

ISBN 86-7587-030-2

Љиљана Гавриловић

Балкански костими Николе Арсенића

SERBIAN ACADEMY
OF SCIENCES AND ARTS

INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY

SPECIAL EDITIONS
Volume 52

Ljiljana Gavrilović

**Costumes from the Balkan
Peninsula: the fine arts of Nikola
Arsenović**

Editor
Dragana Radojičić

BELGRADE 2004

СРПСКА АКАДЕМИЈА
НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 52

Љиљана Гавриловић

**Балкански костими
Николе Арсеновића**

Уредник
Драгана Радојичић

БЕОГРАД 2004

Издавач:
ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ САНУ
Кнез Михајлова 35/III, Београд, тел. 011-636-804
eisanu@sanu.ac.bg.yu

За издавача:
Драгана Радојичић

Рецензенти:
академик Гојко Суботић
др Десанка Николић
др Драгана Радојичић

Секретар редакције:
Марија Ђокић

Лектор:
Јованка Радић

Превод на енглески:
Јелена Чворовић

Корице, винјете, техничка припрема:
Љиљана Гавриловић

Штампа:
ЧИГОЈА ШТАМПА
Београд, Студентски трг 13
www.chigoja.co.yu
chigoja@eunet.yu

Тираж
500 примерака

Штампање публикације финансирано је из средстава Министарства
науке и заштите животне средине Републике Србије

Примљено на седници Одељења друштвених наука САНУ одржаној
4. октобра 2004. године на основу реферата академика Гојка Суботића

*Филипу, Ирени и Ани,
за стрпљење и разумевање*

Садржај

Акварели	4
Увод	3
Визуелни извори у етнолошким/антрополошким истраживањима.....	5
Никола Арсеновић: живот и рад	37
Паралелни извор за познати костим	53
Извор за потврђивање континуитета варијанте одевног предмета	61
Извор за варијанту одевног предмета.....	77
Извор за реконструкцију непознатог облика одевног предмета	87
Извор за реконструкцију непознатих делова костима	97
Извор за непознати костим.....	107
Извор за службену одећу	115
Извор за формирање костима.....	123
Извор за сеоски костим у градској средини.....	129
Извор за ширење утицаја из града у село.....	135
Извор за ширење утицаја из политичког центра	145
Закључак	153
Акварели	161
Извори	205
Литература	207
Costumes from the Balcan Peninsula: the fine arts of Nikola Arsenović	221

Акварели

Слика 1: Никола Арсеновић, аутопортрет	161
Слика 2: Стана Бијелићева поштоносителька из Будве у Боку Которску у женском народном оделу.....	162
Слика 3: Стана Бијелићева у поштарском службеном оделу	163
Слика 4: Стана Бијелићева у парадном војничком оделу ..	164
Слика 5: Командир варошке гарде (маринерицера)	165
Слика 6: Варошки гардиста (маринерицер).....	166
Слика 7: Жена, Ластово.....	167
Слика 8: Алас, Трпањ	168
Слика 9: Муж, Јањина	169
Слика 10: Жена, Блато.....	170
Слика 11: Житељ, Блато.....	171
Слика 12: Девојка, Лумбарда, Корчула.....	172
Слика 13: Сељак, Лумбарда.....	173
Слика 14: Муж, Мљет.....	174
Слика 15: Жена, Мљет.....	175
Слика 16: Жена, Рисан.....	176
Слика 17: Жена из Палилуле	177
Слика 18: Муж и жена, Блато	178
Слика 19: Муж и жена, Блато	179
Слика 20: Девојка из Бањице	180
Слика 21: Девојка из Јајинаца.....	181
Слика 22: Жена из Кумодража.....	182
Слика 23: Жена из Сланаца.....	183

Слика 24: Жена из Гроцке	184
Слика 25: Девојка из Мокрог Луга	185
Слика 26: Девојка из Мокрог Луга	186
Слика 27: Млада из Мокрог Луга	187
Слика 28: Жена из Гроцке	188
Слика 29: Трговачки момак из Смедерева	189
Слика 30: Варошанин, Градиште	190
Слика 31: Варошанин, Градиште	191
Слика 32: Варошанин, Алексинац	192
Слика 33: Девојка из Ресника	193
Слика 34: Девојка из Бериловца	194
Слика 35: Сељак, Дојкинци	195
Слика 36: Сељак из Злодовца	196
Слика 37: Сељак из Трнице	197
Слика 38: Жена из Гњилана	198
Слика 39: Млада из Крњина код Пирота	199
Слика 40: Жена, Михајловац, Неготин	200
Слика 41: Жена из Смрдана	201
Слика 42: Сељак, Смрдан	202
Слика 43: Мушкарац, Ластово	203



Увод

Пре нешто више од 100 година, 1901, из оквира Народног музеја издвојена је етнографска збирка и тако основан Етнографски музеј. То је био почетак развоја институционалног рада на етнолошким истраживањима у Србији, али и на читавом Балкану. Приликом издавања етнографске збирке, уз предмете, у фонд Етнографског музеја уврћена је и збирка акварела Николе Арсенивића, коју је за Етнографско одељење Народног музеја 1879. године откупило Министарство просвете Краљевине Србије. Још тада, 1901. године, с правом је процењено да ови акварели немају битнију ликовну вредност, али да су веома значајни за испитивање народног костима током XIX века.

Тачно 80 година касније, 1981, запослила сам се у Етнографском музеју и добила на бригу ликовну збирку, чији су део били и Арсенивићеви акварели. То је био изузетно често коришћен материјал, употребљаван на много различитих начина, а да се готово нико од аутора који су га користили није запитао каква је реална вредност шарених сличица које користе за илустрацију својих радова, још мање: како су

настале и ко је човек коме треба да захвалимо за њихово постојање. После мало истраживања показало се да се Краљевина Србија, када је откупила први део сада постојеће збирке акварела, уговором са Николом Арсеновићем обавезала да збирку објави под његовим именом и тако ода почаст самопрегорном раду и огромној енергији коју је Арсеновић уложио у овај, првенствено његов лични пројекат. То, до данас, и поред протеклих 125 година, није урађено. С друге стране, вредност збирке, иако истовремено вербално прецењивана и потцењивана, никада није сагледана реално, како у смислу ликовних квалитета, тако и информација које заиста може да пружи о одевању, животу и укупној култури људи широм Балканског полуострва у другој половини XIX века.

Због тога сам веровала да је испитивање истинског значаја ове збирке обавеза, не само државе Србије, односно Етнографског музеја као њеног заступника у том послу, већ и моја лично. Из тог уверења је проистекла ова књига која покушава да одговори на део питања која се тичу сазнајне вредности материјала сачуваног у Арсеновићевој збирци. За њену реализацију дугујем захвалност мојој садашњој кући, Етнографском институту, где је препозната вредност Арсеновићевог рада и потреба да се његова оцена учини доступном јавности, рецензентима, чији су савети били драгоцени за коначно обликовање текста, као и бројним колегама, чије ме интересовање мотивисало да овај посао приведем крају.

Посебну захвалност дугујем мојој драгој, сада већ покојној, професорки Ђурђици Петровић, без чије би помоћи, подршке и разумевања ова књига изгледала потпуно другачије, или је, вероватније, не би ни било.

Аутор





Визуелни извори у етнолошким/антрополошким истраживањима

"Извори су резултати људских делатности који су или од почетка одређени за сазнавање и доказ историјских чињеница, или су својим постојањем, настанком и другим околностима посебно погодни за то."¹

Појам **извора** за сазнавање чињеница из прошлости људског друштва и културе обухвата сва подручја делатности људског живота, остатке људске делатности у предметном, ликовном, писменом и усменом облику², као и човекову природну околинду, која омогућава спознају

¹ E. Bernheim, *Lehrbuch der Historische Methode und der Geschichtsphilosophie*, Leipzig 1908, 252.

² M. Gross, *Historijska znanost*, Zagreb 1976, 243.

природних темеља историјских збивања³. Традиционална историја, као и друге науке које се баве реконструисањем људске прошлости, по правилу је обрађала највише пажње на писане документе, занемарујући, или придајући знатно мање пажње, осталим врстама извора, сматрајући их мање објективним, па тако и мање вредним носиоцима података. Од самог издвајања у самосталну науку, етнологија је настојала да, осим бележења синхроних података о посматраној култури, прати и њен историјски развој, обрађујући веома много пажње и на предметне и усмене остатке људске делатности као значајне носиоце информација како о самој делатности, тако и о ставовима, схватању света и организа-цији друштва у појединим културама.

У настојању да се реконструишу не само историјске чињенице, већ, пре свега, процеси развоја људских заједница и њихове културе, етнологија се углавном ослањала на класификацију извора преузету из историје, док се сама веома мало бавила проблемом теоријског одређивања извора, иако је то један од кључних теоријско-методолошких проблема, јер се на тај начин дефинишу врсте података који се користе у етнолошким истраживањима. У југословенској етнологији веома мали број радова посвећује пажњу изворима за испитивање појединих специфичних тема⁴ или појединим врстама извора⁵, док је општа класификација извора углав-

³ Б. Ђурђев, **Ступњеви развика историографије у историјску науку**, Радови Научног друштва БиХ XX, Сарајево 1963, 15, 18, 20, 25, 30.

⁴ D. Nikolić, **Šta nam pruža interdisciplinarni pristup istraživanju odevanja u nas**, Radovi XI savetovanja etnologa Jugoslavije, Zenica 1970, настоји да дефинише и разврста, мада сасвим кратко, све изворе неопходне за проучавање одевања.

⁵ И. Ковачевић, **Вредност усменог извора за проучавање традиционалног друштвеног живота**, Симпозијум "Сеоски дани Сретена Вуко-сављевића" V, Пријеполје 1978; Д. Николић, **Значај архивских извора**

ном занемарена. То подразумева и занемаривање вредновања информација које се могу добити из појединих врста извора у оквиру различитих врста етнографских/етнолошких/антрополошких истраживања, што је предуслов за, бар релативну, сигурност у ваљаност резултата добијених истраживањем.

Уобичајена вредносна класификација, заснована на класификацији преузетој из историје, дели изворе на:

- **изворе првог реда**, што подразумева материјалне и писане извори, непосредно проистекле из неког историјског догађаја или појаве, дакле сачувани предметни инвентар и архивску грађу, и
- **изворе другог реда** који обухватају све остале врсте извора као посредне или временски удаљене информације о испитиваној појави.

Ова класификација дели изворе по њиховој сазнајној вредности према положају између историјске појаве и истраживача, оцењујући материјалне и писане изворе као објективне, а све остале као субјективне, што им, према овој класификацији смањује сазнајну вредност. На овај начин се, међутим, из процене сазнајне вредности извора искључује сва разно-

из 19. века за етнолошка проучавања, Симпозијум о методологији етнолошких наука, Београд 1974; Ђ. Петровић, **Значај архивских вести из средњег века за проучавање традиционалне културе народа Југославије**, Симпозијум о методологији етнолошких наука, Београд 1974; Иста, **Dubrovački arhiv kao izvor za etnologiju**, Arhivist 29, 1-2, Beograd 1979; Иста, **Етнолошке белешке с пута по Босни и Херцеговини у јесен 1953. године**, Гласник Земаљског музеја, Етнологија, н.с. 35/36, Сарајево 1981; М. Прошић-Дворнић, **Могућност коришћења фотографије у проучавању материјалне културе**, Етнолошке свеске IV, Београд 1982; Иста, **Истраживање прошлости и питање извора у етнологији - меморијална и путописна грађа**, Етнолошке свеске VIII, Београд-Крушевац 1987; С. Наумовић, **Питање визуелне грађе у етнологији**, Етнолошке свеске IX, Београд-Нови Пазар 1988.

врсност питања која се могу поставити у вези са ивором, као и разноврсност теоријско-методолошких поставки истраживача, од којих првенствено зависи ток истраживања.

Схватање да су извори "сви они остаци прошлости који садрже обавијести о повијесним чињеницама које желимо утврдити како бисмо нашли одговор на одређено истраживачко питање"⁶ подразумева да вредност исказа сваког извора зависи, пре свега, од питања која истраживач поставља извору у склопу опште теме истраживања. То подразумева и настојање истраживача да прошлост реконструише уз потпуно уважавање система повезаности и међусобних утицаја између различитих историјских чињеница. Од избора теме и теоријско-методолошког става истраживача зависи и врста питања које ће он поставити конкретном извору, па се сазнајна вредност извора не може класификовати генерално, већ само у односу на конкретно постављену тему истраживања, што знатно проширује оквире претпостављених "извора првог реда".

Настојање да се избегне уопштена вредносна класификација извора довело је до њихове поделе на неколико различитих типова:

1. техничким средствима очувана природна слика
2. остаци
3. споменици и акта (архивска грађа)
4. сведочанства (непосредних сведока)
5. традиција
6. трагови⁷,

или

- **писани и неписани,**

⁶ М. Gross, **о.с.**, 224.

⁷ Б. Ђурђевић, **о.с.**, 44.

- **непосредни** (остаци историјске стварности) и **посредни** (сведочанства о историјским чињеницама),
- **адресирани** (који имају циљ да неку информацију пренесу на одређену адресу) и **неадресирани**,

и друге.

Са становишта етнологије уобичајена је подела извора на:

- **материјалне:** постојећи предметни инвентар из периода који је обухваћен истраживањем - комплетан материјални инвентар за истраживање савремености, односно археолошки материјал, материјал из музејских фондова и рецентни етнографски материјал за старија раздобља;
- **писане:** архивска грађа као непосредан писани остатак историјских догађаја;
- **усмене:** извештаји информатора, као непосредних учесника у историјском процесу који се истражује, мемоарска и путописна грађа као посредан, лични извештај о посматраном процесу у одређеном времену, али и усмена традиција као такође посредан извештај о времену или теми која нас интересује настао у оквиру посматране локалне друштвене заједнице и
- **ликовне:** ликовни материјал или слика забележена кинематографским поступцима, као, такође лични, посредан, визуелни извештај о историјским догађајима.

Оваква подела је сврсисходна, јер се заснива на начину преношења информација, без прејудуцирања вредности појединих извора, или група извора; они нису унапред утврђени, већ зависе од теме истраживања и питања која унутар теме постављамо сваком поједином извору.

Међутим, по тој класификацији, огромна визуелна грађа настала од друге половине XIX века до данас, која је у

етнологији практично присутна од самог њеног конституирања као самосталне науке, подведена је под појам "ликовни извори". Још током прве половине XIX века, у периоду романтичарске тежње да се прикупи што је могуће више података о "народном" животу и култури, формиране су прве збирке акварела или цртежа са приказима одеће, материјалне културе и народног живота. То је, практично, први покушај да се формира визуелна грађа која се може користити у етнографским истраживањима, а готово истовремено са остваривањем технолошких могућности за прецизније визуелно бележење објективне стварности (проналаском фотографске, филмске и видео технике) уведени су у етологију и нови облици формирања визуелне грађе: прве дагеротипије снимљене у циљу етнолошких и антрополошких истраживања потичу из 1844. године⁸, а од деведесетих година XIX века етнолошке и антрополошке експедиције почеле су и филмска снимања⁹. Уобичајени назив за све ове врсте извора доскоро је био непримерени термин "ликовни извор", који одговара оном времену када су само ликовна дела могла бити коришћена као извор за етнолошка истраживања¹⁰.

Иако се визуелна грађа у етологији користи откако она постоји као наука, место те грађе, ипак, ни данас није теоријски прецизирано, нити је она третирана као равноправан извор података, па је неопходно дефинисање ове врсте материјала као посебне категорије извора, што подразумева пре свега термилошко прецизирање да би се обухватиле све врсте материјала које улазе унутар ове категорије. Најпрецизнији термин, који би обухватио све

⁸ Dž. Haulend Rau, **Tehnička pomagala u antropologiji: istorijski pregled**, Fotografija, Antropologija danas, Beograd 1972, 747.

⁹ Ibid., 750.

¹⁰ У том смислу индикативно је питање "да ли се ТВ дневник убраја у ликовне изворе?", С. Наумовић, **о.с.**, 114.

врсте визуелне грађе је **визуелни извори**¹¹, јер обухвата све документе који подразумевају двоструку визуелну комуникацију:

- између аутора и појаве која се бележи током настајања документа, и
- између документа и истраживача, током коришћења документа као извора.

У категорију визуелних извора улазе документи рађени свим техникама визуелних медија:

- ликовни извори у ужем смислу,
- фотографије и
- видео и филмски снимци,

дакле, поред ликовних извора и сви материјали настали кинематографским поступцима.

Несумњиво је да је визуелну грађу могуће користити у два основна правца:

- као равноправан извор података у свим етнографским истраживањима, упоредо са осталим изворима и уз објективан критички приступ, при коме се узимају у обзир њена специфична ограничења и
- као извор сазнања о теоријско-методолошком приступу истраживача који ту грађу ствара, прикупља или користи.

У оквиру прве категорије она представља извор за оба неопходна нивоа етнологских истраживања:

¹¹ Поред визуелних требало би дефинисати и појам **аудитивних извора**, који би обухватили усмени извор и звучне белешке и прецизно утврдити методе критике ове категорије извора.

- истраживање **идејног реда** који детерминише појавне облике и структуру односа у оквиру материјалне реалности и представља организацију искуства појединаца и група и на основу ње формирану идеалну пројекцију света. Идејни ред се исказује кроз идеалне моделе деловања и понашања у ужим и ширим заједницама, као и кроз идеални модел односа појединца према самом себи и свету који га окружује, и
- испитивање **феноменолошког, оствареног, реда**, који се састоји од "предмета, појава, понашања и догађаја који се могу чулно опажати и који у друштву, као и у било ком систему који се одликује унутрашњом стабилношћу, показује одређену регуларност исказану кроз статистичке обрасце постојања"¹². Феноменолошки ред одражава постојећи идеални ред, и делује на његово одржавање, али и мењање на основу нових искустава стечених у процесу промене појава или односа, оствареном унутрашњим развојем или захваљујући страним утицајима.

Сви облици визуелне грађе могу да се користе на оба наведена нивоа етнолошког истраживања, а њихова валидност као извора информација зависи пре свега од сврхе снимања, односно, критеријуми за њихово коришћење као извора информација мењају се у складу са њиховом наменом. У југословенској науци, етнологзи су се најчешће бавили снимањем елемената материјалне културе и појединих обичаја из годишњег или животног циклуса, али се њихово интересовање углавном исцрпљивао на бележењу форме (целокупне или појединих детаља), док су функција и, нарочито, комуникацијски аспект забележених појава занемаривани. Инсистирање на форми несумњиво је одраз првенственог интересовања за бележење историјских облика

¹² М. Прошић-Дворнић, **Могућност коришћења фотографије у проучавању материјалне културе**, 96.

појединих елемената културе, без покушаја да се одреди њихово место у ширем културном контексту, да се утврде функционални односи унутар друштвених структура или значењски и комуникацијски аспекти. То одражава уобичајени став истраживача да је утврђивање генезе и места поједине појаве у дијахронијској структури основни вид етнолошког истраживања, при чему се визуелна грађа, чак и када се формира у току и у циљу истраживања, користи као потврда или, чак, само илустрација закључака донесених на основу анализа других врста извора, што је своди на секундаран материјал илустративног карактера.

Визуелни извори који настају у оквиру документарног бележења стварности, а нису везани за етнолошка истраживања, најчешће се, у југословенској етнологији, користе на исти начин, дакле као материјал који се не подвргава било каквој анализи, иако је јасно да готово све врсте овог материјала могу бити коришћене као самостални или допунски извор за анализу појединих елемената материјалне и духовне културе, као и социјалних односа¹³.

Овакав документарни визуелни материјал по правилу не бележи свакодневицу, већ настоји да овековечи моменте који су ван уобичајеног, стандардног устројства света. На нивоу глобалног друштва то су углавном ратови, несреће, политички сусрети, изузетни успеси у различитим областима друштвеног живота, значајни спортски догађаји и слично,

¹³ Дobar пример оваквог коришћења портрета као извора за проучавање материјалне културе су радови М. Прошић-Дворнић, **Женски грађански костим у Србији XIX века**, Зборник Музеја примењене уметности 24-25, Београд 1980/81. и **Одевање у Београду од 1878. до 1915. године**, рукопис, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду 1985. или М. Vodopija, **Obiteljski album**, Glasnik slovenskega etnološkega društva 2, Ljubljana 1976, 25-26. Ова анализа, рађена на основу фотографија, може се прихватити и за остале врсте визуелног материјала.

односно догађаји који представљају поремећаје у друштвеној структури, позитивне или негативне, заправо оне догађаје за које се претпоставља да могу да имају изузетне последице за читаво друштво, или само неки његов део. Визуелни документи који настају у оквиру породица или су везане за живот појединаца такође бележе изузетне моменте у току протока времена једне породице, било да је реч о обредима прелаза (свадба, рођење детета, крштење, дечији рођендани, смрт и слично) или снимцима са летовања и туристичких путовања, тако да та врста грађе "ne predstavlja zrcalnu sliku svijeta stvarnosti nego svijeta ideala"¹⁴, о чему говори и њена специфична иконографија. Портрети појединих личности, без обзира да ли су, током ранијих векова, сликани или су, од проналаска фотографије, снимани, такође улазе у оквире породичне документације, која одговара идеалтипском доживљавању себе и своје породице и циљ им је не да оставе реалну слику портретисане личности или породице, за друштво и будућа покољења, већ да пруже слику њеног пуног сјаја у складу са друштвено прихваћеним идеалом успешности и лепоте. У ову категорију докумената улазе и савремени филмски и видео записи из породичног живота. Анализом обе ове врсте визуелне грађе може се закључивати и о идејном и о феноменолошком реду на различитим нивоима: на нивоу глобалног друштва, појединих сегмената друштва и појединца, односно породице као његове референтне групе.

Визуелна грађа која настаје ван етнолошких истраживања или потреба свакодневне друштвене документованости, али и ван уских породичних и појединачних захтева бележења изузетних тренутака - уметнички и део документарних филмова, уметничка и део аматерске фотографије и видео снимака - има нешто другачији карак-

¹⁴ М. Vodopija, о.с., 25.

тер. Област интересовања њених аутора знатно је шира од уобичајене тематике и најчешће је одраз њиховог субјективног схватања медија пре свега као средства за уметничко изражавање. Аутори ове врсте материјала по правилу су заинтересовани за њима неуобичајене појаве, догађаје и односе у природној и друштвеној околини или карактеристичне моменте из свакодневице, чије бележење нема само фактографски карактер, јер аутори настоје да на гледаоца пренесу и експресију и своје схватање ликовности. Ова грађа, као и сви ликовни извори у ужем смислу, углавном су одређени ауторовим естетским мерилима, често и тежњом да се забележи егзотика или, чак, бизарност појединих призора. Ауторово схватање односа "објективне стварности"¹⁵ и њене уметничке транспозиције директно утиче на могућност коришћења ликовног, фотографског, филмског или видео материјала као извора за истраживања, јер уметнички правац, односно уметничко опредељење аутора, одређује однос **документарност / естетика**¹⁶.

Проблем који се поставља при коришћењу ове врсте грађе као извора у етнографским истраживањима је, пре свега, њена информативна вредност. Наиме, аутор ту утиче на облик забележене стварности или намерно, конструисањем стварности према својим жељама и потребама (уметнички, играни филм и фотографија) или ненамерно, када само присуство аутора као странца (најчешће још са објек-

¹⁵ Процена "објективне стварности" повезана је, заправо директно условљена, ставовима, културним миљеом, образовањем и низом других карактеристика истраживача. Упоредити са дефинисањем идеолошке (вредносне) тачке гледишта код Успенског: његова анализа у оквиру читања уметничког дела потпуно је применљива и на читање других елемената културе: В. А. Uspenski, **Poetika kompozicije**, Beograd 1979, 15-16

¹⁶ Рецимо у сликарству: **реализам / кубизам**; паралеле би се могле наћи и у филму односно фотографији.

тивом и мањом или већом групом сарадника) утиче на мењање понашања људи у њему непознатој средини (уметнички документарни филм, *life*-фотографија). Тај проблем је избегнут једино ако се снимају предмети материјалне културе, или у случајевима снимања у маси или уличној гужви, када аутор може да остане релативно непримећен. И поред свих ограничења, ова врста грађе драгоцен је допуна грађи формираној у оквиру етнографских истраживања, јер, нарочито ако аутори грађе бележе појаве из својих средина, које познају боље од истраживача са стране, могу да обухвате многе моменте који су истраживачу измакли, било због ограниченог времена истраживања, било због тренутног несхватања значења појединих догађаја или неких њихових елемената. У комбинацији са другим врстама извора и уз поштовање ограничења валидности, ова грађа се такође може користити као поуздан извор информација битних за етнолошка истраживања или као информативни материјал који ће само потврдити закључке произашле из анализе података прикупљених на други начин. Поред тога, она може да се користи и за испитивање општег духа времена у периоду када су извори настали, као и ставова творца извора, унутар испитивања ставова уопште.



За испитивање културе ранијих периода, пре технолошке револуције из друге половине XIX века која нам је омогућила формирање различитих врста визуелне грађе, на располагању нам стоје само ликовни извори у ужем смислу, који су, уз материјалне и писане изворе, основни, понекад и једини, извор за реконструисање и схватање испитиване културе у задатом времену.

Ликовним делима се најчешће ставља замерка да сам уметнички приступ представља ограничење њихове веродостојности као документа, па тако и извора за проучавање.

То је у складу са општим ставом да уметник "pokušava da saopšti nešto lično, bio on svestan ili ne koliko toga "fabrikuje", dok naučnik... nastoji da saopšti nešto što je slučaj, nezavisno od njegovog oražanja, beleženja ili analiziranja."¹⁷ Међутим, вероватно је објективна истина да се ограничења уметничке трансформације стварности пре свега односе на селекцију забележених података. Данашње придавање изузетног уметничког значаја појединим ауторима и њиховим делима, ипак не ограничава документарну вредност и изворност тих докумената. У свим временима пре проналаска фотографије, а и неко време паралелно са њом, портрети, као и жанр сцене, били су наручивани од уметника, а личности приказане на њима желеле су, пре свега, да се на сликама прикажу у свом најбољем издању. И поред тога, те слике чувају низ информација о ономе што је уметник заиста видео, као и о томе шта је наручилац, односно његов социјални слој, сматрао друштвено пожељним. Селекција забележених података, уосталом, карактеристична је и за научни приступ "објективној" стварности, тако да критеријуми селекције зависе од истраживача, па и у овом случају постоји субјективни филтер кроз који се врши селекција забележених података, односно "ni naučnik ni umetnik ne može nikada u celosti izmaći kreativnom svojstvu percepcije - činjenici da u nekom smislu mi stvaramo ono što vidimo"¹⁸.

Ликовне приказе материјалне културе срећемо у свим ликовним уметностима и, у оквиру њих, у свим уметничким техникама и свим материјалима: на мозаицима, вазама, фрескама, текстилу и везу, минијатурама, сликама, скулптурама и ситној пластици, новцу, медаљама, печатима, стаклу, слоновачи, металу и другим. Сав овај огромни ликов-

¹⁷ P. Risman, **Fikcije umetnosti i nauke ili Da li je važno postoji li uistinu don Huan**, R. de Mil, Postoji li don Huan?, Beograd 1985, 85.

¹⁸ Ibid., 85-86.

ни материјал садржи податке о материјалној култури периода у коме су уметничка дела настала, забележен у складу са уметниковим виђењем "објективне" стварности. Још од XVI века европски уметници, очарани резултатима великих географских открића и новим сазнањима о далеким, егзотичним земљама, почели су да бележе костиме, накит и украшавање из читавог тада познатог света. Тако је у периоду од 1520. до 1600. године настало преко 200 колекција гравира, бакрореза и дрвореза, на којима је забележено шаренило тадашње одеће. У другој половини века, штампане су и прве књиге костима из различитих делова света. Најранију познату књигу ове врсте: *Recueil de la diversité des habits*, са преко 100 илустрација које се приписују Enea Vico-у, објавио је Richard Breton у Паризу 1562. године¹⁹. Затим следе велике универзалне збирке костима које су издали: Ferdinando Bertelli у Венецији 1563, Jost Amman у Нирнбергу 1577. са дрворезима Hans-a Weigel-a, Abraham de Bruyin у Келну 1577. и, друго издање које садржи 79 табли са преко 500 костимираних фигура 1581. године, Bartolomeo Grassi у Риму 1585, Pietro Bertelli у Падови 1589, поновљено 1591. и 1596. године. Најпознатија и наобимнија колекција ове врсте била је *De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo* Cesare-a Vecellio-a, објављена у Венецији 1590. године, која је обухватала 420 дрвореза Cristoph-a Chrieger-a са приказима разноврсних костима из читавог познатог света. Књига је поново издата 1598. године, када је проширена на 507 дрвореза. Поред тога, Vecelio је објавио и другу велику колекцију костима и чипкарских узорака: *Corona delle nobili et virtuose donne*, која је издата у Венецији 1591. године.

Током наредних векова наставило се са формирањем колекција ове врсте. За територију Балканског полуострва веома су значајне "наменске илустрације" које су служиле

¹⁹ **Vecellio's Renaissance Costume Book**, 1977, Publisher's note.

као скице за формирање и популарисање новопрписане војне одеће, као што је збирка бакрореза Martin-a Engelbrecht-a²⁰ објављена у Нирнбергу и Бечу од 1742-1746. године. Иако су фигуре и ликови на овим гравирима дати шаблонски, понекад у несразмери са осталим детаљима, када су цртеж и боја прецизни и коректни, они пружају верну слику о одећи свога времена. Током XVIII и XIX века, у периоду развоја "науке о народу", детаљни описи земље и људи допуњују се илустрацијама²¹, којима је циљ да Европу упознају са "егзотичним", непознатим људима и крајевима. "Bez obzira na svoju umetničku vrednost, oni su davali mogućnosti zapadnom svetu da 'vidi' našu zemlju i naše ljude."²² Велики број ових писаних и ликовних збирки информација о народном животу, као што је, на пример, *Slonjiansčyzna. T. I. Iliria. Sloveny*, збирка од 70 акварела F. Kurtz-Goldenstein-a, која чини целину са необјављеном грађом о словеначком и хрватском народном животу коју је током XIX века прикупио Emil Korrytko, до данас нису објављене²³.

²⁰ P. Vasić, *Théâtre de la milice étrangère. Jedan izvor za nošnju naših graničara iz 1742. godine*, Istorijski glasnik 3-4, Beograd 1950; D. Nikolić, *Šta nam pruža interdisciplinarni pristup istraživanju u nas*, 212; Иста, *Gravire Martina Engelbrechta i proučavanje odevanja graničara u prvoj polovini XVIII veka*, Vesnik Vojnog muzeja 10, Beograd 1964; Иста, *Одевање граничара Војне Крајине у XVIII и XIX веку*, Beograd 1978, 14-15.

²¹ I. Lovrić, *Bilješke o putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i život Stanislava Sočivice*, Venecija 1776 (Zagreb 1948.); B. Haquet, *Abbildung und Beschreibung der Südwest-und östlichen Wenden, Illirer und Slaven*, Leipzig 1801; J. Вуич, *Путешествије по Србији*, Будим 1827, F. Carrara, *La Dalmatia descritta*, Zadar 1846. i niz drugih.

²² M. Ibrovac, *Teodor Valerio i Teofil Gotje, slikari naših narodnih tipova*, Narodna starina XIV, 35, Zagreb 1935, 33.

²³ Збирка се чува у Словенском етнографском музеју у Љубљани. V. Novak, *Korytkovo gradivo o hrvaški ljudski noši*, Etnološki pregled 6-7, Beograd 1965.

У истом периоду наставља се и са формирањем албума цртежа, литографија или акварела на којима су сачувани подаци о народном животу и одевању, као што су: збирка прилога F. Jaschke-а из прве половине XIX века²⁴, збирка литографија C. Goebel-а²⁵, албум акварела *Costumi dei dintorni di Ragusa* P. F. Matecchini-ја из 1892. године²⁶, збирка јужнословенских орнамената S. Lay-а²⁷, збирка акварела Николе Арсеновића и низ других, од којих су само неки, делимично, објављени. Крајем XIX и почетком XX века у Европи је настављено са издавањем литературе народном животу са ширих подручја, где су, и поред наглог продора фотографије, илустрације углавном акварели или цртежи, рађени на основу фотографија сниманих на терену²⁸ или оригиналног музејског материјала²⁹, које и данас представљају драгоцен извор за праћење историје културе.

Ликовни извори у ужем смислу су се, у вредносној подели извора, по правилу сврставали у изворе другог реда, првенствено због односа истраживача према личном ставу аутора ликовног дела, који из различитих разлога може да утиче на промену приказа објективне стварности. Међутим, како је и другим врстама извора могуће ставити исту примедбу, јер је у свим врстама извора, осим материјалних, присутан и субјективни став аутора, формиран на основу система вредности културе, друштва и социјалног слоја коме

²⁴ Умјетничка збирка Повијесног музеја Хрватске, Загреб.

²⁵ Графичка збирка ХАЗУ, Загреб.

²⁶ Хисторијски архив, Дубровник.

²⁷ S. Lay, *Ornamenti jugoslovenske domaće i umijetne obrtnosti*, I-XVIII, Zagreb, без године издања.

²⁸ *Zur Geschichte der Kostüme*, München, без године издања; Salvador L., *Das was verschwindet*, Leipzig 1905.

²⁹ M. Tielke, *Osteuropäische Volkstrachten*, Berlin 1925.

припада, аутоматско вредновање ликовних извора као извора другог реда губи на снази. Овакве критике могу се упутити и писаним изворима, укључујући архивску грађу. Док код формирања ликовних извора филтер кроз који се врши селекција забележених информација зависи од личног става аутора, жеља наручилаца и естетских критеријума карактеристичних за период настанка извора, код настајања архивске грађе филтер је процена друштвених или државних потреба у датом тренутку, зависна од актуелних политичких ставова³⁰. Примедбе ове врсте могу се ставити чак и на грађу која се прикупља у савременом етнолошком истраживању, укључујући и теренска истраживања, у коме теоријско-методолошко опредељење, лични афинитет, културни миље и врста образовања истраживача битно одређују облик и врсту грађе, па тако и податке који ће током истраживања бити прикупљени³¹.

Основни извор у оквиру испитивања временски удаљене културе су, наравно, материјални извори, али само за утврђивање генезе форме и украшавања предмета, јер сами предмети не могу да нам пруже било какве податке о начину њиховог коришћења: месту, времену, приликама, социјалном положају корисника, као и низ других информација неопходних да те материјалне изворе уклопимо у општи културни

³⁰ Ово ограничење не односи се само на део приватно-правних списа - пописи мираза, заоставштине и тестаменти.

³¹ "Razlika među znanostima nije dakle u tome što bi neke od njih bile slobodne od vrednovanja nego u tome u kojoj mjeri vrednosni sustav utječe na rezultate istraživanja. Na odluke znanstvenika, prije svega na izbor njegove teme i podataka unutar područja istraživanja, utječu opće, grupne...vrijednosti, ali i njegove osobne norme." И даље: "Sustav osobnih vrednota historičara (исто важи и за етнолога - прим. Љ.Г.) још је сложенiji од групних normi jer је израз njegove psihičke konstitucije, ali i utjecaja općih i групних vrednota." М. Gross, *о.с.*, 236.

контекст. За прикупљање свих ових информација неопходне су нам све остале врсте извора:

- **писани** (архивска грађа), који нам могу пружити информације о значају и вредности испитиваног предмета у различитим временским периодима и социо-културним контекстима,
- **ликовни**, који нам пружају податке о разноврсним облицима предмета исте врсте који нису сачувани, о начинима њиховог комбиновања са другим предметима у свакодневном животу или репрезентативним ситуацијама и слично,
- **наративни извори** (мемоари, путописна грађа, преписка и сличан материјал) који, по дефиницији, подразумевају субјективан однос творца извора према забележеном, и могу да пруже податке о ставовима те, или неке друге средине о предмету и материјалној култури која се посматра.

Из старијих временских периода најчешће немамо сачуван комплетан материјални инвентар, јер се чувају само предмети изузетне материјалне, социјалне или ритуалне вредности, што зависи од система вредности унутар посматране културе, или предмети израђени од материјала који нису подложни брзом пропадању. У недостатку сачуваних материјалних извора, посебно из средњег века, из кога је сачуван веома мали број одевних, али и других употребних предмета, ликовни извори постају најзначајнији носиоци информација чак и за утврђивање облика, начина израде и украшавања предмета. Тако на портретима и другим ликовним изворима можемо да пратимо промене моде, углавном у вишим социо-економским слојевима, током читавог средњег века, иако немамо сачуване одевне предмете из тог периода. У комбинацији са архивском грађом, ликовни извори могу да нам пруже увид у одевни инвентар, схватање моде, али и опште схватање лепог у појединим периодима.

Ликовни извори настали без амбиције да се остваре уметнички домети, стварани првенствено у циљу документарног бележења стварности, како је то почело да се ради током XIX века, на први поглед немају уобичајена ограничења ове врсте извора. Наиме, како су већ настајали да би били грађа о "народном животу", може се поуздано веровати у њихову истинску документарност. Проблем који се ту поставља је прецизност виђења аутора, који, мада можда добар сликар, није морао да буде обучен да запази све детаље појаве коју бележи, па у том смислу ови извори могу да заостају за другим врстама намерно формиране визуелне грађе. Међутим, садржај и облик намерно формираних визуелних извора, као и других врста намерно прикупљане грађе, увек веома много зависе од самог аутора, његових теоријско-методолошких опредељења, претходно постављених хипотеза, као и задатака истраживања, тако да чак и у савременим истраживањима, различити аутори могу да сакупе веома различите корпусе података о потпуно истом културном феномену и да они буду потпуно веродостојни.

Због тога ову намерно формирану ликовну грађу, и поред свих ограничења која она може имати, ми данас можемо и морамо да третирамо као потпуно равноправан извор за истраживања, утолико пре што у периоду њеног настанка нису постојале технолошке могућности за другачије бележење народне материјалне културе. Да би се постигла потпуна искористљивост података, односно да би ликовни извор постао пуноважан извор за научно истраживање, у просесу испитивања веродостојности извора морамо да обухватимо:

1. **унутрашњу критику извора**, којом се утврђује веродостојност информација које извор садржи³² и

³² Основне смернице рада на основу ликовних извора дала је Верена Хан проучавајући профани намештај на средњовековним фрескама Она

2. **спољну критику**, која нам пружа информације о самом извору³³.

Због тога би испитивање веродостојности ликовних извора³⁴ морало да обухвати:

1. некритичко прикупљање свих расположивих података:
 - a. са ликовних извора, али и
 - b. о самом ликовном извору,
без обзира на време њиховог настанка и квалитет података;
2. хронолошку и тематску систематизацију обе врсте података:
 - a. о материјалу који се испитује,
 - b. о самом извору;
3. даљу систематизацију тако сређене грађе унутар врсте предмета и врсте извора, што омогућује да се утврди:
 - a. када се поједина врста предмета први пут јавља, како се развија, да ли има континуитет или се губи, као и
 - b. како се ти предмети појављују на ликовним изворима: у којим контекстима, какви су облици визуелног приказа предмета, као и у којим врстама ликовних извора се појављују;
4. систематизацију унутар група:

је утврдила пет основних фаза унутрашње критике извора. В. Хан, **Профани намештај на нашој средњовековној фресци**, Зборник Музеја примењене уметности 1, Београд 1955.

³³ М. Gross, **о.с.**, 255-259.

³⁴ Исти принципи могу се применити на визуелне изворе у целини.

- a. предмета по типским и декоративним елементима, и
 - b. ликовних извора по стилским одликама и из њих проистеклих начина приказивања предмета;
5. утврђивање веродостојности појединачног ликовног извора:
- a. организовање свих података о извору,
 - b. организовање свих података које имамо о предмету, који проистичу из других врста извора: писаних (архивска грађа), наративних, сачуваног археолошког материјала, материјала у музејским збиркама и претходних научних резултата и
 - c. упоређивање тих података са подацима добијених коришћењем ликовног извора.

Критика извора тако обухвата два основна сегмента:

- утврђивање идентичности и/или кореспондирања података из ликовног извора са осталим подацима које имамо о предмету истраживања у периоду о коме је реч, и
- утврђивање и разјашњавање одступања од познатих чињеница утврђених на основу извора друге врсте, на основу кога се:
 - извор може одбацити као неаутентичан за потребе научног сазнања, дакле оцењен као неверодостојан, или
 - користити да дођемо до сасвим нових података не само о појединачном материјалном предмету, већ и низу његових функција, чиме се потврђује аутентичност података, па и самог извора.

Уколико се подаци о предметима, добијени коришћењем свих ових разноврсних извора могу уклопити у складну целину, уколико подаци са ликовног извора одговарају пода-

цима прикупљеним на други начин, можемо их прихватити и користити као веродостојне. Наравно, уколико подаци забележени на ликовном извору одступају од свих осталих сазнања о предмету до којих можемо доћи у времену истраживања, то још увек не мора да значи да извор није веродостојан, јер ми, заправо, можемо говорити само о валидности извора - дакле, о томе да ли подаци које нам извор пружа одговарају свеукупним сазнањима која имамо о посматраној култури у периоду који нас занима. Немогућност реконструисања читаве слике културе оставља широк простор могућности да су и подаци који се не могу уклопити у општу слику културе и нашег знања о испитиваном предмету такође веродостојни, али да у периоду истраживања ту веродостојност не можемо да утврдимо због ограничености општег степена научног сазнања. Због тога је примереније говорити о **одрживости** добијених података у смислу сагласности "između sadržaja naučnog izveštaja i neke ustanovljene osnove teorije i zabeležene opservacije"³⁵, дакле о валидности извора, коју на овај начин можемо да утврдимо са високим степеном сигурности.



Историја фотографије и филма говори нам о два повезана, паралелна тока:

- о историји самог медија, која, поред технолошког развоја обухвата и промене актуелне естетике и вредновања статуса медија унутар глобалног социо-културног развоја, и
- о историји друштва овековеченој у забележеним секвенцама стварности, "објективно постојеће" у *life*-фотогра-

³⁵ R. de Mil, **Održivost nije autentičnost: dve komponente istine**, Postoji li Don Huan?, Beograd, 1985, 25-26.

фији и документарном филму, или транспонованој кроз уметнички израз аутора у уметничкој фотографији и играном филму.

Тако је историја фотографије и филма, заправо, историја савремене културе, а они један од кључних извора за њено испитивање.

Готово истовремено са проналаском првих фотографских техника уведени су у етнологију и нови облици формирања визуелне грађе, тако да прве дагеротипије снимљене у циљу етнолошких и антрополошких истраживања потичу још из 1844. године, када су, у Паризу, снимљени припадници племена Ботокудо³⁶, затим 1845. када су, у оквиру пројекта "Музеја фотографија људских раса", снимани црнци у Лисабону и Кадизу. Први прави теренски снимци направљени су у САД у периоду 1847-1851. године³⁷.

Код нас се са праксом наменског снимања фотографија у научне сврхе почиње са Цвијићевим антропогеографским истраживањима која су допуњена серијама фотографија, док систематска снимања народа и његове културе у циљу формирања етнографске научне документације практично почињу тек после 1901. године, односно од оснивања Етнографског музеја. И поред тога што је документарност основни циљ ових фотографија, неоспорна је, иако ретко помињана, уметничка вредност ових наменски насталих фотографија, међу којима се посебно истичу радове Николе Зеге, чији су ентеријери изузетно значајни као извор за испитивање културе са почетка века, али су "преведени у раван уметничке фотографије поступком племенитог отиска

³⁶ Dž. Haulend Rau, l.c.

³⁷ Ibid., 748.

који је ублажио све оне сувише бучне и можда непријатне детаље"³⁸.

Међутим, сачуване фотографије настале током XIX и почетком XX века, иако снимане у различите сврхе, у мање или више познатим атељеима, често и радови аматера, имају изузетан значај, не само као извор за испитивање одевања или материјалне културе, већ за реконструкцију читаве слике културе тог периода, иако њихова валидност као извора информација зависи пре свега од сврхе снимања, а критеријуми за њихово коришћење као извора информација мењају се у складу са њиховом наменом.

Портрети појединих личности из готово свих социо-културних слојева, најбројније фотографије из овог периода, улазе у оквире породичне документације и одговарају идеалтипском доживљавању себе и своје породице. Циљ им је не да, за друштво и будућа покољења, оставе реалну слику портретисане личности или породице, већ да пружи слику њеног пуног сјаја у складу са друштвено прихваћеним идеалом успешности и лепоте. Оба ова сегмента, изглед појединаца у замрзнутом тренутку стварности и идеализација сопствене слике, омогућавају истраживачу низ различитих читања културе тога времена. Фотографски портрет као документ омогућава нам, с једне стране, да прецизније него до сада датирамо фотографије низа аутора, али и пружа увид у развој схватања саме фотографије као медија. То нам омогућава да разазнамо начине обликовања стварности, који се разликују у зависности од времена у коме су фотографије настале - од портрета Анастаса Јовановића на којима се "могу пратити готово све стилске одреднице портретног жанра XIX века"³⁹, преко истицања "репрезентативног цело-

³⁸ М. Тодић, **Историја српске фотографије**, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1989, 73.

³⁹ Ibid., 36.

купног изгледа"⁴⁰ у класицистичком маниру из шездесетих и масовно израђиваних визиткарти и кабинет фотографија без јасног стилског израза, али уз коришћење аранжмана који "настоје да задиве својим богатством и елеганцијом"⁴¹ из седамдесетих и осамдесетих година, до "репрезентативне стилизације"⁴² као израза "намере да се представи стварна личност у својој индивидуалности"⁴³ на портретима Милана Јовановића са почетка XX века. Сви поменути начини обликовања стварности зависе како од ставова фотографа као аутора, тако и од жеља публике забележене на фотографијама. О томе нам, утолико више, говоре радови аутора који су превазишли клише масовне производње (Панта Христић, А. Мијовић или Петар Аранђеловић) и чији радови инсистирају на индивидуализацији модела и приближавању стварности, јер нам пружају могућност да прилично прецизно утврдимо начине уобличавања стварности код осталих аутора њиховог времена, што, опет, омогућава прецизну унутрашњу критику појединачних фотографија као извора сазнавања.

Фотографије предела и панорама из XIX века, иако ретке, изузетно су значајне како због снимања ван артифицијелних услова атељеа, тако и због настојања да се забележи потпуна слика о људима и њиховом животу. Ту линију интересовања настављају тренутне фотографије⁴⁴, аматерске, које су дневници о свакодневном животу људи, и новинске фоторепортаже, које бележе догађаје значајне за читаво друштво.

⁴⁰ Ibid., 46-47.

⁴¹ Ibid., 47.

⁴² Ibid., 51.

⁴³ Ibid., 52.

⁴⁴ Ibid., 75-77.

Прецизно утврђивање појединих периода у развоју фотографије пружа нам кључ за коришћење фотографија у испитивању општег духа времена у коме су настале, ставова њихових аутора и личности које су на њима забележене, чиме се повећава њихова сазнајна вредност. Обиље драгоцених информација које фотографија пружа, и то не само у фактографском смислу, већ пре свега као основа за прецизно испитивање глобалног развоја културе, чине је неопходним извором не само за историчаре медија, већ за сваког истраживача заинтересованог за општу историју културе.



Термин "етнографски филм" подразумева специфичну подврсту документарног филма који, по правилу, бележи народни живот и обичаје и који се, поред илустрације, може користити и као извор у етнографским и антрополошким истраживањима. Принципи и проблематика филмског бележења стварности дефинисани су на самом почетку развоја жанра, током снимања првог правог документарног и антрополошког филма, "Нанук са севера" Роберта Флаертија⁴⁵, где је, укидањем специфичних филмских средстава, очувана илузија живота, али и постигнута стилизација вишег степена.

Савремени антрополошки филм, као специфичан начин бележења и презентације културе, може, али би и морао, да одражава све нивое антрополошког истраживања, од простог етнографског записа, до анализе феноменолошке и идејне структуре, укључујући праћење ставове чланова посматране заједнице. Досадашњи етнографски филм углавном обухвата само један ниво. Најчешће је то етнографски запис на нивоу визуелне дескрипције. То је, заправо, дескриптивни запис идеалног модела, онога што је пожељно а

⁴⁵ В. Зећевић, *Ћитанје светла*, Београд 1993, 29.

не реално, јер учесници у догађају, свесни филмског или телевизијског бележења, настоје да пруже идеалну слику о себи и догађају. Аутор тако утиче на облик забележене стварности јер само његово присуство као странца (најчешће још са мањом или већом групом сарадника и компликованом техником) утиче на мењање понашања људи у њему непознатој средини. Ипак, како је тај проблем препознат одавно, све је више филмова који о бележеном говоре на феноменолошком нивоу, настојећи да забележе реално збивање, без идеализација унутар саме посматране заједнице. Идеализације споља, од стране аутора, углавном су одавно искључене, иако се још увек јављају код снимања реконструисаних обичаја, што је, заправо, последица рада на основу ранијих етнoграфских записа, током истраживања која нису раздвојила идеални и реални ниво модела. Поред тога, све је више филмова који о бележеном догађају настоје да говоре специфичним филмским језиком, истичући у први план питање структуре и значења унутар догађања, чиме не само да се подиже ниво филмске приче, него и антропошког истраживања пре почетка рада на филму.

Испитивање унутар заједнице до сада није филмски бележено, иако је познато да се обучавањем члана заједнице да самостално, без утицаја етнoлога или филмског радника, забележи догађаје, добија другачија слика збивања, заправо слика културе виђене изнутра, како је то још 1966. Сол Ворт постигао у раду са Навахо Индијанцима⁴⁶, искључујући структуралне моделе западне културе и бележећи догађаје као "...ogledalo jednog naročitog vida komunikacije, u kome je sama kultura Navahosa ostavljala svoj skriveni otisak..."⁴⁷. То значи да би потпуна презентација посматраног и бележеног феномена обухватила најмање четири нивоа визуелног запи-

⁴⁶ Ibid., 33.

⁴⁷ I.c.

са. Таква презентација би истраживачима, али и најширој публици, могла дати увид у различите аспекте истог догађаја или појаве и тиме створити њену комплетну слику:

1. **Поглед изнутра:** члан заједнице обучен да рукује техником, али потпуни аматер - неоптерећен филмским, али и етнолошким образовањем - може да сними запис који истиче моменте унутар бележене појаве приоритетне за саме чланове заједнице, личности које имају посебан статус унутар заједнице или су од специфичне важности за саму појаву. На тај начин антрополог може да утврди степене вредновања појединача који су укључени у радњу, као и степене вредновања појединих сегмената радње. У овом случају јасно је да се ради о бележењу пожељног, дакле о забележеном идеалном моделу који постоји у свести чланова заједнице.
2. **Поглед споља** обухвата наредна три нивоа бележења:
 - a. *прост етнографски запис* - визуелно бележење без икаквих интервенција, у континуитету, допуњено исказима учесника радње. То је ситуација у којој реч допуњава, а често и препричава слику на нивоу дескрипције. У овом случају би било неопходно обезбедити два снимања истог збивања: прво у коме су чланови заједнице свесни снимања, припремљени за њега, које ће, дакле, да говори о идеалном моделу и друго које ће до максимума избећи утицај снимања на реални догађај, које бележи феноменолошки ниво, односно реални модел збивања.
 - b. *етнографски филм* - дакле, филм у ужем смислу речи, који подразумева раскадриравање, понављање делова радње да би се више пута, или из више углова снимили поједини делови радње. Овде се антрополог појављује искључиво као основни коментатор виших нивоа знања који не могу бити испрличани сликом. На овај начин се о догађају говори потпуније, у први план се доводи структура догађања, различити нивои значења, разновр-

сни утицаји уклопљени у збивање, итд. Рад на овој врсти филма подразумева комплетну антрополошку анализу збивања пре његовог визуелног бележења.

- с. *уметничка транспозиција забележене појаве* - филмски стваралац се у овом случају појављује као носилац визуелних модела савремене културе примењених на појаву ван ње. Овај приступ говори о укрштању два света, односима култура, првенствено о односу савремене културе према појединим сегментима традиције.

Антрополошки филм који би садржао у себи све ове нивое бележења једини је начин за пружање комплетне слике о бележеном догађају и, потпуно равноправно, могао би бити извор за антрополошка истраживања забележеног догађаја и информација за најширу јавност.

Међутим, како је област антрополошких истраживања далеко шира од тематике етнографског, па и антрополошког филма, сви филмови, укључујући и игроне, могу да буду значајан извор за истраживање појединих сегмената културе. Схватање лепог, однос према историји, односи између полава, идеалтипски модел појединца, па и друштва, могу се утврдити анализом играног филма, пре свега жанровских⁴⁸ остварења, где су ти клишеи најбоље заступљени. Примера има безброј:

- Научно-фантастични филм, као жанр, споља гледано најудаљенији од реалности, најексплицитније говори о вредновању односа у друштву, истичући позитивне

⁴⁸ Под жанром се, најуопштеније, подразумева: "...posebna i uglavnom prepoznatljiva vrsta igranog filma, koju odlikuje zajednički krug tema, naročito strukturalna radnja i ograničeni repertoar ikonografskih rešenja, koja se grupišu po funkciji unutar odabranog spleta konvencija. U pitanju su tipične radnje i već uvedeni nizovi vremenskih i prostornih odrednica..." Ibid., 86-87.

(утопија), односно негативне моделе друштвене организације (антиутопија), говори о односу према технолошком напретку, о еколошким оквирима живљења, односима између култура⁴⁹, као и о вредновању особина појединаца, израженом унутар категорија, без разрађивања развијених филмских ликова.

- Мелодрама, жанр који постоји од самог настанка филма, током своје историје говори о променама идеалтипског обрасца особина жена и мушкараца и њихових међусобних односа унутар исте културе, али и о различитим идеалтипским моделима односа између полова у различитим културама у истом времену (индијски / европски / амерички филм), итд.

Анализом играног филма могуће је, заправо, утврдити готово све обрасце савремених култура, наравно у њиховом идеалном, пожељном облику, што је неопходно за било какво озбиљније разумевање функционисања савремене културе уопште.



У етнолошким истраживањима културе као тоталитета, или њених појединих сегмената, обухваћена су испитивања и прошлости и садашњости. Методи прикупљања информација о културној стварности друштва или заједнице која се проучава, у времену које је истраживач поставио као оквир истраживања, разликују се у зависности од временског растојања протеклог између реалног постојања културе и периода истраживања. Уколико испитивана култура траје у истом времену када се и испитује, начини прикупљања информација о њој, па и формирања визуелне грађе, битно се

⁴⁹ Љ. Гавриловић, **Реални светови фантастике**, каталог изложбе, Етнографски музеј у Београду, Београд 1991, 13-19.

разликују него када су та два времена раздвојена, а разлике су утолико веће уколико је већи временски размак.

Визуелни извори за етнолошка истраживања у оба случаја су веома битни. Када истраживач прати појаве у савременој култури, нарочито оној којој и сам припада, доступан му је увид у њену целину, као и потпуно разумевање њеног функционисања. У овом случају визуелни извори, који се стварају у току самог истраживања (фотографије, филмска и видео документација), за истраживача представљају потврду онога о чему говори, с тим што, у неком будућем времену, могу постати самостални извор за несавременике, док у свом реалном времену настанка могу да буду релевантан извор за истраживаче који не припадају истом културном миљеу. Потпуна уклопљеност у културу којој припада, може бити и ограничење за истраживача, који може пропустити да забележи низ веома значајних детаља, које он сматра нормалним и заувек разумљивим, а који истраживачима ван временског и културног миљеа могу помоћи да осветле и објасне низ елемената културе.

Захваљујући бројним информацијама које садрже, визуелни извори су, дакле, неопходни у сваком истраживању културе. Њихова обрада и коришћење подразумева потпуно поштовање принципа унутрашње и спољне критике, што омогућује потврђивање или порицање веродостојности забележеног, а на основу процене валидности појединачних извора као репрезентативног узорка, и утврђивање њихове вредности као извора за испитивање појединачног сегмента који нас интересује, али и културе уопште.







Никола Арсенивић: живот и рад⁵⁰

Живот Николе Арсенивића, југословенског етнографа, како је сам себе звао, а како га, са много поштовања и с пуним правом, можемо звати и ми, до данас је остао готово непознат.

Рођен је у Ретфали код Осијека, претпоставља се 1823. године⁵¹, а умро у Београду 18. јула 1887. године. Период

⁵⁰ Детаљно о биографији, раду и збирци акварела у: Љ. Гавриловић, **Акварели Николе Арсенивића као извор за проучавање одевања у XIX веку**, рукопис, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, Београд 1993.

⁵¹ Биографски подаци о Арсенивићевом животу пре доласка у Србију преузети су из: N. Zega, **Zbirka Nikole Arsenovića**, Narodna starina 5, Zagreb 1923. Zega је биографске податке добио од Арсенивићеве кћери, која није живела са оцем и, вероватно је са њим била веома мало у контакту, јер је навела погрешну годину његове смрти, која се до данас наводи у свој осталој литератури о Арсенивићу, као и у музејским

његовог живота пре доласка у Србију познат је само фрагментарно. У Осијеку је завршио основну школу, а затим кројачки занат. Као млад калфа отишао је у Пешту и Беч да би усавршио занат, а путовао је и до Париза и у Немачку. Био је ван родног краја седам година, а по повратку се вратио у Вуковар, оженио и отворио велику кројачку радњу са осам запослених радника. Поред сељачког, "народног" одела, радио је и одела за официре, свештенике и грађане.

Данас није могуће утврдити када је, у Арсеновићевом до тада изгледа релативно мирном животу, дошло до преокрета. Наиме, Арсеновић је напустио Вуковар 1866. или 1867. године и отишао да се бави сликањем народних ношњи по Хрватској, Словенији, Срему, Хрватском Приморју, Далмацији, Истри, Црној Гори и Херцеговини. То је радио о свом трошку, издржавајући се на путу сликањем, кројењем и шивењем. Немогуће је утврдити ни Арсеновићеве разлоге за напуштање породице и сигурне егзистенције и започињање посла који је готово превазилазио његове могућности, а није доносио ни толико новца колико би могло да му обезбеди елементарну егзистенцију. Може се само претпоставити да је у Вуковару Арсеновић контактирао са људима који су прихватили идеје илирског покрета и да је, под утицајем романтичарског сна о потреби сазнавања и даљег изграђивања народне културе, кренуо на пут који ће трајати до краја његовог живота. Друга могућност је да се Арсеновић на неком путу за Дубровник срео са дубровачким књијаром и штампаром Петром Фрањом Мартекинијем, са чијим је сарадником Салвадором Косићем био у контакту све до 1873. године⁵², и да је под његовим утицајем почео да се бави

подацима. Због тога се може претпоставити да ни остали подаци о Арсеновићевом животу и раду пре 1868. године нису сасвим поуздани.

⁵² С. Тројановић, **Српској Краљ. Академији Наука**, Годишњак САНУ XX, Београд 1906, 224-225.

делатношћу која му је променила читав живот. Образлажући овај преокрет у свом животу, Арсеновић каже: "Југословенска ношава и орнаменти обратили су у многим круговима у последњим годинама, особито за време светске изложбе у Бечу (ма да су непотпуно заступљени били) пажњу на се, пошто је њихово целисходно употребљење у правцу вештачке производње и заната очевидно. Ја сам си ... за задатак ставио, да овај предмет са становишта вештачке производње и заната (у пределима где обитавају јужнословенска племена) проучим..."⁵³. Такође, немогуће је реконструисати у потпуности његова путовања, јер, као аустроугарски држављанин, није имао обавезу да се пријављује властима у градовима у којима је боравио на територији Аустро-Угарске, па се до података о њему може доћи једино ако се, као у Панчеву, обраћао неким захтевима градској управи. Самостална и атипична делатност којом се бавио условила је и готово потпуни недостатак података о његовом животу.

Арсеновићев живот и рад после доласка у Србију може се реконструисати са приличном сигурношћу, али ипак остаје још много неразјашњених детаља. Јасно је једино да је Арсеновићу посвећеност задатку, који је сам себи поставио, била једина битна ствар у животу.

Арсеновић у Србију први пут долази 1875. године, о трошку кнеза Милана Обреновића, настојећи да прода своју збирку акварела и обезбеди могућност за настављање свог рада у Србији. Збирка, коју је тада чинило 300 акварела, заиста је откупљена тек 1879. године, иако је још од 1876. била депонована у Народном музеју. Исте, 1879. године, Арсеновић је обишао Врањски, Пиротски и Нишки округ, захваљујући помоћи Српског ученог друштва. Како финанси-

⁵³ Плакат за изложбу из 1875. године, Етнографски Музеј у Београду (у даљем тексту ЕМ) ил.инв.бр. 1573.

рање Арсеновићевог рада у Србији никада није решено према његовим захтевима, он се враћао у Аустро-Угарску, настојећи да употпуни своју збирку и да тамо некога заинтересује за свој рад. Тако је у другој половини 1879. године боравио у Загребу и Глини, а 1880. у Петрињи, Броду и Сарајеву.

У Београд се вратио тек 1884. године, када је настојао да други део збирке поново прода Народном музеју, али како није успео да постигне договор са Министарством просвете, због дугова му је читава имовина заплењена и продата на јавној лицитацији, а Арсеновић је, уз помоћ Ђорђа Вајферта, морао да бежи у Панчево. Народни музеј је следеће, 1885. године, откупио 112 Арсеновићевих акварела од књижара Пудића, али по знатно нижој цени од оне коју је Арсеновић тражио. Године 1886. Арсеновић се враћа у Београд и, током лета, обилази Јагодински, Ћупријски и Алексиначки округ, што финансира Министарство финансија и народне привреде. Током јесени обилази Нишки округ, а крајем године коначно прихвата посао учитеља цртања у врањској нижој гимназији, мада све до смрти велики део времена проводи у Београду.

Умро је од последица апоплексије у Општој државној болници у Београду, сам и напуштен, у друштву просјака, проститутки и инвалида⁵⁴, дакле, као било ко други од градске сиротиње. Сахрањен је на Новом београдском гробљу, а гроб му је током преуређивања Новог гробља прекопан. Београдска штампа није забележила његову смрт, осим што се у редовном Десетодневном санитетском полицијском билтену појављује као једини случај смрти од апоплексије⁵⁵.

⁵⁴ **Протокол умрлих**, Општа државна болница, црква Светог Марка, Архив града Београда.

⁵⁵ **Српске новине**, бр.160, LIV, Београд, 24. јула 1887,



Арсеновићев рад на прикупљању и бележењу народне културе, првенствено одеће, обележен је романтичарским, пансловенским приступом, карактеристичним за период у коме је живео и радио. Уместо разлика, научници и уметници су истицали сличности између појединих јужнословенских народа, група и локалних заједница, третирајући читаву јужнословенску територију као подручје једне културе, што је био и Арсеновићев став.

Остали сегменти Арсеновићеве делатности: настојање да се унапреди образовање занатлија оснивањем специјалних школа, сакупљање података о предметима материјалне културе, организовање етнографских изложби и формирање музеја као интегралног дела образовног система, знатно превазилазе схватања о неопходности таквог рада, како његових тако и наших савременика, а начин реализације тих пројеката и даље је изразито модеран и, чак, у много чему до данас недостигнут.

Иако је етаблирана култура у Србији, окупљена око Одбора за уметност Српског Ученог Друштва, у време Арсеновићевог рада у Србији подржавала и финансирала снимање етнографског материјала које су Ђока Миловановић и Владислав Тителбах спровели у периоду од 1879. до 1884. године, Арсеновић, као независна личност, ван структуре и хијерархије, често окарактерисан као дилетант због недостатка формалног образовања, осим лепих речи, није добио никакву помоћ у раду. Ипак, и поред свих осталих покушаја, он је једини успео да формира целовиту, мада недовршену слику одевања на Балканском полуострву током XIX века. Поред тога, по садашњим сазнањима, организовао је прве етнографске изложбе и то не само у Београду, као политич-

ком и културном центру, у сали Велике школе 1884. године, него и у унутрашњости Србије, у Јагодини, Параћину и Ћуприји 1886. године, сматрајући да образовање није привилегија великих центара и да се на прикупљању података о традиционалној култури морају ангажовати не само професионални културни радници, него и широк круг аматера и љубитеља, заинтересованих за национални просперитет.



Збирка акварела и цртежа коју нам је Арсеновић оставио обухвата већи део Балканског полуострва. Данас целокупна Арсеновићева збирка обухвата 414 радова рађених различитим техникама. Највећи део збирке чине довршени радови: акварели (323), комбинација акварела и цртежа тушем (10), цртежи тушем (18) и гвашеви (3). У збирку улазе и недовршени акварели, које Арсеновић назива скицама (47) и цртежи тушем (9) и оловком (4), који су касније пронађени и придодати збирци, а рађени су као скице за постојеће аквареле. Због нестанка једног броја акварела, као што су акварели са костимима из Баната, Бачке и Срема, који су, по саопштењу Михаила Валтровића, позајмљивани Ђорђу Крстићу и Ђорђу Миловановићу као предлошци за костим за њихове радове и 22 акварела са костимима из околине Ниша, несталих током I светског рата, данас се не може утврдити колика је била читава збирка оформљена до краја Арсеновићевог живота. Неколико радова, као што су *Мајка Славија са својом јужнословенском децом*, *Стево Книћанин* и новије верзије Арсеновићеве школе у Бечкереку и костима Стане Бијелић, никада није стигло у Народни музеј и за њих се зна само на основу описа који је Арсеновић објавио⁵⁶.

⁵⁶ *Separat Beilage zur ersten Auflage des Arsenovics'scen südslavisch-orientalischen Ornamenten-Atlas und tehnomatischen Lehrcompendium*, Prachtaussgabe, Budapest 1883.

Иако сви акварели у збирци нису Арсеновићево дело, јер је део радио у сарадњи са дубровачким сликаром Салвадором Косићем, а део сасвим извесно уопште није Арсеновићев рад, идеја о формирању збирке је његова, а широко подручје које збирка обухвата превазилази све сличне истовремене колекције. Арсеновић је на самим акварелима и цртежима записивао њихов назив, односно тематику. Читаву збирку можемо да поделимо на неколико основних тематских група: женска одећа (158 комада), мушка одећа (110), женска и мушка одећа заједно (36), кројеви (10), орнаменти (58), детаљи терзијског веза (17) и жанр-сцене (12). И поред тога, данас је тешко тачно реконструисати како је Арсеновић планирао да организује своје радове по групама, јер те податке није доследно бележио.

Потпуно је извесно да *Техноматички Lehrcompendium* чини група од 8 цртежа кројева са "редукционом шемом", као и упутством за кројење. Арсеновић је овде заиста направио један од првих уџбеника кројења, којим је обухватио низ заната везаних за израду одеће. Конструкциона шема објашњава начин узимања мера и конструкцију одеће за различите типове мушке грађе, а целину са њом чини додатно објашњење узимања мера за мушку и женску одећу и примери који објашњавају употребу "геометријског система". На осам табли дати су кројеви за мушку и женску сеоску и градску одећу, као и за свештеничку одећу. Редукциона шема омогућава превођење смањеног кроја у природну величину, тако да је *Техноматички Lehrcompendium* истинско упутство за рад средњоевропских, мађарских и оријенталних занатлија. Уз кројеве су забележени и делови орнамената, као и умањене слике готове одеће, које су идентичне акварелима из Великог албума.

Јужнословенски оријенталски албум орнамената чини 75 табли са орнаментима у природној величини забележених са различитих одевних и других употребних предмета. На 46 табли приказани су орнаменти са одевних

предмета углавном терзијске израде, а на 12 табли домаћи везови са разних текстилних предмета, углавном пешкира. У овој групи има забележених орнамената и из крајева одакле иначе нема забележених комплетних костима - Босне, Бугарске, Грчке, па чак и Турске. У Албум орнамената може се укључити и 17 табли орнамената цртаних тушем, који су, заправо, скице за касније рађене аквареле. Ови орнаменти, осим два, немају наведен извор.

Велики етнографски албум обухвата укупно 265 акварела формата 20,5x28,5 цм са појединачним ликовима у народној одећи. Од тога је из Истре 17 акварела, са северног Приморја 27, из северне и средње Далмације 33, из далматинског залеђа 22, из Херцеговине 6, са дубровачког подручја, укључујући Пелешац 20, са острва 9, из Боке Которске, Црне Горе и Албаније 16, из Словеније 14, из Хрватске 38, из Славоније и Војводине 12, из Србије са Косовом 44, из Македоније 3 акварела. Арсеновић се веома трудио да прецизно забележи имена места у којима је радио аквареле, тако да, углавном, имамо поуздане податке о локацијама са којих су поједини костими. Ипак, на једном броју акварела подаци нису прецизно записани - имена села су погрешно забележена, па је потребно, на основу форме костима и података из литературе, утврдити прави назив села из којих су ти костими.

Мали кућни етнографски албум обухвата 36 акварела мањег формата, на којима се појављују парови - мушкарац и жена у свечаној или радној народној одећи. Радна одећа је допуњена алатима и другим употребним предметима. Само два акварела истог формата, 20,5x14,2 цм, представљају поједи-начне ликове (Херцеговца и Албанца) и може се претпоставити да је Арсеновић имао намеру да такве аквареле ради за *Илустровани алфавет*.

Илустроване биографије обухватају 12 акварела и гвашева са жанр сценама. Арсеновић је сматрао да ова група,

иако тематски издвојена, треба да буде инкорпорирана у Велики етнографски албум, и да чини његов интегрални део. У ову групу се, можда, могу укључити и акварели из Великог албума који не приказују костим анонимних лица: *Радо Рудењак из Шумета*, *Стана Бијелићева, поштоноситељка из Будве*, *Муж и Жена из породице Шупука* из Шибеника, *Девојка из породице Парадајзер* и *Жена из породице Вукасовића* из Сења. Такође би се у ову групу могли, вероватно, уврстити и прикази службене одеће и униформи: барјактар Дубровачке Жупе, адмирал и морнар Бокелске морнарице, хусар бандерал и четник. Како је код Рада Рудењака експлицитно наведено да је био Арсеновићев донатор, може се претпоставити да су и породице чија су имена забележена на акварелима такође материјално помагале Арсеновићев рад.



Примењујући принципе унутрашње критике извора ради провере валидности Арсеновићевих акварела морају се:

- утврдити идентичности и/или кореспондирање података забележених на акварелима са осталим подацима које имамо о одевању у периоду о коме је реч и
- утврдити и разјаснити одступања од, до сада, познатих чињеница утврђених на основу извора друге врсте, на основу чега се акварел (један или више) може:
 - одбацити као неаутентичан за потребе научног сазнања, дакле оценити као неверодостојан, или
 - уколико се та одступања могу уклопити у општија сазнања о одевању, али и материјалној култури и социо-економским односима, користити да дођемо до сасвим нових података о народном кос-

тиму из друге половине XIX века, чиме се потврђује аутентичност података.

Поред материјалних и визуелних извора, као најзначајнијих за реконструисање костима из времена Арсеновићевог рада, неопходно је, као и код сваке друге провере веродостојности извора, укључити и информације из свих осталих врста извора, као и досадашње резултате проучавања костима из тог периода.

Збирка акварела Николе Арсеновића може се, у проучавању одевања у XIX веку, користити на више различитих нивоа, који зависе првенствено од тога шта желимо да сазнамо о тој теми. Подаци из збирке могу се користити за уобичајена истраживања у оквиру историје костима:

- формално-генетску анализу појединих делова одеће или читавог костима,
- утврђивање облика костима током друге половине XIX века,
- реконструкцију касније напуштених или трансформисаних делова одеће;

али се могу испитивати и:

- функције одевања у појединим локалним заједницама или
- социјална стратификација у појединим локалним заједницама и означавање статуса појединаца,
- као и низ других тема везаних за проучавање традиционалне културе и народног живота у XIX веку.

Из друге половине XIX века постоји велики број ликовних извора, пре свега портрета и фотографија, који, уз сва ограничења која има та врста грађе, пружају могућност да се, у комбинацији са материјалом сачуваним у музејским збиркама, бар делимично реконструишу значења унутар система

одевања широм Балканског полуострва. То се односи пре свега на одевање виших социо-економских сталежа, као и на одећу која се носи у формализованим и ритуализованим моментима: свечану, празничну, обредну. Музејски материјал из истог периода има слично ограничење - одевни предмети прикупљани су према естетском критеријуму, а најстарији примерци су, по правилу, припадали свечаној или ритуалној одећи, јер се она релативно ретко носила, придаван јој је већи значај, па се чешће и лакше сачувала. Поред тога, ти сачувани музејски примерци углавном потичу из времена када је традиционални костим почео да се губи из свакодневног живота, све више замењиван одећом нових форми, од нових, фабричких материјала. То је период када долази до фиксирања форме костима, који се касније чувао и, повремено, носио у сталном, непроменљивом облику, па је костим фиксиран најчешће управо у ритуалној форми. Наиме, делови одеће везани за ритуал најчешће су се наслеђивали, и, мада су се носили ретко, преживели су у ритуалима и ретким свечаним приликама и после губљења ове одеће у свакодневном животу. Фиксирани модел одеће ношен је и касније у свечаним, односно обредним и ритуалним приликама, тако је стигао и у музејске збирке, а и у свести казивача на терену сачувао се као обавезни облик костима, па због тога подаци о одевању прикупљени испитивањем на терену током XX века најчешће говоре управо о том, фиксираном облику костима.

Арсеновић је током свог рада настојао да забележи разлике између радне (свакодневне), свечане и ритуалне одеће. У *Великом етнографском албуму* забележио је углавном свечану и ритуалну одећу, док је проценат радне одеће знатно мањи. *Мали етнографски албум*, међутим, садржи паралелно радну и свечану варијанту истог костима, па можемо само да жалимо што није наставио са даљим радом на Малом етнографском албуму, који је обухватио само уску територију Словеније, Истре, Далмације и Херцеговине. Док је свечана одећа углавном идентична костимима забележе-

ним у Великом албуму, радна одећа, посебно означена деловима алата или елементима радног процеса, нема паралела у Великом албуму. Генерално гледано, иако између ове две функционално раздвојене варијанте костима нема великих разлика у форми, присутне су значајне разлике у деловима, јер је костим комплетан само у свечаној варијанти, као и разлике у квалитету материјала, украсу, оглављима и слично. Ово раздвајање свечане и радне варијанте одеће, доследно спроведено у Малом албуму, одражава Арсеновићево интуитивно схватање да разграничавање варијаната истог костима може да нам пружи различите врсте информација неопходних за потпуније схватање културе у целини. Овакав приступ одећи, али и традиционалној култури уопште, по свом теоријском утемељењу превазилази период у коме је Арсеновић живео и радио. Он заправо антиципира теоријске поставке знатно ближе нашем него његовом времену, што је, вероватно, један од узрока потпуног неразумевања са којим се Арсеновић сусретао током свог живота и рада.

У оквиру локалних заједница са очуваном традицијском друштвеном структуром, место појединца морало је бити прецизно дефинисано његовим статусом (пре свега у оквиру породице) који је проистицао из полне и старосне категорије којој је појединац припадао. Како је статус подразумевао одређени начин понашања и самог појединца, и његове околине према њему, статуси су захтевали јасна спољна обележја. Основни начин спољног, видљивог означавања статуса представља одевање, с тим што су у свакој локалној заједници постојала правила о начину коришћења одеће у означавању појединих статуса. За означавање су се користили поједини одевни предмети (њихово свакодневно или повремено ношење, или забрана ношења), начин чешљања, употреба одређених боја, карактеристична орнаментика и слично. Статусне категорије су увек јаче изражене у оквиру женске популације, што значи и да су истакнутије означене разликама у костиму, јер оне означавају и полну улогу,

односно сексуалну доступност појединих категорија жена у оквиру локалне заједнице, проистеклу из јавно исказаног, мада не увек и реализованог, става традиционалне локалне заједнице да је женама ступање у сексуалне односе пре или ван брака забрањено. У оквиру мушке популације, па тако и одеће, разлике су мање, јер нема прецизног дефинисања полних улога у оквиру социјалних и генерацијских група мушкараца, односно, за њих не постоји јавна забрана ступања у сексуалне односе пре, ван или мимо брака.

За разлику од остале визуелне грађе, Арсеновић је, у радовима у Великом и Малом етнографском албуму, настојао да забележи одећу појединих статусних категорија и тако сачува њихов специфичан изглед и значење. Иако није у свим крајевима обухватио све статусе, Арсеновић се трудио да назначи разлике у одевању одраслих, пуноправних чланова заједнице, односно оних који су склопили брак, од оних који тај статус још нису стекли, већ ће га стећи тек ступањем у брак, па тако у Арсеновићевој грађи имамо забележене дистинкције

удата жена / девојка

и

ожењен мушкарац / момак.

Поред тога, настојао је и да забележи означавање обреда прелаза ритуалном одећом. У његовој збирци је, ипак, највећи проценат костима ожењених мушкараца и удатих жена (77%), јер су то и најчешћи и најпожељнији друштвени статуси, знатно је мањи проценат костима девојака и момака (15%), и костима везаних за обред прелаза - у овом случају искључиво невестинска одећа (5%). Удовица процентуално има далеко мање него што их је у пракси морало бити (1%), али се може претпоставити да или удовице нису биле превише расположене да сарађују са Арсеновићем, управо због специфичног статуса, или да сам Арсеновић није био много заинтересован за, по правилу, мање украшену и

неатрактивну удовичку одећу. На тај начин је Арсеновићева грађа допуна сачуваном рецентном етнографском материјалу, јер нам пружа додатне информације, којих нема у очуваном музејском материјалу, нити у рецентној етнографској грађи. Забележене информације о разграничавању варијаната истог костима према појединим функцијама допуњавају наше знање прикупљено на основу других врста извора и етнографских истраживања из XX века и веома су битне, не само за упознавање свакодневног одевања током XIX века, него и за схватање механизма функционисања локалних заједница у том периоду.

Арсеновић је, на својим акварелима, настојао да забележи "стару ношњу", па се може претпоставити да је одећа коју је сликао ношена углавном током прве половине XIX века, дакле у периоду из кога углавном нема сачуваних делова народног костима, нарочито не сеоског. Како је Арсеновић, судећи према раду у Србији, настојао да од појединачних делова одеће реконструише комплетан изглед старијег костима, може се претпоставити да поједини елементи одеће који се појављују на његовим акварелима не морају заиста припадати истом временском периоду, односно да су комплети формирани од делова одеће различите старости, па да у том смислу не представљају заиста комплетну одећу тог периода. То се нарочито односи на радове где је експлицитно речено да се ради о "старијој ношњи". Наравно, проблем није у претпостављеном Арсеновићевом покушају да свесно забележи нетачне податке, јер би се то косило са основним идејама његовог рада, већ у могућности да сами носиоци костима укомбинују старије, сачуване делове одеће са елементима новог костима. Разграничавање начина обликовања појединих делова одеће у периоду када су забележени на акварелима, и утврђивање њиховог евентуалног одступања од синхроног склада, може нам, ипак, омогућити да утврдимо степене важности појединих одевних

предмета у комплетном систему одеће, а тиме и елементе који представљају носиоце значења у локалним заједницама.

Захваљујући својим документарним вредностима: валидности забележених информација, великом обиму материјала са могућношћу релативно прецизног датирања, Арсеновићева збирка је незаобилазан извор прворазредног значаја за културно-историјска, етнографска и антрополошка истраживања култура Балканског полуострва. Интензивнијим коришћењем овог материјала могу се утврдити и процеси прожимања разноврсних утицаја не само унутар уских подручја, већ у ширим регионима појединих културних зона, што омогућује боље упознавање историје одевања, али и културно-историјских процеса у целини и пружа нам низ нових сазнања о култури из периода када је збирка настала. У случају збирке акварела Николе Арсеновића, како обим збирке превазилази могућности анализе сваког појединачног акварела у оквиру једног рада, валидност акварела, као и могућности нових информација које се могу добити проучавањем ове збирке, може се приказати само испитивањем појединих акварела, као репрезентативног узорка на основу кога се може процењивати и валидност читаве збирке. Појединачни акварели из Арсеновићеве збирке су третирани као самосталан извор за:

- познати костим
- потврђивање континуитета одевног предмета
- варијанту одевног предмета
- реконструкцију непознатог облика одевног предмета
- реконструкцију непознатих делова костима
- непознати костим
- службену одећу
- формирање варијанте костима
- сеоски костим у градској средини
- ширење утицаја из града у село и
- ширење утицаја из политичког средишта.

На основу упоређивања података забележених на тим акварелима и података из других врста извора може се утврдити валидност информација које конкретни, појединачни акварели садрже, на основу чега се може говорити и о валидности читаве збирке. Поред тога, могуће је, уклапањем познатих података из других врста извора са досада непознатим информацијама које акварели садрже, проширити досадашња знања о појединим костимима или елементима костима, што је такође веома значајно како за оцењивање вредности Арсеновићеве збирке као извора за испитивање костима, тако и за наша укупна сазнања о култури XIX века на Балканском полуострву.





Паралелни извор за познати костим

Бокелјска морнарица, наследница Братовштине которских помораца, односно Которске морнарице, установе која је кроз читав средњи век била професионална, сталешка, али и војна организација которских и, шире, бокелјских помораца, основана је 1859. године, 11 година после укидања Которске морнарице због подржавања Грбальске буне и одлуке Скупштине Бокелја о присаједињењу Боке Далмацији, Хрватској и Славонији, што се није слагало са централистичком оријентацијом аустријских власти⁵⁷. Обновљена Бокелјска морнарица имала је свог адмирала и све офицере, као и раније, али више није имала војнички карактер, нити је била сталешка и професионална организације, јер су право чланства имали сви Бокелји, а функција јој

⁵⁷ S. Mijušković, **Kotorski admirali**, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru XVI, Kotor 1968, 47.

се свела на параду у униформама и под оружјем приликом прослава заштитника Котора, св. Трипуна. Све до 1860. године чланови Бокелске морнарице били су равноправно и католици и православни, али је, у складу са чвршћим везивањем Морнарице са католичком црквом, бискуп Калођера 1860. године забранио учешће православаца у саставу обновљене Морнарице, па су Срби 1862. године основали "Српску гарду", која је задржала исте униформе, али је парадирала приликом прославе црквене свечаности св Тројице⁵⁸. Према статуту Бокелске морнарице из 1874. године, униформа Бокелске морнарице је бокелска народна ношња са одговарајућим оружјем. Адмирала означава двороги шешир са белом перјаницом, долама, сабља и штап, а официре двороги шешир са црном перјаницом, долама и сабља⁵⁹. Како је овај статут, што се униформе тиче, санкционисао већ постојеће стање, може се претпоставити да су исте ознаке биле примењиване и у оквиру Српске гарде.

Арсеновић на свом акварелу *Командир варошке гарде (маринерицера)*⁶⁰, очигледно представља адмирала бокелске морнарице. Његову одећу чине: бела кошуља без икаквог украса са црном марамом везаном у чвор испод оковратника, црне *гаће* турско-левантинског типа, црвени свилени појас, зелени јелек - *јечерма*, црни горњи дуги одевни предмет са рукавима - *долама*, двороги шешир са белом перјаницом и беле рукавице. На ногама има црне чарапе - *бјечве* и црне плитке ципеле - *цревље*. Јечерма, долама и шешир украшени су златовезом. Долама има подвртне рукаве, са видљивом црвеном свиленом поставом. Она је облика

⁵⁸ *Ibid.*, 48; Ј. Вукмановић, **Ношња и оружје бокелске морнарице**, Споменик САНУ СШ, Одељење друштвених наука, нова серија 5, Београд 1953, 215.

⁵⁹ S. Мијушковић, **о.с.**, 53.

⁶⁰ ЕМ ил.инв.бр. 785 (слика 5, стр. 165).

фрака, напред дужине до струка, позади са пешевима до колена, који је у европску моду ушао у време Француске револуције и задржао се у униформама, али и као свакодневна одећа, све до друге деценије XIX века⁶¹. Долама је, ипак, задржала украс - нема ознака чина на рукавима, али је ширит на јаки веома широк (заузима целу ширину јаке), а главни украс на долами чини по 7 златних кита на свакој страни и 7 редова златног гајтана. О струку носи опасану сабљу у црвеним корицама украшеним златом, са позлаћеним или златним каишем, дршком и куглом.

Према опису Јована Вукмановића⁶² ознаку адмиралског статуса требао би да представља крзнени калпак са белим пером, какав је био ознака јунаштва, а можда и статуса још током средњег века⁶³. По информацијама Вука Караџића "...свуда око залива (код Срба закона грчког) стајаћа капа била (*je*) од самура или од куне калпак."⁶⁴ Шешир истог облика као на Арсеновићевом акварелу, али без перјанице, носио је у другој половини XIX века, уз аустроугарску униформу, адмирал Флорио⁶⁵. Може се претпоставити да је у време Арсеновићевог боравка у Котору дошло до раздвајања одеће између католичког и православног становништва, где је основ за дистинкцију био облик адмиралске капе: православно становништво задржало је крзнени калпак, вероватно и

⁶¹ H. Mützel, **Kostümkunde für Sammler**, Berlin 1921, 73-74; C. Köhler, **A history of costume**, New York 1963, 374-390.

⁶² J. Вукмановић, **о.с.**, 223-224.

⁶³ Ђ. Тешић, **Челенка - "Оковано перје"**, Гласник Етнографског музеја XXI, Београд 1958, 144-150.

⁶⁴ В.С. Караџић, **Црна Гора и Бока Которска**, Београд 1969, 147.

⁶⁵ Стална изложба у Поморском музеју у Котору. Реконструкција униформе адмирала Бокељске морнарице у оквиру ове исте изложбе садржи бели калпак и чизме, кошуља је потпуно нова и допуњена црном лептир машином, а јечерма је од тамноцрвене (бордо) чоје.

у униформи Српске гарде, због чега га Јован Вукмановић и уноси у опис униформе Бокелске морнарице претпостављајући да разлика нема, јер су оне у време испитивања поново нестале. Од 1914. године укинута је Српска гарда и Бокелска морнарица је поново постала заједничка институција целокупног бокелског становништва, док је у униформи Бокелске морнарице крзнени калпак замењен дворогим шеширом, али је перјаница задржана као ознака статуса. Још половином XIX века шешир и крзнени калпак били су равноправно део униформе бокелских капетана, јер их паралелно срећемо 1847. године у попису ствари капетана Косовића⁶⁶, па је могуће да је дистинктивна функција оглаваља **калпак / шешир** у смислу **православни / католици** уведена управо у кратком периоду постојања две паралелне организације.

Адмирал Флорио имао је и сабљу, веома сличну сабљи на акварелу, једино што су каније адмиралове сабље биле црне, оковане позлаћеним сребром⁶⁷, па се може претпоставити да је исти тип украса и на сабљи са акварела. Недостатак ђемера, који, према Вукмановићевом опису, улази и у адмиралску одећу, такође је последица делимичног напуштања традиционалног изгледа у корист савременог европског одела, као што је то и крој доламе која поприма облик фрака, дакле модне европске одеће, док су јечерма, појас и гаће, као и обућа, задржани из инвентара традиционалне одеће. Овај исти процес потврђују и портрети капетана Јозе Луковића из Прчња и Јосипа Радонићића из Доброте, из

⁶⁶ М. Milošević, **Putovanje dobrotskog jedrenjaka u albanske vode (ljetu 1847 god.)**, Годишњак Поморског музеја у Котору IV, Котор 1955, 162-164.

⁶⁷ Исти облик и украс сабље и код: N. Bruck-Auffenberger, **Dalmatien und seine Volkskunst**, Wiена 1912, LIX.

друге половине XIX века⁶⁸. Оба капетана имају крзнени калпак, тако да тај калпак без украса очигледно означава капетански статус, што се поклапа са Вукмановићевим описом. Промене у одећи капетана су разнородне, али све указују на увођење европске одеће: смеђе панталоне европског кроја и тамнозелени фрак на капетану Луковићу, црно одело капетана Радоничића такође. Мешавину европског и оријенталног у костиму бокелјских мушкараца запажа још Вилкинсон⁶⁹, што значи да је процес европеизације одеће у Котору, започет још током средњег века, трајао још и у XIX веку, односно, да је ношење споја европске и оријенталне одеће током дугог периода било уобичајен модни образац. Вероватно је до фиксирања модела униформе дошло управо у периоду доношења статута Бокелјске морнарице или нешто касније, дакле после Арсенивићевог проласка овим крајевима, јер његов адмирал још увек носи црну мараму око врата, како то и Вук наводи⁷⁰, а за коју Јован Вукмановић каже да је нестала почетком XX века⁷¹

*Варошки гардиста (маринерицер)*⁷² је морнар Бокелјске морнарице или мушкарац из Котора или околине који није члан Бокелјске морнарице, али у свечаним приликама носи ову одећу⁷³. С обзиром на комплет ове одеће вероватно је, ипак, да је у питању морнар, јер недостаје *кружат* који је

⁶⁸ Стална изложба у Поморском музеју у Котору.

⁶⁹ G. Wilkinson, **Dalmatia and Montenegro with a journey to Mostar in Herzegovina**, London 1848, 382.

⁷⁰ В.С. Карацић, **о.с.**, 147.

⁷¹ Ј. Вукмановић, **о.с.**, 216.

⁷² ЕМ, ил. инв.бр. 786 (слика 6, стр. 166).

⁷³ Ј. Вукмановић, **о.с.**, 215-216.

током XIX века био део цивилне бокелјске одеће у Котору⁷⁴. Иако је још крајем XVIII века *кружат* био део одевног инвентара капетана Бокелјске морнарице, како видимо из пописа садржаја сандука капетана Каменаровића из 1789. године, где се налазе чак три сомотска *кружата*, беж и зелени са ширитима и златним дугметима и црни, као и два без рукава⁷⁵, он је већ до половине XIX века нестао из униформе и задржао се искључиво у цивилној одећи⁷⁶.

Одећа се састоји од: беле кошуље, зеленог јелека *јечерме*, црног кратког *корета* са дугим рукавима, постављеног плавом тканином која се види на подавијеним рукавима, црних *гаћа* турско-левантинског типа, црвеног *ћемера* за ношење оружја, црвеног свиленог појаса, црне капе *ћеверице*, црне мараме везане око врата, златне или позлаћене *ћесе* за ношење барута са 3 китице од златног гајтана и црвене дуванкесе, *тоболаца*. Јечерма, корет и ћемер украшени су златовезом, а капа сребрним *цветом*. На ногама има такође црне *бјечве* и црне плитке ципеле са машном. Од оружја има дугу пушку, нож и кубуре у ћемеру. Иако општи изглед одеће одговара опису који даје Вукмановић, а који је настао на основу предмета из Поморског музеја Црне Горе у Котору⁷⁷, постоје одступања у детаљима. На кошуљи нема чипке, уместо које се са сваке стране груди налази неколико

⁷⁴ Ibid., 224.

⁷⁵ V. Ivančević, **Brodska garderoba bokeljskog kapetana pri kraju 18. st.**, Годишњак Поморског музеја у Котору XVIII, Котор 1970, 164.

⁷⁶ У попису ствари капетана Косовића из 1847. године *кружат* се већ не помиње. М. Milošević, l.c.

⁷⁷ Ibid., 218-221; комплет униформе Бокелјске морнарице сачуван је и у Етнографском музеју Црне Горе: *капа*, инв.бр. 3230, *гаће*, инв.бр. 3228, *јакета*, инв.бр. 3232, *корет*, инв.бр. 2731, *силав*, инв.бр. 273, *појас*, инв.бр. 2617, *докољенице*, инв.бр. 759, *тоболац* и *кеса*, инв.бр. 2634, и потпуно одговара Вукмановићевом опису.

ситних фалтица, а копчање се не види јер је покривено. Јечерма је зелена, иако Вукмановић наводи црвену или плаву као обавезну боју. Током XIX века, када је близина Турске још увек знатно утицала на формирање одеће, за скупocene одевне предмете који означавају имање и моћ коришћена је веома често зелена боја, управо зато што је у Турској била забрањена за рају исто као и црвена. Поред тога, у оквиру рисанске мушке одеће зелена боја је веома заступљена тако да је ова боја потпуно могућа и у одећи Бокелске морнарице, иако нема сачуваних јечерми у тој боји⁷⁸. На јечерми нема уздужних златних ширита, али се зато на десној страни налази 10 златних дугмади, а са обе стране груди по један ред од 8 златних кита и 10 попречних редова гајтана. Јечерме су уопште могле бити различито украшаване - на фотографији морнара Бокелске морнарице из 1871. године⁷⁹, све јечерме су украшене китама и редовима златног гајтана, али њихов број и величина варира. Корет на рукавима има плаву уместо црвене поставе, што изгледа да подвлачи разлику између морнара и виших чиновца, а довољно је декоративно. Поред тога, изгледа да је замена црвене и плаве боје у овој одећи прилично честа, а фиксираност боја још током XIX века није била обавезна⁸⁰. Златни ширит се спушта све до доње ивице корета, а златовез са стране је независтан. Богати украс на јечерми и корету означава носиоца ове одеће као веома имућног човека, иако са ниским чином у оквиру Бокелске

⁷⁸ Јечерма у Поморском музеју у Котору је љубичаста.

⁷⁹ Историјски архив Котор, ФВ 23.

⁸⁰ На акварелу из L. Salvador, o.c., 83, корет је смеђ, а постава на рукавима је на широке бело-плаве пруге. У попису одевног инвентара капетана Каменаровића, V. Ivančević, l.c., наводи се корет боје маслине, по чему се може закључити да ни корет није био стриктно одређене боје, иако в. С., **Излет у Црну Гору**, Гласник Етнографског музеја на Цетињу IV, Цетиње 1964, 234, наводи још 1849. године: "Одјећа Которана је сасвим црна...".

морнарице. Недостаје *фацулет* преко ћемера и појаса, а уместо уобичајене 3 *ћесе*, уз *тоболац*, појављује се само једна. Судећи према фотографији морнара Бокелјске морнарице и акварелу из *Das was verschwindet*, ова опрема се заиста мењала, вероватно у зависности од имовног стања, прилика у којој се одећа носила, и других разлога.

Арсеновићеви акварели, коришћени као паралелни извор за добро познати костим, у овом случају униформу Бокелјске морнарице која је и народна свечана мушка одећа у Боки, ипак нам дају неке нове информације. Они нам омогућавају да утврдимо дистинкцију између православног и католичког становништва крајем XIX века, иако је на њој инсистирано само неколико деценија и то само у највишем социоекономском слоју и само у граду Котору, одакле су једино могли бити бирани адмирални Бокелјске морнарице. Поред тога, на основу ових акварела можемо да допунимо знање о варијантама ове одеће док је још била ношена као свечано народно одело, пре њеног потпуног фиксирања крајем XIX и почетком XX века, када губи обележје народне одеће и постаје само ритуална одећа ношена приликом свечаних парада Бокелјске морнарице, породичних и сеоских свечаности.





Извор за потврђивање континуитета варијанте одевног предмета

Неки елементи костима се, због свог специфичног значења и функције коју имају унутар комплетног система одеће, задржавају веома дуго у релативно неизмењеном облику, чувајући тако поруке које су имале одређени значај за функционисање и стално обнављање постојећих односа унутар локалне заједнице. Оглавље је најчешћи носилац означавања у оквиру женске одеће, који се преноси с генерације на генерацију, декодирајући тиме и систем порука упућених свим заинтересованим члановима локалне заједнице.

На четири акверела из Шоплука Арсеновић је забележио три значајна женска статуса: девојку⁸¹, невесту⁸² и жену⁸³.

⁸¹ **Девојка из Ресника**, ЕМ ил.инв.бр. 1058 (слика 33, стр. 193) и **Девојка из Бериловца**, ЕМ ил.инв.бр. 1059 (слика 34, стр. 194).

У оригиналу Арсеновић је записао име села као Беровица. Међутим,

На сва та четири акварела оглавље је веома слично. Све ове жене су убрађене на исти начин, танком белом куповном шамијом са цветним узорком по ивици. Ове шамије са утканим или штампаним барокним цветним китицама, производ европских мануфактура, продрле су током XIX века у народну одећу широм Србије, замењујући у Лужници и Нишави старију *забратку*⁸⁴, као што су у другим крајевима замениле старије пешкире и убрадаче.

Жена испод шамије има малу капу *кајицу*, везену црвеном и разнобојном вуном, са *прочељем* - нанизом ситних новчића и закићена свежим цвећем. М. Јовановић доводи кајицу у везу са плитким црвеним капицама типа феса, које Нопча, позивајући се на Бузбека, Каница и Јиречека, помиње у Родопима, Србији и другим крајевима Балканског полуострва⁸⁵. Такво упоређивање, на први поглед прихватљиво,

село Беровица се не појављује на картама, нити се помиње у старијој литератури која би могла обухватити сва села која су постојала и у Арсеновићевом периоду. Како одећа на акварелу у потпуности одговара костиму ношеном у Шоплуку XIX века, могло би се претпоставити да се у овом случају ради о селу Бериловци у Нишави, чије је име Арсеновић или погрешно чуо, или погрешно забележио.

⁸² *Млада из Крњина код Пирота*, ЕМ ил.инв.бр. 1076 (слика 39, стр. 199).

У оригиналу Арсеновић наводи име села као "Крњина", али је то, по свему судећи, једно од села Горње и Доње Крњино у Лужници, чије је име Арсеновић непотпуно забележио, или се назив односи на оба села.

⁸³ *Жена из Смрдана*, ЕМ ил.инв.бр. 1079 (слика 41, стр. 201).

⁸⁴ В. Карић, *Србија*, Београд 1887, 126; Р. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI veka: Putopis Stjepana Gerlacha o drugom putovanju carskoga poslanika D. Unganda u Carigrad g. 1573-78*, Rad JAZU CXVI, Zagreb 1893, 50, још 1573-78 наводи да ".kršćanke nose na glavi velike nabrane koprene.", што би такође могло да асоцира на забратку.

⁸⁵ F. Nopcsa, *Albanien - Bauten, Trachten und Geräte Nordalbaniens*,

није сасвим могуће - ради се о два различита типа скромних женских оглавља. Податак који би се пре могао повезати са кајицом је Бенаљин опис женског оглавља из околине Беле Паланке из 1577. године, где се каже да жене "носе на глави малу капу од биела платна, с које висе многи сребрни новци низ чело..."⁸⁶. Кајица је такође прављена од белог кудељног платна набраног у полулопту, а деловала је црвено захваљујући везу црвеном вуном⁸⁷. Како сви путописци из ранијих векова наводе шаренило и богатство веза (највише црвеног) на ношњама ове области, а рецентни етнографски материјал је практично без везеног украса, што се види и на сачуваним ликовним изворима из XIX века, може се претпоставити да је везени украс на кајици, који је изражавао богатство, статус и слично, далеко више долазио до изражаја док је кајица ношена у комбинацији са *збратком*, него у последњем периоду ношења, када је углавном покривена шамијом. Поред тога, кајица се и по типу и по функцији разликовала од динарске црвенкапе, која је превасходно била девојачко оглавље.

Невеста преко шамије има мали венац од свежег цвећа. Венац је у Нишави и Лужници стављан преко венчаног вела, који је током XIX века нестао, па је венац стављан преко кајице и шамије⁸⁸. Како венац потпуно покрива ивицу шамије не види са да ли испод шамије постоји кајица или не.

Berlin und Leipzig 1925, 221.

⁸⁶ Р. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI veka, Putopis Salomona Švajgera o putovanju carigradskog poslanika J. Sinzendorfa g. 1557**, Rad JAZU CXVI, Zagreb 1893, 99.

⁸⁷ Кајица из околине Пирота, Етнографски музеј у Београду, инв.бр. 15146.

⁸⁸ В. Николић, **Из Лужнице и Нишаве**, Српски етнографски зборник XVI, Живот и обичаји народни 9, Београд 1910, 225.

Девојке немају кајицу, већ су само забрађене марамом, што је у складу са свим познатим описима одеће овог подручја у XIX веку, иако девојка из Ресника има дуж ивице шамије, испод букетића цвећа, три крупна метална украса, што одступа од уобичајеног девојачког изгледа. Наиме, судећи по ранијим извештајима путописаца, девојке су ишле гологлаве и шишале косу све до удаје. У XIX веку девојке више не шишају косу и повезане су шамијом, односно разлика у оглавлју је једино у ношењу кајице код удатих жена, а може се претпоставити да је девојка која носи метални накит над челом, иако још не носи кајицу, заправо испрошена и да је тај ковни накит статусно раздваја од неиспрошених девојака, дакле, ставља је у статус између девојке и невесте. Већ почетком XX века и та разлика се губила⁸⁹. И девојке и жена закићене су цвећем, што допуњује свечани изглед млађих особа⁹⁰.

Коса једне девојке⁹¹ раздељена је на средини и повезана у ситне плетенице, које се позади спајају у једну дугу плетеницу. Та се плетеница, допуњена вуном и кострети и украшена металним и стакленим накитом спушта, заједно са неколико краћих лажних и окићених плетеница, све до доње ивице сукмена. Исти овакав начин уплитања косе очигледно се веома дуго јавља на овом простору, јер готово сви путописци иза XVI века доносе описе ове, за њих необичне, фризури: "...žene nose duge pletenice, a na tih je mnogo novčiča i drugih srebrnih nakita..."⁹²;

⁸⁹ Ibid., 120.

⁹⁰ Исти начин забрађивања и украшавања цвећем види се и на фотографији Петра Аранђеловића **Девојка из околине Пирота**, ЕМ, ил. инв.бр. 7721.

⁹¹ **Девојка из Бериловца**, ЕМ ил.инв.бр. 1059.

⁹² Р. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI veka: Putopis Stjepana Gerlacha o drugom putovanju carskoga poslanika D.**

"..One pletu si kosu tako umjetnički, da se vrlo mučno raspoznaju pletenice, koje puste otrag visiti sve do pojasa.."93

"..Kosu pletu u duge pletenice, koje sižu do zemlje i vrlo je okićena.."94

"..mlade žene pletu svoju kosu u jednu pletenicu, uz to pletu više manjih od crne i smeđe konjske strune te jih razrede po glavi, a dole jih opet svežu u jednu pletenicu, a sve to okite starinskim tokami, modrim staklom, kao što se u Španiji na mazge vješa, ili kao što je negda u Njemačkoj bilo.."95

"... жене иду откривене главе. Оне своју косу плету на посебан начин тако да је тако плетење косе само њима својствено"96

"У читавој овој земљи, све док се не удају жене носе косу подсечену до ушију тако да личе на дечаке. После кад се удају носе их или дуге, спуштене до рамена, или их, на словенски начин, плету у плетенице...на тако зачешљану косу вешају сребро, аспре, стакло, амбру и дукате који висе и звецкају.."97

Unganda u Carigrad g. 1573-78, 50.

93 P. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Mehliora Besolta o putovanju s. poslanika H. Lichtensteina u Carigrad g. 1584**, Rad JAZU CXXIX, Zagreb 1986, 68.

94 P. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Benedint Curipeschitz (Benedint Kuripešić): Itinerarium Wegrayss kün. may. potschafft gen Constantinopel zu dem Türckischen keiser Soleyman**, Rad JAZU LVI, Zagreb 1881, 183.

95 P. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Itinerari carskog kurira Jakova Betzeka g. 1564-1573**, Rad JAZU LXXXIV, Zagreb 1887, 89.

96 E. Čelebija, **Putopis, odlomci o jugoslovenskim zemljama I**, Sarajevo 1957, 69.

97 P. Самарцић, **Београд и Србија у списима француских савреме-**

М. Јовановић, када говори о одећи подручја моравско-вардарских досељеника, где смешта и Понишавље, претпоставља да је овај начин чешљања, под именом *прцак* формиран под утицајем досељеника из Македоније, и да је управо он забележен на Каницовој фотографији из 1868. године⁹⁸. Помињући одевање шопског становништва она поново наводи фризуру под истим називом, додуше без детаљног описа, иако сама износи да у шопској области углавном живи стариначко становништво, што подразумева да је утицај какав је претпоставила у Понишављу искључен. Међутим, управо подаци, који још од XVI века на овој територији наводе исти начин чешљања, говоре у прилог чињеници да је у целом овом подручју, и поред сеоба становништва, начин чешљања одржан, иако је долазило до промена у осталим деловима и оглавља и целокупне одеће. Врло је вероватно да је и новодосељено становништво, које је у ове крајеве претежно стизало из средње Бугарске, имало близак начин чешљања, чиме је модел учвршћиван, а досељеници из осталих крајева су, можда, иако су делимично задржавали примарни модел одевања, усвајали овај атрактивни начин чешљања, који је означавао статус жене унутар заједнице и очито био најзначајнији део женског изгледа у целини, јер му је управо то омогућило да се неизмењен задржи до краја XIX и почетка XX века.

Употребу козине, коњске длаке, касније вуне и куповних трака у формирању ове фризури С. Тројановић приписује утицају Печењега⁹⁹. Иако то није искључено, за коришћење додатака и прављење лажних плетеница постоји

ника, XVI-XVII век, Београд 1961, 616, наводи овај цитат из путописа Млечанина Рамбертија, као и парафразе овог описа код француских путописаца Шеноа, Гасоа, Дифрен-Канеа и Лескалопјеа.

⁹⁸ М. Јовановић, **о.с.**, 179.

⁹⁹ С. Станојевић, **Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка**, III, Београд 1928, 144, s.v. [ношња]

основни разлог управо у означавању статуса удате жене дугом косом. Наиме, како су девојке шишале косу кратко, а после удаје је требало да имају дугу плетеницу, јано је да је она морала бити вештачка и да се морала правити од доступног, домаћег материјала.

У процесу изједначавања оглавља девојака и удатих жена, када су девојке такође почеле да пуштају косу и прихватају начин чешљања удатих жена, природна коса је и даље допуњавана разном материјалима, јер је то одговарало већ фиксираном схватању изгледа женске косе. Редуцирање разлике у оглављу одражава смањивање разлике у статусу између девојака и удатих жена до кога је, у овом крају, дошло током XIX века, што показује нарушавање структуре традицијског друштва. Ипак, украшавање косе на традиционалан, вековима познат и близак начин, одржало се, не више у функцији истицања пожељног статуса удате жене, већ у оквиру схватања лепог изгледа жене, без обзира на њен статус у заједници.



Сличан просес одржавања оглавља, и поред знатне трансформације укупног костима, може се пратити и у селима из околине Београда, где се, и поред близине центра економске и политичке моћи из кога снажно продиру утицаји који делују на промену општег облика одеће, традиционална оглавља, због свог посебног значаја, задржавају све до почетка, а у неким случајевима и до средине XX века. Изглед тих оглавља очуван је и на Арсенивићевим акварелима. Арсенивић је, на десет акварела из околине Београда, приказао женску, девојачку и невестинску одећу из Београдске Посавине (*Жена из Кумодража*¹⁰⁰), Београдског

¹⁰⁰ ЕМ, ил.инв.бр. 1037 (слика 22, стр. 182).

Подунавља (*Жена из Сланаца*¹⁰¹, *Жена из Грађана*¹⁰² и *Жена из Гроцке*¹⁰³) и Мокрог Луга¹⁰⁴ (*Девојка из Мокрог Луга* - две различите варијанте костима¹⁰⁵, *Млада из Мокрог Луга*¹⁰⁶, *Девојка из Јајинаца*¹⁰⁷ и *Девојка из Бањице*¹⁰⁸). Ови акварели настали су, вероватно у првом периоду Арсеновићевог боравка у Србији, дакле између 1875. и 1880. године, када је Арсеновић највећи део свог времена проводио у Београду, настојећи да своју збирку из западних делова Балканског полуострва прода Кнежевини Србији.

¹⁰¹ ЕМ, ил.инв.бр. 1038 (слика 23, стр. 183).

¹⁰² ЕМ, ил.инв.бр. 1039 (слика 24, стр. 184).

Село Грађани не постоји, нити је постојало у околини Београда; очигледно је, као и у неким другим случајевима, Арсеновић погрешно чуо и забележио име села чији прави назив, у овом случају, нисам успела да реконструишем. Највероватније је да се у овом случају ради о костиму забележеном у Гроцкој, јер потпуно одговара другом костиму, чије је порекло из Гроцке несумњиво.

¹⁰³ ЕМ, ил. инв.бр. 1043 (слика 28, стр. 188).

¹⁰⁴ М. Влаховић издваја женску одећу из Великог Мокрог Луга као посебну варијанту женске одеће из околине Београда, М. Влаховић, **о. с.**, 51.

Како су у време Арсеновићевог боравка већ постојала два села: "Мокри Лугови, два села више Београда...један Велики а други Мали", А. Богић, **Опис Врчарскога среза**, Гласник Српског Ученог друштва II, XIX, Београд 1866, 199-200, могуће је да је Арсеновић забележио само име јужног дела села Велики Мокри Луг, који се звао Мокри Луг, или да није забележио читаво име села.

¹⁰⁵ ЕМ, ил.инв.бр. 1040 (слика 25, стр. 185) и ил.инв.бр. 1041 (слика 26, стр. 186).

¹⁰⁶ ЕМ, ил.инв.бр. 1042 (слика 27, стр. 187).

¹⁰⁷ ЕМ, ил.инв.бр. 1036 (слика 21, стр. 181).

¹⁰⁸ ЕМ, ил.инв.бр. 1035 (слика 20, стр. 180).

Жена из Београдске Посавине на глави има високу *конђу*, капу у облику рога, повезану малом зеленом куповном марамом и прекривену, уместо старијим убрадачем од белог платна, куповном свиленом марамом јаркожуте боје са цветним узорком, какве М. Влаховић¹⁰⁹ наводи за каснији период - после осамдесетих година. Конђу држи подбрадник који је поткићен једним редом златних новчића, а уз горњу ивицу постављена је *репача* - комад платна са пришивеним редом златних новчића. Поред тога, на конђу је, на средини, причвршћен један велики сребрњак, а подбрадник и конђа су спојени иглом са округлом, великом позлаћеном главом. Ова конђа има класичан облик монокорнуса, који јој, као и другим оглављима овог типа широм Балканског полуострва, даје подложак, обруч од липове дашчице и прутића причвршћених за њега тако да је на предњој страни подложак за конђу висок и до 10 цм. Повезивање са три разнобојне мараме (зелена испод конђе, црвена која обавија врх, односно рог, и жута са цветним десеном која служи као покривача) подвлачи облик рога. Ово оглавље проистекло је, као и сва остала оглавља у облику једнороге или дворого капе, из старијих, широко распрострањених, схватања рога као снажног апотропејског средства и доносиоца среће и брачне плодности¹¹⁰. И поред сродности са оглављима ове врсте из западних делова Балкана, посавска конђа није доживела трансформацију у довршену капу са тежиштем рога постављеним изнад самог чела, већ је задржала форму старијег оглавља формираног марамама, са рогом постављеним изнад темена.

¹⁰⁹ М. Влаховић, о.с., 61.

¹¹⁰ Ј. Аранђеловић-Лазивић, **Женско оглавље у облику рога као одраз примитивне идеје о плодности**, Гласник Етнографског музеја 34, Београд 1971, 37-74.

Коса која провирује испод конђе, као и у готово свим оглављима широм источног дела Балкана, указује да хришћански табу показивања женске косе¹¹¹ није имао утицаја у обликовању овог оглавља. Велика квадратна свилена марама која, сложена на перо, меко пада преко конђе низ леђа, дајући јој коначан облик рога, потиче из ренесансног инвентара оглавља, док квадратни облик мараме упућује на копнену баштину централног Балкана. Може се претпоставити да је та марама заменила неки од ранијих пешкира или убрадача који су давали конђи готички облик, а који би, у складу са осталим конђама сачуваним у северном делу Србије, вероватно имао правоугаони облик. Ова марама у нежним пастелним тоновима и цветном десену бидермајера даје овом оглављу много лакши, лепршавији изглед у коме је чврста структура оглавља ублажена савременим материјалом и колоритом.

Репача постављена дуж ивице конђе, иако у сведеном обиму, одговара металном украсу, *кову*, који се јавља у готово истом облику у свим женским оглављима динарског подручја¹¹². Смањивање, а понегде и потпуно нестајање ковног украса, које се види и на истовременим акварелима¹¹³ Карола Поп де Сатмарија, румунског сликара и фотографа који је у периоду од 1849-1885. године више пута боравио у Београду сликајући аквареле, пре свега у амбијенту београдске пијаце¹¹⁴, као и на фотографијама из тог перио-

¹¹¹ I. Čremošnik, **Srednjovekovna kapa iz Bile kod Travnika**, Glasnik Zemaljskog muzeja Nova serija VII, Sarajevo 1952, 116; Ђ. Петровић, **Шкуфија - капица удатих жена на отоку Мљету**, Гласник Етнографског музеја 54-55, Београд 1991, 91.

¹¹² M. Gušić, o.c., 221-227.

¹¹³ **Жена из Посавине**, ЕМ, ил.инв.бр. 18, **Сељанке из околине Београда**, ЕМ, ил.инв.бр. 48, **Жена из околине Београда**, ЕМ, ил.инв.бр. 49, **Жена са обрамницом**, ЕМ, ил.инв.бр. 51.

¹¹⁴ М. Влаховић и Б. Радовић, **Народне ношње XIX века у Београду**,

да¹¹⁵, показује постепено губљење карактеристика овог оглавља пре његовог коначног нестанка.

Жена из београдског Подунавља носи оглавље, чија неуобичајена форма као да спаја карактеристике оглавља у форми рога са цветним венцем, редовним инвентаром како шире словенског, тако и панонског одевања девојака и младих жена¹¹⁶. Рекло би се да је ово оглавље, у ствари, "велики венац" који М. Влаховић наводи у опису младе из београдског Подунавља¹¹⁷. Према његовом опису велики венац се правио од липове коре у облику "мале кошнице", чији је обод на врху оплетен прутићима, да се ту могу заденути цветови и перје. Постављање венца на сам врх главе са ослонцем на косу увијену на потиљку даје му положај знатно усправнији него што је уобичајени положај подунавске конђе коју жена носи после њега, али је ипак ово оглавље, као и посавска конђа, прилично забачено према потиљку и косо постављено у односу на вертикалу. Облик обрнутог левка ("мале кошнице") даје основу за претпоставку да се ова капица развила из неког оглавља у форми монокорнуса, чији је врх, рог, увођењем цветног украса претворен у венчић. Читава капица прекривена је сребрним новцем, а уз предњи руб сложен је ред златних (или позлаћених) новчића - идентичан са *repачом* из посавске конђе. Кумош који држи овај венац такође је прекривен крупнијим позлаћеним новчићима, а спојен је са капицом иглом са крупном, округлом позлаћеном главом. Испод капице, вероватно преко мале конђе без широког обода, која се не види, смештена је марама

Карол Поп де Сатмари, ЕМ, Београд, без године издања.

¹¹⁵ Анастас Стојановић, *Сељанка*, око 1865, Архив САНУ 7901/II-475.

¹¹⁶ М. Gušić, *о.с.*, 240.

¹¹⁷ М. Влаховић, *Женска ношња у околини Београда од средине 19. века до данас*, Гласник Етнографског музеја у Београду XVI, Београд 1953, 69.

убрадача, која слободно пада низ леђа до струка. Марам је куповна, од црвене свиле са цветним узорком, а како су убрадачи могли бити различитих боја, очигледно је и овде дошло до замене традиционалног пешкира¹¹⁸ куповном марамом, па се и раније ношена обавезна бела боја изгубила. На марамима нема уобичајених реса које су жене саме додавале.

На овом оглављу је такође уочљива трансформација под утицајем панонског лепотног идеала, па је његова монолитност ублажена ведрим бојама мараме и венцем цвећа. Читаво оглавље постављено је тако да се испод њега види уредно раздељена и зачешљана коса. Иако М. Влаховић наводи да је ово оглавље специфично за младу, Арсеновић га везује за жену, дакле удату жену, што и није велики пропуст, јер је овај венац млади стављан на главу тек "три до четири дана после венчања"¹¹⁹ уместо малог венца, дакле онда када је прва фаза преласка из статуса девојке у статус жене завршена¹²⁰.

Арсеновић је забележио и више примера мокролушке варијанте женске одеће, дакле одеће из краја у који је досељено становништво из шопских области. Оглавља су овде најстарији део костима, задржан, практично до нестаја-

¹¹⁸ Конђа прекривена пешкиром забележена је на фотографији анонимног аутора, вероватно путујућег фотографа, на којој су млада жена, три девојке и младић из Белог Потока, снимљена шездесетих или седамдесетих година XIX века, ЕМ, ил.н. 14942.

¹¹⁹ М. Влаховић, **Женска ношња у околини Београда од средине 19. века до данас**, l.c.

¹²⁰ Нешто јужније, у околини Аранђеловца, до половине XIX века изгледа да је смиљевац ношен само током прве недеље по склапању брака, а да је касније, током прве године брака, "млада" недељом и празником носила конђу са марамом уместо убрадача. Н. Ф. Павковић, **Етнографски записи Јеврема Грујића**, Београд 1992, 152.

ња традицијске одеће, што значи да су оглавља била и основни носиоци значења у оквирима сеоске заеднице. Поред тога што су она означавала статус девојака, односно жена - да ли су спремне за удају, младе, скоро удате или жене са децом и потпуним статусом, она су, својим обиљем ковног накита, пре свега новца, одражавала и економску моћ породица, а тиме и њихов статус у широј заједници. Међутим, у време када је Арсенић бележио ове костиме изгледа да је систем порука које су ова оглавља преносила већ био знатно нарушен. Наиме, свака од девојака има другачије оглавље: једна је гологлава, две имају леденике, али једна од њих и цветни венац постављен преко леденика, док четврта има на глави црвену куповну мараму постављену на исти начин на који се, иначе, поставља леденик. Млада из Мокрог Луга има такође оглавље украшено ковом, које по типу подсећа на венац жене из Сланаца.

Једна од девојака из Мокрог Луга је без оглавља, гологлава, има плетеницу спуштену низ леђа, украшену на крају вуненом траком са кићанкама везаном у машину, док јој је чело украшено низом парица и букетићима цвећа затакнутим изнад ушију. Овај изглед потпуно одговара изгледу девојачке главе и косе, јер су сва остала, компликована оглавља по правилу била разервисана за невесте и жене. Девојка из Јајинаца повезала је косу марамом тако да марама дочарава изглед ручника, иако нема трвеље који су и иначе ознака статуса жене. Глава је окићена на исти начин као и да је непокривена - уз ивицу мараме прикачена је ниска парица, а изнад ушију су постављени букетићи цвећа. Марама не покрива косу у потпуности, него је притегнута само уз темени део главе, одакле се слободно спушта низ леђа.

Леденици које носе девојке из Мокрог Луга и Бањице представљају специфичан спој динарског, централнобалканског и словенског оглавља. Наиме, леденик има форму руч-

ника¹²¹ са рубним украсом од ситних кићанки, али је потпуно прекривање оглавља ковним украсом карактеристично за динарска невестинска оглавља, а веома присутно кићење цвећем изразито словенски, панонски елемент. Појављивање *кумоша* у истом облику како се он јавља на подунавским и посавским конђама говори да је, и поред задржавања специфичних оглавља, долазило до преплитања и међусобних утицаја у формирању сваког појединог оглавља. На Сатмаријевим акварелима¹²² овај кумош се не појављује, а М. Влаховић каже да се кумоши ките дугмићима и "стакластим накитом"¹²³, док су овде сви кумоши потпуно прекривени нанизаним новцем, и изгледају идентично као у Посавини и Подунављу.

Девојка из Бањице у оглављу има спојен венац, једну од варијанти смиљевца, са ледеником које носи заједно, док је горњи део леденика прекривен венцем. Спајање ова два женска оглавља на глави девојке указује да су оба већ почела да губе значај као средство обележавања статуса жене. Појављивање леденика код две девојке указује на то да у овом случају Арсеновић вероватно није погрешно у бележењу статуса, него да је дошло до промене примарне функције оглавља, чији је раскошан изглед начин изражавања економске моћи девојачке породице, што вероватно указује да је ово оглавље носила девојка која је стасала за удају. Утисак богатства допуњен је богатим накитом који прекрива груди девојака.

¹²¹ М. Јовановић, о.с., 110.

¹²² Стојанка, ЕМ, ил.инв.бр. 15, Мокролужанке, ЕМ, ил.инв.бр. 24 и 25, Жена из околине Београда, ЕМ, ил.инв.бр. 37 и 50.

¹²³ М. Влаховић, Женска ношња у околини Београда од средине 19. века до данас, 55.

Млада из Мокрог Луга, чији костим у целини показује већа одступања од одеће овог краја у правцу усвајања панон-ских и шумадијских елемената одеће, има оглавље које је, по свему судећи, архаичније од осталих. Оно веома подсећа на венац жене из Сланаца, али је горња ивица капице знатно ужа, а сама капица није забачена према потиљку и стоји окомито, настављајући вертикалу читаве фигуре. М. Гушић доводи у везу ово оглавље са херцеговачком оврљином којој су придодати словенски, цветни детаљи¹²⁴. Формална сличност ових оглавља се не може пренебрегнути, мада је данас тешко реконструисати ово оглавље, јер ни један примерак није сачуван. Може се претпоставити да су се оба ова оглавља развила из неког старијег оглавља у форми монокорнуса (оглавља слична оврљини како ју је реконструисао Ћ. Трухелка¹²⁵, забележена су и у Србији¹²⁶), да би касније, обликована у различитим културним миљеима који подразумевају и стилске различитости, стекла облик у коме су забележена.

Нешто ниже низ Дунав, у Гроцкој, појављују се, такође, оглавља у форми леденика, идентична са леденицима из београдске мокролушке одеће. Ове леденике држе и кумоши у истом облику као што је у читавој београдској околини, а на исти начин су украшени цвећем. У оба случаја леденике носе жене. То може говорити о уједначавању костима, а тиме, вероватно, и статуса старијих девојака спремних за удају и младих жена, вероватно у периоду пре рађања деце, али и промене функција овог оглавља код

¹²⁴ М. Gušić, *о.с.*, 237, 239.

¹²⁵ Ћ. Трухелка, **Фригијска капа, комад женске босанске ношње**, Гласник Земаљског музеја VI, Сарајево 1894, 89-94.

¹²⁶ Н. Зега, **Изобичајене младине капе у Србији**, Гласник Етнографског музеја I, Београд 1926, 71; *Ј. Аранђеловић-Лазић, Женско оглавље у облику рога као одраз примитивне идеје о плодности*, 40-44.

становништва које га је скоро прихватило. Како једна од жена има читав костим близак мокролушкој варијанти одеће, постоји могућност да је ова жена (или, можда њена мајка) удата из краја где се леденик носио као интегрални део костима, што би значило да је, иако литература не говори у прилог томе¹²⁷, орођавање торлачког становништва из београдске околине са суседима било уобичајено, па су и елементи мокролушког женског костима проширени према Подунављу.

Ипак, како и друга има костим некарактеристичан за подунавску сеоску одећу, са хаљином градског кроја од скупог материјала и обиље накита, то може бити само одраз повећане потрошње у функцији истицања економског статуса. У складу са тим, вероватно је и леденик у Подунављу усвојен као веома богат, раскошан део костима суседне области, који треба да има функцију исказивања економске моћи породице. Општи утисак о носиоцима оваквог костима је да нагло економски ојачана породица настоји на сваки начин да изрази свој побољшани статус, што доводи до губљења критеријума, чија је последица изразито ружан спој лепих и скувих делова одеће. Приликом спајања нове костимне целине, стара оглавља опстају у готово неизмењеном облику, али са нешто другачијим украсом унетим захваљујући близини другачијег модела одевања и са потпуно промењеном функцијом.



¹²⁷ Р. Николић, **Околина Београда**, Српски етнографски зборник V, Насеља српских земаља II, Београд 1903, 971.



Извор за варијанту одевног предмета

Прва истраживања традиционалног костима на Мљету вршена су током треће деценије овог века, а из истог периода потичу и сачувани музејски примерци. Детаљан опис мљетске народне одеће дао је Бранимир Гушић¹²⁸, који је забележио одећу ношену на острву у периоду истраживања 1928. године и настојао да реконструише старије облике одеће, до периода од око 1860. године, дакле из времена које одговара Арсеновићевом боравку у Далмацији. Катица Бенц-Бошковић је, на основу теренских истраживања вршених између 1964. и 1968. године, архивске грађе и необјављених ликовних извора, укључујући и Арсеновићев акварел, такође настојала да реконструише изглед старијег, сада напуштеног мљетског костима¹²⁹.

Аутори који су до сада писали о традиционалном женском костиму на Мљету¹³⁰ говоре о специфичном облику

¹²⁸ В. Гушић, **Starinsko ruho na otoku Mljetu**, Narodna starina IX, 12, Zagreb 1930, 53-87.

¹²⁹ К. Бенц-Бошковић, **Tradicijnska ženska nošnja otoka Mljeta**, Zbornik otoka Mljeta I, Dubrovnik 1989, 253-263.

¹³⁰ В. Гушић, **о.с.**, 53-87; М. Гушић, **Tumač izložene grade**, Zagreb 1955, 128-129; К. Бенц-Бошковић, **о.с.**, 253-263.

и боји главног дела костима, сукње типа пендуле, односно мљетског гуња. Црвену или црвеносмеђу боју, која се помиње као обавезна боја гуња, изузев када су у питању удовице чији је гуњ црн, сви аутори по правилу везују и за свадбену одећу невесте, што се у потпуности уклапа у коришћење црвене одеће за означавање статуса невесте на целом подручју Далмације и њеног планинског залеђа. Сви ови аутори, међутим, не повлаче разлику између ритуалне, свечане и свакодневне одеће, нити покушавају да декодирају систем значења и порука које костим, целина или само неки његови делови, саопштава.

Крај XIX и почетак XX века је време када је традиционални костим, не само на Мљету него и на ширем подручју јадранске обале, већ напуштен у свакодневном животу и појављује се углавном једино у ритуалним и ретким свечаним приликама. Свакодневни костим замењен је одећом нових форми, од фабричких тканина, а ритуални се, управо због изузетног вредновања у локалној заједници, очувао.

Становништво Мљета, досељено и стално обнављано из динарских области преко оближњих Пељешца и Корчуле¹³¹, донело је на острво осим материјалног инвентара и начин живота заснован на сточарству и земљорадњи као основним привредним гранама¹³². Аутархична привреда морала је погодовати опстајању и репродукцији традиционалне патријархалне породичне структуре и друштвене организације. Може се са сигурношћу претпоставити да се ни породица ни социјална организација нису битно разликовале од оних у крајевима из којих су ти досељеници дошли. Релативна изолованост острва несумњиво је додатно утицала на одржавање такве друштвене структуре, јер је условила и задржавање

¹³¹ I. Dabelić, *Povijest otoka Mljeta od najstarijeg vremena do XV stoljeća*, Zbornik otoka Mljeta I, Dubrovnik 1989, 116.

¹³² B. Gušić i C. Fisković, *Otok Mljet*, Zagreb 1958, 24-25, 33-35.

традицијског начина привређивања. На основу сачуваних музејских примерака традиционалног мљетског костима¹³³, као и истраживања из овог века, ми немамо могућности да декодирамо комплетан начин обележавања статуса жена на Мљету у ранијим периодима. Познато је да је један од основних означитеља статуса удате жене капица шкуфија¹³⁴, али нема података о евентуалним другим носиоцима значења у оквиру читавог костима.

Арсеновић свој акварел назива *Жена са Мљета*¹³⁵, тако да је јасно да је на овом акварелу представљена одећа удате жене. Готово идентичан овом Арсеновићевом акварелу је и акварел из Малог албума Салвадора Косића, који се од Арсеновићевог разликује само у детаљима¹³⁶. Основно одступање одеће на Арсеновићевом акварелу од уобичајених описа је управо код главног дела одеће - гуња, који се и од описа и од сачуваних музејских примерака разликује и у облику и у боји. Гуњ је меко набран, нема чврстих, оштрих набора, за које Б. Гушић тврди да су обавезни, већ по облику потпуно одговара гуњу забележеном на акварелу Ф. В.

¹³³ Етнографска збирка Музеја историје Југославије.

¹³⁴ Ђ. Петровић, **Шкуфија - капица удатих жена на отоку Мљету**

¹³⁵ ЕМ. ил.инв.бр. 850 (слика 15, стр. 175).

¹³⁶ К. Бенц-Bošković, **о.с.**, непагинирана страна са фотографијама између 256. и 257. стране. Одећа на Косићевом акварелу, штампаном 1890. у Мартекинијевој штампарији у Дубровнику, потпуно одговара изгледу одеће на Арсеновићевом акварелу, али је цртеж мекши и прецизнији. По мишљењу К. Бенц-Бошковић, Косићев акварел настао је око 1880. године, док је Арсеновићев несумњиво рађен пре 1873. године, али постоји могућност да је и Косићев старији од претпостављеног времена, односно да је настао у исто време кад и Арсеновићев, можда чак и на основу истог основног цртежа, био он Арсеновићев или Косићев. Чврста сарадња између Косића и Арсеновића на изради акварела за Арсеновићев албум, само потврђује ову могућност.

Doubek-a¹³⁷ који је, несумњиво, млађи од Арсеновићевог акварела. Наиме, на овом акварелу се гуњ појављује у обе верзије

- једноставно, меко набран и
- са чврстим, оштрим наборима,

што значи да су обе варијанте гуња постојале паралелно. Прекид сталног обнављања модела начина живота, па тако и одевања, до кога је дошло после пада Дубровника када долази до учвршћивања веза са осталим делом Далмације, вероватно је допринео усвајању оштрих набора, уобичајених на другим острвима и обали (Ластово, Паг, Шибеник итд.), који су током друге половине XIX века постали уобичајени и на Мљету. Несумњиво је да је меко набрани тип гуња, који током XIX века бележе три независна извора (два ако претпос-таavimo да су Арсеновићев и Косићев акварел настали на основу истог извора), старији, у то време потпуно уобичајен облик.

Боја гуња је код Арсеновића идентична са бојом безрукамнице - то је веома тамна, топла мрка боја, знатно тамнија од црвеносмеђе ("rot-braun") из *Das was verschwindet*, тако да се за њу ни под којим условима не може рећи да је црвена¹³⁸. Боја гуња на акварелу из Салвадорове књиге готово је идентична са избледелим делом гуња из Етнографске

¹³⁷ Овај акварел, **Frauen aus Meleda** (L. Salvador, o.c., 60), урађен је према оригиналном акварелу Л. Салвадора или фотографији А. Вивеса. Овакав начин припреме акварела за штампу био је у XIX веку уобичајен, да би објављени акварели имали и уметничку, а не само документарну вредност. Упореди: С. Fisković, o.c., 169.

¹³⁸ К. Венц-Воšković, o.c., 260, наводи да је на Арсеновићевом акварелу, као и Косићевом, гуњ означен "tamno crvenom bojom u crvenkastomedijem tonu", али се може претпоставити да је ауторка користила неку од бројних копија Арсеновићевог акварела, а не оригинал, где је гуњ изразито мрк.

збирке Музеја историје Југославије, чија је основна боја много тамнија црвеносмеђа. На основу избледелих гуњева, као и општег неуредног изгледа женâ на овом акварелу (разгажени опанци, подвртнути рукави кошуља, главе покривене крпом без шкуфије, траверса итд.), рекло би се да је ту забележена радна варијанта одеће. Обавезна црвена боја гуња, на којој Гушић инсистира, вероватно је из периода када се традиционална одећа напушта у корист варијанти савремене градске одеће, а чува се једино ритуална варијанта.

Потпуно је извесно да се ритуални облик гуња морао разликовати од свакодневног. Чврста форма мљетског костима, са крајње рудиментарним украсом, практично није остављала нимало места за разграничавање статуса, а још мање за било какав индивидуалан израз, уколико је боја, као и облик, била у потпуности обавезујућа. Како је очигледно да у оквиру форме, односно кроја, није било битних одступања, боја је остала једини начин означавања унутар заједнице, неопходан за њено функционисање. Како је црвена, у складу са општом традицијом Средоземља, била основна боја за ритуалну, пре свега свадбену женску одећу на целом ширем подручју Далмације¹³⁹, сигурно је да је и традиционални мљетски гуњ за ритуалне прилике био црвен¹⁴⁰ и да га је управо то разликовало од свакодневних гуњева. У последњем периоду ношења традиционалне одеће, онда када је продор

¹³⁹ М. Gušić, *Starinsko žensko ruho na otoku Pagu*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, Zagreb 1957, 88.

¹⁴⁰ К. Benc-Bošković, *l.c.*, наводи да је Мартекинијев гуњ јарко црвене боје, чак са жутим рубом. Она сматра да је тај руб није аутентичан, јер руб те врсте нигде иначе није забележен, али је могуће да се он у богатијим породицама ипак појављивао, можда чак у различитим бојама, под утицајем одеће са Пељшца (С. Fisković, *Orebička ženska narodna nošnja*, Peļješki zbornik 1, Dubrovnik 1976, 230), где је жути руб померен на средину, између модрог горњег и доњег дела сукње, или Ластова, где је *панђела* такође обрубљена.

фабричких тканина и њима одговарајућих форми одеће почео озбиљније да продире на Мљет, дошло је до фиксирања костима, па је он фиксиран управо у ритуалној форми. Наиме, делови одеће везани за ритуал најчешће су се наслеђивали, и, мада су се носили ретко, преживели су у ритуалима и ретким свечаним приликама и после губљења ове одеће у свакодневном животу. Фиксирани модел одеће ношен је и касније у свечаним, односно обредним и ритуалним приликама и због свега тога се у свести казивача из треће деценије овог века црвена задржала као обавезна боја гуња.

Према Арсеновићевом акварелу, уобичајена боја свакодневног гуња била би тамно мрка. То је управо боја сукна изатканог од вуне црне овце, које се производило на самом Мљету¹⁴¹ и увозило са суседног Лопуда¹⁴². Увоз мрког сукна показује да је потреба за њим била знатно већа од локалне производње, што је могуће једино ако је оно коришћено за израду и женске и мушке одеће (мушка одећа је, поред мрке, могла да буде и модра). У противном би се увозило првенствено бело сукно, које би се касније бојило. У прилог мркој боји свакодневне одеће говоре и Арсеновићеви акварели са женским костимима са оближње Корчуле¹⁴³, која је, упркос политичким приликама, била веома повезана са Мљетом. Б. Гушић не региструје постојање мрког гуња, већ као небојени гуњ наводи само бели, а, према архивским подацима, сматра

¹⁴¹ К. Бенц-Бошковић, о.с., 254.

¹⁴² О. Оштрић, **Тканје и ткалачке справе на отоку Лопуду**, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena JAZU 37, Zagreb 1953, 54-55, 57.

¹⁴³ **Девојка, Лумбарда, Корчула**, ЕМ ил. инв. бр. 847 (слика 12, стр. 172); **Жена, Блато**, ЕМ ил. инв. бр. 845 (слика 10, стр. 170); **Муж и жена, Блато**, ЕМ ил. инв. бр. 1001 (слика 18, стр. 178) и ЕМ ил. инв. бр. 1002 (слика 19, стр. 179).

да су током XIX века сви гуњеви били бојени¹⁴⁴. Међутим, да је заиста тако не би било потребе да се у дотама јасно истиче да је гуњ обојен, јер би се то подразумевало, већ се пре може претпоставити да су невесте припремале и носиле собом у нову кућу само бојени, ритуални облик гуња. У прилог овој претпоставци говори и чињеница да су се у дотама налазили по један или, максимално, два бојена гуња¹⁴⁵.

Како не располажемо подацима о одевању девојака са Мљета (тврдња Б. Гушића да су и девојке и жене носиле црвени гуњ је из времена када је традиционални костим већ изобичајен, а и он сам тврди да је гуњ могао бити и бео, односно небојен¹⁴⁶) не можемо са пуном сигурношћу тврдити да су и оне носиле бели гуњ у складу са динарском традицијом¹⁴⁷, али би се таква тврдња уклапала у досадашња знања о женској одећи у читавој Далмацији. У том случају би опозиција између **бојене** и **небојене** тканине означавала статус жене у оквиру мљетске локалне заједнице. Наиме, бојени гуњ означавао би само специфичне ритуалне и социјалне статусе:

- **црни** удовицу, која се налази у опасном социјалном статусу (сексуално активна али недоступна жена без мужа, утолико пре ако је још увек у фертилном периоду), а

¹⁴⁴ В. Gušić, **о.с.**, 81-82.

¹⁴⁵ Када говори о термину *хаљина*, Гушић (**о.с.**, 80-81) претпоставља да се он такође односи на гуњ, иако би, с обзиром на то да се у дотама појављује шест или седам хаљина, углавном бојених, тај термин пре био скупни за различите врсте женске одеће - гуњ, бархан и фустан.

¹⁴⁶ В. Gušić, **о.с.**, 81-82.

¹⁴⁷ М. Gušić, **Tumač izložene građe**, 138-139.

- **црвени** невесту која се налази усред обреда прелаза којим мења начин живота, преузимајући пуну биолошку и социјалну функцију одрасле жене.

Исти начин означавања бојом примењен је и на шкуфији, где је црна боја веза на удовичким, а црвена на невестинским и оглављима удатих жена¹⁴⁸. Гуњ од небојеног сукна био је, очигледно, ознака ритуално и социјално безбедних статуса: девојке и удате жене. Постојање опозиције **бело / мрко** омогућавала је раздвајање ова два статуса у оквиру исте групе.

Прси су, код Арсеновића, раздвојене од самог гуња, односно између појаса гуња и прсију налази се продужетак нараменица. Облик предњег дела прсију неубичајен је за остале познате примерке гуња, јер између нараменица постоји мали полукружни додатак којим се одступа од чврстог правоугаоног облика. Он подсећа на прси ластовске панђеле¹⁴⁹, где је утицај шпанског и италијанског барока у обликовању читавог костима веома значајан. Како и на акварелу из *Das was verschwindet*, а и у новијим варијантама, видимо да је величина и украс прсију ствар индивидуалног израза у оквиру релативно крутог облика одеће, близина Ластова могла је утицати да се појаве и овакви облици прсију. Украс прсију, која су, као и нараменице, израђена од fine црвене тканине, потпуно одговара Гушићевом опису и сачуваним музејским примерцима, па се на основу тога може претпоставити да је то свечани облик гуња удате жене, коме управо контраст између скерлетно црвених нараменица, прсију и појаса, украшених уобичајеним свиленим тракама, и тамно мрког гуња даје утисак смирене лепоте. Насупрот овом, на акварелу из *Das was verschwindet*, где је приказана

¹⁴⁸ К. Венс-Вошковић, о.с., 261-262, Ђ. Петровић, **Шкуфија - капица удатих жена на отоку Мљету**, 92.

¹⁴⁹ ЕМ ил.инв.бр. 840 (слика , стр.); М. Гушић, **Tumač izložene grade**, 129.

радна одећа, прси су исте боје и од очигледно исте врсте смеђег сукна као и безрукамнице, а нису ни много украшене. Црвене нараменице, прси и појас обележавали су свечани гуњ, онај у коме се удата жена појављује у цркви и на сеоским и породичним слављима. Ова фина црвена тканина није могла бити израђена на самом острву; тканине ове врсте биле су мануфактурне производње и импортоване су на острва. У сиромашној мљетској економији, из које се веома мало извозило, било је мало новца за куповину скупих тканина. Чак се и свила која је коришћена за вез и ткање трака на шкуфији, као и за материјал за свечане кошуље, гајила и ткала на самом острву. Ове скерлетно црвене прси, појас и нараменице морале су на Мљету представљати читаво богатство, па се из тога може закључити да је овај гуњ припадао жени из богатије породице.

Арсеновићев акварел, управо својим одступањем од рецентног етнографског материјала из XX века и података прикупљених истраживањима у истом периоду, омогућује нам да, са великим степеном вероватноће, утврдимо начин обележавања статуса жена у оквиру мљетске локалне заједнице половином XIX века, у периоду када је традиционални модел друштвене организације на острву, продором савремених политичких и привредних кретања, после вишевековног опстајања дефинитивно почео да се разграђује, због чега је нестала и потреба за обележавањем традиционалних, чврсто дефинисаних статуса. Тако овај Арсеновићев акварел представља једину до сада познату информацију о традиционалном мљетском костиму пре његовог нестајања из свакодневног живота, односно пре него што је традиционални мљетски женски костим фиксиран у свом ритуалном облику и тако очуван дубоко у XX век.







Извор за реконструкцију непознатог облика одевног предмета

Током етнографских истраживања у североисточној Србији, из 60-их година XX века, прикупљен је низ информација о специфичном оглављу које су српске и влашке жене носиле још током XIX века, што је до средине XX века потпуно изобичајено. Изглед ове капе облика круне, зване *месал*, делимично је реконструисан на основу саопштења казивача¹⁵⁰ који месал више нису носили, али су његово постојање задржали у сећању. Описи казивача говоре о дрвеном котуру или капици од црвене чоје као основи месала преко које је тканина лепљена тестом. Један од ових описа каже да је месал по облику био "као венац¹⁵¹", а помиње се и кићење оглавља новцем. Некомплетном при-

¹⁵⁰ Ј. Аранђеловић-Лазих, *Месал - капа у облику круне*, Гласник Етнографског музеја 30, Београд 1968; Иста, *Народна ношња у Неготинској Крајини*, 273-275, 294.

¹⁵¹ Ј. Аранђеловић-Лазих, *Месал - капа у облику круне*, 35.

мерку месала из Етнографског музеја у Београду из 1902. године¹⁵², недостаје украс од цвећа и новца, тако да је сачувана само основа овог оглавља: "Преко једног малог феса стављен је лук од круте хартије, ширине једне шаке који је крпом излепљен око самог феса. Од феса и круте хартије направљена је једна врста капе која је обавијена белим платном. Платно се са капе спушта у два крака низ леђа. Са стране капе су по једна црвена свилена машна. Марама је причвршћена жутим иглама за капу"¹⁵³. Хартија и капа су слепљене дебелим слојем теста, па Ј. Аранђеловић-Лазивић претпоставља да је оглавље управо због таквог начина прављења добило назив *месал*¹⁵⁴.

Основа оглавља облика круне различите висине уобичајено је широм централне и источне Србије и Македоније, као и западне Бугарске. Податке о ношењу оглавља тог облика доносе нам готово сви путописци који су током XVI и XVII века пролазили кроз наше крајеве: "Žene nose osobiti nakit na glavi, naliči širokoj suknom preobučenoj zdjeli, a naokolo je urešena malim školjkami, srebrnjaci, perjem i drugim osobitimi stvarimi."¹⁵⁵

"Nakit glave sličan je tornju, smiešna lika! Glava im je pokrita slamnatim šeširoм platnom prošivenim. Kad ... nasade šešir na glavu, okrenu plohu ili široku stranu gore ... Šešir je visok po' drugoga pražkoga lakta..."¹⁵⁶

¹⁵² ЕМ инв.бр. 23669.

¹⁵³ Инвентарни подаци које је Сима Тројановић унео у најстарији Инвентар Етнографског музеја у Београду.

¹⁵⁴ Ј. Аранђеловић-Лазивић, *Месал - капа у облику круне*, l.c.

¹⁵⁵ Р. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Stjepana Gerlacha o drugom putovanju carskoga poslanika D. Unganda u Carigrad g. 1573-78*, 49-50.

¹⁵⁶ Р. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka:*

"Žene nose visoke šešire poput velike zdjele, a spređa pred čelom puni su novčića i svakojaka mjedena nakita."¹⁵⁷

"... nose na glavi njeku vrst škrljaka, koji je sličan tanjuru li zdjeli, dno mu stave na glavu, a široki ... dio gleda k nebu ... Ovaj škrljak napravljen je od lika, od vrlo tankih prutića, pokriju ga s onim, što jim se najviše sviđa, a okite obod odozgo pa sve do dna, koji jim stoji na glavi, mnogimi nizovi ... srebrnih novaca, koje puste pravilno visiti"¹⁵⁸

" Жене ту носе неку врсту високе капе на глави ..., и на њој као и на челу, носе сваке врсте новаца..."¹⁵⁹

Ликовни извори из истог периода такође приказују оглавља типа круне¹⁶⁰, а овај облик оглавља се, у одећи младе, очувао до дубоко у XIX век у варијантама смиљевца ношеним између Београда и Крагујевца, који су "... били високи као калуђерска камилавка, и спреда окићени сребрним парама, а по врху разним цвећем, смиљем и пауновим

Putnički dnevnik V. Vratislava S. Mitrovića, ili putovanje s poslanika Frd. Krekvica u Carigrad g. 1591 uz putopis Ad. Wennerna od 1616, Rad JAZU CXXX, Zagreb 1987, 147.

¹⁵⁷ P. Matković, **Putovanja po balkanskom poluostrvu za srednjeg veka: Itinerari carskog kurira Jakova Betzeka g. 1564-1573**, 89.

¹⁵⁸ P. Matković, **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI veka: Putopis Marka Antuna Pifagette, ili drugo putovanje Antuna Vrančića u Carigrad 1567. godine**, Rad JAZU C, Zagreb 1890, 124.

¹⁵⁹ С. Новаковић, **Белешке доктора Брауна из српских земаља од године 1669**, Споменик СКА IX, Београд 1891, 37-38.

¹⁶⁰ **Vecellio's Renaissance Costume Book**, sl. 394; *II. Vasuћ, Југословенске ношње у XVI веку*, Зборник Етнографског музеја, Београд 1951, 131, 133-134, 141, доноси, поред македонске жене из Вечелијевог дела, и дрворез жене из Македоније Антонија ван Леста, објављен у путопису Николе де Николаја из 1568. године, као и гравире жене из околине Баточине Виљема Шервина, објављен у путопису доктора Брауна.

перјем"¹⁶¹. Судаћи по описима месала, основна форма овог оглавља одговара опису који Н. Зега наводи за врсту смиљевца ношеног у Ресави и Белици, који је "имао облик полукруга, био је окићен смиљем, цвећем и перјем и имао је 'заличаћи першкир', којим су покривани задњи део главе и леђа"¹⁶², па је месал, заправо, једна од варијаната смиљевца која је имала специфичан назив, проистекао из начина израде основе оглавља.

Арсеновић бележи женску одећу¹⁶³ из села Михајловац у Неготинској Крајини, основаног по одлуци кнеза Милоша 1833. године¹⁶⁴ од избеглица са Великог Острва (*Ostrovo Mare*). Село је, до 1925. године, практично, комплетно насељено Власима Царанима (осим 2 рода са 7 кућа, од укупно 43 рода са 288 кућа, од којих је један досељен из моравско-вардарске струје, а други у унутрашњим миграцијама у оквиру Крајине и Кључа¹⁶⁵), иако је забележена традиција да су преци ових Влаха као Срби исељени на Велико Острво, где су повлашени¹⁶⁶. Како немамо податке о Арсеновићевом боравку и Неготинској Крајини, зна се само да је овај акварел настао између 1875. и 1884. године.

¹⁶¹ Н. Зега, **Изобичајене младине капе у Србији**, 73-74.

¹⁶² *Ibid.*, 73.

¹⁶³ ЕМ ил. инв.бр. 1077 (слика 40, стр. 200).

¹⁶⁴ Т. Ђорђевић, **Румуни у Србији за време прве владе кнеза Милоша (1815-1839)**, Годишњица Николе Чупића XXXV, Београд 1921, 171.

¹⁶⁵ К. Јовановић, **Неготинска Крајина и Кључ**, Српски етнографски зборник LV, Насеља и порекло становништва 29, Београд 1940, 90, 239-241.

¹⁶⁶ М. Драшкић, **Порекло становништва и етнички процеси у селима неготинске општине**, Гласник Етнографског музеја 31-32, Београд 1968-1969, 50.

Комплетан костим ове жене одражава наглу трансформацију традицијске одеће, са задржавањем примарних облика који мењају украс под утицајем новог времена. Кошуља је панонског типа, са убаченом *алтицом*, али је већ раздвојена на горњи део, *ћунаг*, односно оплећак, и доњи који одговара скутима. Вез на горњем делу, рађен тамно-црвеном и модром вуном или дељим памуком, задржао је, бар делимично, традиционални облик - цветне лозице извезене дуж груди и рукава стилизоване су до те мере да делују као ромбоидна шара. Овакав начин украшавања, у боји и облику мотива, уобичајен је на кошуљама ношеним током друге половине XIX века, које су још задржале целовит облик панонске кошуље¹⁶⁷. Да је овакав облик оплећка потпуно уобичајен и да се појављује на широј територији која обухвата и румунску групу у Банату, као и да је дуго задржан, потврђују сачувани примерци те врсте из Баната¹⁶⁸ и Неготинске Крајине из периода између два рата¹⁶⁹. Скути су набрани, уз руб је пришивена уска кукичана чипка, а изнад ње, уз ивицу, извезена је цветна лозица у пастелним бојама. Тако је оплећак остао веран традиционалној орнаментици и устаљеном ликовном обликовању влашке народне одеће, док су скути добили стилизацију у складу са барокним украшавањем текстила, и у боји и у облику¹⁷⁰. Усвајање барокног цветног венца вероватно је у овај костим ушло из осталих панонских ношњи, које су

¹⁶⁷ Такве су кошуље *кимџеш* из Радујевца (набављена 1900. године - ЕМ инв.бр. 1662) и из Јабуковца (шивена око 1890. године - ЕМ инв.бр. 10180).

¹⁶⁸ Кошуља из Николинаца са краја XIX века, ЕМ инв.бр. 15832.

¹⁶⁹ ЕМ инв.бр. 10124.

¹⁷⁰ Исти процес види се и на гвашу В. Тителбаха из 1889. године, ЕМ ил.инв.бр. 410.

такође свој облик из XVIII и XIX века формирале под великим утицајем барокног ликовног израза.

Двопрегачни тип ношње овде је развијен у одећу са кратком сукњом (*креџан*) и предњом прегачом. Тврдња Ј. Аранђеловић-Лазих да се ове сукње носе без прегаче¹⁷¹ несумњиво се односи само на задњу прегачу, из које се ова врста сукње вероватно и развила. Како она и наводи, ове сукње су по правилу биле неспојене напред, па је предња прегача морала да покрије тај отворени део. Сукња на Арсеновићевом акварелу је, међутим, затворена, а предња прегача је смањена, јер је било потребно само прекрити предњи разрез на сукњи¹⁷². Ово затварање сукње несумњиво је последица утицаја градске одеће која у том периоду већ дуго не познаје отворене сукње и прегаче. Сукња је сложена у широке фалте, са чврстим, оштрим ивицама, а не једноставно набрана како Ј. Аранђеловић-Лазих наводи. Изгледа су се ове сукње заправо и правиле са намером да буду нафалтане, јер се то види из смењивања орнаментисаних и неорнаментисаних уздужних поља (само орнаментисана поља су видљива, док неорнаментисана остају као унутрашњост фалте), а сукња на фотографији која прати текст Ј. Аранђеловић-Лазих, на којој је жена обучена у одећу са почетка XX века¹⁷³, такође није набрана већ има управо исте те широке фалте које се виде на Арсеновићевом акварелу. Исти облик имају и сукње на Тителбаховом гвашу, као и

¹⁷¹ Ј. Аранђеловић-Лазих, **Народна ношња у Неготинској Крајини**, 284.

¹⁷² На Тителбаховом приказу одеће из Неготинске крајине, иако су фигуре сликане с леђа, види се на једној од жена ивица предње прегаче (ЕМ ил. инв.бр. 410).

¹⁷³ Ј. Аранђеловић-Лазих, **Народна ношња у Неготинској Крајини**, 285; податак да је одећа са почетка XIX века је штампарска грешка.

сукње из Кобишнице сачуване у Етнографском музеју¹⁷⁴. Фалте, које се у европској модној одећи, у Немачкој, Швајцарској и Аустрији, појављују у XVI веку, током XIX века постају поново актуелне, и изгледа да у овај костим продиру заједно са барокним утицајем, присутним на скути-ма. Барокни утицај присутан је и у обликовању сукње, која је ткана у пастелним тоновима (светложуто, зелено, светлије и тамније црвено) и украшена црвеним и црним пругама ситних, веома стилизованих лозица, што и у боји одговара старијој сачуваној сукњи која је ткана од црвене, светло-црвене, модре и наранчасте вуне.

Прегача, која је такође сложена у широке непеглане фалте, задржала је традиционалну влашку орнаментуку клечаних кецеља - хоризонталне пруге ромбова и изломљених линија у пастелним тоновима плаве, црвене светло-жуте и ружичасте боје. Иако је овакав облик предње прегаче потврђен и дуго касније задржан¹⁷⁵, прегача на акварелу у боји не одговара каснијим прегачама које су претежно у комбинацији тамноцрвене, мрке и црне боје, са белим орнаментима, али у потпуности одговара сачуваним банатским прегачама са краја XIX века¹⁷⁶. Прегача се држи на широком тамно-црвеном појасу, како се то и касније сачувало¹⁷⁷, који је заменио ранији ткани појас. На ногама ова жена има шарене вунене чарапе унете у костим под утицајем шумадијског костима и опанке, вероватно од штављене коже, дакле рад

¹⁷⁴ ЕМ инв.бр. 10182, ткана око 1880. године и ЕМ инв.бр. 10183, ткана у периоду између два рата.

¹⁷⁵ ЕМ инв.бр. 10006, Ртково код Кладова, без података о времену израде, откупљена 1952. године.

¹⁷⁶ Предња (ЕМ инв.бр. 15834) и задња (ЕМ инв.бр. 15833) прегача из Николинаца.

¹⁷⁷ Ј. Аранђеловић-Лазивић, **Народна ношња у Неготинској Крајини**, 283.

градских опанчара, са кожним узицама уредно преплетеним и везаним око чланака. Накит је ограничен на округле висеће наушнице од неког неплеменитог метала и округлу копчу којом се затвара кошуља.

Читав овај костим одражава несклад у споју традиционалног обликовања влашке сеоске одеће и неоплемењених утицаја цветног барока, шумадијске сеоске одеће и градског костима, па због тога и не оставља утисак естетске целине. Видљиво је да је он склопљен из елемената различитог културног порекла који још увек нису узајамно усаглашени и управо то оставља утисак кича у његовом општем изгледу.

Оглавље потпуно одговара читавом костиму. Коса је раздељена на средини главе и покривена облом капом прекривеном црвеним и плавим цвећем, са које се спушта дуга зелена тканина која пада низ леђа све до ниско испод струка. Тканина је лагана, вероватно нека врста свиле или тила, јер делује прозрочно. Мада недостаје перје наведено у опису, али и новац и подбрадник који су саставни елементи свих познатих варијаната смиљевца, може се претпоставити да је на овом акварелу забележен *месал* у последњој фази ношења, већ озбиљно трансформисан.

Из нешто каснијег периода, око 1900. године, сачувана је фотографија младенаца¹⁷⁸ на којој млада има веома сличан венац од разнобојног цвећа причвршћен на подножје пресвучено белим платном, што као целина има облик ниске круне, са светлим (белим) велом који се спушта низ леђа готово до колена. Ово оглавље такође нема ни перје ни украс од новца. Бела невестинска одећа, либаде и дуга сукња, припадају у потпуности градској одећи, али је венац, који се

¹⁷⁸ Петар Аранђеловић, **Венчана слика**, око 1900, Музеј примењене уметности, инв.бр. 10925.

у грађанском костиму појављује од половине XIX века, додуше увек у белој боји и другачијег облика, у складу са европском модом тога доба, задржан као последњи остатак традиционалне сеоске одеће, управо због изузетног значења коју има невестинско оглавље. Трансформација: губљење подбрадника, перја и новца, указује на занемаривање истицања богатства, што, вероватно, преузима костим у целини, али и традицијске заштите од урока. Све ове трансформације, које су последица утицаја из Београда и Крагујевца као центара политичке моћи, у којима је прихватање европских модних образаца неупоредиво брже него у паланкама у унутрашњости, ипак не нарушавају основни облик круне, вековима карактеристичан за женска оглавља централне и источне Србије.

Иако се претпоставља да је ова фотографија снимљена у Нишу, где је Петар Аранђеловић имао атеље, то се не може тврдити са потпуном сигурношћу, јер су сачуване и његове фотографије влашког становништва североисточне Србије¹⁷⁹. Сликана позадина, испред које су постављени младенци, одговара изгледу Аранђеловићевог атељеа после 1890. године, али је могуће да је она коришћена и за фотографисање ван атељеа, углавном на вашарима по Србији, што је било уобичајено, не само код Аранђеловића, него и осталих фотографа његовог времена, па је фотографија могла бити снимљена и на неком вашару у североисточној Србији, Ресави или Белици, дакле код Срба или Влаха Царана, оних код којих је забележено ношење месалја.

Оглавље на Арсенивићевом акварелу трансформирано је на исти начин. На основу конструкције оглавља може се с правом претпоставити да је оно заиста месалј, чију последњу развојну фазу видимо на Арсенивићевом акварелу.

¹⁷⁹ Исти, *Дете у љуљци*, око 1880, Етнографски музеј у Београду, ил. инв.бр. 14905

На њему нема сребрног новца, што је последица значајног таласа утицаја који се из Војводине ширио према југу, и који је видљив у низу костима јужно од Саве. Овај панонски утицај појачава значај словенског цветног венца¹⁸⁰ у односу на традиционални динарски ковни накит који се губи са оглавља. Такође нестаје пауново перо, готички мотив који означава статус невесте¹⁸¹ и служи као апотропеј. Бели пешкир замењен је зеленом свиленом тканином, што значи да боја, у оквиру овог костима, више нема функцију означитеља статуса. Ово оглавље очито је преобликовано под утицајем истог стила који је деловао на обликовање готово свих делова овог костима. Без перја, новца и са зеленим велом, овај месалъ носи на себи печат барокног стилског обликовања. Како су смиљевац носиле невесте и младе жене, по правилу док рођењем детета нису стекле потпуни статус одрасле жене, може се закључити да је на овом акварелу приказана релативно скоро удата жена, која још увек није родила прво дете, па због тога и има статус младе а, самим тим, и право на ношење младиног оглавља. Промена социоекономских односа не само, у ужој породици, већ у читавом друштву условила је ублажавање разлике између појединих статуса, а тиме и нестајање ознака и апотропеја који штите особе у посебно опасним статусима, као што је невеста, пре него што је цело оглавље, као специфична ознака статуса невесте, потпуно ишчезло, вероватно већ током првих деценија XX века.



¹⁸⁰ L. Niederle, *Slovanske starožitnosti*, Prag 1925, 463.

¹⁸¹ "Ptica paun i njegovo blistavo pero drevni je simbol nadao sa Istoka, a u gotičkoj je parafrazi stalni pratilac mladenke, kao pravo pero u svadbenom vijencu ... I za taj motiv paunova pera naći ćemo potvrdu u renesansnih majstora 15. stoljeća." M. Gušić, *Tumač izložene građe*, 253.



Извор за реконструкцију непознатих делова костима

Марама укрштена преко груди један је од елемената српског женског грађанског костима од самог почетка његовог обликовања, вероватно током треће деценије XIX века¹⁸², па све до потпуног преузимања европског одевања у градовима, у првим деценијама XX века. Током прве фазе развоја српског грађанског костима (*фиксирана форма* из око 1830. године)¹⁸³, танка свилена једнобојна или дезенирана марама, понекад са ресама, прекривала је дубоки вратни изрез на фистану, прекрштала се на грудима и увлачила у отвор хаљине покривајући грудни део танке кошуље. Овакав изглед и начин ношења мараме у

¹⁸² М. Прошић-Дворнић, *Женски грађански костим у Србији XIX века*, 14-15.

¹⁸³ *Ibid.*, 21: периодизација развојних фаза српског грађанског костима.

градским срединама потврђују сви ликовни извори из времена до половине XIX века¹⁸⁴. Током периода преовлађивања европског модног костима, у шездесетим и седамдесетим годинама XIX века, грудна марама се спорадично јавља, иако се други битни елементи костима, као што су фистан и бајадер, потпуно губе, да би се у фиксираној форми костима из деведесетих година марама поново учврстила, не више обликована према деколтеу, већ преклопљена тако да прекрива у потпуности предњи горњи део тела¹⁸⁵. Иако је, дакле, марама преко груди стални, мада не и најупадљивији елемент током свих фаза развоја српског грађанског костима, о ношењу исте овакве мараме у сеоском женском костиму до сада није било помена. М. Влаховић, чак, када говори о одећи младе на Сатмаријевом акварелу¹⁸⁶, тврди да мараме прекрштене преко груди никада нису ношене у сеоској одећи у околини Београда¹⁸⁷.

Међутим, ликовни извори из друге половине XIX века говоре нам управо супротно. На свим Арсеновићевим акварелима ова марама, прекрштена преко кошуље на грудима, доследно се појављује и то је, заправо, најупадљивији, стални, утицај градског костима у овој одећи која је, у целини, углавном задржала облик и дух сеоске одеће. Марама је у овим костимима ношена на исти начин како се марама

¹⁸⁴ Урош Кнежевић, **Портрет Милеве Васић**, 1836/1837, Музеј града Београда У72; А. Хладен, **Портрет Стеване Симић**, ЕМ ил.инв.бр. 920; А. Јовановић, **Портрет књегинје Љубице Обреновић**, литографија, 1851, ЕМ ил.инв.бр. 67 и низ других портрета сликаних до педесетих година XIX века.

¹⁸⁵ М. Прошић-Дворнић, **Женски грађански костим у Србији XIX века**, 20.

¹⁸⁶ ЕМ ил.инв.бр. 4.

¹⁸⁷ М. Влаховић, **Женска ношња у околини Београда од средине 19. века до данас**, 78.

носила испод фистана у градском костиму, дакле прилагођена изрезу јелека, чији је облик, вероватно, такође обликован управо под утицајем деколтеа на фистану. Само на једном акварелу марама је прекрштена преко читавог попрсја, као у последњој фази ношења грађанског костима. Поред Арсеновића и Сатмари на неколико акварела приказује мараму прекрштену преко груди. Она се појављује на *Невести са смиљевцем*¹⁸⁸ и на низу акварела са београдске Велике пијацице¹⁸⁹, где се појављују жене из читаве београдске околине, дакле одевене у сва три типа одеће заступљена у околини Београда. Готово све младе жене и девојке на овим акварелима имају мараме различитих боја прекрштене преко груди. Како је Сатмари боравио у Београду у исто време када је и Арсеновић сликао своје аквареле из околине Београда, очигледно је да су обојица забележили облик одеће који је тада заиста ношен. На једном броју фотографија из шездесетих и седамдесетих година XIX века такође је забележена марама прекрштена преко груди. Све ове фотографије снимљене су у познатим београдским атељеима: Анастас Стојановић snимио је *Младу сељанку*¹⁹⁰ око 1865. године, Ђока Краљевачки *Девојку из околине Београда*¹⁹¹ у периоду између 1860. и 1880. године, Леополд Кениг *Зорку Небаршишевић из Сописа са мајком и ћерком*¹⁹² око 1880. године, а Густав Лецтер (*Gustave Letzter*) *Жену из околине*

¹⁸⁸ ЕМ ил.инв.бр. 4.

¹⁸⁹ **Кроки на београдској пијаци**, ЕМ ил.инв.бр. 1, 2, 3, 53; **Сељанке из околине Београда**, ЕМ ил.инв.бр. 44; **Стојанка**, ЕМ ил.инв.бр. 15; **Две мокролужанке**, ЕМ ил.инв.бр. 25.

¹⁹⁰ Архив САНУ 7901/-476.

¹⁹¹ ЕМ ил.инв.бр. 14809.

¹⁹² ЕМ ил.н.инв.бр. 7198.

*Београда*¹⁹³, вероватно око 1890. године. Док су прве три фотографије снимљене у самим атељеима у граду, Лецтерове фотографије очигледно су снимљене у импровизованом атељеу, какви су често током XIX века постављани на вашарима широм Србије, па се може претпоставити да су и оне снимљене на пазарни дан у неком селу у околини Београда. То потврђује и опрема фотографија, које су каширане на бели полукартон само са печатом фотографа на реверсу, како су у то време биле опремане и друге фотографије снимане за потребе сеоског, мање имућног становништва, док су студијске фотографије рађене за грађане и имућније сељаке каширане на fine паспартуе у боји, израђиване и штампане најчешће у Бечу. Марама прекрштена преко груди појављује се и на Штокмановом (*Stockman*) портрету кнегиње Наталије у народном костиму, из шездесетих или седамдесетих година XIX века¹⁹⁴. Иако је овај портрет рађен у типичном артифицијелном маниру карактеристичном за почетке фотографије у Србији¹⁹⁵, он представља реконструкцију, а не истински документ, јер је извесно да кнегиња Наталија никада није носила сеоску одећу¹⁹⁶. Ипак, верност овог костима је неспорна управо због тога што је циљ оваквих фотографија био пре свега очување женског ручног рада¹⁹⁷ и сеоске и градске "ношње", у шта је

¹⁹³ ЕМ ил.инв.бр. 1498 и 1580.

¹⁹⁴ ЕМ ил.н.инв.бр. 14852.

¹⁹⁵ М. Тодић, **Фотографија у Србији у XIX веку**, Музеј примењене уметности, Београд 1989, 17-18.

¹⁹⁶ Поред Штокманове фотографије, сачуван је и портрет Кнегиње Наталије у костиму из београдске Посавине, који је у истом периоду снимлио В. Даниловић, ЕМ ил.н.инв.бр. 14831.

¹⁹⁷ М. Прошић-Дворнић, **Женско питање у Србији крајем XIX века и почетком XX века, и лист "Домаћица" у Србији (1879-1914)**, I. с; *Иста, Покушаји реформи одевања у Србији током XIX и почетком*

кнегиња, касније краљица, Наталија улагала доста труда. Други циљ оваквих фотографија био је да приближи народу чланове кнежевске породице. Стога је мало вероватно да је кнегиња обучена у костим који није био познат и близак становништву београдске околине, јер би то у потпуности промашило сврху ових фотографија. Још мање је вероватно да је овај костим, иако вероватно посебно шивен за потребе фотографисања кнегиње, претрпео било какву стилизацију јер он потпуно одговара одећи забележеној на Арсеновићевим акварелима из Мокрог Луга.

Дакле, низ визуелних извора из периода од шездесетих до деведесетих година XIX века бележи мараму прекрштену преко груди у сва три типа сеоског женског костима београдске околине. Марама је, заправо, једини елемент костима идентичан по форми и начину ношења у сва три типа одеће. Већина извора бележи ношење мараме као у првој фази фиксираног грађанског костима: она је уско прекрштена само преко груди и прилагођена изрезу јелека. Међутим, на Арсеновићевој жени из Гроцке, акварелу сликаном пре 1884. године, Кениговој фотографији из осамдесетих и Лецтеровој фотографији из деведесетих година XIX века појављује се трансформисани начин ношења мараме¹⁹⁸, која у потпуности прекрива рамена и груди жене, што значи да, већ у време поновног фиксирања српског грађанског костима, његова форма утиче на обликовање сеоске одеће у непосредној околини града. На основу свих ових извора може се тврдити да је грудна марама последњих деценија XIX века била честа, врло вероватно и обавезан, део одевног инвентара девојака и жена из непосредне околине Београда.

Наравно, поставља се питање како је могуће да сви досадашњи истраживачи сеоске одеће из београдске околине

XX века, l.c.

¹⁹⁸ Иста, *Женски грађански костим у Србији XIX века*, 21.

или прећуткују појаву овог дела костима, или чак, као Митар Влаховић, децидирано изјављују да марама никада није ношена. Прецизна и темељна истраживања женског костима из околине Београда вршена су тек после I светског рата¹⁹⁹, док је реконструкција старијих облика костима извршена на основу материјала сачуваног у збиркама Етнографског музеја у Београду и сећања казивача на терену. Непостојање ових марама у музејском фонду није необично, јер су у првом периоду формирања Етнографског музеја (односно Етнографске збирке при Народном музеју - до 1901. године) из непосредне околине Београда набављани углавном појединачни предмети, а не и комплетна одећа, па је грудна марама, као ситан део у оквиру читавог костима лако могла бити пропуштена. Поставља се, међутим, питање због чега жене већ двадесетих година XX века не памте ношење грудне мараме, која је несумњиво бар тридесетак година, ако не и дуже, била редован део одеће, када се зна да се успомена на посавску конђу, која је до двадесетих година овог века такође нестала из костима у околини Београда, сачувала тако прецизно да је ова конђа добрим делом реконструисана управо на основу сећања²⁰⁰.

Одговор на ово питање захтева утврђивање функција и значења грудне мараме у оквиру сеоског костима. Да би то могло да се утврди неопходно је претходно утврдити функције и значење ове мараме у оквиру српског грађанског костима и односе између њених функција у сваком од ових костима. Познато је да су овакве мараме ношене у Европи у XVIII веку, нарочито у Француској у периоду Монархије, када су испуњавале дубоки изрез на хаљини. Током XIX века

¹⁹⁹ М. Влаховић, *Женска ношња у Београдској Посавини*.

²⁰⁰ М. Влаховић, *Женска ношња у Београдској Посавини*, 73-74; Исти, *Женска ношња у околини Београда од средине 19 века до данас*, 76, 78-80.

марама у Европи поново улази у моду са истом наменом и носи се у периоду од 1820. до 1840. године. У исто време грудна марама улази у инвентар српског грађанског костима, где такође покрива прозачну доњу кошуљу и формира се према дубоком изрезу фистана. Ове мараме се увозе у Србију са запада и Мирјана Прошић-Дворнић претпоставља да су "оне и овде као и у одећи виших слојева у XVIII веку у Румунији, уведене под утицајем европског костима"²⁰¹. Осим основне функције прекривања превише прозачне кошуље оне су, у првој фази ношења српског грађанског костима, могле да означавају и директну везу са Европом, односно актуелним модним токовима, дакле да означавају раскид са оријенталним начином одевања, мада су сличне мараме ношене и у турском модном костиму у XVIII веку, могуће такође под утицајем Запада²⁰². Током друге и треће фазе ношења српског грађанског костима обе ове функције су престале да буду од значаја - уместо прозачне кошуље и фистана носе се блузе и сукње у складу са европском модом. Вероватно је грудна марама задржана и у овим формама костима, као и фес са тепелуком и либаде, у функцији изражавања социо-културног континуитета.

У сеоској одећи кошуље су све до осамдесетих година XIX века рађене од пунијег домаћег платна, а и касније, када је за израду кошуља коришћено фино куповно памучно платно, кошуље никада нису биле прозачне као у српском грађанском костиму, па је практична функција покривања груди превише изложених погледу потпуно искључена. Основна и, највероватније, једина функција грудне мараме у оквиру унутаргрупне комуникације, и то само на почетку њеног ношења у сеоском костиму, било је изража-

²⁰¹ М. Прошић-Дворнић, *Одевање у Београду од 1878. до 1915. године*, 241.

²⁰² Ibid.

вање економског статуса у оквиру сеоске заједнице. Касније је ту функцију, поред накита који ју је увек имао, преузео и материјал од кога је израђивана одећа, као и поједини делови одеће набављани из града. Поред тога, марама је изражавала и повезаност сеоског становништва са градом као центром економских, политичких, а тиме и културних и модних токова. Утицај градског тржишта на формирање сеоске одеће у околини Београда види се не само по уношењу ових марама у сеоски костим, већ и у обликовању оглавља, где се уместо пешкира и превеза током друге половине XIX века употребљавају куповне мараме. Тај утицај је видљив и у коришћењу куповних уместо домаћих материјала за израду појединих делова одеће, као и у набавци јелека рађених искључиво код градских терзија. То одражава економски просперитет села у околини Београда, јер подразумева постојање знатног вишка новца у сеоским домаћинствима који се усмерава на куповну одеће ради истицања статуса унутар сеоске заједнице. Поред тога, појављивање елемената градског костима у сеоској одећи потврђује да је град битно утицао на схватање лепог одевања у сеоској средини, као и да је низ градских занатлија и трговаца био усмерен на набавку материјала и производњу за сеоско становништво. У том контексту појављивање грудне мараме у сеоској одећи није необично - она је мали део у оквиру читавог костима који није захтевао велика материјална улагања, нити је битно мењао општи изглед костима, али је носиоце ове одеће јасно повезивао са Београдом као економским, политичким и културним центром читаве државе.

Поставља се и питање прилика у којима је ова марама ношена. На Арсеновићевим акварелима све жене су приказане у свечаној варијанти костима, са потпуним накитом који није ношен свакодневно. Сатмаријеви акварели сликани су на београдској Великој пијаци, дакле у граду, а фотографије су снимане у градским атељеима, осим Лецтерове, која је снимљена на вашару. Дакле, ни у једном случају

немамо забележену свакодневну одећу ношену у кући или при раду, ону која се најмање мењала и најдуже памтила. Мало је вероватно да је марама ношена у свакодневној одећи - фини куповни одевни предмети могли су само да сметају при свакодневним женским пословима, јер се о њима морало водити рачуна, управо због тога што нису могли бити произведени у кућној радиности. Из тога, дакле, произилази да се грудна марама у оквиру сеоског костима појављивала само у његовој свечаној варијанти и да јој је, током читавог периода ношења, примарна функција била изражавање повезаности села са градским центром. Тако је она, у оквиру система значења одеће, била усмерена на комуникацију ван заједнице - знак који је, како грађанима Београда, тако и људима из свих других крајева Балканског полуострва који су се у том периоду сливали у Београд као значајан трговачки центар, подвлачио повезаност жена које су је носиле са градом, у који су такође долазиле пре свега ради трговине - како продаје пољопривредних, тако и куповине занатских и мануфактурних производа потребних или пожељних на селу. Поред тога, ова марама била је и једина могућност праћења градских модних кретања. Наиме, и поред побољшања економског положаја села у околини Београда и повећавања новчаних средстава којима су поједина домаћинства располагала, и даље је у селу, као уосталом и код нижих социо-економских слојева у граду, било немогуће пратити модне токове, јер би то, са сеоског становишта, било потпуно нерационално трошење новца.

Како је представљала израз модног тренда током неколико деценија, као и знак усмерен ван групе, при чему функција изражавања повезаности са градом никако није једна од примарних функција женске одеће, није необично што грудна марама из сеоске средине нестаје вероватно већ крајем XIX или почетком XX века, дакле у периоду када се она дефинитивно губи и из градске одеће, јер је после тог времена изгубила једино значење које је имала у сеоској

одећи. Релативно мали значај мараме у оквиру комплетног костима условио је веома брзо заборављање чињенице да је она икада ношена, што, наравно, не важи за посавску конђу, која је у оквиру костима била основни носилац значења као обележје био-социјалног статуса и економске моћи у оквиру сеоске заједнице, дакле означитељ усмерен пре свега на унутаргрупну комуникацију, која је управо због свог значења запамћена веома дуго и пошто је нестала из свакодневног, па и свечаног костима.

Ипак, управо грудна марама у оквиру сеоског костима из околине Београда представља добар пример детаља, наизглед толико безначајног да се изгубио и из сећања већ после двадесетак година, који показује да сеоски костим, као и читава традиционална култура, није статичан и непроменљив, већ се, у сталној интеракцији са центрима економске и културне моћи мења у складу са општим социоекономским и културним токовима.





Извор за непознати костим²⁰³

Испитивања традиционалног народног костима, као и целокупне народне културе, вршена су широм јадранске регије, али су нека подручја, ипак, до данас остала необрађена. У оквиру истраживања дубровачке регије детаљно су истраживана и јужнодалматинска острва, али је Корчула, која је била ван Дубровачке републике, остала непозната. На Корчули, наиме, нису организована темељна етнографска истраживања, тако да, не само о одевању, већ о начину живота уопште, готово да немамо података, а комплети мушке и женске одеће из ранијих периода не могу се наћи ни у једној етнографској збирци. И док су мљетска и ластовска одећа релативно познате, о корчуланском костиму до сада у литератури није било речи, нити су објављени било

²⁰³ Термин "непознати" користи се у смислу необрађени, јер иако се зна да је некакав облик народног костима постојао на Корчули, као и у свим другим крајевима, о њему нема никаквих података у литератури.

какви извори за његово проучавање. Ипак, сачувани и нама доступни²⁰⁴ ликовни извори из друге половине XIX века омогућавају да, бар делимично, реконструирамо одевање мушкараца и жена са овог јужнодалматинског острва.

Корчула је, током векова, стално насељавана динарским становништвом из залеђа, које се постепено привикавало животу на мору. Још у XVI веку Корчулани су живели "... ne od prihoda nego od trgovine. Siromašniji svijet živi od manuelnoga rada , tj. oni su drvodjelci (tesari) i klesari, a i u jednom i u drugom занату има их много, који су одлични мајстори. Дрводјелци чине много лађа и лађица сваке врсте, јер на отоку има много дрва, а и клесари имају много посла, јер на отоку има читавих брда најфинијег и најбољег камена, од којег се много извози у Дубровник, Котор, у цијелу Далмацију, а и другуд. Има их много који се баве поморством, а неки рибарством, па тако скоро сви живу добро."²⁰⁵

Арсеновић је забележио костиме са свих јужнодалматинских острва: Мљета, Корчуле и Ластова, као и са полуострва Пељешца. Како ови костими, и женски и мушки, показују значајну сличност форме, а мљетски, пељешки и ластовски углавном одговарају резултатима истраживања ових костима на основу других врста извора²⁰⁶, могуће је,

²⁰⁴ Може се претпоставити да су у Мартекинијеве и Косићеве албуме, укључени и неки од корчуланских костима, али то, до сада, нигде није објављено.

²⁰⁵ Giovanni Battista Giustiniano, синдик послат у Далмацију 1553. године, наведено из: G. Novak, **Jedan anonimni rukopis iz 1775/6 godine o dalmatinskim zagorcima (Morlakima), primorcima i otočanima**, Narodna starina IX, 21, Загреб 1930, 23.

²⁰⁶ Мљет: В. Гушић, **о.с.**, 64-66, К. Бенц-Бошковић, **о.с.**, 257-259; Пељешац: С. Фисковић, **Orebička ženska narodna nošnja**; Ластово: М. Гушић, **Tumač izložene građe**, 129-130.

бар делимично, реконструисати и изглед корчуланске одеће, мада без назива појединих одевних предмета.

Мушка одећа на Арсеновићевим акварелима²⁰⁷ у потпуности одговара оделу које Гушић бележи као старији облик одеће на Мљету, а М. Гушић као одећу одомаћену током прве четвртине XIX века на Ластову, која се, у фрагментима, сачувала до I светског рата. Она се састоји из кошуље, гаћа, прслука и јакете.

Кошуља је широка, са дубоким изрезом и дугим рукавима, који, изгледа као и на Мљету, немају оруквицу ни дугмад. Кошуља има широку јакицу или, можда, уску крагну, нема врпце за везивање под грлом и непотпасана је. Иако сви описи околних костима помињу и разне врсте пасова, мушкарци на Арсеновићевим акварелима, не само са Корчуле него и Мљета²⁰⁸, Пељешца²⁰⁹ и Ластова²¹⁰, немају пасове, већ је кошуља само увучена у гаће. Недостатак паса који је, према описима, левантинског типа, потврђује мишљење М. Гушић да се у првој четвртини XIX века на дубровачким острвима, што се у овом случају односи и на Корчулу, где је утицај Дубровника као модног центра веома озбиљан (а уклоњене су и политичке поделе, па је проток робе и информација повећан) уведено одело европске градске форме²¹¹, уз које, наравно, левантински пас није ишао. Гаће

²⁰⁷ **Житељ**, Блато, ЕМ ил.инв.бр. 846 (слика 11, стр. 171), **Селјак**, Лумбарда, ЕМ ил.инв.бр. 848 (слика 13, стр. 173), **Муж и жена**, Блато, ЕМ ил.инв.бр. 1001 (слика 18, стр. 178) и ил.инв.бр. 1002 (слика 19, стр. 179).

²⁰⁸ **Муж**, Мљет, ЕМ ил.инв.бр. 849 (слика 14, стр. 174).

²⁰⁹ **Алас**, Трпањ, ЕМ ил.инв.бр. 842 (слика 8, стр. 168) и **Муж**, Јањина, ЕМ ил.инв.бр. 847 (слика 9, стр. 169).

²¹⁰ **Мушкарац**, Ластово, ЕМ ил.инв.бр. 1570 (слика 43, стр. 203).

²¹¹ М. Gušić, **Tumač izložene građe**, 130.

су уске, од мрког небојеног сукна са, новијим, прорезом напред на средини и по форми одговарају опису гаћа који наводе Гушић и К. Бенц-Бошковић за мљетску одећу. Преко кошуље мушкарац носи прслук какав се појављује у свим другим костимима шире регије²¹² и јакету. Ни прслук ни јакета нису украшени, а направљени су очигледно од истог мрког сукна као и гаће.

На оба акварела сељак из Лумбарде, очигледно земљорадник ослоњен о ашов забоден у земљу, приказан је у радној варијанти одеће, са гаћама подврнутим до испод колена и раздрљеном кошуљом подавијених рукава. У једној варијанти²¹³ уместо сукнених, има беле гаће од дебљег платна, што је, вероватно, летњи облик одеће, јер недостаје и прслук. Радна одећа не укључује јакету, а прслук нема дугмад. Мушкарац из Блата има високу црвену капу са свиленом китом на врху која одговара капи фригијског типа забележеној на Мљету²¹⁴. Сељак из Лумбарде носи сламни шешир грубље израде, равне главе и средње широког равнoг обода. На ногама сви носе беле чарапе (*бјечве*) и равне меке ципеле, ношене на целом ширем дубровачком подручју, осим сељака из Лумбарде, који уз мушку варијанту радне одеће носи црне дубоке ципеле које сежу изнад глежања и сасвим извесно су импортоване.

У целини гледано, мушка одећа на Корчули показује начин усвајања и преобликовања европске модне одеће: елегантна мушка бидермајер одела, без украса и строге форме, каква су у Европи ношена од двадесетих година XIX

²¹² К. Бенц-Бошковић, *о.с.*, 259, наводи Мартекинијев акварел који приказује свечану мушку одећу са Мљета, где се такође налази прслук зелене боје.

²¹³ ЕМ ил.инв.бр. 1001 (слика 18, стр. 178).

²¹⁴ В. Гушић, *о.с.*, 66.

века²¹⁵, транспонована су у народну одећу израђену од релативно грубог материјала домаће производње. Општи изглед одеће, која је у свечаној варијанти уредно обучена, са црним меким ципелама на ногама, истим као што их срећемо у народним костимима широм Далмације и острва, указује на озбиљно економско опадање Корчуле током XIX века. Недостатак увозних материјала, чак и за свечану одећу, указује на смањење куповне моћи Корчулана, исто какво је после пропадања поморске трговине засноване на једрењацима погодило Пељешац или Боку Которску. Свечана варијанта одеће, ипак, и поред усвајања европског модног обрасца, макар и у знатно осиромашеној реализацији, задржава традиционални, старији облик оглавља и обуће, усвојен у периоду привредног процвата, када су корчулански бродови доносили робу са свих европских и оријенталних тржишта. Разлика између свечане и радне одеће није у њиховом општем облику, па чак ни квалитету и боји тканине од које су израђени одевни предмети, већ само у начину ношења. Радна одећа, ипак, не чува ни траг успомене на боља времена, већ је потпуно саображена савременом мушком изгледу широм Европе.

Женску одећу на Корчули Арсеновић је забележио, колико се за сада, према веома оскудним подацима може видети, управо у процесу трансформације. Наиме, девојачка одећа из Лумбарде²¹⁶ одговара мљетском гуњу из истог периода, као и ластовској сукњи, од којих се разликује једино бојом. Дуга је скоро до чланака, као и ластовска сукња, али је краћа од мљетског гуња. Бела боја сукње одговара коришћењу белог за ознаку специфичног статуса девојке у копненом залеђу, а скерлетни украс на прсима и нараменицама по облику и украсу идентичан је уобичајеном изгледу прса на мљетском гуњу, као и истовременој ластовској сукњи. Појас

²¹⁵ С. Köhler, *о.с.*, 403-419.

²¹⁶ ЕМ ил.инв.бр. 847 (слика 12, стр. 172).

је свилен, такође црвене боје. Кошуља је веома једноставна, без икаквих украса осим металног (сребрног или позлаћеног) дугмета којим се кошуља копча под грлом. Компликовано старинско оглавлје, за које се може претпоставити да је ношено и на Корчули (мада му је облик за сада непознат), као и у свим другим крајевима не само Далмације већ и у залеђу, замењено је сламним шеширом украшеним цвећем. Одећа је допуњена са неколико ниски корала и ланцем са крстом. Обућа се састоји од белих чарапа и равних црвених ципала, уобичајених на ширем Дубровачком подручју.

Жена из Блата, приказана је у свечаној²¹⁷ и радној одећи²¹⁸. Тамномрка сукња, која већ има форму горње хаљине, задржала је у свечаној одећи нарамнице из старијег облика сукње типа пендуле. Иако је развој ка горњој хаљини овалног изреза већ почео, паралелно постоје украшене нарамнице од исте тканине од које је сукња и скерлетом украшене нарамнице са старије пендуле, које су могле бити и скинуте са неке старије сукње и пренете на хаљину обликовану на нови начин. Може се претпоставити да је у доба осиромашења Корчуле овај део одеће, који је једини био од вредних материјала и брижљиво украшен, преношен на нове одевне предмете управо због своје вредности. Иако података о новијој корчуланској одећи до сада нема објављених, може се утврдити да се форма горње хаљине до данас задржала у Блату, иако са смањеним изрезом на грудима²¹⁹. Судећи по акварелима из *Das was verschwindet*²²⁰, где су приказане жене из Вела Луке, очито је овакав костим био уобичајена женска

²¹⁷ ЕМ ил.инв.бр. 845 (слика 10, стр. 170) и ил.инв.бр. 1002 (слика 19, стр. 179).

²¹⁸ ЕМ ил.инв.бр. 1001 (слика 18, стр. 178).

²¹⁹ На овом податку се захваљујем колегиници Љиљани Цетинић.

²²⁰ L. Salvador, *о.с.*, 56, 57.

одећа широм острва, мада је у Вела Луци сукња дужа - дуга до земље. Нараменице су, у овом случају, неукрашене, а процес трансформисања пендуле је нешто другачији - прси се шире и обухватају део изнад струка, па на први поглед ове сукње више личе на други уобичајени тип горње женске одеће на Јадранској обали - сукњу на кас²²¹. Међутим ова трансформација се одвијала, изгледа, на исти начин као и код сукње типа пендуле на суседном Пељешцу, где је стезање у струку и проширивање прса последица јаког барокног утицаја из периода развијене поморске трговине. Наравно, костим Корчуланки сиромашнији је и у боји и у материјалу. И поред усвајања нових форми, материјал је домаће, небојено мрко сукно, што је последица осиромашења острва током XIX века. Свечана одећа допуњена је једном варијантом јакете са дугим уским рукавима, веома отворене на грудима, која је исте тамне мрке боје као и сукња. И у радној и у свечаној одећи чарапе су жуте, а меке, равне ципеле израђене су од беле коже.

Уместо старинског оглавља, глава жене покривена је црним сланим шеширом широког обода, који у свечаној варијанти има свилену траку чији крајеви позади прелазе ширину обода. Замена традиционалних оглавља шеширом открива нам да је средњевековна табуисаност откривања косе одавно напуштена, мада не у потпуности, јер се шешир носи и у радним и у свечаним приликама, односно жена не иде гологлава, иако коса није потпуно заклоњена. Шешир се, у девојачком и женском костиму, појављује широм Далмације, углавном у оквиру радне одеће, паралелно са коришћењем старијих оглавља у свечаним и ритуалним приликама, када се задржава средњевековни став о табуисаности косе удате жене, при чему се та оглавља изгледа појављују пре свега као

221 J. Radauš Ribarić, *Narodne nošnje Hrvatske*, Zagreb 1975, pod "Ženska nošnja jadranskog područja"; M. Gušić, *Starinsko žensko ruho na otoku Pagu*, 90-101.

сигнификанти статуса. Црни сламни шешир, вероватно, улази у костим као његов обавезни елемент такође захваљујући трговини, вероватно још почетком XIX века, са малим закашњењем у односу на Европу, где се мода шешира који подсећају на мушке, али су израђени од лаких материјала (свиле и сламе), шири из Француске у последњим деценијама XVIII века²²². Губитак ритуалног оглавља у овом случају може да укаже и на приближавање статуса девојке и удате жене, до кога је могло доћи у периоду масовнијег одласка мушкараца са острва на бродове или у Америку, што је довело до повећавања броја жена у односу на број мушкараца, као и остајање већег броја неударених девојака. Ипак, статуси су, и овде, развојени бојом - девојачка сукња је бела, а шешир је од небојене сламе, што се у народном тумачењу вероватно изједначава са белим, док је женска одећа тамна, мрка, а шешир црн. Како је мрко сукно израђено од вуне црних оваца, овде је дистинкција између статуса заправо **бело / црно**, где бело означава девојке, а црно удате жене.

Иако знатно измењена, корчуланска женска одећа задржава сукњу и оглавље као носиоце значења у оквиру костима. Смањење придавања значаја различитим женским статусима, приближавање њиховог општег изгледа, последица је, несумњиво, постепеног разграђивања традиционалне патријархалне структуре локалне заједнице. Осиромашивање острва током XIX века и повратак на земљорадњу и рибарење као основне привредне гране, допринело је смањивању украса и формирању једноставне одеће која се, упркос сужењу скали значења, задржала, бар у Блату, све до седамдесетих година XX века.



²²² С. Köhler, *о.с.*, 372.



Извор за службену одећу

Редовни поштански саобраћај на Јадрану организован је од краја XVI века, а поморска служба била је поверена поморцима из Прчња²²³. Поштански уреди, који су омогућавали и приватно дописивање са свим деловима Европе, осим Турске, основани су током прве Аустријске владе у Далмацији, прво у Задру 1797. године, а 1804. године у Котору и Херцег Новом²²⁴. Током француске владавине, од 1806. до 1814. године, поштански саобраћај у Боки развијан је не само на мору, већ и на копну. Тада су уведене поштанске постаје у Котору, Будви и Улцињу и организован транспорт пошиљки између ова три града. После враћања Боке Которске Аустрији, развој поштанске службе је настављен - на мору га је преузео британски Лојд, а на копну су пошту

²²³ N. Luković, **Poštanski saobraćaj na Jadranu**, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru IV, Kotor 1956, 40.

²²⁴ Ibid., 45.

преносили службеници регрутовани из локалног становништва.

Први приказ изгледа поштарске "униформе" из Боке XIX века забележен је на Арсеновићевим акварелима, где се Стана Бијелићева, *поштоноситељка*, појављује се у *народном*²²⁵, *службеном*²²⁶ и *парадном војничком оделу*²²⁷. Ови аква-рели су настали током треће четвртине XIX века, између 1868. и 1873. године, у периоду Арсеновићевог проласка јадранском обалом. Иако сликана у Будви, Стана Бијелићева заправо није из Будве, јер у Будви и Паштровићима нема породице Бијелић, већ је вероватно из Игала, где је породица Бијелић досељена из суседне Суторине²²⁸. Стана је, можда са још неким поштанским службеником, била задужена за копнени транспорт поштанских пошиљки између Котора и Будве, на редовној линији поштанског саобраћаја установљеној још за време француске власти у Боки²²⁹. Несумњиво је Арсеновић видео и сликао Стану Бијелићеву приликом њеног редовног доласка у Будву са поштом.

Основни делови одеће Стане Бијелићеве у сва три случаја су: кошуља, сукња (*котула*), прегача (*траверза*) и обућа која се састоји од црних камашни и црних равних плитких ципела. Кошуља је бела, затворена уз врат, а само у *парадном војничком оделу* има оковратник. Сукња, *котула*, је бела (веома светла), вероватно свилена, са широком чипком

²²⁵ ЕМ ил.инв.бр. 781 (слика 2, стр. 162).

²²⁶ ЕМ ил.инв.бр. 782 (слика 3, стр. 163).

²²⁷ ЕМ ил.инв.бр. 783 (слика 4, стр. 164),

²²⁸ С. Накићеновић, **Бока**, Српски етнографски зборник XX, Насеља српских земаља IX, Београд 1913, 288.

²²⁹ А. Мажибрадић, **Поштанска служба у Боки Которској за вријеме француске владавине 1807. године**, Годишњак Поморског музеја XXXV-XXXVI, Котор 1987-1988, 138-139.

по ивици, а прегача је љубичаста, у *народном* и *службеном*, или сива, у *парадном* оделу.

Овакав општи изглед уклапа се у вести које о женској одећи из градова у Боки оставља Вук Караџић 30-тих година XIX века: "Женско одијело по варошима не разликује се много од одијела по Срему и Бачкој"²³⁰. Међутим, општи изглед Стане Бијелићеве веома је близак по изгледу црногорској свечаној (*свитној*) ношњи. Сукња одговара *котули* из црногорске свечане ношње²³¹. Израђена је од свиле или финог платна природне боје, са широком чипком дуж доњег руба, а траверза је такође свилена. То, заправо, више говори о начину формирања црногорске свечане ношње, на чије је обликовање веома утицало одевање у приморским областима, о чему говори блискост форме, украса и потпуно преузећа терминологија²³².

Кошуља у *народном оделу* украшена је златовезом и везом у боји. Кошуље овог облика, са уским везом на ошвицама у комбинацији златног конца и разнобојне свиле, али и везеним рукавима, ношене су Црној Гори почетком XIX века²³³. У херцеговачком залеђу Боке Которске, у требињском крају, крој кошуље и распоред веза такође одговарају

²³⁰ В. С. Караџић, *Црна Гора и Бока Которска*, 148.

²³¹ З. Мрваљевић, *Народне ношње Црне Горе*, рукопис, магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Београд 1992, 54.

²³² Мишљење З. Мрваљевић, *о.с.*, о свечаној ношњи као старијем, основном облику црногорског народног костима, из кога се развија одећа у Рисну, Доброти, Паштровићима и Спичу, односно дуж целе јужнодалматинске обале, данашњег црногорског приморја, не може се прихватити, јер се у потпуности противи познатим процесима развоја народне одеће на ширем подручју Балкана.

²³³ В. Медаковић, *Живот и обичаји Црногораца*, Нови Сад 1860, 177; З. Мрваљевић, *о.с.*, 50-52; Етнографски музеј Цетиње, инв.бр. 1986.

Станиној кошуљи²³⁴, мада су и у Будви ношене кошуље широких рукава са златовезом дуж рукава²³⁵.

Поред ових основних делова *народно одело* обухвата мрки јелек украшен црвеним опшивом и терзијским везом, типичан део мушке одеће на ширем подручју приморја и динарског залеђа и модри вео, који одговара велу исте боје из рисанске женске одеће²³⁶ и црном велу из фиксиране варијанте црногорске свечане ношње²³⁷, који је раније могао бити и других боја²³⁸. Одело је допуњено коралном огрлицом, наушницама, сребрним појасом и црвеном марамом коју Стана држи у руци.

Дуга пушка на коју се ослања одудара од стриктно женског изгледа одеће и, највероватније, означава посебан статус Стане Бијелићеве. Како је породица Бијелића досељена у Боку из Херцеговине, где је положај жене дефинисан класичном патријархалном структуром породице, Стана је, сасвим извесно, имала неки од статуса тобелије²³⁹, што јој је омогућило да наступа самостално, подразумевајући и њено запошљавање у аустроугарској државној служби, али и право на ношење оружја. Наиме, да је била жена која је удата и има децу, она никада не би могла да ради јавни посао у свету ван њене породице, а још мање да јавно носи било коју врсту

²³⁴ С. Бајић, **Програм: Традицијска сеоска ношња у Херцеговини**, завршни извештај, рукопис, Сарајево 1991, 56, LXXI, LXXII, LXXV.

²³⁵ L. Salvador, **о.с.**, 87.

²³⁶ Арсеновићев акварел **Жена, Рисан**, ЕМ ил.инв.бр. 868 (слика 16, стр. 176).

²³⁷ З. Мрваљевић, **о.с.**, 59.

²³⁸ Т. Валерио, акварели **Молитва за покојне у Црној Гори и Нарипање пред цетинским манастиром**, М. Ibrovac, **о.с.**, 56, 58.

²³⁹ Љ. Гавриловић, **Тобелије**, Гласник Етнографског музеја 47, Београд 1983, 71, 75.

оружја. Додуше, постоји могућност и да је Стана Бијелићева удовица, која је у Боки, где је започето са нарушавањем патријархалне структуре породице, што подразумева и еманципацију жена, изашла из оквира куће и преузела ризик државног посла. У сваком случају она од оружја носи само пушку, а не и пиштоље и нож или јатаган, који су обавезни делови мушке одеће и означеоци мушког статуса у друштву. Она је одевена у, углавном, женску, а не мушку одећу (Једини одевни предмет из инвентара мушке традиционалне одеће је јелек, који по форми потпуно одговара јелеку из црногорске мушке одеће, али не свечане, у којој је он обавезно црвен, већ је од мрке чоје, прилагођен свакодневном ношењу.) и има дугу косу, што сасвим сигурно значи да није заветована да се неће удавати да би избегла нежељени брак, односно, да није остварила потпуну промену статуса. Највероватније је Стана заветована да се неће удавати док јој не одрасту браћа о којима нема ко да се брине због смрти свих мушкараца у породици. Такав завет подразумева стицање ограничене правне и пословне способности жене за период док у кући нема одраслог мушкараца, а означен је обично презимањем делова мушке одеће. Наиме, Арсенивић наводи да је Стана "одважна ... позната широм Далмације као часна и карактерна жена"²⁴⁰, а завет да се неће удавати до пунолетства браће је једини основ ограничене промене женског статуса који се високо вреднује у патријархалном друштву, како због жртвовања личног живота и основне био-социјалне функције у име заштите породичних интереса, тако и због ширег значаја одржавања стабилности политичког и економског система унутар патријархалне заједнице²⁴¹. Овој еманципацији Стане Бијелићеве, која је довела до њеног запош-

²⁴⁰ *Separat Beilage zur ersten Auflage des Arsenovics'scen südslavisch-orientalischen Ornamenten-Atlas und tehnomatischen Lehrcompendium.*

²⁴¹ Љ. Гавриловић, *Тобелије*, 70, 73.

љавања у државној служби и поред само делимичне промене статуса, несумњиво је допринео и став власти, који је настојао да смањи утицај патријархалне структуре на положај жена у Боки, што је, заједно са другачијим социоекономским односима него у планинском залеђу, и у оближњим Паштровићима, резултирало већом независношћу жена²⁴².

Кошуља *службеног одела* уместо веза има чипку на попрсју и по форми и украсу одговара кошуљи удате жене из добротске одеће²⁴³, а преко комплетног *народног одела*, чак са истим накитом, пребачена је тамносива кабаница у форми шињела, обрубљена црвеном чојом, која очигледно припада инвентару аустро-угарских униформи. Заправо, то је једини део одеће који народно претвара у службено одело, дајући целини ново значење. Стана јаше коња, на чијем самару виси поштанска торба. О рамену има пушку, а цигара коју пуши само је додатна потврда њеног специфичног статуса, јер жене у патријархалним заједницама, по правилу, нису пушиле јавно.

Парадно војничко одело има трећу варијанту кошуље - овога пута то је кошуља без веза, али са оковратником око кога има везану црну мараму, као у мушкој униформи Бокелске морнарице. Траверза је сива. Преко кошуље је кратка јакна од тамно мрке чоје са дугим уским рукавима и црвеним ромбовима на јаки, стегнута у струку, која је очигледно део официјелне аустроугарске униформе, као и плава капа. Накит који допуњује ово одело су само наушнице и украсне игле у капи преузете из народне одеће. Како су сребрне игле су биле значајан део свечаних варијаната

²⁴² Ј. Вукмановић, **Паштровићи**, Цетиње 1960, 338-341.

²⁴³ Ј. Вукмановић, **Женска ношња у Доброти**, Споменик САНУ СШ, Одељење друштвених наука, нова серија 5, Београд 1953, 232.

оглавља у добротској женској одећи²⁴⁴, али и у Херцег Новом²⁴⁵ и херцеговачком залеђу и означавале су углавном економски статус породице из које је жена, њихово коришћење у парадној одећи одговара значењу које оне имају у систему традиционалног костима. Дуга пушка и у овом случају означава Станин специфичан статус жене способне да обавља јавне послове.

Одећа коју Стана Бијелићева има на себи, у свим варијантама, мешавина је црногорско-херцеговачке и добротске, односно, шире гледано, бокелске женске одеће, што је вероватно последица задржавања примарног женског костима и после досељавања у Боку. Може се претпоставити да је то последица релативно скорог досељавања, због чега није извршена битнија трансформација одеће, већ су усвајени само поједини делови женске одеће из новог окружења, пре свега они који су носиоци значења. Мушки јелек, дуга пушка и цигара, прецизно одражавају Станин специфичан статус²⁴⁶, неки од статуса тобелије стечених ограниченим заветом, далеко више него делови униформе, који, мада по правилу припадају мушкој одећи, не могу да преузму означавање у оквиру традиционалног система значења одеће.



²⁴⁴ Ibid., 229.

²⁴⁵ Ђ. Петровић, **Херцеговачки златари у XVIII веку**, Бока 15-16, Херцег Нови 1984, 24.

²⁴⁶ Њен статус ми данас можемо само да претпоставимо у складу са свим знањима која имамо о социјалној организацији у њеном времену и простору, али је заједници у којој је Стана Бијелићева живела и радила он био савршено познат и јасан.





Извор за формирање костима

Већина расправа о настајању српског грађанског друштва, па и о мушком грађанском костиму из XIX века, углавном се бави српским престоницама, Београдом и Крагујевцем²⁴⁷. Како су били седиште двора, новонастале грађанске класе и младе интелигенције, Београд и Крагујевац су окупљали и велики број путника и досељеника из средње Европе који су, у дотадашњу турску провинцију, унели дах новог европског доба. Ново доба је прво изменило изглед људи, који су постепено напуштали оријенталну одећу у корист европског модног костима.

Међутим, Београд и Крагујевац не могу бити и репрезентативни узорак српске паланке у том периоду. Продор европског погледа на свет, и његових спољних манифес-

²⁴⁷ Изузетак је, само, Б. Владић-Крстић, **Грађанска ношња у Зајечару**, Гласник Етнографског музеја 42, Београд 1978. и узгредне напомене у неким монографијама.

тација, па и костима, био је далеко спорији у мањим српским градовима. Удаљеност од новог центра власти и економске моћи, дакле престонице, несумњиво је утицала на спорије усвајање европских модних образаца, па се због тога старији облик градског костима задржаво знатно дуже него у центру. Трансформација се ту у почетку одвијала према напуштању градске оријенталне одеће у корист сеоске динарске одеће, израђене од бољих материјала и са много више украса. Овом процесу доприносило је и насељавање градова претежно сеоским становништвом, које је у нову средину пренело свој одевни инвентар, прилагодивши га, само делимично, бољим економским условима и схватању лепог у новој средини.

Грађани Србије²⁴⁸ забележени на Арсеновићевим акварелима још увек су одевени у, додуше трансформисани, мушки костим *à la Turka*, иако се у литератури сматра да је у периоду Арсеновићевог рада, односно крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година XIX века, у градовима преовлађивао костим *à la Franka*, рађен по западним, европским, узорима. Одећа ових "грађана" формирана је, заправо, спајањем сеоског мушког костима и градске, претежно оријенталне одеће, задржавајући у свом основном облику оријенталне карактеристике, тако да је несумњива велика сличност у облику појединих делова одеће, али и у општем утиску овог одела и потпуног одела *à la Turka*. Једино одступање од "турског" изгледа на свим овим мушкарцима је кратка коса, која је у то време, и поред отпора у народу, под утицајем законских аката доношених и стриктно спровођених од самог ослобођења Србије, ухватила корен већ и на селу. Наравно, бележење само овог облика одеће може значити и да је Арсеновић настојао да фиксира костим који је, пред налетом европских утицаја, полако нестајао, јер је то у потпуности

²⁴⁸ **Варошанин**, Градиште, ЕМ ил.инв.бр. 1045 (слика 30, стр. 190), **Варошанин**, Пожаревац, ЕМ ил.инв.бр. 1046 (слика 31, стр. 191) и **Варошанин**, Алексинац, ЕМ ил. инв.бр. 1047 (слика 32, стр. 192).

било у складу са његовим схватањем овог посла. У сваком случају, грађани на Арсеновићевим акварелима одевени су у потпуности у одећу карактеристичну за саму средину XIX века, дакле за период када је комплетан турски костим замењен варијантом свечане сеоске динарске одеће, која се, ипак, по квалитету материјала, богатству украса а понекад и кројем, разликовала од одеће сеоског динарског становништва.

Кошуља је занемарени део одеће, јер се не види испод осталог одевног инвентара. Безначајност у оквиру општег изгледа омогућила је да се кошуља прва трансформише: уместо јакице на свим Арсеновићевим акварелима кошуље имају посувраћен оковратник, "крагну", која се види испод јелека, а у једном случају, у костиму из Пожаревца, и плаву кратку мараму повезану испод оковратника²⁴⁹. У сва три костима на глави је фес, који у једном случају нема кићанку, а у остала два има - једном црну а једном модру, што потврђује да је кићанка могла бити различитих боја, у сваком случају у контрасту са црвеном бојом феса. Ношење феса је у Србији веома дуго имало карактер ознаке економске и социјалне моћи, што потврђује и низ фотографија сниманих током шездесетих и седамдесетих година XIX века²⁵⁰, а што се, у мањим градовима, могло задржати и дуже.

²⁴⁹ Идентично изгледа кошуља Благоја Марковића на фотографији са венчања 1865, Д. Влајковић, **Ношња у Крагујевцу XIX века**, каталог изложбе, Крагујевац 1987, 10, а исту крагну има и један од мушкараца на литографији Анастаса Јовановића, ЕМ ил.инв.бр. 75, у комбинацији са комплетним "à la Turka" оделом.

²⁵⁰ Флориан Гантебеин, **Ђорђе Симић**, Београд 1960, Музеј града Београда, ФЛ1448; Алекса Мијовић, **Димитрије Обрадиновић трговац из Ваљева**, око 1875, ЕМ ил.инв.бр. 14456.

Пожаревљанин има модро одело које се састоји од гуња, јелека, *фермена*, чакшира *потурлија* и тозлука. Око ногу су повезане подвезице са малим кићанкама на крајевима. Фермен је тамноцрвен, богато украшен златовезом и делимично закопчан. Опасан је силавом од црвене коже и светложутим дезенираним тромболосом. На ногама има беле чарапе и јеменије, а у руци дуги чибук. Алексинчанин има готово идентичну одећу, осим што испод гуња има *цемадан* преклапач, од зелене чоје са богатим украсом од гајтана, за силав од коже природне боје затакнуте су му две кубуре и дуги нож, а о левом рамену носи дугу, богато украшену пушку кремењачу. Рукави на његовом гуњу се благо шире према шасти, што је типично оријентални елемент у одећи²⁵¹. Варошанин из Градишта има тамно мрко одело, нема силав, а рукави на гуњу су дужи од дужине руке и подавијени, како се раније појављивало код антерија²⁵². Уопште, изгледа да је постојао низ прелазних облика између гуња и антерије, који су садржавали елементе оба ова одевна предмета²⁵³.

Иако је облик ове одеће и даље готово у потпуности оријенталног изгледа, већ се види процес трансформације ове одеће, непосредно пред њено нестајање из свакодневне

²⁵¹ Ова одећа одговара опису који Д. Антонијевић (*Алексиначко Поморавље*, Српски етнографски зборник LXXXIII, Живот и обичаји народни 5, Београд 1971, 103-104) наводи за период до 1876/77 године, када долази до трансформације одеће. Ову годину сви истраживачи у Србији третирају као преломну, и од ње наводе "млађу", "новију" итд. ношњу, иако је у том периоду тек назначена промена одеће, прво у највишим круговима, која је постепено продирала у ниже социоекономске слојеве.

²⁵² Д. Влајковић, *о.с.*, 11.

²⁵³ Д. Влајковић, *о.с.*, 10-11, наводи да је Благоје Марковић из Крагујевца на венчању 1865. носио антерију, иако тај одевни предмет изгледа као гуњ на Арсеновићевом грађанину из Градишта, чија се дужина, додуше, не види на фотографији.

употребе. Боје су пригушене. Осим феса, и детаља који се мање виде, као што су јелци или силав, црвена је потпуно нестала из одеће, да би је, у Градишту, које је најближе центру из кога продире европски утицај, поново заменила мрка, боја која је заступљена и у народној одећи па је потпуно прихватљива укусу формираном на оријенталним, али и домаћим обрасцима схватања лепог. У Пожаревцу и Алексинцу још увек је задржано модро одело, у Пожаревцу и зелени преклапач, али је терзијски украс на гуњевима потпуно ишчезао и задржао се само на јелцима, који су мање приметни, мада још увек довољно да изразе богатство носиоца одеће. Поред феса, једино се тромболос задржао неизмењен све до свог нестанка, после прихватања потпуне европске одеће. Потпуно неизмењеног срећемо га на фотографијама све до 1880. године²⁵⁴, што значи да је и овај појас у оквиру костима био један од основних носилаца значења, што, с обзиром на цене свиле и количину материјала који је био потребан за израду овог појаса, није необично.

Посматрајући мушки грађански костим на Арсенивићевим акварелима, можемо да пратимо процес губљења оријенталних образаца у корист усвајања европске моде, који се у том периоду већ завршио у највишим друштвеним слојевима, али је тек започет у оквиру ниже средње класе, ситних трговаца и занатлија, и далеко од центара из којих су се ти процеси европеизације не само одеће, него читавог материјалног инвентара, али и погледа на свет, ширили у унутрашњост Србије.

²⁵⁴ Анонимни фотограф, **Млади пар**, 1865, Музеј примењене уметности инв.бр. 11276; А. Мијовић, **Димитрије Обрадиновић**, око 1875, ЕМ ил.инв.бр. 14456; П. Христић, **Портрет мушкарца са брковима**, Београд око 1880, Музеј примењене уметности инв.бр. 13462.





Извор за сеоски костим у градској средини

Током читавог XIX века у Србији траје период привредног и економског успона, праћеног наглим развојем градова. Иако је просечан прираштај становништва у Србији био око 2,5%, број становника у градовима повећавао се знатно брже, тако да је удео градског становништва у укупном броју становника Србије, у периоду од 1866. до 1874. године, повећан са 10% на 13%²⁵⁵. Ново градско становништво регрутовало са села, где је уситњавање поседа и осиромашење дела сељаштва створило знатан вишак радне снаге, која се, у потрази за бољим животом, упућивала у градове.

²⁵⁵ Ч. Попов, **Србија 1868-1878**, Историја српског народа V/1, Београд 1981, 305.

*Трговачки момак из Смедерева*²⁵⁶ на Арсеновићевом акварелу, има одећу која указује да се ту управо ради о младићу досељеном са села у град, који још увек није прихватио градски начин одевања, већ само поједине елементе градског костима. Одећа потпуно одговара типичној сеоској одећи смедеревског Подунавља и у основи је динарског типа. Кошуља је дуга до изнад колена, очигледно од тањег памучног платна и украшена везом дуж доњег руба и ивице рукава. Рукави су равни, широки, али је јакица већ замењена крагном. Ту је, очигледно, процес преласка на куповну кошуљу већ започео²⁵⁷, а под утицајем тимочко-браничевских досељеника, усвојен је вез, који и означава да је носилац кошуље неочењен, јер су финије кошуље код динарског становништва носили или момци, или су биле венчане кошуље.

Гаће су такође платнене, увучене у мрке сукнене тозлуке богато украшене црним гајтанима и причвршћене уз ногу подвезицама, што потпуно одговара одећи динарских досељеника до осамдесетих година XIX века, али су разнобојне чарапе и назувице замењене белим чарапама, а опанци црним јеменијама, што је усвојено по доласку у град. Преко кошуље момак носи дорамак који није израђен од уобичајеног сукна већ од црвене чоје и са богатим, такође црвеним везом који је, очигледно, трансформисан у оквиру градског костима, а преко њега још један дорамак који је задржао и форму и материјал из сеоског костима²⁵⁸, иако је, судећи по квалитету израде, шивен код терзије у граду. Преко доњег дорамка и кошуље опасана је тканица, која у одећу динарског становништва улази после осамдесетих година XIX века. Момак на глави има црвени фес са модром кићанком, а ослања се на дугу, неукрашену пушку кременачу. Овај костим

²⁵⁶ ЕМ, ил.инв.бр. 1044 (слика 29, стр. 189).

²⁵⁷ М. Јовановић, *о.с.*, 58, 62, 110-111.

²⁵⁸ *Ibid.*, 112-113, sl. 2.

тако одражава трансформацију костима динарских досељеника под утицајем становништва из других области, али и уношење елемената градског костима.

Спојеве градског и сеоског костима били су, изгледа, дуго присутни и у градским и у сеоским срединама широм Србије. То потврђује низ сачуваних фотографија из друге половине XIX века. На фотографијама Ранка Тајсића²⁵⁹ и Благоја Илића²⁶⁰ види се управо исти спој народног костима, базираног на дугој кошуљи као основном одевном предмету, и елемената градске одеће. Костим трговачког момка из Смедерева, варошице која 1874. године има 5.107 становника²⁶¹, најбоље одражава реално стање у малим српским градовима у којима се млада грађанска класа регрутовала из сеоске средине, процес који је настављен све до данашњих дана.

Исти процес се, изгледа, одвијао и у варошима које су остале у оквирима Турске, у непосредној близини српске границе. Као и у Србији, основа привредног успона ових варошица била је трговина, а носиоци трговине са Србијом били су управо Срби, мада мањинско становништво. Једна од тих варошица било је и Гњилане, које је, иако освојено у II српско-турском рату, 4. фебруара 1878. године, по одлуци Берлинског конгреса враћено Турској и остало у непосредној близини српско-турске границе. Не може се тачно утврдити када је Арсенивић боравио у Гњилану, али се може претпоставити да је то било 1879. године, када је био и у Пиротском, Врањском и Нишком округу.

²⁵⁹ Анонимни фотограф, **Ранко Тајсић**, око 1875, Музеј примењене уметности инв.бр. 11193.

²⁶⁰ Анонимни фотограф, **Благоје М. Илић**, 1889, Музеј примењене уметности инв.бр. 15938.

²⁶¹ Ч. Попов, **Србија 1868-1878**, l.c.

*Жена из Гњилана*²⁶² на Арсеновићевом акварелу, има типичну одећу српских, православних, жена Биначке Мораве²⁶³. Кошуља је широка, дуга скоро до чланака и неукрашена. Прегача, *бошча*, је јарко жута са црвеним и зеленим уздужним пругама, а *реп* такође одговара описима. Појас је од fine светлољубичасте куповне тканине (тањег платна или, чак, можда свиле), опасан преко кошуље, бошче и репа, и несумњиво је унет у овај костим под утицајем градског одевања. Долактица је задржала традиционалну форму и материјал, али је веома богато украшена везом, што није типично за женску одећу Биначке Мораве, а испод долактице жена носи мали црвени јелек, који, по Цвијићевом опису, у свечаним приликама замењује долактицу. Међутим, како је функција куповног јелека, очигледно, била репрезентативна у смислу изражавања социо-економског статуса у оквиру заједнице која, због историјских околности, није развила механизме изражавања економске моћи²⁶⁴, може се претпоставити да је заједничко ношење јелека и богато украшене долактице заправо означавало добар економски положај породице, јасан само унутар српске заједнице, дакле оријентисан на унутаргрупну комуникацију која није падала у очи већинском, социјално и економски повлашћеном албанском становништву. Поред тога, како је јелек израђиван у граду, вероватно је у градском костиму он ушао у свакодневну употребу, док се у селима носио само у свечаним приликама. Јасна црвена боја јелека одударала од описа тамних боја делова овог костима, што доказује да је он заиста ношен у, нешто слободнијој и економски стабилнијој, градској средини.

²⁶² ЕМ ил.инв.бр. 1073 (слика 38, стр. 198).

²⁶³ Ј. Цвијић, **Балканско полуострво и јужнословенске земље**, Београд 1966, 497-498; А. Урошевић, **Горња Морава и Изморник**, Српски етнографски зборник LI, Насеља и порекло становништва 28, Београд 1935, 124-125.

²⁶⁴ А. Урошевић, **о.с.**, 125.

Накит ове жене је такође оскудан - две кратке ниске сребрних новчића, две ниске асприца, копча на грудима и наушнице од, очигледно, неплемените легуре, али је и даље богатији од забележених описа накита у оквиру овог костима, па то може потврђивати закључак о добром имовном стању ове жене. Оглавље је атипично - куповна светложута шамија са цветним узорком пресавијена је на перо са крајевима који слободно падају на рамена и причвршћена траком исте тканине од које је и појас, два пута обавијеном око главе. Чарапе ове жене су беле, везене црвеном вуницом, а на ногама има јеменије које су замениле традиционалне сеоске опанке.

Овај костим, чија је сеоска основа у потпуности очувана, само је у неким елементима прихватио утицај градске одеће, што може указивати на чињеницу да је породица ове жене веома скоро прешла из села у град и да још увек није прихватила градска мерила вредности, а тако и градски начин одевања, као и да, у несигурној пограничној зони, српско становништво досељено у градове није настојало да јавно покаже економски напредак, већ је задржало само унутаргрупни начин обележавања породичног статуса, задржавајући став о потреби неистицања пред већинским становништвом које је говорило другим језиком и било друге вере.







Извор за ширење утицаја из града у село

Око великих градова образује се територија интензивно повезана са градом, на којој се развија приградска пољопривреда, и где се настањују досељеници из удаљенијих крајева. Та територија је прелазна зона између урбане и руралне средине, то је "приградско подручје или прво функционално подручје"²⁶⁵. Београд се, током свог развоја у последња два века, интензивно територијално ширио, што је последица интензивирања његових функција и пораста броја становника. То доводи до процеса англобирања првог, најближег венца села, током кога је, крајем XIX и почетком XX века, некадашње село Палулула урасло у град²⁶⁶. Све

²⁶⁵ Ј. Илић, **Карактеристике функционалних односа између града и околине с посебним освртом на СР Србију**, Становништво, Београд, јули-децембар 1970, 178, 181.

²⁶⁶ М. Vasović, **Problemi preobražaja prigradske zone na primeru**

до 1838. године Палилула је била потпуно одвојена од Београда. Њени становници сматрали су себе сељацима, али су још 1842. године захтевали од градске управе да им омогући да се организују као и сва остала села у околини Београда²⁶⁷, дакле да добију статус села повезаног са Београдом. Чврсти пут који је спајао Палилулу са градом планиран је тек 1855. године²⁶⁸. Иако је по свом положају током друге половине XIX века Палилула била приградско насеље, још крајем седамдесетих година по свим својим функцијама била је право село²⁶⁹.

Упркос томе, на Арсеновићевом акварелу *Жена из Палилуле*²⁷⁰, забележена је жена одевена у типичан српски грађански костим. Овај акварел, као и остали акварели из околине Београда, настао је крајем седамдесетих година XIX века, дакле у време док је Палилула, и поред географског положаја, функционално још увек била село.

Преко кошуље са дугим и релативно широким рукавима који извирују испод рукава либадета, ова жена носи зелени фистан и љубичасто либаде са релативно оскудним везом дуж рубова и веома мало проширеним рукавима. Отворени деколте фистана прекривен је уском грудном марамом, а око струка је повезан светлоплави бајадер са тамноцрвеним цветним узорком. На глави она носи фес са барешом и типичним накитом - три сребрне гране распоређене симетрично на барешу, на ушима су дуге висеће наушнице, а око врата огрлица. На ногама има беле чарапе и папуче украшене златовезом. Иако се овде несумњиво ради о сеоској

Beograda, Etnološki pregled 13, Beograd 1975, 40.

²⁶⁷ Б. Перуничих, **о.с.**, 162-164.

²⁶⁸ Ibid., 320-321.

²⁶⁹ М. Lutovac, **Prigradska sela**, Etnološki pregled 13, Beograd 1975, 131.

²⁷⁰ **Жена из Палилуле**, ЕМ ил.инв.бр. 998 (слика 17, стр. 177).

жени, њен костим у целини представља типичан српски грађански костим из периода пре 1860. године²⁷¹. Једино је обућа старије форме, обликована у оквиру оријенталног женског костима, али и даље припада градском одевном инвентару. Боја фистана задржана је такође из оријенталног одевања - та, пуна, интензивна зелена боја карактеристична је за градско одевање у Србији током друге и треће деценије XIX века, у време ослобађања од турске власти, када је преузимање одеће у боји забрањеној за немуслиманску рају означавало независност. Међутим, та боја фистана, мада је карактеристична за старију форму грађанског костима у Србији, такође припада искључиво градском одевном инвентару.

Поједини делови градског костима нису били потпуно неуобичајени у сеоским срединама - још 1833. године Обшчество Београдско поклонило је два фистана сеоским девојкама²⁷², сеоским невестама су у граду куповани делови гардеробе за венчање²⁷³, а фотографије из друге половине XIX века бележе елементе градског костима у сеоском одевању, нарочито у самој околини Београда²⁷⁴. У случају Арсеновићеве жене из Палилуле може се претпоставити да је реч о жени из богатије сеоске породице, која преузима

²⁷¹ М. Прошић-Дворнић, **Женски грађански костим у Србији XIX века**, 11-21.

²⁷² М. Петровић, **Финансије и установе обновљене Србије II**, Београд 1897, 271.

²⁷³ За венчање Љубице, тетке Јеврема Грујића (вероватно између 1830. и 1840. године), свекар је купио *антерију* и *ћурче* у Београду. Н. Ф. Павковић, **о.с.**, Београд 1992, 145.

²⁷⁴ На фотографији **Зорке Небарисевић са мајком и ћерком** из Сопота Атељеа Кениг (вероватно око 1880), мајка је одевена у градски костим који припада том периоду - сукњу, блузу и либаде, али са уском грудном марамом из претходне форме грађанског костима и забрањена марамом, док је Зорка у народној одећи.

комплетан грађански женски костим фиксиран у I фази, када се у граду, у оквиру највишег социо-економског слоја, већ увелико овај костим замењује европским модним костимом²⁷⁵. Како српски грађански костим у својој првој фази има низ функција:

- обележје грађанског друштва, интегративна функција,
- обележје националности,
- истицање вредности традиције,
- репрезентативна функција,
- обележје економског стања,
- обележје животног доба,
- обележје брачног стања,
- естетска и еротска функција и
- ритуална функција (обележје жалости, венчаница)²⁷⁶

јасно је да, осим прве, задржава све остале функције и када је преузет у сеоској средини. Репрезентовање мужа и породице, у случају сеоске жене, ношењем одеће која изискује трошење знатне количине новца и означава особу која није укључена у производни рад²⁷⁷, указује на специфичан положај женине породице која се, веома вероватно, поред сеоских послова бавила и неким занатом или трговином и тежила да пређе у виши социо-економски слој, што се најбоље изражавало усвајањем одеће тог слоја. Управо кашњење, прихватање одеће која више нема модну актуелност у граду али још увек није у потпуности изгубила интегративну функцију на нивоу грађанског слоја, потврђује припадност ове жене сеоској породици у успону која настоји да се приближи центру и укључи у грађански друштвени слој. Истоветно одевање задржано је,

²⁷⁵ М. Прошић-Дворнић, **Женски грађански костим у Србији XIX века**, 21.

²⁷⁶ Ibid., 24-25.

²⁷⁷ Ibid., 24.

у том периоду, и код нижег грађанског слоја у граду²⁷⁸ што, у ствари, одражава изједначавање социо-еко-номског статуса нижег грађанског слоја богатијих занатлија и ситних трговаца са богатим сељацима из непосредне околине Београда, који су у каснијем периоду формирали средњи грађански слој у Србији.

У унутрашњости Србије процес усвајања елемената градске одеће у сеоској средини био је знатно спорији. Највећи део становништва српских паланки били су, углавном, сељаци, који су настојали да, напуштањем земље и променом начина живота, поправе свој економски и друштвени статус. Због тога је усвајање градске одеће, чак и у паланкама, било знатно спорије, а, како у паланкама није формиран чврст модни образац, оне нису биле довољно снажни центри утицаја да би ширење градске одеће према околним селима било значајније. Ипак, поједини елементи градског костима постепено, знатно спорије него у околини Београда, продирали су у сеоски костим чак и у најдубљој српској провинцији.

Мушкарци из Шоплука²⁷⁹, приказани на Арсеновићевим акварелима, имају на себи типичну мушку одећу од белог сукна²⁸⁰. Како је у обе верзије приказана зимска одећа, доњи одевни предмети се не виде, па се о кошуљама не може ништа рећи, осим да имају уску, неукрашену јакицу. Испод дугог *јелека* (џубета) и *дреје* мушкарац из Дојкинаца има кратак јелек, онакав какви су ношени у градовима Србије,

²⁷⁸ П. Христић, *Две жене и дечак*, Београд 1870-1880, Музеј примењене уметности инв.бр. 10907.

²⁷⁹ **Сељак, Дојкинци**, ЕМ ил.инв.бр. 1060 (слика 35, стр. 195) и **Сељак, Смрдан**, ЕМ ил.инв.бр. 1080 (слика 42, стр. 202).

²⁸⁰ В. Николић, **о.с.**, 117-119; М. Јовановић, **о.с.**, 193; Ј. Шобић, **Разматрања о шопској ношњи**, Гласник Етнографског музеја 24, Београд 1961, 66-67.

закопчан до грла ситним дугмићима и украшен срмом. Дуги горњи јелек је потпуно задржао традиционалну форму, али се дреја, за разлику од уобичајених, копча дугмадима и петљама од гајтана до струка, што је такође утицај градског начина одевања *à la Turka*. Повезана је са два широка појаса - црвеним и црним, а уобичајени уски кожни појас недостаје, што се такође може тумачити утицајем града, где у одећи *à la Turka* не постоје кожни појасеви изузев силава. Црвене подвезице на беневрецима, уобичајене беле чарапе и црне ципеле, *калавре*, допуњују његову одећу. На глави има плитку шубару, *тупачу*, црне боје. У једној руци носи торбу, а у другој дугу пушку кременјачу. Веома присутан утицај градске одеће на овај костим, као и пушка коју овај човек носи, указују на то да је ово свечана варијанта одеће, у коју су, чак и у високим брдским селима, као што су Дојкинци, продрли поједини одевни предмети (кратки јелек, јеменије) и начин украшавања горњих одевних предмета (копчање код *дреје*). Ове промене, које су првенствено функционалне, нису, међутим, утицале на општи изглед ове одеће која је још увек задржала општи утисак беле шопске *дреје*, како се ово одело и у целини назива. Очигледно је да је у овом крају трансформација одеће започела усвајањем функционалних елемената (копчање оба јелека), а тек касније и у мањој мери променом украса, касније и форме појединих одевних предмета. Тако се на фотографији Николе Митковића *Мушкарац из околине Пирота*, снимљеној око 1890. године, види даља трансформација овог костима усвајањем елемената градског одевања и променом материјала за израду одеће - осим *дреје* сви остали сукнени делови одеће израђени су од тамног, вероватно мрког сукна.

Мушкарац из Смрдана, иако нижег села, где су утицаји града морали бити далеко јачи, приказан је у свакоднев-ној зимској одећи, у којој још увек, осим јеменија, нема никаквих елемената грађанске одеће. *Дреја* је затворена и чврсто повезана традиционалним широким појасевима (црве-

ним и црним), тако да се испод ње види огрлица од кошуље, што значи да нема грађанског јелека. Горњи јелек је од мрког сукна, што није потпуно уобичајено, али је очигледно да се овде појављује уместо кожуха, што значи да носилац ове одеће није био имућан. На ногама такође има ципеле, које су вероватно у нижим селима, ближим Пироту, рано ушле и у свакодневни одевни инвентар. На глави има типичну шубару, *барлу*, белу са дугим власима, а у руци дуги овчарски штап од самониклог дрвета без украса. Укупан изглед ове одеће у потпуности се поклапа како са подацима који у литератури постоје о овој одећи, тако и са рецентним музејским материјалом²⁸¹.

Очигледно је да су на ова два акварела приказане свакодневна и свечана одећа мушкараца из Шоплука, које се, додуше, разликују само у детаљима, али управо утицај грађанског одевања у оквиру свечаног костима, потпуно уклопљен у целину ове одеће, даје му отмен тон, иако општи изглед одеће није битно промењен.

Сличан просец се, у овом крају, види и у трансформацији женске одеће. Основни део женског костима у Шоплуку је *сукмен*, сукнена горња хаљина без рукава, која у околину Пирота продире са ширењем становништва са истока, из бугарског Шоплука. Одећа овог типа, наиме, карактеристична је како за наше шопске области, тако и за широку територију централне Бугарске²⁸². Иако усвојен као основни одевни предмет, његов изглед у време Арсенићевог боравка у овом крају, 1879. године, у низу, мање или

²⁸¹ Комплет мушке одеће из Крупца код Пирота набављен за Етнографски музеј у Београду 1902. године: *беневреци*, инв.бр. 17905; инв.бр. 17906; *дреја*, инв.бр. 17907; *зубун*, инв.бр. 17908; *чарапе*, инв.бр. 17909; *појас*, инв.бр. 17910; инв.бр. 17911.

²⁸² Х. Вакарелски, *Етнографија на Блгарија*, Софија 1977, 212-215.

више значајних детаља, одступа од основног изгледа класичног сукмена.

У женском костиму из Ресника²⁸³ црни сукмен је отворен до појаса и украшен црвеном чојом и терзијским везом око изреза и са високим, црвено извезеним колиром, који не припада одећи овог типа. Овакав украс несумњиво је усвојен из градске одеће, под утицајем градских терзија који су ове одевне предмете израђивали. Млада из Крњине²⁸⁴ преко кошуље има белу сукнену хаљину са дугим рукавима. Она је, око дубоког срцоликог изреза, украшена црвеним, жутиим и смеђим гајтанима и терзијским везом. Као и претходни, типични сукмен са трансформацијом само у начину украшавања, и ова хаљина има усправни колир. Она је до струка припијена уз тело и копча се ситним дугмићима као јелек. Доњи део се шири према дну и изгледа да је благо набран у струку. Затворен доњи део ове хаљине подсећа на *литак*, који је такође црна сукнена хаљина, ношена у Власини и Црној Трави²⁸⁵. Међутим, крој изреза, боја и постојање рукава показују да се овакав облик хаљине развио из *саје*, раније ношене у овом крају. Судаћи по овој белој хаљини, која је у односу на сају измењена тако што су јој продужени рукави и што је спојен предњи разрез на доњем делу, може се претпоставити да је и у овом крају, пре ношења сукмена ношена саја, па је сукмен, усељавањем становништва са истока, потиснуо сају. У прилог овоме говори управо појава овог типа хаљине на невести, јер је уобичајен процес задржавања старијих облика одеће за ритуалне прилике, а удаја је најзначајнија ритуална ситуација у животу жене.

²⁸³ *Девојка из Ресника*, ЕМ ил.инв.бр. 1058 (слика 33, стр. 193).

²⁸⁴ *Млада из Крњина код Пирота*, ЕМ ил.инв.бр. 1076 (слика 39, стр. 199).

²⁸⁵ Р. Николић, *Крајиште и Власина*, Српски етнографски зборник XVIII, Расправе и грађа VIII, Београд 1912, 275.

Трансформација саје у невестинску одећу нешто је другачије ишла у крајевима ближим Нишу, где је саја трансформисана у платнену невестинску кошуљу, која је у потпуности задржала форму старије сукнене одеће²⁸⁶. Међутим, хаљина веома слична Арсеновићевој белој невестинској хаљини из Крњине сачувана је и на једној фотографији Петра Аранђеловића на, очигледно, старијој жени²⁸⁷, па се може претпоставити да је овакав тип хаљине био релативно уобичајен, иако у литератури о њему нема помена. Црвени обруб око доње ивице, шлицева и џепова наслеђен је из традицијског схватања украшавања, у коме црвени, модри или црни гајтани, обруб и појасеви у контрасту са белим или црним сукном представљају практично једини украс²⁸⁸, а усправни колир прихваћен је из грађанског одевања.

Сукмен који носи жена из Смрдана²⁸⁹ такође има дуге рукаве, иако изрез и боја одговарају правом сукмену. Продужавање рукава и додавање колира је, као и у претходном случају, делимично последица задржавања старијег облика одеће, али и њено обликовање у складу са новијим модним обрасцем који долази из града. Иако на овом простору, у шопској женској одећи такође постоје сукнени одевни предмети са дугим, уским рукавима, као и долактеници типа саје, они су шивени по равној нити, односно, још увек нису кројени. Сукмен, међутим, већ има овални изрез око руку, дакле то је одевни предмет који се кроји, за разлику од *лутак*, који, и поред веома сличног изгледа, још увек остаје

²⁸⁶ Невестинске кошуље из Горњег Матвејевца код Ниша, набављене 1902. године, ЕМ инв.бр. 1888, 1889 и 1890.

²⁸⁷ Петар Аранђеловић, **Жена у народној одећи**, око 1880, ЕМ ил.н. инв.бр. 14820.

²⁸⁸ То се види и на сукману из Дојкинаца, ЕМ инв.бр. 17669.

²⁸⁹ **Жена из Смрдана**, ЕМ ил.инв.бр. 1079 (слика 41, стр. 201).

некројена горња хаљина²⁹⁰. Иако су на широком простору забележени и сукнени одевни премети типа сукмена, дакле нерасечени напред, са рукавима²⁹¹, управо прелаз ка кројеној одећи, као и чињеница да хаљенице типа сукмена са рукавима нису забележени у овом подручју, указују да је овај облик сукмена нов, развијен с једне стране на основу претходног одевног обрасца који подразумева долактеник, сају, али и под знатним утицајем градске одеће.

Како су сукмене углавном израђивале терзије у Пироту²⁹², који су израђивали и грађанску одећу, онда су углављени рукави, високи колири, као и украси на овим сукменима, потпуно разумљиви. Све ове хаљине одсликавају процес постепене трансформације одеће - уместо одевног предмета типа саје усваја се полако сукмен, али током усвајања новог одевног обрасца постоји низ међуваријанти, које, заправо, омогућавају потпуно усвајање раније нетипичног одевног предмета. Продор градског утицаја овде је утолико лакши, јер недостатак чврстог обрасца за обликовање сукмена омогућује спајање разноврсних утицаја у обликовању сваког појединачног комада ове одеће, пре формирања новог, поново стабилног облика овог елемента, али и читавог костима који ће, спајањем свих утицаја различитог порекла, у коме утицај градске одеће никако није занемарљив, добити поново складан изглед и задржати га током наредних неколико деценија.



²⁹⁰ Ј. Шобић, *о.с.*, 54.

²⁹¹ Х. Вакарелски, *о.с.*, 212.

²⁹² В. Николић, *о.с.*, 43.



Извор за ширење утицаја из политичког центра

Политички преображаји снажно утичу на формирање нових образаца одевања²⁹³, без обзира да ли се ради о моди у ужем смислу²⁹⁴ или о народној одећи, која не подлеже у потпуности процесима модних промена, али такође добија нове облике у складу са општим културним, социјалним, економским, па и политичким променама. Модел одевања, настао током или као последица нагле политичке промене, изражава и политичке ставове и усмерења²⁹⁵ и

²⁹³ А. Ваš, **Oblačilna moda kot sredstvo politične propagande: pri Slovencih ob revoluciji 1848**, Etnološki pregled 20-21, 5-7.

²⁹⁴ Дијалектика новине и подражавања, али ограничена на одевање у смислу аристократског обрасца као извора угледа. R. Bart, **Sistem mode**, Marksizam-strukturalizam, Beograd 1974, 161, 174.

²⁹⁵ А. Ваš, **о.с.**, 5.

снажно делује на проширивање свог ареала, далеко ван граница новог политичког поретка²⁹⁶.

Од самог почетка борбе за ослобођење Србије, од почетка XIX века, Шумадија, као центар борбе против Турака, а касније и младе српске државе, представља центар у који су се сливали досељеници из неослобођених крајева - са југа и запада. До тада релативно слабо насељена, средином XIX века Шумадија постаје најгушће насељена област на Балканском полуострву²⁹⁷. Како се досељеници, углавном, нису груписали према области из које су дошли, "... мешање и стапање са старим становништвом било је услед тога утолико тешње."²⁹⁸ Последица тог процеса било је уједначавање културе, па и материјалног инвентара, што подразумева и постепено уједначавање модела одевања. Новоформирани, иако још увек не и чврсто фиксиран, модел одеће веома брзо, готово истовремено са настајањем, деловао је не само на ободне области српске државе, већ и преко њених граница. Ови утицаји се веома често помињу у крајевима припојеним Србији после Берлинског конгреса²⁹⁹, мада се процес приближавања одеће ових области шумадијском моделу, можда, може потврдити и пре њиховог укључивања у српску државу.

Арсеновић је боравио у Врањском, Пиротском и Нишком округу 1879. године, непосредно после њиховог припајања Србији. У исто време, прешао је и границу са Турском и обишао област Горње Пчиње, која ће Србији бити

²⁹⁶ Пример овог процеса је снажан утицај Француске револуције на модну слику Европе.

²⁹⁷ Ј. Цвијић, **о.с.**, 377.

²⁹⁸ *Ibid.*, 378.

²⁹⁹ Нпр: М. Филиповић и П. Томић, **Горња Пчиња**, Српски етнографски зборник LXVIII, Расправе и грађа 3, Београд 1955, 49.

прикључена тек 1912. године. Акварели које је он забележио говоре у прилог усвајању елемената шумадијског одевног обрасца у крајевима уз границу Србије, што може бити само израз политичког става њихових носилаца, тежње да се, пре или касније, припоје Србији, коју су сматрали својом матицом.

Промене у овом смислу знатно су мање изражене у женској одећи, јер, у оквиру патријархалне структуре друштва, жене нису носиоци политичке делатности, па нема ни потребе за јавним изражавањем политичког става. Ипак, и у женском костиму виде се наговештаји усвајања елемената шумадијске женске одеће. Одећа из Шоплука, на жени из Смрдана и девојци из Ресника, задржава црни сукмен као централни одевни предмет. Већ на Арсеновићевим акварелима види се процес трансформације ове одеће "сукменског" типа³⁰⁰, и то не само појединих делова костима, као што је сукмен, већ и саставних делова костима као целине. У костиму жене из Смрдана испод сукмена се појављује јелек од црвене чоје, очигледно занатске израде, који се копчао од срцоликог изреза на грудима до струка. Овај јелек, који В. Николић такође помиње, али га не описује детаљно³⁰¹, ниједан од осталих истраживача шопске ношње не помиње, вероватно због тога што он не припада чистом "шопском" односно "сукменском" типу женске одеће³⁰². Јелеци овакве форме, различитих боја и од различитих материјала, од

³⁰⁰ М. Драшкић, **О типологији народних ношњи**, Гласник Етнографског музеја 26, Београд 1963, 105-106; Ј. Бјеладиновић, **Сеоске ношње и њихова класификација**, Гласник Етнографског музеја 44, Београд 1980, 84.

³⁰¹ В. Николић, **о.с.**, 120.

³⁰² Јелек овог типа из Пирота откупљен је 1902. године, а по подацима израђен је и ношен у XIX веку. ЕМ инв.бр. 8578

половине XIX века битан су елемент одеће у Шумадији³⁰³, одакле су продирали у женску одећу других области. Тако је, несумњиво, јелек усвојен и у овом, примарно шопском женском костиму, где је спојен са традиционалним сукменом. Место јелека у костимној целини са затвореном сукненом горњом одећом, испод које се он готово не види, јасно говори о рудиментарној примарној функцији горњег одевног предмета. Ипак, његово стално присуство већ 1879. године потврђује везу ових крајева са Шумадијом и пре укључења у Србију, и одражава жељу, не толико жена колико мушкараца који су им набављали одећу, да се, додуше дискретно, усвоје елементи начина живота па и одевања из државе коју су сматрали својом матицом. Сличан процес види се, судећи по подацима из литературе, и у алексиначком³⁰⁴, лесковачком³⁰⁵ и врањском Поморављу³⁰⁶, где је јелек исте врсте први утицај шумадијске одеће, не толико упадљив да би променио форму читавог костима, али јасан знак везаности за Шумадију као симбол наде у скоро ослобођење и романтичарског сна о формирању националне државе.

Промене у мушкој одећи су нешто значајније, а разликују се од области до области, одражавајући тако интензитет политичког става и, можда, интензитет политичког деловања српске државе у пограничним областима. Наиме, мушка одећа у самој Шумадији уједначава се током

³⁰³ М. Prošić-Dvorniћ, **Narodna nošnja Šumadije**, Zagreb 1989, 14, 35, sl. 52

³⁰⁴ Д. Антонијевић, **о.с.**, 105, наводи овај податак тек за период после 1876/7. године.

³⁰⁵ Д. Ђорђевић, **Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави**, Српски етнографски зборник LXX, Живот и обичаји народни 31, Београд 1958, 137.

³⁰⁶ В. Николић-Стојанчевић, **Врањско Поморавље**, Српски етнографски зборник LXXXVI, Живот и обичаји народни 36, Београд 1974, 292.

осме деценије XIX века³⁰⁷, али још током свог формирања утиче на промене у одећи суседних крајева.

Из области Горње Пчиње Арсеновић је забележио одећу из два села: Злодовце, у долини реке Трипошнице, са становништвом досељеним из Горње Мораве, доњег тока Пчиње и других села из области Горње Пчиње, као и великим бројем родова непознатог порекла³⁰⁸, али у сваком случају досељеним од краја XVIII века, и Доње Трнице³⁰⁹, села које је у истом периоду насељено углавном становништвом из околине Прешева³¹⁰. Мушка одећа има већ новију форму, дакле то је одећа где је веома приметан утицај шумадијске ношње, иако М. Филиповић и П. Томић наводе да је шумадијска одећа почела да се уводи тек после 1912. године³¹¹.

*Сељак из Злодовца*³¹², носи кошуљу са високим колиром, без веза или било каквог украса, док се кошуља сељака из Трнице³¹³ затвара под грлом кудељном врпцом. Чакшире су у оба случаја релативно уске, али су оне из

³⁰⁷ М. Prošić-Dvornić, *Narodna nošnja Šumadije*, 13; *J. Ердељановић, Етнолошка грађа о Шумадинцима*, Српски етнографски зборник LXIV, Расправе и грађа 2, Београд 1951, 122-128.

³⁰⁸ Ј. Трифуноски, *Горња Пчиња*, Српски етнографски зборник LXXVII, Насеља и порекло становништва 38, Београд 1964, 133-134.

³⁰⁹ С обзиром да у овом крају постоје три Трнице: Доња, Горња и Шумата, овде се највероватније ради о Доњој Трници, селу које је најдоступније, и налази се у близини Злодовца. Села Горња и Шумата Трница налазе се на много већој надморској висини и тешко су доступна, чак и данас.

³¹⁰ *Ibid.*, 126.

³¹¹ М. Филиповић и П. Томић, *о.с.*, 44.

³¹² ЕМ ил.инв.бр. 1063 (слика 36, стр. 196).

³¹³ ЕМ ил.инв.бр. 1066 (слика 37, стр. 197).

Злодовца од традиционалног белог сукна, са повезицама са ромбоидном шаром испод колена, из чега се може закључити да се ради о млађем мушкарцу, док су на сељаку из Трнице чакшире од мрког сукна. На овим чакширама нема *колчага*, ојачаног и украшеног дела на коленима, већ су украшене једино модрим оптоком по ивицама. Преко кошуље оба мушкарца имају *грудник*, односно *преклапач* (јелек), од којих је онај из Злодовца модар и обрубљен црвеним гајтаном, а из Трнице мрк. М. Филиповић и П. Томић наводе да је преклапач ушао у мушки костим тек после 1918. године, а да је та "нова мушка ношња" била претежно од мрког сукна. Међутим, оба ова преклапача су несумњиво забележени пре 1880. године, односно у време док је ова област још увек била у оквиру Отоманске државе, што потврђује податке Ј. Хаџи-Васиљевића³¹⁴. Много грубља, неукрашена, варијанта преклапача види се и на портрету сељака ловца из осамдесетих година XIX века³¹⁵. Модра боја преклапача указује да је било и одеће у другим бојама, пре него што се, под утицајем шумадијске одеће, фиксирао нови облик мушког костима, а вероватно је да се одећа од тканина у тим бојама, чија је скупocenост условљена пасивном привредом Горње Пчиње, и даље ретко носила, само у свечаним приликама. Уосталом, и у Шумадији се дуго задржава и израда одеће од сукна у боји³¹⁶, иако је мрка боја уобичајена.

Преко кошуље и преклапача сељак из Трнице носи доламу са дугим рукавима и колиром, дугу мало преко струка, а мушкарац из Злодовца мрку хаљину, која по облику одговара пиротској *дреји*, али нема никаквог украса осим модрог обруба по ивицама. Све ово одговара описима М.

³¹⁴ Ј. Хаџи-Васиљевић, *Јужна Стара Србија II*, Београд 1913, 259.

³¹⁵ Петар Аранђеловић, *Ловац*, око 1880, ЕМ ил.н.инв.бр. 9899.

³¹⁶ М. Prošić-Dvornić, *Narodna nošnja Šumadije*, sl. 21.

Филиповића и П. Томић за новију мушку одећу током прве половине нашег века - долама одговара опису доламе, а хаљина са рукавима одговара опису *гуње*, па управо због тога изгледа да се ношење ове одеће може померити и у последње две деценије прошлог века³¹⁷. Оба мушкараца су опасана широким црвеним вуненим појасом и кожним силавом, што се уклапа у постојеће описе ове одеће. Мушкарац из Трнице има кубуре и нож затакнуте за силав, а опрема је допуњена дугом пушком, док сељак из Злодовца нема оружја и ослања се на штап. На ногама имају уобичајене плетене чарапе са ромбоидном шаром и опанке. Док сељак из Трнице има стандардно оглавље - фес (вероватно, не види се) обавијен пешкиром, црвена плетена капа на сељаку из Злодовца изгледа да је неко од прелазних оглавља из периода напуштања феса. Наиме, она је задржала боју феса мењајући при том облик, начин израде и материјал, по којима подсећа на капе из Лесковачке Мораве. Одећа је у оба случаја допуњена великом клечаном торбом, која је стандардан део мушког костима.

Ова одећа мушкараца из Горње Пчиње указује на процес трансформације беле одеће, која се раније у овим крајевима носила, у одећу веома блиску мушком костиму из Шумадије, односно говори о продирању утицаја из Шумадије долином Мораве још много пре припајања ових крајева Србији, најкасније седамдесетих година XIX века³¹⁸. Промене на пчињској одећи одвијају се у свим елементима - мењају се делови одеће, њихов крој и боја, као и украшавање. Тако се формира нови костим у комплетном изгледу веома

³¹⁷ **Ловац** Петра Аранђеловића такође носи неку врсту доламе од мрког сукна.

³¹⁸ Д. Антонијевић, **о.с.**, 105; М. Ђорђевић, **о.с.**, 130-131; В. Николић-Стојанчевић, **о.с.**, 265, 282.

близак одећи Шумадије, и то знатно пре укључивања ове области у границе Србије.

Захваљујући овом снажном утицају Шумадије, који је одраз доживљавања ове области као српског Пијемонта и шири се далеко ван њених граница, и то не само у одевању већ у свим сегментима културе, после 1912. године веома брзо и лако долази до уједначавања мушког костима на готово читавој територији тадашње Србије. То је, заправо, одраз политичког става народа у областима које су желеле да се прикључе Србији као матици и, управо због тога, далеко је више изражена у одевању мушкараца као носилаца јавног, а тиме и политичког деловања.





Закључак

Министарство просвете Краљевине Србије откупило је збирку акварела Николе Арсеновића 1879. године за Етнографско одељење Народног музеја. Приликом оснивања Етнографског музеја уз предмете из етнографске збирке уврштена је и ова збирка. Још тада, 1901. године, с правом је процењено да ови акварели немају битнију ликовну вредност, али да су веома значајни за испитивање народног костима током XIX века.

Захваљујући бројним информацијама које садрже, визуелни извори, па тако и збирка акварела Николе Арсеновића, неопходни су у сваком истраживању културе. Њихова обрада и коришћење подразумева потпуно поштовање принципа унутрашње и спољне критике, што омогућује потврђивање или порицање веродостојности забележеног, а на основу процене валидности појединачних извора, као репрезентативног узорка, утврђивање њихове вредности као извора за испитивање појединачног сегмента који нас интересује, али и културе уопште.

Живот Николе Арсеновића, југословенског етнографа, како је сам себе звао, а како га, са много поштовања и пуним правом, можемо звати и ми, до данас је остао готово

непознат. Рођен је у Ретфали код Осијека, претпоставља се 1823. године, а умро у Београду 18. јула 1887. године. Период његовог живота пре доласка у Србију познат је, још увек, само фрагментарно и захтева даља истраживања, али се његов живот и рад после доласка у Србију може реконструисати са приличном сигурношћу, уз потпуну извесност да му је посвећеност задатку, који је сам себи поставио, била једина битна ствар у животу.

Арсеновићев рад на прикупљању и бележењу народне културе, првенствено одеће, обележен је романтичарским, пансловенским приступом, карактеристичним за период у коме је живео и радио. Уместо разлика, научници и уметници његовог времена истицали су сличности између појединих јужнословенских народа, група и локалних заједница, третирајући читаву јужнословенску територију као подручје једне културе, што је био и Арсеновићев став.

Збирка акварела и цртежа коју нам је Арсеновић оставио, захвата већи део Балканског полуострва. Данас целокупна Арсеновићева збирка обухвата 414 радова рађених различитим техникама. Највећи део збирке чине довршени радови: акварели (323), комбинација акварела и цртежа тушем (10), цртежи тушем (18) и гвашеви (3). У збирку улазе и недовршени акварели, које Арсеновић назива скицама (47) и цртежи тушем (9) и оловком (4), који су касније пронађени и придодати збирци, а рађени су као скице за постојеће аквареле.

Арсеновић је током свог рада настојао да забележи разлике између радне (свакодневне), свечане и ритуалне одеће. У *Великом етнографском албуму* забележио је углавном свечану и ритуалну одећу, док је проценат радне одеће знатно мањи. *Мали етнографски албум*, међутим, садржи паралелно радну и свечану варијанту истог костима, па можемо само да жалимо што није наставио са даљим радом на Малом етнографском албуму, који је обухватио само уску

територију Словеније, Истре, Далмације и Херцеговине. Док је свечана одећа углавном идентична костимима забележеним у Великом албуму, радна одећа, посебно означена деловима алата или елементима радног процеса, нема паралела у Великом албуму. Генерално гледано, иако између ове две функционално раздвојене варијанте костима нема великих разлика у форми, присутне су значајне разлике у квалитету материјала, украсу, оглављима, као и у деловима, јер је костим комплетан само у свечаној варијанти. Ово раздвајање свечане и радне варијанте одеће, доследно спроведено у Малом албуму, одражава Арсенивићево интуитивно схватање да разграничавање варијаната истог костима може да нам пружи различите врсте информација, неопходних за потпуније схватање културе у целини.

Из друге половине XIX века постоји велики број ликовних извора, пре свега портрета и фотографија, који, уз сва ограничења која има та врста грађе, пружају могућност да се, у комбинацији са материјалом сачуваним у музејским збиркама, бар делимично реконструишу значења унутар система одевања широм Балканског полуострва. То се односи пре свега на одевање виших социо-економских staleжа, као и на одећу која се носи у формализованим и ритуализованим моментима: свечану, празничну, обредну. Музејски материјал из истог периода има слично ограничење - одевни предмети прикупљани су према естетском критеријуму, а најстарији примерци су, по правилу, припадали свечаној или ритуалној одећи, јер се она релативно ретко носила, придаван јој је већи значај, па се чешће и лакше сачувала. Поред тога, ти сачувани музејски примерци углавном потичу из времена када је традиционални костим почео да се губи из свакодневног живота, све више замењиван одећом нових форми, од нових, фабричких материјала. То је период када долази до фиксирања форме костима, који се касније чувао и, повремено, носио у сталном, непроменљивом облику, па је костим фиксиран најчешће управо у ритуалној форми.

Наиме, делови одеће везани за ритуал најчешће су се наслеђивали, и, мада су се носили ретко, преживели су у ритуалима и ретким свечаним приликама и после губљења ове одеће у свакодневном животу. Фиксирани модел одеће ношен је и касније у свечаним, односно обредним и ритуалним приликама, те је тако стигао и у музејске збирке, а и у свести казивача на терену сачувао се као обавезни облик костима, па због тога подаци о одевању прикупљени испитивањем на терену током XX века најчешће говоре управо о том, фиксираном облику костима. Забележене информације о разграничавању варијаната истог костима према појединим функцијама допуњавају наше знање прикупљено на основу других врста извора и етнографских истраживања из XX века и веома су битне не само за упознавање свакодневног одевања током XIX века, него и за схватање механизма функционисања локалних заједница у том периоду.

Арсеновић је на својим акварелима настојао да забележи "стару ношњу", па се може претпоставити да је одећа коју је сликао ношена углавном током прве половине XIX века, дакле у периоду из кога углавном нема сачуваних делова народног костима, нарочито не сеоског. Како је Арсеновић, судећи према раду у Србији, настојао да од појединачних делова одеће реконструише комплетан изглед старијег костима, може се претпоставити да поједини елементи одеће који се појављују на његовим акварелима не морају заиста припадати истом временском периоду, односно да су комплети формирани од делова одеће различите старости, па да у том смислу не представљају заиста комплетну одећу тог периода. То се нарочито односи на радове где је експлицитно речено да се ради о "старијој ношњи". Наравно, проблем није у претпостављеном Арсеновићевом покушају да свесно забележи нетачне податке, јер би се то косило са основним идејама његовог рада, већ у могућности да сами носиоци костима укомбинују сачуване старије делове одеће са елементима новог костима. Разграни-

чавање начина обликовања појединих делова одеће у периоду када су забележени на акварелима, и утврђивање њиховог евентуалног одступања од синхроног склада, може нам, ипак, омогућити да утврдимо степене важности појединих одевних предмета у комплетном систему одеће, а тиме и елементе који представљају носиоце значења у локалним заједницама.

Овакав приступ одећи, али и традиционалној култури уопште, по свом теоријском утемељењу превазилази период у коме је Арсеновић живео и радио. Он заправо антиципира теоријске поставке знатно ближе нашем него његовом времену, што је, вероватно, један од узрока потпуног неразумевања са којим се Арсеновић сусретао током свог живота и рада.

Остали сегменти Арсеновићеве делатности, као што је: настојање да се унапреди образовање занатлија оснивањем специјалних школа, сакупљање података о предметима материјалне културе, организовање етнографских изложби и формирање музеја као интегралног дела образовног система, знатно превазилазе схватања о неопходности таквог рада, како његових тако и наших савременика, а начин реализације тих пројеката и даље је изразито модеран и, чак, у много чему до данас недостигнут.



Примењујући принципе унутрашње критике извора ради провере валидности Арсеновићевих акварела морале су се:

- утврдити идентичности и/или кореспондирање података забележених на акварелима са осталим подацима које имамо о одевању у периоду о коме је реч и

- утврдити и разјаснити одступања од, до сада, познатих чињеница утврђених на основу извора друге врсте, на основу чега се акварел (један или више) може:
 - одбацити као неаутентичан за потребе научног сазнања, дакле оценити као неверодостојан, или
 - уколико се та одступања могу уклопити у општија сазнања о одевању, али и материјалној култури и социо-економским односима, користити да дођемо до сасвим нових података о народном костиму из друге половине XIX века, чиме се потврђује аутентичност података.

Поред материјалних и визуелних извора, као најзначајнијих за реконструисање костима из времена Арсеновићевог рада, било је неопходно, као и код сваке друге провере веродостојности извора, укључити и информације из свих осталих врста извора, као и досадашње резултате проучавања костима из тог периода.

После потврђивања валидности, ова збирка се може користити на више различитих нивоа, који зависе првенствено од тога шта желимо да сазнамо о тој теми. Подаци из збирке могу се користити за уобичајена истраживања у оквиру историје костима:

- формално-генетску анализу појединих делова одеће или читавог костима,
- утврђивање облика костима током друге половине XIX века,
- реконструкцију касније напуштених или трансформисаних делова одеће,

али се могу испитивати и

- функције одевања у појединим локалним заједницама или

- социјална стратификација у појединим локалним заједницама и означавање статуса појединаца,
- као и низ других тема везаних за проучавање традиционалне културе и народног живота у XIX веку.



Како обим збирке превазилази могућности анализе сваког појединачног акварела у оквиру једног рада, валидност акварела, као и могућности нових информација које се могу добити проучавањем ове збирке, приказана је испитивањем појединих акварела, као репрезентативног узорка.

Појединачни акварели из Арсенићеве збирке су третирани као самосталан извор за:

- познати костим
- потврђивање континуитета одевног предмета
- варијанту одевног предмета
- реконструкцију непознатог облика одевног предмета
- реконструкцију непознатих делова костима
- непознати костим
- службену одећу
- формирање варијанте костима
- сеоски костим у градској средини
- ширење утицаја из града у село и
- ширење утицаја из политичког средишта.

На основу упоређивања података забележених на тим акварелима и података из других врста извора потврђена је валидност информација које конкретни, појединачни, акварели садрже, на основу чега се може говорити и о валидности читаве збирке. Поред тога, уклапањем познатих података из других врста извора са досада непознатим информацијама које акварели садрже, било је могуће проширити досадашња знања о појединим костимима или елементима костима, што

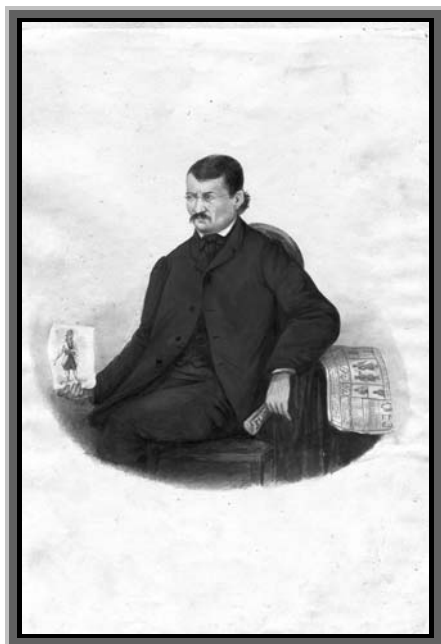
је такође веома значајно како за оцењивање вредности Арсеновићеве збирке као извора за испитивање костима, тако и за наша укупна сазнања о култури XIX века на Балканском полуострву.



Захваљујући својим документарним вредностима: валидности забележених информација, великом обиму материјала са могушношћу релативно прецизног датирања, Арсеновићева збирка је незаобилазан извор прворазредног значаја за културно-историјска, етнографска и антрополошка истраживања култура Балканског полуострва. Интензивнијим коришћењем овог материјала могу се утврдити и процеси прожимања разноврсних утицаја не само унутар уских подручја, већ у ширим регионима појединих културних зона, што омогућује боље упознавање историје одевања, али и културно-историјских процеса у целини и пружа нам низ нових сазнања о култури из периода када је збирка настала, али и о нашем времену.



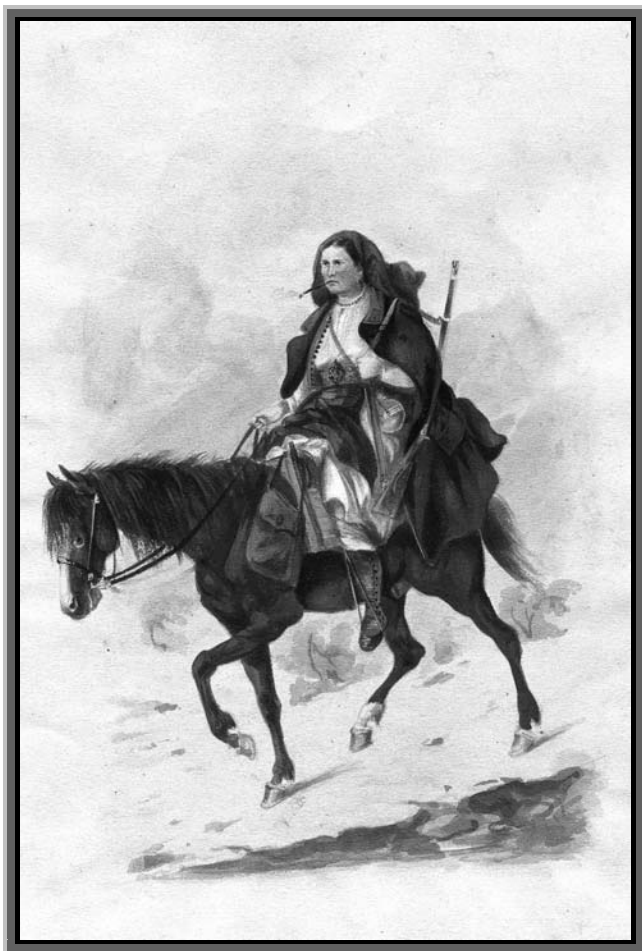
Акварели



Слика 1:
Никола Арсеновић, аутопортрет
ЕМ ил. инв.бр. 771



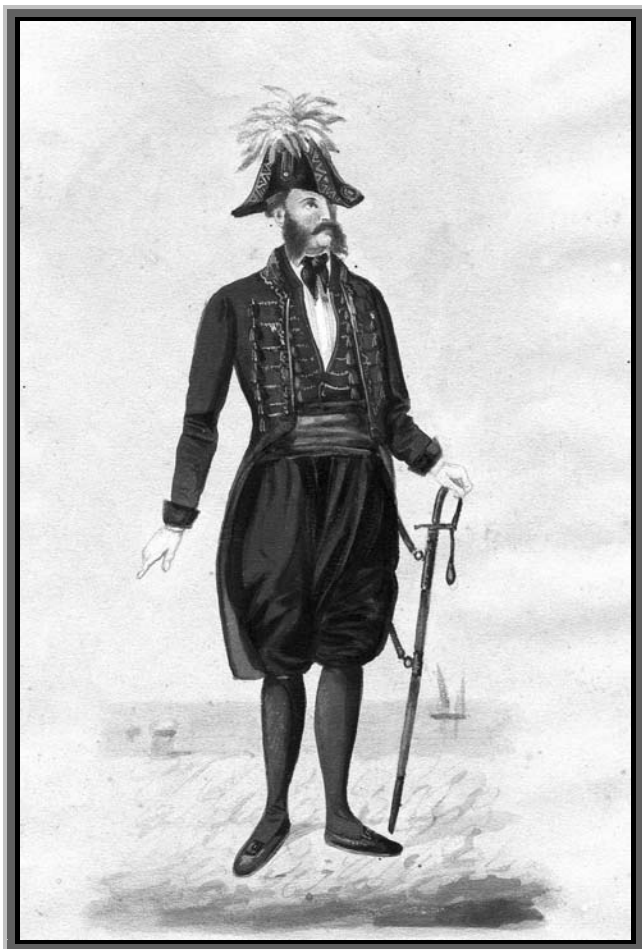
Слика 2:
**Стана Бијелићева поштоноситељка из Будве у Боку
Которску у женском народном оделу**
ЕМ ил. инв.бр. 781



Слика 3:
Стана Бијелићева у поштарском службеном оделу
ЕМ ил. инв.бр. 782



Слика 4:
Стана Бијелићева у парадном војничком оделу
ЕМ ил. инв.бр. 783



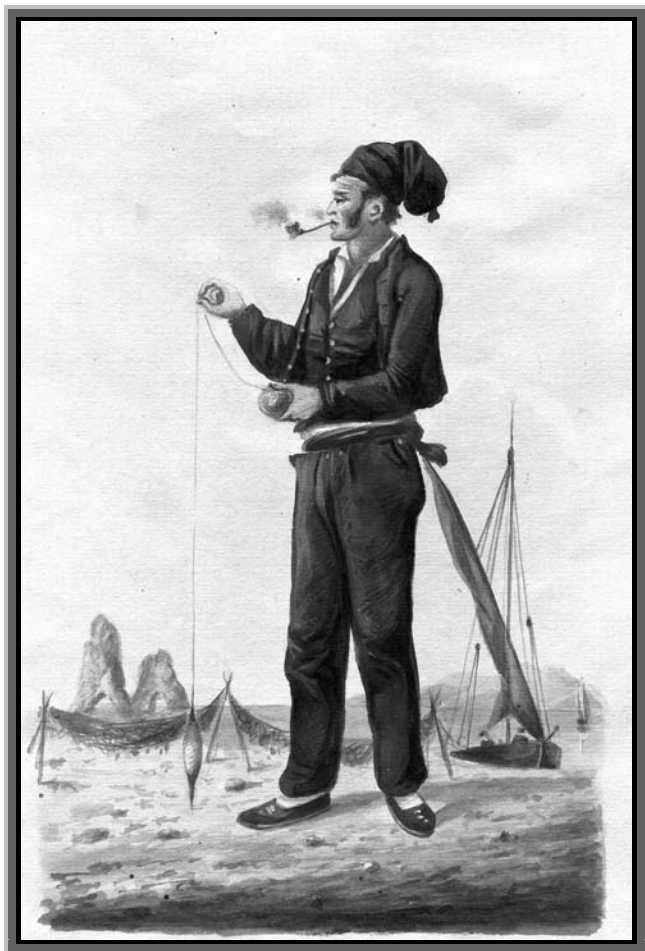
Слика 5:
Командир варошке гарде (маринерицера)
ЕМ ил. инв.бр. 785



Слика 6:
Варошки гардиста (маринерицер)
ЕМ ил. инв.бр. 786



Слика 7:
Жена, Ластово
ЕМ ил. инв.бр. 840



Слика 8:
Алас, Трпањ
ЕМ, ил. инв.бр. 842



Слика 9:
Муж, Јањина
ЕМ, ил. инв.бр. 844



Слика 10:
Жена, Блато
ЕМ ил. инв.бр. 845



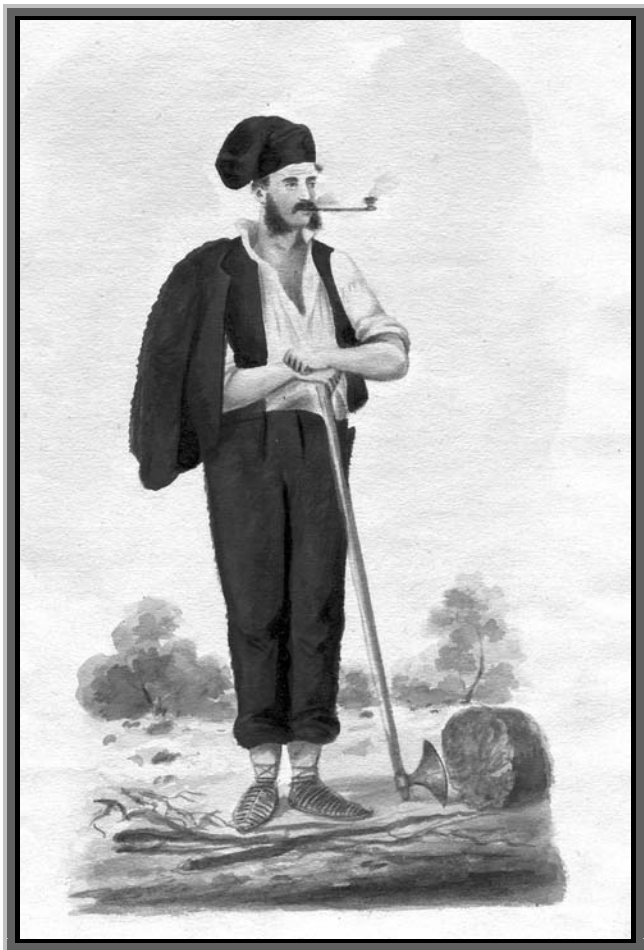
Слика 11:
Житель, Блато
ЕМ ил. инв.бр. 846



Слика 12:
Девојка, Лумбарда, Корчула
ЕМ ил. инв.бр. 847



Слика 13:
Сељак, Лумбарда
ЕМ ил. инв.бр. 848



Слика 14:
Муж, Мљет
ЕМ, ил. инв.бр. 849



Слика 15:
Жена, Мљет
ЕМ ил.инв.бр. 850



Слика 16:
Жена, Рисан
ЕМ ил. инв.бр. 868



Слика 17:
Жена из Палилуле
ЕМ ил.инв.бр. 998



Слика 18:
Муж и жена, Блато
ЕМ ил.инв.бр. 1001



Слика 19:
Муж и жена, Блато
ЕМ ил. инв.бр. 1002



Слика 20:
Девојка из Бањице
ЕМ ил. инв.бр. 1035



Слика 21:
Девојка из Јајинаца
ЕМ ил. инв.бр. 1036



Слика 22:
Жена из Кумодража
ЕМ ил. инв.бр. 1037



Слика 23:
Жена из Сланаца
ЕМ ил. инв.бр. 1038



Слика 24:
Жена из Гроцке
ЕМ ил. инв.бр. 1039



Слика 25:
Девојка из Мокрог Луга
ЕМ ил. инв.бр. 1040



Слика 26:
Девојка из Мокрог Луга
ЕМ ил. инв.бр. 1041



Слика 27:
Млада из Мокрог Луга
ЕМ ил. инв.бр. 1042



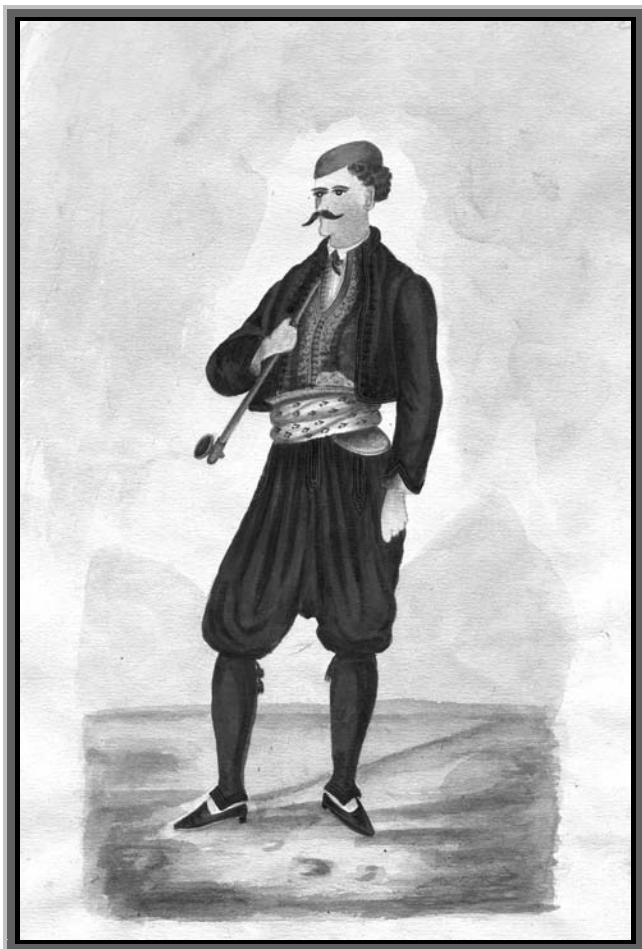
Слика 28:
Жена из Гроцке
ЕМ ил. инв.бр. 1043



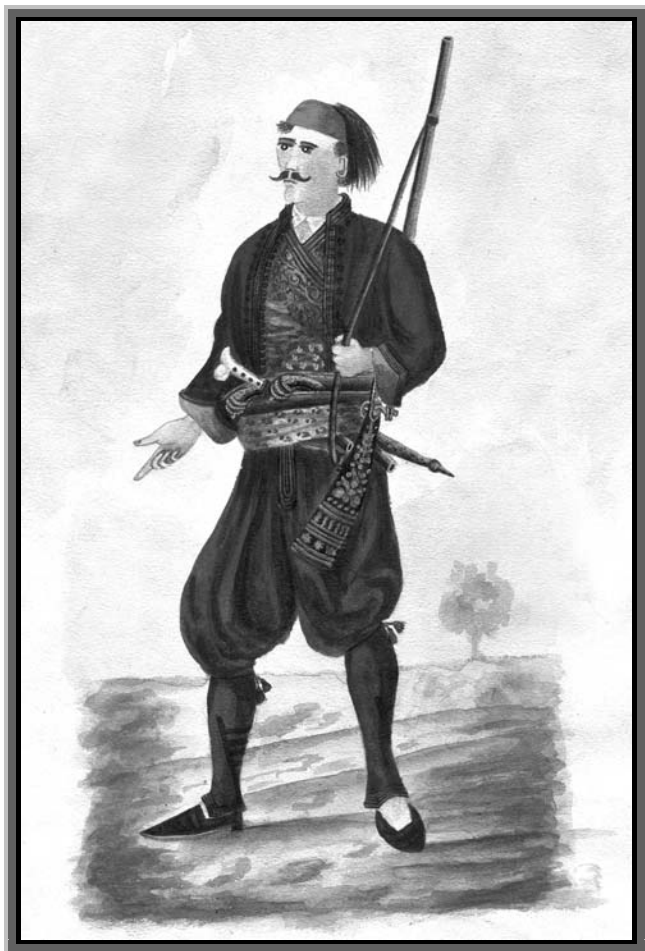
Слика 29:
Трговачки момак из Смедерева
ЕМ, ил. инв.бр. 1044



Слика 30:
Варошанин, Градиште
ЕМ ил. инв.бр. 1045



Слика 31:
Варошанин, Градиште
ЕМ ил. инв.бр. 1046



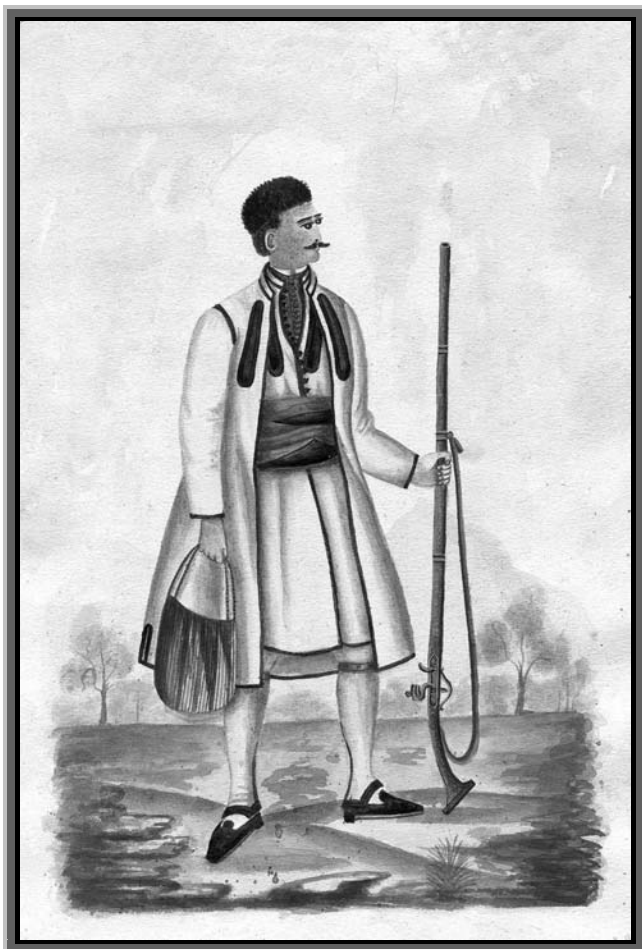
Слика 32:
Варошанин, Алексинац
ЕМ ил. инв.бр. 1047



Слика 33:
Девојка из Ресника
ЕМ ил. инв.бр. 1058



Слика 34:
Девојка из Берилловца
ЕМ ил. инв.бр. 1059



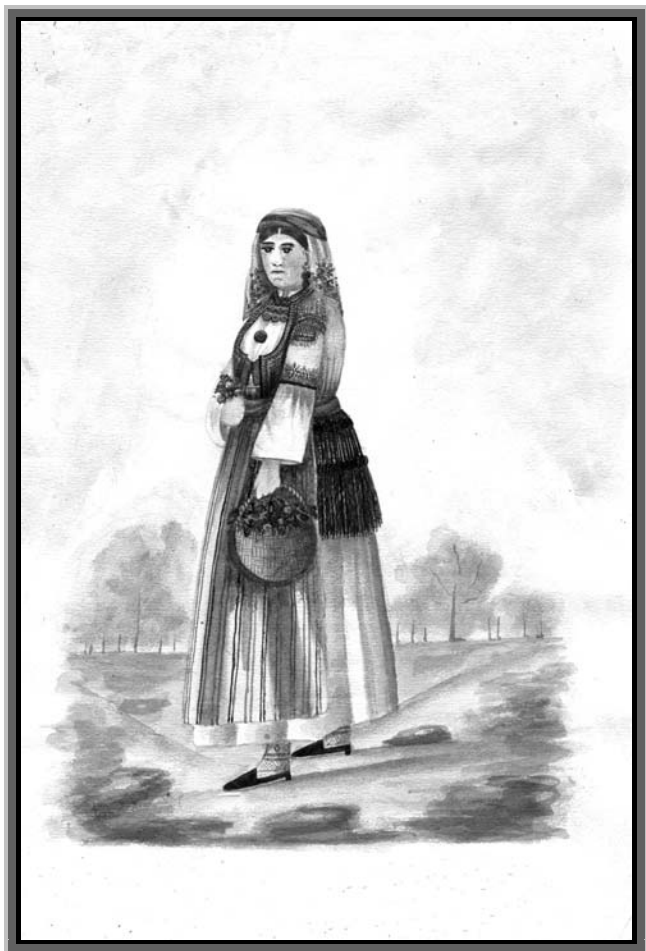
Слика 35:
Сељак, Дојкинци
ЕМ ил. инв.бр. 1060



Слика 36:
Сељак из Злодовца
ЕМ ил. инв.бр. 1063



Слика 37:
Сељак из Трнице
ЕМ ил. инв.бр. 1066



Слика 38:
Жена из Гњилана
ЕМ ил. инв.бр. 1073



Слика 39:
Млада из Крњина код Пирота
ЕМ ил. инв.бр. 1076



Слика 40:
Жена, Михајловац, Неготин
ЕМ ил. инв.бр. 1077



Слика 41:
Жена из Смрдана
ЕМ ил. инв.бр. 1079



Слика 42:
Сељак, Смрдан
ЕМ ил. инв.бр. 1080



Слика 43:
Мушкарац, Ластово
ЕМ, ил. инв.бр. 1570



Извори

Музејске збирке

Етнографски музеј у Београду

1. Збирка народних ношњи Србије
2. Збирка народних ношњи Македоније и Црне Горе
3. Збирка градске ношње
4. Ликовна збирка: акварели Карола Поп де Сатмарија, Владислава Тителбаха, Ђоке Миловановића, Анастаса Јовановића
5. Фототека: збирка фотографија из XIX века

Музеј историје Југославије, Београд

1. Етнографска збирка

Музеј примењене уметности, Београд

1. Збирка фотографија

Поморски музеј Црне Горе у Котору

1. Збирка портрета капетана Бокелске морнарице
 2. Збирка ношњи
-

Архивска грађа

Архив Србије

1. Фонд Народне скупштине (НС)
2. Фонд Министарства просвете и црквених дела (МПс)
3. Фонд Министарства народне привреде (МНП)

Архив града Београда

1. Матичне књиге

Историјски архив Котор

1. Фонд фотографија (ФВ)





Литература

- Антонијевић Д., **Алексиначко Поморавље**, Српски етнографски зборник LXXXIII, Живот и обичаји народни 5, Београд 1971.
- Аранђеловић-Лазић Ј., **Месалъ - капа у облику круне**, Гласник Етнографског музеја 30, Београд 1968.
- Аранђеловић-Лазић Ј., **Народна ношња у Неготинској Крајини**, Гласник Етнографског музеја 31-32, Београд 1969.
- Аранђеловић-Лазић Ј., **Женско оглавље у облику рога као одраз примитивне идеје о плодности**, Гласник Етнографског музеја 34, Београд 1971.
- Arsenovics südslav. orientalischer Ornamenten Atlas und technomatisches Lehrcompendium**, Prachtausgabe, Budapest 1883.
- Бајић С., **Програм: Традицијска сеоска ношња у Херцеговини**, завршни извештај, рукопис, Сарајево 1991.
- Bart R., **Sistem mode**, Marksizam-strukturalizam, Beograd 1974.
- Vaš A., **Načela proučavanja naše starije narodne nošnje**, Etnološki pregled 4, Beograd 1962.
- Vaš A., **Oblačilna moda kot sredstvo politične propagande pri Slovencih ob revoluciji 1848**, Etnološki pregled 20-21, Beograd 1984-1985.
-

- Benc-Bošković K., **Tradicijska ženska nošnja otoka Mljeta**, Zbornik otoka Mljeta I, Dubrovnik 1989.
- Bernheim E., **Lehrbuch der Historische Methode und der Geschichtsphilosophie**, Leipzig 1908.
- Бјеладиновић Ј., **Сеоске ношње и њихова класификација**, Гласник Етнографског музеја 44, Београд 1980.
- Богић А., **Опис Врачарскога среза**, Гласник Српског Ученог друштва II, XIX, Београд 1866.
- Bruck-Auffenberger N., **Dalmatien und seine Volkskunst**, Wiena 1912.
- Valvazor J., **Die Ehre des Hercogtums Krain**, Rudolfswerth 1877-1879.
- Вакарелскии Х., **Етнографија на Блгария**, София 1977.
- Васић П., **Théâtre de la milice étrangère. Један извор за ношњу наших граничара**, Историјски гласник Србије III-IV, Београд 1950.
- Vasović M., **Problemi preobražaja prigradске zone na primeru Beograda**, Etnološki pregled 13, Beograd 1975.
- Vecellio's Renaissance Costume Book**, 1977.
- Wilkinson G., **Dalmatia and Montenegro with a journey to Mostar in Herzegovina**, London 1848.
- Владић-Крстић Б., **Грађанска ношња у Зајечару**, Гласник Етнографског музеја 42, Београд 1978.
- Влајковић Д., **Ношња у Крагујевцу XIX века**, каталог изложбе, Крагујевац 1987.
- Влаховић М., **Женска ношња у Београдској Посавини**, Гласник Етнографског музеја V, Београд 1930.

- Влаховић М., **Женска ношња у околини Београда од средине 19. века до данас**, Гласник Етнографског музеја у Београду XVI, Београд 1953.
- Влаховић М. и Радовић Б., **Ношње Србије у Етнографском музеју у Београду, Акварели Николе Арсенивића**, Етнографски музеј у Београду, Београд 1954.
- Влаховић М. и Радовић Б., **Народне ношње XIX века у Београду, Карол Поп де Сатмари**, Етнографски музеј у Београду, Београд, без године издања.
- Vodopija M., **Obiteljski album**, Glasnik slovenskega etnološkega društva 2, Ljubljana 1976.
- Вуич Ј., **Путешествије по Србији**, Будим 1827.
- Вукмановић Ј., **Ношња и оружје бокелске морнарице**, Споменик САНУ СП, Одељење друштвених наука, нова серија 5, Београд 1953.
- Вукмановић Ј., **Женска ношња у Доброти**, Споменик САНУ СП, Одељење друштвених наука, нова серија 5, Београд 1953.
- Вукмановић Ј., **Паштровићи**, Цетиње 1960.
- Гавриловић Љ., **Тобелије**, Гласник Етнографског музеја 47, Београд 1983.
- Гавриловић Љ., **Реални светови фантастике**, каталог изложбе, Етнографски музеј у Београду, Београд 1991
- Гавриловић Љ., **Акварели Николе Арсенивића као извор за проучавање одевања у XIX веку**, рукопис, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, Београд 1993.
- Gross M., **Historijska znanost**, Zagreb 1976.
- Gušić B., **Starinsko ruho na otoku Mljetu**, Narodna starina IX, 21, Zagreb 1930.
-

- Gušić B. i Fisković C., **Otok Mljet**, Zagreb 1958.
- Gušić M., **Tumač izložene građe**, Zagreb 1955.
- Gušić M., **Starinsko žensko ruho na otoku Pagu**, Radovi Instituta JAZU u Zadru, Zagreb 1957.
- Gušić M., **Hondelj - oglavlje udete žene u Konavlima**, Anali Zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, XIX-XX, Dubrovnik 1982.
- Dabelić I., **Povijest otoka Mljeta od najstarijeg vremena do XV stoljeća**, Zbornik otoka Mljeta I, Dubrovnik 1989.
- Драшкић М., **О типологији народних ношњи**, Гласник Етнографског музеја 26, Београд 1963.
- Драшкић М., **Порекло становништва и етнички процеси у селима неготинске општине**, Гласник Етнографског музеја 31-32, Београд 1969.
- Дробњаковић Б., **Први наш музејски инвентар**, Музеји 3-4, Београд 1949.
- Дробњакović В., **Jedna retka zbirka Etnografskog muzeja u Beogradu**, Umetnost 1, Beograd 1949, 56-60
- Ђорђевић М., **Живот и обичаји у Лесковачкој Морави**, Српски етнографски зборник LXX, Живот и обичаји народни 31, Београд 1958
- Ђорђевић Т., **Румуни у Србији за време прве владе кнеза Милоша (1815-1839)**, Годишњица Николе Чупића XXXV, Београд 1921.
- Ђурђевић Б., **Ступњеви развјетка историографије у историјску науку**, Радови Научног друштва БиХ XX, Сарајево 1963.
- Enciklopedija likovnih umjetnosti**, Zagreb 1959.

- Ердељановић Ј., **Етнолошка грађа о Шумадинцима**, Српски етнографски зборник LXIV, Расправе и грађа 2, Београд 1951.
- Zega N., **Zbirka Nikole Arsenovića**, Narodna starina 5, Zagreb 1923.
- Зега Н., **Изобичајене младине капе у Србији**, Гласник Етнографског музеја I, Београд 1926.
- Zečević B., **Čitanje svetla**, Beograd 1993.
- Zur Geschichte der Kostüme**, München, bez godine izdanja.
- Ivančević V., **Brodaska garderoba bokeljskog kapetana pri kraju 18. st.**, Годишњак Поморског музеја у Котору XVIII, Котор 1970.
- Илић Ј., **Карактеристике функционалних односа између града и околине с посебним освртом на СР Србију**, Становништво, Београд, јули-децембар 1970.
- Ibrovac M., **Teodor Valerio i Teofil Gotje, slikari naših narodnih tipova**, Narodna starina IV, 35, Zagreb 1935.
- Именик места**, Београд 1960.
- Јовановић К., **Неготинска Крајина и Кључ**, Српски етнографски зборник LV, Насеља и порекло становништва 29, Београд 1940.
- Јовановић Милка, **Народна ношња у Србији у XIX веку**, Српски етнографски зборник ХСП, Живот и обичаји народни 38, Београд 1979.
- Jovanović Miodrag, **Etnološka istraživanja Đoke Milovanovića**, Etnološki pregled 19, Beograd 1983.
- Jugoslavija - auto atlas**, Zagreb 1972.
- Караџић В. С., **Црна Гора и Бока Которска**, Београд 1969.
- Карић В., **Србија**, Београд 1887.

- Кланчић Љ., **Савремени путописци о Црниј Гори Његоше-ва доба: в. С., Излет у Црну Гору**, Гласник Етнографског музеја на Цетињу IV, Цетиње 1964.
- Ковачевић И., **Вредност усменог извора за проучавање традиционалног друштвеног живота**, Симпозијум "Сеоски дани Сретена Вукосављевића" V, Пријепоље 1978.
- Koludrović A., **Ženske varoške nošnje u sjevernoj i srednjoj Dalmaciji**, Split 1954.
- Korenčić M., **Naselja i stanovništvo SR Hrvatske 1857-1971**, Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 54, Zagreb 1979.
- Köhler C., **A History of Costume**, New York 1963.
- Lay S., **Ornamenti jugoslovenske domaće i umjetne obrtnosti, I-XVIII**, Zagreb, bez godine izdanja.
- Lovrić I., **Bilješke o putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i život Stanislava Sočivice**, Zagreb 1948.
- Luković N., **Poštanski saobraćaj na Jadranu**, Godišњак поморског музеја у Котору IV, Котор, 1956.
- Lutovac M., **Prigradska sela**, Etnološki pregled 13, Beograd 1975.
- Мажибрадић А., **Поштанска служба у Боки Которској за вријеме француске владавине 1807. године**, Godišњак Поморског музеја XXXV-XXXVI, Котор 1987-1988.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI veka: Benedint Curipeschitz (Benedint Kuripešić): Itinerarium Njegrays kün. may. potschafft gen Constantinopel zu dem Türckischen keiser Soleyman, anno XXX**, Rad JAZU LVI, Zagreb 1881.

-
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Itinerari carskog kurira Jakova Betzeka g. 1564-1573**, Rad JAZU LXXXIV, Zagreb 1887.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Marka Antuna Pifagette, ili drugo putovanje Antuna Vrančića u Carigrad 1567. godine**, Rad JAZU C, Zagreb 1890.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Stjepana Gerlacha o drugom putovanju carskoga poslanika D. Unganda u Carigrad g. 1573-78**, Rad JAZU CXVI, Zagreb 1893.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Salomona Švajgera o putovanju carigradskog poslanika J. Sinzendorfa g. 1557**, Rad JAZU CXVI, Zagreb 1893.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putopis Mehliora Besolta o putovanju c. poslanika H. Lichtensteina u Carigrad g. 1584**, Rad JAZU CXXIX, Zagreb 1896.
- Matković P., **Putovanja po Balkanskom poluostrvu XVI vieka: Putnički dnevnik V. Vratislava S. Mitrovića, ili putovanje c. poslanika Frd. Krekvica u Carigrad g. 1591 uz putopis Ad. Njennerna od 1616**, Rad JAZU CXXX, Zagreb 1897.
- Медаковић В., **Живот и обичаји Црногораца**, Нови Сад 1860.
- Мијушковић С., **Kotorski admirali**, Годишњак Поморског музеја у Котору XVI, Котор 1968.
- de Mil R., **Održivost nije autentičnost: dve komponente istine, Postoji li Don Huan?**, Beograd, 1985.
-

- Milošević M., **Putovanje dobrotskog jedrenjaka u albanske vode (ljetu 1847 god.)**, Годишњак Поморског музеја у Котору IV, Котор 1955.
- Мрваљевић З., **Народне ношње Црне Горе**, рукопис, магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Београд 1992.
- Mützel H., **Kostümkunde für Sammler**, Berlin 1921.
- Накићеновић С., **Бока**, Српски етнографски зборник XX, Насеља српских земаља IX, Београд 1913.
- Наумовић С., **Питање визуелне грађе у етнологији**, Етнолошке свеске IX, Београд-Нови Пазар 1988.
- Niederle L., **Slovanske starožitnosti**, Praha 1925.
- Николић В., **Из Лужнице и Нишаве**, Српски етнографски зборник XVI, Живот и обичаји народни 9, Београд 1910.
- Nikolić D., **Gravire Martina Engelbrechta i proučavanje odevanja graničara u prvoj polovini XVIII veka**, Vesnik Vojnog muzeja 10, Beograd 1964.
- Nikolić D., **Šta nam pruža interdisciplinarni pristup istraživanju u nas**, Radovi XI savetovanja etnologa Jugoslavije, Zenica 1970.
- Николић Д., **Значај архивских извора из 19. века за етнолошка проучавања**, Симпозијум о методологији етнолошких наука, Београд 1974.
- Николић Д., **Одевање граничара Војне Крајине у XVIII и XIX веку**, Српски етнографски зборник XXI, Живот и обичаји народни 37, Београд 1978.
- Николић Р., **Крајиште и Власина**, Српски етнографски зборник XVIII, Насеља српских земаља VIII, Београд 1912.

- Николић Р., **Околина Београда**, Српски етнографски зборник V, Насеља српских земаља II, Београд 1903.
- Николић-Стојанчевић В., **Врањско Поморавље**, Српски Етнографски зборник LXXXVI, Живот и обичаји народни 36, Београд 1974.
- Novak V., **Korytkovo gradivo o hrvaški ljudski noši**, Etnološki pregled 6-7, Beograd 1965.
- Novak G., **Jedan anonimni rukopis iz 1775/6 godine o dalmatinskim zagorcima (Morlakima), primorcima i otočanima**, Narodna starina IX, 21, Zagreb 1930.
- Новаковић С., **Српски историјско-етнографски музеј, предлог и нацрт**, Гласник Српског Ученог друштва XXXIV, Београд 1872.
- Новаковић С., **Белешке доктора Брауна из српских земаља од године 1669**, Споменик Српске Краљевске Академије IV, Београд 1891.
- Nopcsa F., **Albanien - Bauten, Trachten und Geräte Nordalbaniens**, Berlin und Leipzig 1925.
- Orel B., **Slovenska ljudska noša v zbirki Nikole Arsenovića**, Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-1951, Београд 1953.
- Oštrić O., **Tkanje i tkalačke sprave na otoku Lopudu**, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena JAZU 37, Zagreb 1953.
- Павковић Н. Ф., **Етнографски записи Јеврема Грујића**, Београд 1992.
- Перуничкић Р., **Управа вароши Београд 1820-1912**, Музеј града Београда, Београд 1970.
- Петровић М., **Финансије и установе обновљене Србије II**, Београд 1897.
-

- Петровић Ђ., **Значај архивских вести из средњег века за проучавање традиционалне културе народа Југославије**, Симпозијум о методологији етнологских наука, Београд 1974.
- Petrović Đ., **Dubrovački arhiv kao izvor za etnologiju**, Arhivist 1-2, Beograd 1979.
- Петровић Ђ., **Херцегновски златари у XVIII веку**, Бока 15-16, Херцег-Нови 1984.
- Петровић Ђ., **Шкуфија - капица удатих жена на отоку Мљету**, Гласник Етнографског музеја 54-55, Београд 1991.
- Попов Ч., **Србија 1868-1878**, Историја српског народа V/1, Београд 1981.
- Попов Ч., **Немирне године и везивање за Аустро-Угарску**, Историја српског народа VI/1, Београд 1983.
- Поповић Ј., **Стање Србсконародног музеума**, Гласник Друштва србске словесности I, Београд 1846.
- Прошић-Дворнић М., **Женски грађански костим у Србији XIX века**, Зборник Музеја примењене уметности 24-25, Београд 1980/81.
- Прошић-Дворнић М., **Могућност коришћења фотографије у проучавању материјалне културе**, Етнологске свеске IV, Београд 1982.
- Прошић-Дворнић М., **Одевање у Београду од 1878. до 1915. године**, рукопис, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, Београд 1985.
- Прошић-Дворнић М., **Истраживање прошлости и питање извора у етнологији - меморијална и путописна грађа**, Етнологске свеске VIII, Београд - Крушевац 1987.

- Прошић-Дворнић М., **Женско питање у Србији крајем XIX века и почетком XX века, и лист "Домаћица" у Србији (1879-1914)**, Гласник Етнографског института САНУ XXXIX, Београд 1985.
- Прошић-Дворнић М., **Покушаји реформи одевања у Србији током XIX и почетком XX века**, Градска култура на Балкану 2, Посебна издања Балканолошког института САНУ 36, Београд 1988.
- Prošić-Dvornić M., **Narodna nošnja Šumadije**, Zagreb 1989.
- Radauš-Ribarić J., **Ženska narodna nošnja na poluotoku Istri**, rukopis, doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1965.
- Radauš- Ribarić J., **Narodne nošnje Hrvatske**, Zagreb 1975.
- Ранков Д., **Библиографски преглед листова и часописа штампаних у Панчеву у периоду од 1868. до 1941.**, Информатор 17, Историјски архив Панчево, Панчево 1883.
- Risman P., **Fikcije umetnosti i nauke ili Da li je važno postoji li uistinu don Huan**, R. de Mil, Postoji li don Huan?, Beograd 1985.
- Salvador L., **Das was verschwindet**, Leipzig 1905.
- Самарцић Р., **Београд и Србија у списима француских савременика, XVI-XVII век**, Београд 1961.
- Станојевић С., **Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка**, III, Београд 1928.
- Тешић В., **Школе и настава**, Историја српског народа VI/ 2, Београд 1983.
- Тешић Ђ., **Челенка - "Оковано перје"**, Гласник Етнографског музеја XXI, Београд 1958.
- Tielke M., **Osteuropaische Volkstrachten**, Berlin 1925.
-

- Тодић М., **Фотографија у Србији у XIX веку**, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1989.
- Трифуноски Ј., **Горња Пчиња**, Српски етнографски зборник LXXVII, Насеља и порекло становништва 38, Београд 1964.
- Тројановић С., **Српској Краљ. Академији Наука**, Годишњак САНУ XX, Београд 1906.
- Трухелка Ћ., **Фригијска капа, комад босанске женске ношње**, Гласник Земаљског музеја VI, Сарајево 1894.
- Урошевић А., **Горња Морава и Изморник**, Српски етнографски зборник LI, Насеља и порекло становништва 28, Београд 1935.
- Uspenski V. A., **Poetika kompozicije**, Beograd 1979.
- Филиповић М. и Томић П., **Горња Пчиња**, Српски етнографски зборник LXVIII, Расправе и грађа 3, Београд 1955.
- Fisković C., **Slikar Vicko Poiret**, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 11, Split 1959.
- Fisković C., **Orebička ženska narodna nošnja**, Pelješki zbornik 1, Dubrovnik 1976.
- Foretić V., **Dubrovački tiskar i knjižar 19. stoljeća Petar Franjo Martecchini kao crtač, akvarelist i ljubitelj starina**, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 10, Split 1958.
- Хан В., **Профани намештај на нашој средњовековној фресци**, Зборник Музеја примењене уметности 1, Београд 1955.
- Haulend Rau Dž., **Tehnička pomagala u antropologiji: istorijski pregled**, Fotografija, Antropologija danas, Beograd 1972.

Хаци-Васиљевић Ј., **Јужна Стара Србија II**, Београд 1913.

Цвијић Ј., **Балканско полуострво и јужнословенске земље**,
Београд 1966.

Čelebiја E., **Putopis, odlomci o jugoslovenskim zemljama I**,
Sarajevo 1957.

Čremošnik I., **Srednjovekovna kara iz Bile kod Travnika**,
Glasnik Zemaljskog muzeja Nova serija VII, Sarajevo
1952.

Шобић Ј., **Разматрања о шопској ношњи**, Гласник Етно-
графског музеја 24, Београд 1961.





Costumes from the Balkan Peninsula: the fine arts of Nikola Arsenović

Visual sources, including fine arts work and data are necessary for cultural studies in general. After careful analysis of the available data we are able to use or discard a number of presented items and details that could potentially help us to study culture or a particular part of it. This is precisely how we can use Nikola Arsenović's fine arts work. In 1879, the Ministry of Education of the Kingdom of Serbia bought off a collection of water- color work, done by Nikola Arsenović. In 1901, when the Museum of Ethnography was founded, this collection became a part of the Museum's collected works; however, it was concluded that while Arsenović's water- colors did not hold significant artistic value, it could be used to research the national costume, worn in the 19th century.

The life of Nikola Arsenović remains undisclosed to this day and should be subject to further research, but we know that he was born in Retfala, near Osijek, probably in 1823, and that he died in Belgrade in 1887. Arsenović was very dedicated to his work. He called himself "a Yugoslav ethnographer", emphasizing the romantic in his work and research. He encompassed the Slavic approach, tending to focus less on surface differences among South Slavic cultures and communities than on deep unities. That is to say, Arsenović, like many of his contemporaries, hold the South Slavic territories to be an area of one, uniform culture.

Arsenović's collection of water-colors and drawings include 414 items in various techniques: water-color works (323), various drawings in water-color and ink (10), ink drawings (19) and art wash drawings (3). The collection also includes some incomplete water-color works, called sketches (47), various drawings in ink (9) and pencil (4) that were later discovered and added to the collection.

In his work, Arsenović paid much attention to the distinction between work clothes (everyday clothes), formal, ceremonial clothes and ritual clothes. In his *Great Album of Ethnography*, he presented mostly formal and ritual clothes, while his *Petite Album of Ethnography* includes both the work and the ceremonial versions of the same costume. The *Petite Album of Ethnography* covers the territories of Slovenia, Istria, Dalmatia and Herzegovina. The distinction between the work and ceremonial costumes appears modest, although the costume appears complete only in its ceremonial form; in fact, the two costumes differ only in particular details, like in the quality of material, ornaments, head tops, etc. Actually, these details and distinctions between work and ceremonial costumes, along with the data provided by ethnography from the 19th and 20th centuries, could provide us with various insights and differences required to understand cultures of the local communities whose costumes are presented.

Arsenović painted an "ancient costume" worn in the first half of the 19th century. Folk costumes preserved in museums from this period are rare, and therefore his efforts can be seen as a contribution to our knowledge. Also, it appears that Arsenović tried to reconstruct a complete look of the ancient costume, by paring parts of clothes that did not necessarily belong to the same time period. It is most likely that the people Arsenović portrayed tried to please him by combining the old, out-of-fashion clothes and new elements of their costumes. If this assumption is true, then we can determine the value of different parts of costumes worn, and establish their value within a local community. On the

other hand, a number of fine arts sources, photographs and portraits have survived from the second half of the 19th century. These items, along with various data and objects kept in museums, allow at least a partial reconstruction of the costumes and its function within the Balkan Peninsula. The reconstruction of the costume and its meaning is applicable to clothing worn by higher classes and that worn for ceremonial occasions. At that time, clothing was collected and kept based on aesthetic criteria, and many ceremonial or ritual clothing items, being old and more valuable, were kept. These museum items belong to the time period when traditional costume started to fade away, surrendering to the new materials and forms in clothing. This is also the period when the ritual costume became “fixed” in its form; that is, it was worn occasionally and kept in its invariable, unchangeable manner. Namely, some parts of ritual clothing were inherited, and were kept and worn during various rituals and ceremonies long after they disappeared from usage in everyday life. Later on, in the 20th century, many informants marked this fixed form of costume as essential clothing used in ceremonies.

In addition to his paintings, Arsenović also tried to improve the educational level of various craftsmen, by founding diverse special schools for their education. Also, he continuously collected data about material culture, organized ethnographic exhibitions and helped in founding new museums. It is obvious that, while his activities were not appreciated during his life, he carried out all of his projects in a manner that seems very modern, even today.

The study of Arsenović’s collection of water-colors includes several levels of analysis: comparison and identification of the clothing authenticity, and contrasting various costume aberrations or exceptions, as presented on water-colors, with the known data about costume and clothing from the given period. This would help to gather new data and a new understanding of the costumes during the 19th century. Also, Arsenović’s collection could help us determine various mutual influences between various cultural

areas in the Balkans, including the costume fashion and cultural processes that speak of past historical events. The data from the collection also could be used in studies of the costume history; for example, to establish the formal genesis of particular parts of costume, to ascertain the prescribed costume in the 19th century and to reconstruct old-fashioned, abandoned or altered parts of clothing. Also, we could determine the function of clothing in local communities along with social stratification and individual status that certain clothing provided. In order to do so, we examined the collection, and selected a certain number of Arsenović's water-colors; based on the data and subject presentation, they are assumed to be a representative sample of the whole collection. The sample includes:

1. Recognized costume

A certain number of water-colors present the official maritime uniform of the Boka Bay; these water-colors enabled us to make a distinction between the Orthodox and Catholic populations painted at the end of the 19th century. This clothing was also a common male folk ceremonial costume at the time. This is even more significant since the distinction itself, in real life, was made only in the city of Kotor, among the highest classes, for only a few decades. The water-colors depict the costume while it was still worn as ceremonial folk clothes, before it became fixed in form at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. At that time, the costume lost its function and usage as folk clothing, and became a ritual-only costume, worn during formal parades of the Boka Bay Navy and certain family and village celebrations.

2. Continuity of clothing

Arsenović's water-colors depicting Šopluk's women present three significant stages in their lives: a girl, a bride and a married woman. The water-colors show little differences between head adornment among these women, which implies the reduction in the status differences between unmarried girls and married

women. This reduction came about during the 19th century, indicating a disturbance in the structure of traditional society. However, hair decoration in traditional ways were maintained, but with a different function: it did not mark the status of a married woman, but served just as pure decoration, regardless of her status in the community. A similar process of head adornment continuity, in spite of the costume alteration in general, is also observed in villages near Belgrade. These villages were under constant influence of Belgrade affecting the alteration of the clothing, yet traditional head decoration continued to be used until mid 20th century. The shape and look of these head decorations are confirmed in Arsenović's water-colors, with little or no change.

3. A version of usual clothing

The female costume presented in Arsenović's water-color "Woman from the isle of Mljet" shows certain aberrations from the known, typical female costume style from the mid 19th century in Mljet. This particular water-color enabled us to determine female status, indicated by costume style. This is particularly important since the period of the mid 19th century witnessed the loss of traditional values and models in Mljet communities, and this work presents the only image and information we have left about the traditional female costume, before the clothes became fixed in its ritual form and kept so during the 20th century.

4. Reconstruction of the previously unknown head adornment

Based on Arsenović's water-color named *Woman* that represents a woman from Mihajlovac, in Negotinska Krajina, it is possible to reconstruct the last phase of the *mesalj*, a special head top worn by brides in the northeastern parts of Serbia, before it lost its function in the beginning of the 20th century. The *mesalj* that Arsenović depicted does not include silver coins, which is probably the consequence of the influence that sprang from

Vojvodina toward the south, and which could be also observed in a number of costume styles worn south of the Sava River. Traditional Dinaric coinage is not depicted on the head top, but the Slavic flower coronet is used instead. What is also missing is a peacock's feather, a gothic motive that once signified bride status and served as an amulet. A white towel was substituted for the green silk material, which indicates that the color lost the function of a status indicator. This particular head top, as well as the whole costume, shows baroque influence. The head top *smiljevac*, which included the *mesalj* type, were worn by brides and young women until the birth of their first child, which gave them a status of adult women. In time, social and economic changes decreased the status differences between married and unmarried women, and influenced the disappearance of markings and amulets that supposedly protected brides and other persons in potentially precarious statuses.

5. Reconstruction of previously unknown costume parts

A few of Arsenović's water-colors depict village costume from the Belgrade area; we should pay special attention to depicted scarves, which indicate that the whole village costume, as well as the traditional culture, is subject to change due to the constant interaction with centres of economic and cultural powers.

6. Previously unknown costume

In spite of the fact that the costumes worn in the Adriatic area are relatively well known, we know very little about clothing worn in Korčula. In fact, literature and data about the costume in Korčula almost do not exist. Based on Arsenović's water-colors and some other parallel sources, it is now possible, at least partially, to reconstruct everyday and ceremonial male and female costumes, even though many clothing parts do not have special terms. The Korčula costumes are relatively simple with little or no decoration when compared to other costume styles from the same region, which is the outcome of Korčula's decline in

economic conditions in the 19th century. The same, simple forms were worn until the 1970's.

7. Official clothes

The clothes that Stana Bijelićeva, a female post carrier, wears in one of the Arsenović's water-colors are a mixture of many clothing styles from Montenegro, Herzegovina, Dobrota, and the Boka Bay. In fact, this is an original female costume from the Boka Bay area that used to be worn by females in Herzegovina; it stayed almost intact, with just a few alterations, indicating a "new meaning" of clothes. At the same time, a male vest that Stana wears, and carries a long gun and cigar point to the specific status of *tobelija* that Stana had in her community. Today, we might assume that the meaning of *the tobelia* status implied a limited renunciation of certain rights of selected individuals (like the right to marry or participate in land claims) but it is clear that the status was recognized and comprehensible for Stana and her community.

8. The loss of oriental influences in the male costume

Male urban clothes in a few of Arsenović's water-colors depicting males from Gradište, Požarevac and Aleksinac, show the apparent loss of oriental influences in the male costume in favor of European fashion styles. At that time, this change in fashion already occurred in high society, while it was just at the beginning in the middle class, craftsmen and traders, who were still isolated from urban centers and European influences.

9. Rural costume in urban areas

Arsenović's water-color depicting a woman from Gnjilane shows that her village costume stayed almost intact, with only a few clothing parts that imply urban influences. This probably points out that the woman and her family recently moved from the village to the city, adopting only a few elements of urban clothing and urban values. Also, this could imply the attitudes of the Serbian population that moved to unstable borderland areas,

where immigrants were reluctant to publicly show off their economic development; instead, they retained only their intra-group markings of family status in order to avoid exposure in front of the majority who spoke a different language and had a different religion.

10. Urban influence toward rural areas

Arsenović's water-color *Woman from Palilula* depicts a woman dressed in typical urban clothes, even though Palilula, in spite of its geographic position was still a rural area at that time. The woman's city costume points to the decrease in differences in socio-economic status among lower urban classes (wealthy craftsmen and petty tradesmen) and wealthy peasants from the Belgrade areas. The similar process is observed in Arsenović's water-colors depicting the male and female costumes from Šopluk, where urban elements in rural clothing are more apparent.

11. Influences from political centers

The male costume worn in Gornje Pčinje, depicted in one of the Arsenović's water-colors resembles the male costume worn in Šumadija; this is taken as evidence that the area of Pčinja and the valley of the Morava river were under heavy influence of the Serbian costume fashion and lifestyle, long before the area became a part of Serbia. The changes in costume from Pčinja are evident in many elements: many clothing parts, form, colors and decorations are altered in a visible manner, resulting in a completely new costume, under Serbian fashion influence. The same alterations are evident in the female costume, especially the fashion of vest-wearing. The constant usage of vests, starting with 1879, reflects the relationship and connection of this geographic area with Šumadija, Serbia. It also reflects the aspiration of males in the area (who actually provided and bought the clothes for their females) to adopt Serbian lifestyle and costume, given that they considered Serbia to be their parent country.

In conclusion, the collection of Arsenović fine arts work, with its information and facts, represents a valuable source for a number of cultural, historical, anthropological, and ethnographic studies on the Balkan Peninsula. Careful analysis of this collection enables us to determine interrelationships and mutual influences between wider regions of the Balkans that could potentially add to our understanding of costume history and styles, and cultural and historic processes in the 19th and 20th century Balkan areas.



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

391(497)"18"
75.041.6(497)"18"
361.7.(497)"18"
39:929 Арсеновић Н.

ГАВРИЛОВИЋ, Љиљана

Балкански костими Николе Арсеновића /
Љиљана Гавриловић ; уредник Драгана Радојичић ;
[превод закључка на енглески Јелена Чворовић]. -
Београд : Етнографски институт САНУ, 2004
(Београд : Чигоја штампа). - 229 стр. : илустр. ; 20
cm. - (Посебна издања / Српска академија наука и
уметности, Етнографски институт ; књ. 52)

На спор насл. стр.: Costumes from the Balkan
Peninsula : the fine arts of Nikola Arsenović.

- Тираж 500. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Извори: стр. 205-206. -
Библиографија: стр. 207-219. - Summary

ISBN 86-7587-030-2

а) Арсеновић, Никола (1823-1887) - Акварели -
Мотиви - Одећа б) Одевање - Балканске државе - 19в
ц) Одећа - Балканско полуострво - 19в д) Народна
ношња - Србија - 19в

COBISS.SR-ID 117153036