

КАТАРИНА РАДИСАВЉЕВИЋ

Музеј Војводине, Нови Сад

katarina.radisavljevic@muzejvojvodine.org.rs

Чурушка мода 1907–1937. године или извештај једног музејског инсајдера

У раду се полази од критике мишљења које се развило у XXI веку у оквиру етнолошке/антрополошке науке, а у вези је са проучавањем и тумачењем традицијског одевања сеоског становништва. Наиме, рад етнолога/кусто-са посматра се као још један од романтичарских реликата музеологије у коме се не иде даље од бескрајног описивања одевних предмета и украса на њима. Међутим, отвореност антропологије ка различитим хуманистичким наукама нам може помоћи да изнађемо нове начине тумачења онога што нам реликти прошлости у збиркама традиционалног одевања пружају. У смислу употребе других приступа, пре свега се мисли на теорију моде, родне студије, културну историју, али и неке од антрополошких приступа одевању који су код нас мање примењивани, као што је теорија културне аутентикације. Такође, биће речи о подели, која одавно постоји у антропологији одевања, а односи се на дистинкцију између традиционалне одеће / народне ношње, фолклорног костима и модне одеће. Ова подела је веома битна у почетном тумачењу како старијих артефаката, тако и оних нових, који данас налазе своје место у збиркама одевања. На крају ће, на примеру прегаче из Чуруга која се чува у Збирци народних ношњи и одевања Музеја Војводине, бити показана примена једног методолошког правца развијеног у оквиру теорије моде.

Кључне речи: Збирке народних ношњи, мода, културна аутентикација, детектив за одећу, прегача

Churug Fashion 1907–1937 or a Report of a Museum Insider

The paper starts from the critique of the opinion that has developed in the 21st century within the framework of Serbian ethnological / anthropological science, and is related to the study and interpretation of traditional clothing of the rural population. Namely, the work of ethnologists / curators is criticized as the romantic relics in Serbian museology, who is consisted of the endless description of clothing and decorations on them. This paper has intention to point out some different ways of thinking on the Collections of traditional clothing in Serbia. The openness of anthropology to other humanities can help us find new ways to interpret the artefacts of the past. In terms of the use of other approaches, we primarily mean the theory of fashion, gender studies, cultural history, but also some of the anthropological approaches to clothing that are less used in our country, such as the theory of cultural authentication. Also, in the paper has been pointed out on the terminolgy distinction between traditional clothes / folk costume / folk dress and fashion clothes which has existed in the anthropology of clothing for a long time, and refers to diferent lines of identity and function wearer of clothes. This terminological distinction is very important in the initial interpretation of artefacts that can be found in clothing collections today. In the second part of the paper author applies the theoretical concept named The Dress detective, by Mida and Kim, on an apron from the Collection of Folk Costumes and Clothing of the Museum of Vojvodina. Analysis of the apron from village Čurug brought the author to the new concept of scientific approach to the museum objects, especially those made of textile.

Key words: Collection of Folk Costumes, fashion, cultural authentication, clothing detective

„Hobi mu je bilo kolekcionarstvo. Imao je kolekcionarsku dušu. Stare čipke, stare lepeze, stari nakit...Markus Hardman nije voleo ništa grubo ili moderno“ (Kristi 2011, 67).¹

Савремена српска антрополошко/етнолошка наука веома је критична према овдашњој етнолошкој музејској пракси. Критике су уперене на прошлост музеологије и систематику формирања збирки,

¹ Изводи из детективских романа Агате Кристи и Артура Конана Дојла додати су као омаж методолошком приступу тумачењу модне одеће – Анализа одеће или детектив за одећу (Mida & Kim 2015).

али и на данашњи приступ неких етнолога који су имали ту срећу или несрећу да заврше као део музејске машинерије. Критикује се начин на који се тумаче материјални трагови прошлости затечени у збиркама, најпре због приступа који потенцирају истицање етничког идентитета посредством костим у сврху маркирања етничке територије (Ковачевић 2011, 368). Интересовање за традиционалне форме израде текстила такође су предмет критике, јер се сматра да се тиме пренебрегава чињеница утицаја масовне производње добара на материјалну културу села (Kovačević 2011, 369; Simić 2006, 315; Stojanović 2020, 34). Овај текст је написан са намером да на проблематику и евентуално разрешење укаже један инсајдер – етнолог/антрополог, са професионалним задатком да сакупља, систематизује, обрађује изучава, публикује и излаже артефакте из Збирке одевања (народних ношњи) у Музеју Војводине у Новом Саду (даље: МВ).

Разлози због којих је у почетку формирања етнографских збирки примарна пракса била сабирање егземпларних примерака текстила су двојаки – национални и уметнички. На првом месту, крајем XIX века, развојем сецесије или бел епока, орнаментика постаје веома битан елеменат дизајна. Трага се за мотивима чије извориште многи уметници проналазе у тзв. народној уметности (Radisavljević 2016, 23). Значајан моменат у истом периоду била је и трка нација, нарочито оних мањих, са развијеним сељачким класним моментом. Ту се води борба за најстарији орнаменат, оригиналност, лепоту народне ношње, изворне технике израде (Radisavljević 2015, 24). Била је то једна велика утакмица, чија кулминација су биле светске или локалне изложбе, али и формирање музејских збирки. Тежило се проналажењу оригиналног „националног стила“. Ово преламање уметности и политичких тежњи националних група створило је прве етнографске збирке.

Половином XX века, о проблематици сакупљања предмета у музејима комплексног типа, размишљао је М. С. Филиповић, указујући на склоност музејских етнолога да сужавају тематику свога рада на сакупљање и бележење што старијих предмета и форми народног живота, што је за последицу имало доминацију народних ношњи, посебно старијег порекла. Филиповић је сматрао да је потрбно посматрати и појаве које нестају, али да то „никако не ослобађа музејског етнолога обавезе да посматра процесе који се дешавају пред његовим очима и да о томе прикупља документацију“, јер су савремени друштвени процеси и појаве оно што етнолог најлакше може објаснити (Filipović 1956, 57, 123

59). Ове поставке је Филиповић имао прилике да реализује својим ангажовањем у Војвођанском музеју² као сарадник на формирању збирки и успостављању научног рада у Етнолошком одељењу (Šekarić 2018, 144). Стога Филиповића можемо сматрати родоначелником етнолошко-антрополошког приступа у раду етнолога у Музеју Војводине данас.

Чини се да савремена политика прикупљања етнолошких музејских предмета доводи кустосе у велику недоумицу. Како тумачити збирке „старих“ и, у антрополошком смислу, презрених предмета са којима се могу испричати само „националне приче“? Такође, за нове кустосе ови предмети носе трагове материјалне културе чију технологију готово и не познајемо, а још мање наратив (иако мислимо да га знамо) који носе са собом. Ту се налази и захтев савремене српске антропологије да треба сакупљати и бележити савремене појаве и промене у друштву, али је одговор кустоса на овај захтев потпуна несистематичност. Стога, данас, у недостатку изузетности, прикупља се све – од црвене шерпе на туфнице до „миљеића“ и All Star патика. Међутим, тема савремене политике сакупљања етнографско/антрополошких предмета ни издалека није разрешена. У овом тексту ћу се бавити првим проблемом – материјалом затеченим у збиркама. Покушаћу да укажем на дубински истраживачки метод који може да нам помогне у деконструкцији значења музејског предмета, у овом случају „баука“ народне ношње.

Џоан Ајчер, једна од пионирки савременог приступа антропологији одевања, у својем прегледу антрополошких дела посвећених одевању од краја XIX до краја XX века, указује на четири врло битна аспекта антропологије који су дали значајан допринос студији одевања. То су свеобухватност/холизам антропологије као науке, антрополошки приступ култури као диверзитету, теренско истраживање и значај женских истраживача за откривање различитих аспеката изучавања антропологије одевања (Eicher 2000, 59). За Ајчерову је холизам највећи допринос антрополошког приступа студијама одевања.

Холистички приступ нам помаже да традиционалну одећу у збиркама посматрамо, односно, како Ајчерова наводи: „...да одевање (те-ла) посматрамо у ширем социо-културном контексту, посредством фактора сродства, политичке економије, недостатка или присуства хијерахије и идеолошког система веровања“ (прев. К. Р.) (Eicher 2000, 59). Наравно, да бисмо применили овако широку поставку, потребно

² Од 1992. године, интеграцијом са Музејем савремене историје Војводине (пређашњим Музејем револуције) настаје Музеј Војводине.

је дефинисати неке појмове, одредити оквир и, изнаћи методолошки приступ који би нам дао што свеобухватније тумачење одевних система који се чувају у музејским збиркама у Србији.

ТЕРМИНОЛОШКИ ПРОБЛЕМИ

Ако сте у данашње време у нашем региону упућени на свакодневно бављење проучавањем и тумачењем одевања, онда сте сигурно у једном тренутку дошли у озбиљну термилошку недоумицу. Пођимо само од општих појмова ка специфичним: одевање/мода; одевање / народна ношња / традиционална одећа; народна ношња / фолклорни костим. Могли бисмо овде, парафразирјући Лича, указати на то да већина нас не разликује прецизно наведене појмове, док ми, који се њима свакодневно служимо, то често радимо на различите начине (Lič 1983, 17–18).

Ипак, да ли можемо почетни, у српском језику свеобухватни појам *одевање* изједначити или саобразити појму *моде*, како каже Жижић (Žikić 2018, 232)? Одевање .../одећа је појам који обухвата сваку врсту прекривања тела, најчешће тканином. Овај појам сматрам општијим у односу на појам мода. Антрополози одевања појам моде сматрају мање прецизним од термина одећа, с обзиром на то да се овај појам у савременом друштву користи за разнорodne феномене – од уређења куће, музике, па чак и за научне теорије и филозофске правце (Roach-Higgins & Eicher 1995, 10). Одевање (dress) подразумева веома широк скуп елемената – додатака за тело (суплемената), а то су делови одеће, накит и други додаци (аксесоари) који се стављају на тело, а такође у одевање убрајају и различите модификације самог тела, као што су трансформације косе, коже, ноктију, мишићно-скелетног система итд. (Roach-Higgins & Eicher 1995, 7). Према модним историчарима, мода је феномен који није ни материјалан, ни естетски, већ његова особеност лежи у променљивости природе његове естетике, која је привремена и ефемерна (Petrova 2019, 35). Овај феномен је имао различите конотације у прошлости и данас. Мода је увек осуђена на смрт, саобразно својој планираној врлини да застари. У ранијим вековима модерно је доживљено као морални пад, данас истраживачи на моду гледају као на један од изразито илустративних аспеката меркантилног капитализма (Petrova 2019, 36). У овом тексту намера ми је да покажем да је моду могуће повезати са више различитих феномена из области традицијског одевања.

Други феномен у вези са појмом одећа је народна ношња. О постанку романтичарске лингвистичке творевине, као и историјски

контекст „upečatljive fraze i pojma ‘narodna nošnja’...” (Kale 2009, 31), познате свим становницима бивше Југославије детаљно је анализирана у хрватској етнологији (Rihtman-Auguštin 1976; Muraj 2006; Kale 2009, 42–45; Bušić 2014.). Термин народна ношња је у неку руку презрена и због свог назива који са собом вуче „мрачан“ наратив романтизма и националих тежњи. Са друге стране, у случају фолклора, народна ношња је само елеменат регионалног идентитета наступајућих група. У томе нема ничег националног, већ егзибиционог, костимског. Како Џ. Роуч-Хиггинс примећује, појам фолкорног или националног³ костима, спада у врсту одевања која излази из свакодневне друштвене улоге или активности носиоца, те под овим појмом треба подразумевати сценски костим, одећу намењену фолклорним и другим фестивалима, ритуалима и церемонијама (Roach-Higgins & Eicher 1995, 10).

Ипак, опредељење за појам одећа долази из потребе да се на неки начин направи дистанца спрема појма ношња. У каквом односу онда могу стајати појмови **народна ношња / традиционална одећа**. Када се као млад, дипломирани етнолог и кустос почетник, крајем 90-тих година прошлог века, нађете у Тителу на терену, схватите да појаву коју називате народна ношња и коју уредно дефинишете као начин одевања људи у сеоској средини, ваша саговорница тумачи као одећу за наступ фолклорне групе. Након ове епизоде схватите да је потребно редефинисати не само термин, већ и целокупну појаву чијим манифестацијама се интензивно бавите у наредним деценијама. Шта је или где је онда то због чега сте пет година раније уписали етнологију? Поменути саговорница, подстакнута даљим разговором, на крају почиње да описује одећу коју је њена мајка носила у свакодневним приликама и схватате да је то – то. Народна ношња је за њене носиоце одећа: радна, свакодневна, свечана, обредна, али је одећа.

Како онда одредити однос појмова традиционална одећа / народна ношња / национални / фолклорни костим? Можда је овај проблем најбоље осликао Х. Баузингер увиђајући значај промене настале у самој заједници према традиционалној одећи и шире друштвене средине која се за њу занима. Наиме, Баузингер сматра да је традиционална одећа сеоског становништва или чак и одећа неких слојева градског становништва (занатлије, трговци) у прошлости имала *интерну демонстративну функцију*. Од XIX века, развојем туризма, али и националних држава, традиционална одећа мења публику,

³ Ова два појма се донекле могу разликовати, мање у визуелном смислу, а више посредством значења која им дају различите групе људи у једном друштву.

добрија устаљене облике, а њено одевање по Баузингеру је постало екстерни шоу намењен публици (Bauzinger 2002, 170). Када посматрамо тенденцију напуштања традиционалне одеће / ношње у самој заједници, видимо да ову појаву прати појава костима, чија је форма, за разлику од народне ношње, непроменљива. Костим захтева препознатљив облик, те је стога најчешће стандардизован на основу форми које се чувају у музејима или формирањем препознатљивих варијанти ношње инспирисане понуђеним репертоаром традиционалне одеће која је још увек у употреби (Radisavljević 2009, 160).

КАКО ПОСМАТРАТИ НАРОДНЕ НОШЊЕ У МУЗЕЈСКОМ ОКРУЖЕЊУ

“Još ne raspolazem činjenicama. Osnovna je greška kada se iznosi teorija pre nego što se prikupe činjenice. Čovek posle neosetno počinje da iskrivljuje činjenice kako bi odgovarale teorijama, umesto da teorije odgovaraju činjenicama” (Dojl 2015, 11).

Постављени циљ овде је да се укаже на могућност примене донекле новијих методолошких пракси у систематизацији и тумачењу већ постојећих музејских збирки народних ношњи. Значај музејских збирки у којима се чува традиционална одећа је утолико већи што истраживачу даје могућност успостављања временске дистанце која му пружа јаснији увид у појаву, као и могућност поређења различитих артефаката који се јављају у истој заједници у различитим временским периодима (Ivanović Barišić 2017, 16).

На почетку сваког бављења збирком традиционалног одевања, ваља анализирати њен садржај и упоредити га са документацијом о предметима. Наравно, прво је потребно утврдити функције предмета, у класичном смислу: да ли припадају свакодневной и радној, свечаној, мање свечаној или ритуалној одећи. Овог последњег углавном има највише. Аутор текста је у току свога рада дошао до следећих категорија у које је могуће сместити одевне предмете у једној збирци традиционалне одеће:

Традиционална одећа сеоског или дела градског становништва настала је у самој заједници и за потребе заједнице (најмања група). За ову одевну категорију нпр. К. Бушић даје назив „редовна одећа“ или старински слој (Bušić 2016, 57). Можда је најбољи пример развијеног теоријског тумачења традиционалног одевања у сеоском друштву дао

руски етнолог Пјотр Богатирев, опредељујући се за тумачење одеће моравских сељака на основу њене функције у друштву у коме је била у употреби (Bogatirev 1971). На неки начин, Богатирев описивањем различитих функција целокупне одеће или само њених делова, говори и о одређеним идентитетима носилаца у оквиру саме заједнице;

Традиционална одећа од индустријских материјала која је настајала крајем XIX и током XX века као последица утицаја градске културе и понуде индустријских материјала. Џејн Шнајдер констатије да европска текстилна индустрија као и њен модни капитализам није потиснуо стилски развој у одевању неевропских народа,⁴ већ их је подстакао (Schneider 1987, 441). У случају Србије, ово је посебно видљиво у Војводини, где је традиционална одећа од краја XIX века у великој мери прављена од индустријских материјала, али стилски прилагођавана потребама саме заједнице (видети Radisavljević 2016). У периоду у којем је настајала, оваква одећа је имала свечану и ритуалну намену, јер су употребљавани квалитетнији индустријски материјали, а саму одећу су најчешће израђивали специјалисти – сесоске кројачице или занатлије. За овај тип традиционалне одеће Бушић уводи категорију „новији слој“ (Bušić 2016, 57).

Ову категорију традиционалног одевања је могуће анализирати помоћу теоријског правца под називом *културна аутентикација*. Овај концепт су представили афрички антрополог Тоје Ерекосима и америчка антрополошкиња Џоан Ајчер на примеру једне врсте текстила за обавијање тела који у Нигерији употребљава народ Ка-лабари, а који се углавном користи у церемонијалним и свечаним приликама (Erekosima & Etcher 1985, 48). Овај одевни предмет је направљен од индустријског памучног платна са штампаним узорком, код нас познат као канафас.⁵ Оно што платно чини специфичним јесте интервенција коју над њим врше жене специјалисти исецајући и извлачећи појединачне нити и тако стварају додатни узорак на платну. Саму технику и тако добијен одевни предмет називају *pelete-bite* (исечена нит). Утврђивање концепта културне аутентикације подразумева да постоји одређени систем вредности који се налази у основи објекта аутентикације. Културна аутентикација не подразумева само усвајање и позајмљивање објекта, већ и његову тран-

⁴ Појам *неевропски* се у овом концепту односи првенствено на друштва која не улазе у концепт западно-европског друштвеног система.

⁵ Код нас препознатљив у облику кафанских стољњака на квадратиће.

сформацију (у различитим нивоима адаптације), тако да постају део културе која их прихвата (Erekosima & Etcher 1985, 49–50). Оно што аутори овог концепта желе да истакну јесте неопходност препознавања способности мање развијених друштава или група⁶ да прихвате иновације индустријског друштва прилагођавајући их властитој креативности, дакле аутентификујући их за себе (Erekosima & Etcher 1985, 51). Овакав методолошки и теоријски оквир у великој мери може помоћи антропологу у Србији да анализом сваке музејске збирке, не само текстилне, дође до оних момената у којима је дошло до преплитања индустријске револуције и способности друштва да прилагођава своју материјалну културу;

Стандардизовани национални или фолклорни костими настали су током XX века у сврху истицања идентитета саме заједнице (Sokov & Riegels Melchior 2008, 4; Schneider 1987, 438). У Војводини национални костими постају одомаћени половином XX века код већине етничких заједница. У њиховом обликовању можемо приметити две тенденције, које су повезане са тим да ли етничка група још увек негује своју локалну ношњу или ју је напустила почетком XX века (Radisavljević 2009, 161). На овакав начин су се формирали русински и буњевачки национални костими. Док је русински костим стандардизован половином XX века из облика традиционалне одеће настале прилагођавањем модних трендова са почетка XX века и индустријских тканина (Radisavljević 2015), дотле се буњевачки развијао у првој половини XX века и задржао модну силуету тог периода (Radisavljević 2017, 591–592). Оба костима имају функцију истицања етничког, односно националног идентитета наведених заједница. Са друге стране, у словачкој, румунској или шокачкој заједници костими осим етничког имају и функцију локалних и регионалних идентитета, а њих је могуће тумачити процесом аутентикације.

Национални или народни костим креирају више друштвене класе из жеље да се приближе сеоској групи ношењем идеализованог костима. Ова појава је много чешћа у нашим збиркама него што за сада знамо.⁷ Да би било могуће идентификовати овакве одевне предмете или комплете ношње потребно је упустити се у ве-

⁶ Овде се не мисли на културну, већ донекле материјалну неразвијеност друштвене групе.

⁷ Видети следеће текстове: Radisavljević 2015; Radisavljević 2021, 23–62.

ома комплексну анализу која подразумева анализу самих делова одеће (материјал, начин израде, обликовање), разрађен историографски систем одређивања друштвеног контекста настанка одеће, те идентификовати носиоце пројекта. Овде ће бити презентован овакав приступ анализом једног одевног предмета који се чува у Збирци одевања Музеја Војводине.

СЛУЧАЈ ПРЕГАЧЕ ИЗ ЧУРУГА ИЛИ КАКО СЕ МЕЊА ЗНАЧЕЊЕ ПРЕДМЕТА

“Razumećete, madam, da radim po metodama koje koriste u mojoj zemlji. Tamo uvek rekonstruišemo zločin. Voleo bih da steknemo pravu predstavu o svemu, pa su mi zato važni i kostimi.

I dalje ga je gledala sumnjičavo.

Naravno da sam čula za rekonstrukciju zločina – reče – ali nisam znala da se ide tako do detalja. Odmah ću vam doneti haljinu.” “Ubistvo na Pobedničkom balu” (Kristi 2011, 15).

У различитим прегледима изучавања одевања и моде често се наводи музејски приступ описивања предмета као базичан, али недевољан за потпуно сагледавање друштвене улоге одевања (Sokov & Riegels Melchior 2008, 4; Velimirović 2012, 66). Ипак, чињеница је да је описивање предмета један од основних послова кустоса. Један од проблема на који може наићи кустос етнолог јесте да у својим описима не да довољно податка о предмету.⁸ Ово посебно проблематично може да буде у случају описивања одевних предмета. Да би овај, иницијални сусрет са музејским предметом био ваљан кустос етнолог/антрополог би требало да буде упознат са различитим технологијама израде и украшавања текстила (Radisavljević 2015; Radisavljević 2021). Познавање материјала – историје индустријског текстила, развој модних трендова, технике ткања, основних принципа кројења и шивења, техника украшавања нам помажу да се одмакнемо од контекста идеалтипског мишљења љубитеља текстила. Такође, ова знања нам омогућавају да избегнемо случај, који се понекад јавља код неких антрополога, да закључујемо без ових „баналности“.

Методолошки приступ који је духовито назван „детектив за одећу“ представља степен више у методологији анализе објекта који су

⁸ Основни подаци о предмету који је ушао у музеј, као и први опис остају следећим генерацијама. Из тог разлога је неопходно да он не буде штур већ богат детаљима.

развили кустоси моде Ингрид Мида и Александра Ким. За анализу посматраног предмета се предвиђају три корака: посматрање, рефлексија или размишљање и интерпретација (Mida & Kim 2015, 27–32). Праћење наведених корака, по редоследу који је дат врло је важно, што може да посведочи и аутор овог текста. Често смо склони да прво одлучимо какву интерпретацију ћемо имати, па тек онда приступимо објекту. Ако се на крају одлучимо да интерпретацију потврдимо опсервацијом, веома лако се можемо наћи у ћорсокаку. Ово се може десити кустосу који није упознат са технологијом и историјом текстила.

„Несвесно, ми чинимо претпоставке и суд о националности, класи, полу, вери, политици, занимању, узрасту, етничкој припадности и сексуалности током читавог дана, зато, да бисмо били објективни у својој анализи, ми морамо бити свесни тих својих претпоставки и радити на томе да превазиђемо таква изобличавања и пристрастност“

(Mida & Kim 2015, 62).

ПОСМАТРАЊЕ БЕЗ ДИСТРАКЦИЈЕ

Ауторке препоручују да оно што би детектив за одећу прво требало да уради јесте да приступ посматрању буде лагано – дубинско посматрање предмета. Ауторке концепта нам за ту потребу дају шест елемената које треба ишчитати из самог предмета: Опште одлике; Крој; Материјал/текстил; Ознаке на одећи; Употреба, преправке и ношење; Додатни подаци (подразумева музејску документацију). У анализи ћемо прескочити оне елементе који су очигледни на фотографији: крој, ознаке, употреба и преправке. За пример анализе је узета прегача⁹ из Чуруга која се чува у Збирци народних ношњи МВ под инвентарним бројем 100.

Опште одлике. Женска прегача правоугаоног облика, тканина техником платна, где је доминантна нит потке. Основна боја је бела, главни украс чине црвене и златне уже хоризонталне линије. У пет белих поља је уткан поновљени специфичан геометријски мотив од сременог конца. Укупно осам мотива су поновљени неизменич-

⁹ *Прејача* је термин који се односи на тканине предмета којима су жене у стријем типу традицијске одеће прекривале предњи, а понекад и задњи део тела. Кецеља је новији тип одевне праксе настао са утицајем индустријских материјала, а термин потиче са мађарског говорног подручја (Novaković 1997, 266).



1. Прегача из Чуруга,
инв. бр. МВ 100.
Време настанка
почетак XX века
(уз дозволу Музеја Војводине
у Новом Саду)

но два, па један. Уз доњу ивицу је ушивена трака са ресама од сременог конца.



2. Прегача, детаљ
технике ткања платно
поткиног лица
(foto: Indira Kandi Nazzal)
(уз дозволу Музеја Војводине
у Новом Саду)

Материјали. Познавање посебних карактеристика материјала или самог текстила веома је значајно приликом детаљне анализе предмета (Mida & Kim 2015, 49).

Нити основе: Двоструко препредена памучна нит S-смера, средње дебљине (Идвореан-Стефановић 2013, 150–151).

Потка: свила (домаће производње), срмена нит добијена двоструким преплитањем у Z-смеру жуте свилене нити и метализиране фолије (Идвореан-Стефановић 2013, 150–151).

Додатни подаци. Кецељу је МВ поклонила Мара Касапиновић из Чуруга 1948. године.

РЕФЛЕКСИЈА

Овај сегмент анализе одевног предмета предвиђа неку врсту мешавине личних импресија кустоса са подацима које нам даје претходна анализа и документације о самом предмету. Ауторке концепта модног детектива предлажу да се обрати пажња на три сегмента евалуације: Сензорне реакције истраживача на одевни предмет; Лична реакција; Контекстуалне информације (Mida & Kim 2015, 62–72).

Сензорна реакција упућује на реакције истраживача на визуелни и тактилни доживљај одевног предмета, као и реакцију на звук и мирис који потичу од њега (Mida & Kim 2015, 62).

Прегача визуелно, поготово у случају слагања боја и мотива, указује на развијен осећај за естетику особе која ју је креирала. Геометријски мотив својим обликом асоцира на мотиве који се често налазе на старијим примерцима српских ћилима из Војводине. Подаци из литературе говоре да је овај мотив називан на *piyige* (Maluckov 2003, 59) или *бомба*, што је каснији назив (Marković 2014, 78). Мотиви на ћилимима увек су уткивани пребирањем прстима. На тај начин су уткани и мотиви на прегачи. Такође, дизајн прегаче упућује на закључак да начин на који су распоређене боје и линије указује и на поруку ствараоца.

Прегача је намењена младој жени – девојци, на шта нам указују и особе на фотографијама које се чувају у документацији МВ (фот. 4 и 5). Размишљање о употреби црвене, беле и златне асоцира на стереотип који се везује за употребу боја у традицијским друштвима: бела за невиност и чистоту, црвена за живот, здравље и плодност и злато као знак статуса.



3. Детаљ са прегаче.
Мотив у ћилимарству
познат као рипиде
(foto: Indira Kandi Nazzal)
(уз дозволу Музеја Војводине
у Новом Саду)

Контекстуалне информације се добијају на основу података који су сакупљени у фази посматрања. Промишља се о контексту у којем је предмет настао. Као власница прегаче је наведена Мара Касапиновић, која је прегачу и још неке предмете¹⁰ поклонила за збирке ВМ 1948. године (ЕА2 1948, ристо); такође је поклонила и две фотографије које су значајни извори информација о прегачи.

Као извор за тумачење контекста настанка и употребе прегаче из Чуруга истражена је и доступна архивска грађа (видети Изворе). Управо је архивска грађа онај моменат који нам расветљава улогу прегаче. Податак о томе да је Мара Касапиновић била васпитачица потиче из њеног *Службеничкој листи ђросвешној радника* (AV, F126). Рођена је 23. марта 1885. године у учитељској породици Чиплић у Старом Бечеју. Забавиљску школу је завршила 1901. године у месту Ходмезевашархел (данашња Мађарска), у коме је отворена прва школа за забавиље у тадашњој Угарској. Тако можемо закључити да је међу првима у Бачкој стекла ову врсту образовања. Говорила је мађарски и свирала виолину. Школски инспектори су оставили по-

¹⁰ Поклоњене су и две кошуље – оплећка инв. бр. ЕМВ 102 и 103.

вољне белешке о њој као о благој, нежној и тактичној забавиљи (AV F 126/IV). Скоро читав радни век је провела у Чуругу, где се једно од забавишта звало по њој – Тетка-Марино забавиште.¹¹ Била је удата за Тодора Касапиновића, учитеља и једно време директора основне школе у Чуругу. Између два светска рата била је чланица Добротворне задруге Српкиња у Чуругу, чак и њена потпредседница 1935–1936. године. Ангажована је и у Црвеном крсту.

Након Другог светског рата, у коме је изгубила супруга у страшним околностима Рације, Мара Касапиновић је постала чланица АФЖ-а. Још приликом оснивања удружења, предлажу је, као антифашисту, за председницу, па чак и за чланицу Покрајинског одбора АФЖ¹² (AV AFŽ 338 1946). Мара се добровољно пријављује за повереника за етнографију Војвођанског музеја (Ђурић 1947а, 1). Иако у поодмаклим годинама, она сама организује етнографску изложбу у Чуругу од 24. априла до 9. маја 1948. године (Kasapinović 1948б, 2).

4. Мара Чиплић са
непознатом женом.
Фотографија снимљена
у Жабљу 1907. године.
Фототека Музеја Војводине,
инв. бр. 32
(уз дозволу Музеја Војводине
у Новом Саду)



Фотографије које се чувају у документацији МВ снимљене су са тридесет година размака, а на њима се налази наша прегача, коју носе различите особе. На фотографији (фот. 4), која је датирана у 1907.

¹¹ <https://www.oscurug.edu.rs/index.php/z-p-sl-ni/upr-vni-db-r>

¹² Антифашистички фронт жена.

годину, највероватније је Мара Чиплић (Касапиновић) као девојка у народној ношњи. Марина одећа својим општим изгледом припада модној силуети с почека XX века, на шта нам посебно указује фризура и рукави кошуље у стилу бел епока, као и одећа старије жене која стоји поред ње на фотографији. Ипак, поред стилских одлика одеће с почетка прошлог века, Мара на себи има неку врсту народне ношње, у којој доминирају јелек и ткана прегача, два одевна предмета који се сматрају обавезном одећом сеоске српске девојке у Војводини. У једном од својих писама Војвођанском музеју, Мара пише: „Моју фотографију из Жабља сам тражила“ од братића Богдана,¹³ који ју је узео од ње када је писао историју Чуруга (Kasapinović 1948a, 4). С обзиром на то да је описана фотографија датована у 1907. годину, из гласила Добротворних задруга Српкиња *Женски свећ* сазнајемо да је управо те године у Чуругу¹⁴ одржана изложба женских ручних радова у организацији Задруге (Arić 1907a, 197). Сакупљена грађа, дакле, повезује појаву формирања костима са одржавањем локалне изложбе женских рукотворина. Ова информација наводи да је потребно дубље истражити ко стоји иза креирања прегаче из Чуруга и у којој мери је одржавање изложбе имало утицаја на потребу за креирањем ношње.

Чињеница да Мара Касапиновић припада српској просветној елити у Војводини ставља прегачу у контекст са појавом која је анализирана у тексту *Српска сремска ношња* (Radisavljević, 2015). Бавећи се случајем тзв. сремске ношње коју су креирале чланице Кола српских сестара у Старој Пазови 1929-те године, показала сам да је утицај национално опредељених елита, нарочито просветних радница, као и свештенства, одиграо веома значајну улогу у креирању нових народних костима. Ова појава је имала своју предисторију код Срба у Аустроугарској монархији и повезана је са једном акцијом Српске православне цркве и Удружења Српкиња на прелазу из XIX у XX век. (Radisavljević 2015). Тада је ангажовано више свештеника из места која су припадала некадашњој Војној граници¹⁵ да напишу поучне

¹³ У питању је Богдан Чиплић, писац и драматург, који је 1930. године дипломирао на Катедри за етнологију код професора Тихомира Ђорђевића. Иако се након Другог светског рата посветио позоришту, Богдан је био један од уредника и сарадника *Летописа Матице српске* између два рата. То нам донекле осветљава Марино интересовање за етнографију у послератном периоду.

¹⁴ Женска добротворна задруга Српкиња је у Чуругу основана 1903. године, где су чланице радиле са мање или више успеха.

¹⁵ Књижицу у истој едицији је објавио и парох чурушки Василије Теофановић, под насловом *Православна српска парохија у Чуругу*, 1901. године (Teofanović 1901).

књижице о српском становништву у својим местима (Radisavljević 2015, 33–35). Старопазовачки прота Араницки, у својој књижици, описује забаву одржану 1908: „Те милина беше погледати велику групу школске и одрасле младежи као и већину овдашњих млађих госпођа у живописној народној ношњи...красним црвеним и љубичастим јелецима у српском платну заодевених“ (према Radisavljević 2015, 36). Већ је поменуто да је годину дана раније у Чуругу одржана изложба женских рукотворина (Арић 1907а, 197). Ово је значајан податак за даље истраживање јер су оба догађаја, временски блиска, могла имати везе са широм просветном акцијом цркве и просветних радника.



5. Олга Станковић,
учитељуца и
непозната девојка
снимљене у Чуругу
1937. године.
Фототека Музеја
Војводине, инв. бр. 33
(уз дозволу Музеја
Војводине у Новом Саду)

Друга фотографија у документацији потиче из 1937. године (фот. 5). Девојке на фотографији су у деловима ношње, што и овај пут подразумева прегаче и јелеке. На полеђини пише да је једна од њих учитељица Олга Станковић, те да је: „Девојка са белом кецељом“ у старој девојачкој народној ношњи. Општи изглед девојака указује на модну

силуету касних 1930-их, на шта нам указују њихове фризури, дужина сукње, обућа и целокупно стилско обликовање одеће.

Промена друштвеног уређења након Другог светског рата у Југославији утицала је и на овдашње музејске прилике. Прегача, као и сви делови српске народне ношње постају интересантни за ново-настали Војвођански музеј. Утемељен на основама Музеја Матице српске, Војвођански музеј је структурисан према научним дисциплинама, тако да по први пут на овим просторима имамо професионалне етнологе чији је задатак да формирају етнографску збирку у музеју.¹⁶ Осим формирања Етнолошке збирке резултат ударничког рада војвођанских етнолога било је и публиковање неколико значајних монографија које се баве музејским предметима и њиховом контексту на терену.¹⁷ Прегача из Чуруга је публикована у монографији *Српске народне ношње у Војводини I* (Filipović ur. 1953, 57–75), у тексту Рајка Николића „Шајкашка народна ношња“. Овде је објављен и цртеж ношње, уз који Николић наводи да је кецеља део девојачке ношње, те да је ношена преко сукње од белог платна, да се носи уз јелек украшен златом (Nikolić 1953, 71). У тексту је Николић донекле изменио опис изгледа прегаче, јер наводи да су мотиви и ресе на њој црвене боје, иако су на оригиналу од срменог конца. Са оваквом изменом израдила је Марија Ђурић, тадашња конзерваторка, цртеж са прегачом из Чуруга (Акварели и цртежи бр. 199).

Формирање музејских збирки са народним ношњама у ФНР Југославији је од посебног значаја за деконструкцију поновног живота појединих делова или комплета ношње. Наиме, чини се да је у Војводини потрага за „светим гралом“ српских народних ношњи изродила много Индијана Џоунса. С обзиром на то да је потреба за исказивањем визуелног идентитета, етничког и регионалног, расла дијаметрално са нестајањем свих облика традицијске одеће, трагачи се окрећу ка музејима. Културни конструкти народног костима настају деловањем аматерских фолклорних група. Тако се сремска ношња, делимично, а понекад и у целости, појављује као српска народна ношња из Срема на позорницама фолклорних фестивала. Прегача из Чуруга је такође заживела пре седам година. Наиме, у току

¹⁶ О формирању и политици сакупљања предмета у Војвођанском музеју видети у: *Благо из кошнице*. Каталог изложбе. Нови Сад: Војвођански музеј, 2016.

¹⁷ У питању је значајна монографија *Банатске Хере*, већ поменута монографија *Српске народне ношње у Војводини*, као и значајни текстови публиковани у периодичном часопису Рад војвођанских музеја.



6. Цртеж бачке девојачке ношње, 1952. Рад Марије Ђурић, конзерваторке Војвођанског Музеја. Збирка цртежа и акварела ЕОМВ (уз дозволу Музеја Војводине у Новом Саду)

рада на овом тексту, на друштвеним мрежама сам наишла на фотографију чланица КУД Нера из Новог Сада које носе прегачу.¹⁸ Прегача је исткана у удружењу „Село у срцу“ из Силбаша, чији су руководиоци Станислава и Славко Квргић. Прегача је ткана на основу описа и цртежа из књиге *Српске народне ношње у Војводини*. Удружење ју је урадило у две варијанте, белој и црвеној. Квргићи прегачу називају

¹⁸ <https://kudnera.rs/>. Посећено 21.01. 2021. Захваљујем се Ивани Атансковић-Мрвици, оснивачу и главном кореографу КУД Нера, на информацијама о прегачи (Facebook messenger, 19. 12. 21. и 29. 12. 21).

Чурушка ружа,¹⁹ највероватније због геометријског орнамента на њој, али, према мојим дедукцијским методама, вероватно и због пробоја на тржиште бренда *Сџапарска ружа*.²⁰



7. Чланови КУД Нера из Новог Сада. Реплику прегаче је направило Удружење Село у срцу из Силбаша, 2014. године.
(уз захвалност Марији Атанацковић на уступљеној фотографији)

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Последња коцкица детективног метода Миде и Ким нас упућује на начин на који ћемо дати коначно виђење посматраног одевног предмета. Сваки истраживач у основи полази од властитог искуства и теоријског знања, користећи доказе које је сакупио у предходним фазама; ипак, мудар историчар моде, сматрају оне, требало би да

¹⁹ Разговор је вођен телефонски са гопођом и господином Квргић, 18. 01. 2022.

²⁰ Бренд је настао са идејом да се обнови готово већ угашена традиција ткања ћилима у бачком селу Стапар. Стапарско ћилимарство је уписано на листу Нематеријалног културног наслеђа 2016. године. <http://www.nkns.rs/cyr/pop-is-nkns/staparsko-tshilimarstvo-0>

добијену грађу ишчитава широко, прелазећи преко ограничења властите дисциплине (Mida & Kim 2015, 76–78). Ауторке предлажу примену више познатих теоријских поставки којима истарживачи могу да се служе у коначној интерпретацији одевног предмета (Mida & Kim 2015, 78–80), па не видим разлог због чега би антрополог или етнолог избегавали овакву могућност.

Овај текст је написан са намером да се укаже на могућност другачијег посматрања етнолошко-антрополошке музеологије. Пример само једног одевног предмета, ако посматрамо његово материјално и уметничко обликовање, може нам дати обиље информација о томе када, како и, евентуално, са којом намером је он настао. Посматрање традиционалног одевања не као статичне појаве у безвременом друштву, већ као значајног елемента испољавања промена кроз које друштво пролази у свом културном и економском напредку или назадовању, даје нам слику о томе на који начин се одређена друштвена групација бори против промена, прихвата их без интервенција или их прилагођава.

Технолошке промене у материјалној култури су у великој мери допринеле променама у одевању свих друштвених слојева. Не можемо да се не сложимо са Мореновом констатацијом о другој индустријализацији, која током XX века „није више оријентисана само на спољашње усавршавање, већ продире у унутрашње биће човека и ту испоручује своју културну робу“ (Moren 1979, 11). Ово је, уједно, и начин на који можемо посматрати елементе материјалне културе у етнографским музејима и збиркама, који су се слили у њих током века.

Посматрајући нашу чурушку прегачу видимо да је њен настанак у вези са конституисањем нације, коју Бенедикт Андерсон сматра замишљеном творевином. Управо осмишљавање и дизајнирање традиционалне одеће од стране припадника елите има за циљ да она буде симболичка повезница између национално оријентисане буржоаске елите и народа – људи. Читава појава, посматрана из данашње перспективе повезана је и са Хобсбеновом теоријом о измишљању традиције, али ју је могуће интерпретирати и посредством обрнутог процеса аутентикације, у коме виша класа усваја и прилагођава одређени одевни предмет својим потребама. Управо чињеница да овако осмишљене ношње не налазе одговор у руралним срединама иде у прилог тези Хобсбома о томе да осмишљавање традиције XIX и XX века много мање утиче на приватан живот појединаца и супкултурних група него на њихов јавни живот (Хобсбом, наведено према: Radisavljević 2015, 29). Овакав приступ даје смернице за иденти-

фиковање оваквих просветитељских конструката народног костима у музејским збиркама.

Прегача из Чуруга последица је просветног конструкта. Иако још не знамо на који је начин настала и ко ју је направио, елементи који су примењени на њој – боје, мотив са ћилима, техника ткања – посредно нам говоре да је њен дизајн преузео неко ко је желео да створи идеалну форму традиционалне одеће. У том погледу је важно ангажовање Маре Касапиновић, која је као забавиља имала утицај на васпитање сеоске деце. Показало се да је на сличан начин функционисало креирање сремске ношње, која није прихваћена међу сељанкама, али је промовисана посредством школског система и деловањем Кола српских сестара (Radisavljević 2015, 31–32).

С друге стране, ако ћемо посматрати промене у самој одевној култури традиционог друштва, онда је јасно да се феномен прихватања моде прво јавља у вишим слојевима друштва, а затим угледањем, међу руралним становништвом. Полхемусова теорија говори о томе како су се нови модни стилови циклички произилазећи из виших друштвених слојева ширили ка нижим (в. у: Mihalić 2018, 281). Ову појаву је констатовао Димитрије Руварац, као савременик *моде као српској зла*. Он упућује на то да моду преносе сеоске учитељице и остали припадници интелектуалаца који прате модне трендове (Ruvacac 1905, 55–56), што је, донекле, у супротности са деловањем појединих учитељица. Дакле, следећи идеје Андерсона, Хобсбома, Морена и Полхемуса, можемо, али врло пажљиво, уронити мисли и очи у своје збирке, дајући прикупљеним артефактима ново тумачење и откривајући њихов тајни и заборављени живот.

Следећи интерпретативни модел се односи на нове облике традицијске одеће. Односно на њихово оживљавање деловањем свезнајућих љубитеља и аматера у потрази за најстаријим примерком. Већ бисмо претходну фазу конструисања костима могли посматрати кроз наочаре фолклоризма, мада би, у том случају, било очекивано да се јави нови живот одевног предмета. Ипак, звезда националног стремљења, барем у српском случају, згаснула је у социјализму, те су и конструкти народних костима пали у заборав. Зато, нама истраживачима традиционалног текстила и народних ношњи (од њиховог постанка до нестанка) ваља окренути поглед ка уздизању аматерских културно-уметничких друштава, *Народној радиној*, а сада и све обимнијој Националној листи нематеријалне баштине. Баузингер добро констатује да: „У најближем окружењу сваке науке постоје инстанце за популаризацију, које су себи ставиле у задатак да широј публици

пренесу нешто од садржаја дотичне науке“ (Bauzinger 2002, 287). Мада, Баузингер донекле сматра музеје, барем у Западној Европи, одговорнима за слику коју јавност има о етнологији као науци (Bauzinger 2002, 289), у случају Србије данас, слику о етнологији стварају разни љубитељи ове науке, који тумаче појаве спрам свог виђења романтичне и тајанствене прошлости наших предака, те новинари и туризмолози који увек имају у виду значај случаја у којем је човек угризао пса.

Међутим, што се збирки тиче, сматрам да етнолог треба да се труди да прилази појавама и њиховим променама најобјективније што може. Ако аматерска друштва, мањинске етничке заједнице или представници туристичких организација сматрају да треба да имају свој визуелни идентитет тако што ће осмислити препознатљив костим, миље, народни мотив или крпару из евентуално постојећег репертоара, на нама је да такве производе набавимо за музеј и дамо им стручно и научно објашњење и тумачење, користећи знања из антропологије, културне историје, историје моде, али и техничка знања која се могу забележити само на терену.

Извори

Etnološki arhiv Muzeja Vojvodine EAMV 2

Ђурић, Marija. 1947. *Izveštaj sa terena*.

Kasapinović, Mara. 1948a. *Pismo Mariji Đurić*.

Kasapinović, Mara. 1948b. *Pismo Mariji Đurić*.

Kuzmanović, Nebojša. 2021. *Mučenici iz Čuruga*. Novi Sad: Arhiv Vojvodine Arhiv Vojvodine.

Službenički list Mare Kasapinović F 126/ IV.

AFŽ 338.

Arhiv Novog Sada. F 39/4.

Apić, Ljubomir. 1907a. „Organizovanje seoskih ženskih radionica“. (Predavao g. Ljub. Apić pri otvaranju izložbe ženskog ručnog rada u Čurugu, 1907. g.). *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpskinja* 9. Novi Sad: Branik, 197–198.

Apić, Ljubomir. 1907b. „Organizovanje seoskih ženskih radionica“. (Predavao g. Ljub. Apić pri otvaranju izložbe ženskog ručnog rada u Čurugu, 1907. g.). *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpskinja* 10. Novi Sad: Branik, 224–225

Aranicki, Simeon. 1912. *Pravoslavna srpska parohija u Staroj Pazovi krajem 1911. godine*. Sr. Karlovci: Srpska manastirska štamparija.

J. Ž. 1906. „Svilarska radinost u 1905. godini“. *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpskinja* 4. Novi Sad: Branik, 73–76.

J. Ž. 1907. „Svilarstvo u 1906. godini“. *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpskinja* 5. Novi Sad: Branik. 97–100.

- J. Ž. 1908a. Svilaraska radinost u 1907. godini. *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpkinja* 6. Novi Sad: Branik, 121–124.
- J. Ž. 1908b. "Svilaraska radinost u 1907. Godini". *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpkinja* 7–8. Novi Sad: Branik, 145–146
- S. 1907. "Moda". *Ženski svet, list dobrotvornih zadruga Srpkinja* 10. Novi Sad: Branik, 217–219.
- Teofanović, Vasilije. 1901. *Pravoslavna srpska parohija u Čurugu*. Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija.

Литература

- Anderson, Benedikt. 1998. *Nacija: Zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
- Bauzinger, Herman. 2002. *Etnologija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bogatyrev, Petr. 1971. *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*. Paris: The Hague.
- Bušić, Katarina. 2014. "Iskustva, problemi i promišljanja primijenjene etnologije: suvremena značenja i pojavnosti narodne nošnje". Zagreb: *Etnološka istraživanja* 18/19: 163–188.
- Dojl, Artur Konan. 2015. *Avanture Šerloka Holmsa*. Beograd: Vulkan.
- Eicher, Joanne, B. 2000. "The Anthropology of dress". *Dress* 27: 59–70.
- Erekosima, Tonye Victor & Joanne Eicher Bubolz. 1981. "Kalabari Cut-Thread and Pulled-Thread Cloth." *African Arts* 14 (2): 48–51+87.
- Ivanović Barišić, Milina. 2017. *Odevanje u okolini Beograda – druga polovina 19. i prva polovina 20. veka*. Posebna izdanja, knj. 88. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Kale, Jadran. 2009. *Narodne nošnje i kultura odijevanja u sjevernoj Dalmaciji*. Doktorska disertacija Sveučilišta u Zagrebu. (Skinuto sa web-a: August 17, 2021.)
- Kovačević, Ivan. 2011. "Muzeji i modernizacija: dres, traktor i plastična lutka". *Etnoantropološki problemi* 6: 364–380.
- Kristi, Agata. 2011. *Poaro: Rani radovi*, Beograd: Mladinska knjiga.
- Maluckov, Mirjana. 2003. *Ćilimarstvo Srba u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej Vojvodine.
- Marković, Dušanka. 2014. *Govor šara, ćilimi iz Zbirke Muzeja grada Novog Sada*. Novi Sad: MGNS.
- Mida, Ingrid & Kim, Alexandra. 2015. *The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion*. London: Bloomsbury Academic.
- Mihalić, Alicia Irena. 2018. "Odjevanje i vizualna kultura kod preraphaelita, uloga prošlosti u razvoju marginalnih diskursa". U *Teorija i kultura mode: discipline, pristupi, interpretacije*, ur. Žarko Paić & Krešimir Purgar, 281–306. Zagreb: Univerzitet u Zagrebu: Fakultet za tekstil i tehnologiju.

- Moren, Edgar. 1979. *Duh vremena* 1. Biblioteka XX vek. Beograd: Prosveta.
- Muraj, Aleksandra. 2006. „Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkoga tekstilnog umijeća“. *Narodna umjetnost* 43 (2): 7–40.
- Nikolić, Rajko. 1953. „Šajkaška narodna nošnja“. U *Srpske narodne nošnje u Vojvodini I*, ur. Milenko S. Filipović, 57–75. Novi Sad: Matica srpska.
- Novaković, Katarina, 1997. „Pregača (kecelja) – razvoj, značenje, funkcija (analiza zbirke pregača i kecelja u Muzeju Vojvodine)“. *Rad Muzeja Vojvodine* 39: 265–289.
- Novaković, Stojan. 1872. „Srpski istorijsko-etnografski muzej“. *Glasnik srpskog učenog društva* 34: 336–356.
- Petrov, Julia. 2019. *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*. London: Bloomsbury Visual Arts. Web. 11 Feb. 2021.
<http://dx.doi.org/10.5040/9781350049024.ch-003> Downloaded from Bloomsbury Collections, www.bloomsburycollections.com, 11 February 2021, 07:13 UTC.
- Prawn, Jules David, 1982. „Mind in Matter: An introduction to Material Culture Theory and Method“. *Winterthur Portfolio* 17 (1): 1–19.
<http://www.jstor.org/stable/1180761>. Pristupljeno: 07/09/2010.
- Radisavljević, Katarina, 2009. „Narodne nošnje kao izraz identiteta u selima Vojvodine“. *Zavičaj na Dunavu – suživot Nemaca i Srba u Vojvodini*. Katalog izložbe. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 150–161.
- Radisavljević, Katarina, 2015. „Ношња Бачванско–Сремских Руснацох / Nošnja Bačko–sremskih Rusina“. Novi Sad: Zavod za kulturu vojvođanskih Rusina.
- Radisavljević, Katarina, 2015. „Srpska sremska nošnja“. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 79: 23–62.
- Radisavljević, Katarina, 2017. „Bunjevačka narodna nošnja i nacionalni kostim u zbirci za narodne nošnje i odevanje Muzeja Vojvodine“ U *Kultura i identitet Bunjevaca*. Zbornik radova. Novi Sad: Muzej Vojvodine, 575–592.
- Rihtman Auguštin, Dunja. 1976. „Razmišljanje o ‘narodnoj nošnji’ i modi“. *Narodna umjetnost* 13 (1): 113–122.
- Roach-Higgins, Mary-Ellen & Joanne B. Eicher. 1995. „Dress and Identity“. U *Dress and Identity*, ur. Roach-Higgins, Mary-Ellen, Joanne B. Eicher & Johnson, Kim K.P, 18.. New York: Fairchild Publications.
- Simić, Marina. 2006. „Displaying Nationality as Traditional Culture in the Belgrade Ethnographic Museum: Exploration of a Museum Modernity Practice“. *Гласник Етнoгpафскoј институту САНУ* LIV: 305–318.
- Skov, Lise and Riegels Melchior Mrie. Nov. 2008. „Approaches to the Studie of Dress and Fashion“. *Creative Encounters Working Papers* XIX: 1–18.
www.cbs.dk/creativeencounters

- Stojanović, Marko. „Muško radno odelo u kulturi privređivanja”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 84: 31–53.
- Šekarić, Bogdan. 2018. „Etnološki arhiv Vojvodine”. *Rad Muzeja Vojvodine* 60: 139–152.
- Filipović, Milenko S, ur. 1953. *Srpske narodne nošnje u Vojvodini* I. Posebna izdanja. Novi Sad: Matica srpska.
- Velimirović, Danijela. 2012. „Uz zvuke frula i korake kola: konstrukcija autentične socijalističke mode”. *Antropologija* 12: 65–89.
- Žikić, Bojan. 2018. *Antropologija tela*. Beograd: Filozofski fakultet – Odeljenje za etnologiju i antropologiju & Dosije studio.

Примљено / Received: 15. 11. 2021.

Прихваћено / Accepted: 18. 04. 2022.