

Данијела Велимировић<sup>1</sup>

Одељење за етнологију и антропологију

Филозофски факултет, Универзитет у Београду

## УЗ ЗВУКЕ ФРУЛА И КОРАКЕ КОЛА: КОНСТРУКЦИЈА АУТЕНТИЧНЕ СОЦИЈАЛИСТИЧКЕ МОДЕ

**Апстракт:** У раду се анализирају дискурси о аутентичној социјалистичкој моди лишеној западног утицаја. Идеолошки прихватљив начин уобличења самосвојног модног дизајна била је употреба мотива националних ознака. Модни системи некадашњих социјалистичких земаља посматрани су као културне технологије грађене за специфичне локације. Рад открива различите симболичке улоге додељене "аутентичној" моди. Посебна пажња посвећена је обликовању југословенске моде у "националном стилу", која се по стилским карактеристикама унеколико одвајала од осталих социјалистичких модних продукција. Ова мода инспирисана традиционалном и средњовековном културном баштином протумачена је као визуелни исказ југословенске несврстане међународне позиције, али и као средство такмичења са француском *haute couture* и све успешнијом италијанском модом.

**Кључне речи:** мода, дизајн, социјализам, аутентичност, етно-мотиви

У савременим студијама моде (пре свега англо-америчким) могу се уочити четири главна теоријско-методолошка приступа:

- 1) приступ усмерен ка објекту;
- 2) приступ усмерен ка култури;
- 3) приступ оријентисан на истраживање производње;
- 4) приступ оријентисан на истраживање пракси (Riegels Melchior 2010, 19).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> dvelimir@f.bg.ac.rs

\* Текст је настао као резултат рада на пројекту *Трансформација културних идентитета у савременој Србији и Европска унија*, бр. 177018, који у целости финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

<sup>2</sup> Наведени су само доминатни теоријско-методолошки приступи. Приступ који све више осваја истраживаче је теорија о актеру-мрежи. Овај постструкту-

Око приступа усмереног ка објекту најчешће се окупљају музејски стручњаци. У анализи појединости акценат се ставља на идентификацију, опис и класификацију одевних предмета карактеристичних за одговарајући историјски тренутак (Riegels Melchior 2010, 19). Међу најзначајније хронолошке историје модне одеће и стилова убрајају се књиге *Fashion in Detail. From the 17th and 18th* Евил Харт [Avil Hart] и Сузан Норт [Susan North] и *Fashion in Costume 1200–2000*. Џоан Нан [Joan Nunn]. На основу збирки Музеја "Викторија и Алберт" Евил Харт и Сузан Норт приказале су разноликост историјске одеће 17. и 18. века, те богатство кројачких техника прошлих времена (Hart and North 2000). С друге стране, Џоан Нан пажњу није усмерила искључиво на преображаје моде, већ је показала утицаје историјског и социјалног окружења, техника производње и помодног животног стила на развој трендова одевања (Nunn 2000).

Као реакција на претходни приступ појавила се теоријска концепција која захтева радикалан раскид са увреженом традицијом истраживања објеката и њихових карактеристика (погрдно названа "историја поруба"). Разарајући култ предмета, приступ усмерен ка култури трага за глобалним разумевањем феномена моде и тежи откривању контекстуалне позадине перманентних промена (Riegels Melchior 2010, 20). Овај сада доминантан приступ усвојио је и интердисциплинаран часопис *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* покренут 1997. *Fashion Theory* моду дефинише као "културну конструкцију отеловљеног идентитета".<sup>3</sup> Иако овакав појмовни приступ замагљује разлику између моде и одеће, нагласак на репрезентацији културе и процесима самоодређења даје овој позицији истраживања несумњиву предност.

Међу најутицајније студије моде које негују ову теоријску оријентацију спадају *The Culture of Fashion* Кристофера Бруарда [Christopher Breward], *Царство пролазног: мода и њена судбина у модерним друштвима* Жила Липовецког [Gilles Lipovetsky] и *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* Елизабет Вилсон [Elizabeth Wilson]. Историја моде Кристофера Бруарда ставила је акценат на културно и социјално значење моде од 14. до 20. века. Систематске промене стилова и укуса аутор је довео у везу са владајућим политикама тела и рода јасно показујући значајну улогу одеће у конструкцији идентитета (Breward 1995). По Жилу Липовецком, ново друштвено вредновање појединаца у односу на колективну целину било је кључно за настанак моде. Нечувено освешћивање субјективног идентитета и са њим повезано унапређење монденске индивидуалности аристократских класа од краја средњег века били су "плодотворна снага", чак и покретач изменљив-

---

ралистички метод заснован на етнографском истраживању тежи да опише и анализира свет у свој његовој сложености и хетерогености.

<sup>3</sup> <http://www.bergpublishers.com/?tabid=524>

ности моде" (Липовецки 1992, 54). У интерпретацији овог аутора, мода као флуидна форма модерности непрестаним преокретима дарује гаранцију стабилности политичким порецима либералне демократије. Њена позитивна моћ "како према демократским установама тако и према независности све-сти" јача савремена западна друштва пред изазовима да падну у деспотију, тиранију или други облик тоталитарног система владавине (Липовецки 1992). Социјална и културна историја моде Елизабет Вилсон разматра питања узајамне спреге моде, с једне, те рода, еротизма, идентитета, урбаног живота, идеологије и популарне културе, с друге стране. По овој ауторки, мода је неодвојива од света модерности, спектакла и масовних комуникација и неизоставна потка нашег "културног организма" (Wilson 2003).

Приступ оријентисан на истраживање производње пажњу усмерава на однос између производње и потрошње модних и одевних предмета (Riegels Melchior 2010, 20). Примери ове теоријско-методолошке оријентације су чланак Џоан Ентвисл [Joanne Entwistle] *The Cultural Economy of Fashion Buying*, те књига Бен Фајн [Ben Fine] и Елен Лиополд [Ellen Leopold] *The World of Consumption*. На примеру модне продавнице "Селфридис" Џоан Ентвисл истражила је учинке економских чинилаца на процес одређења производа. У средишту анализе нашло се питање како ови чиниоци утичу на активно учешће купаца у присвајању значења одевних предмета и њиховом презначавању. Ауторка је закључила да су потрошачи "културни посредници", који стварају сложену мрежу медијације (Entwistle 2006). Уместо друштвене теорије конзумеризма, Бен Фајн и Елен Лиополд предложили су усвајање новог теоријског приступа, који се заснива на концепту "система снабдевања" ("system of provision"). Према овим ауторима, различита добра или група добара различито су организована у зависности од »система снабдевања«, који повезује одређен образац производње са одређеним обрасцем потрошње. Другачији "системи снабдевања" последица су различитих односа између разноврсних материјалних и културних пракси које обухватају производњу, дистрибуцију, кружење и потрошњу робе (Fine and Leopold 1993).

Приступ оријентисан на истраживање пракси не стара се за значење одевних предмета и модног дизајна, већ у средиште интересовања поставља испитивање креативних чинова појединаца и група. Полазећи од методологије етнографског истраживања, ова теоријска позиција тежи да документује и анализира сложеност актуелних одевних пракси, које конституишу субјективне идентитете (Riegels Melchior 2010, 20). Узлет овог приступа обележили су зборник Сузане Кихлер [Susanne Küchler] и Денијела Милера [Daniel Miller] *Clothing as Material Culture*, те књиге *Clothing Matters. Dress and Identity in India* Еме Тарло [Emma Tarlo], *Salaula. The World of Secondhand Clothing and Zambia* Карен Транберг Хансен [Karen Tranberg Hansen] и *Why Women Wear What They Wear* Софи Вудвурд [Sophie Wood-

ward]. Полазећи од материјалних и социјалних аспеката одеће, студије случаја објављене у зборнику *Clothing as Material Culture* показале су да одећа није само артефакт који покрива тело већ посредник између индивидуе и њеног окружења (Miller and Küchler 2005). Ема Тарло истражила је одевне стилове у Индији од краја 19. века до данас, откривајући њихову повезаност са кастом, ступњем образовања, процесом урбанизације и широм културном дебатом о природи индијског идентитета. По овој ауторки, одећа се користи да потврди моћ, опозове ауторитет и покрене на промену (Tarlo 1996). Карен Транберг Хансен пратила је културну биографију *second hand* одеће од Северне Америке и Европе до Африке, тачније Замбије. Ауторка се усредсредила на разоткривање позадине опонашања западних одевних пракси у афричком окружењу. У њеној интерпретацији, ношење *second hand* одеће не представља просто копирање западних стилова и признање западне доминације. Променом контекста ношена одећа боји се новим, локалним значењима (Tranberg Hansen 2000). Софи Вудвурд написала је етнографију женских живота из перспективе свакодневних одлука о избору одеће. Полазећи од савремених теорија о моди, телу и идентитету, ова ауторка показала је улогу одеће у изражавању личне особености и убличавању индивидуалности (Woodward 2007).

Од Октобарске револуције прихватљив начин конструкције социјалистичке моде лишене западног утицаја била је употреба мотива националних ознака (мотива произашлих из народне уметности и традиционалне културе одевања, али и оних инспирисаних националном историјом и историјским костимом). У преиспитивању ових дизајнерских пракси служићемо се терминима "етно"<sup>4</sup> и "егзотични" мотиви.<sup>5</sup> Користећи предности приступа усмереног ка култури, модне системе социјалистичких земаља који теже васпостављању "аутентичних" облика одевања посматраћемо као културне технологије грађене за специфичне локације (Craik 1993, x). И поред преображаја значења, реинтерпретација мотива проистеклих из "народне" баштине увек је демонстрирала владајућу политику источноевропских режима.

### Употреба етно-мотива у Совјетском Савезу у раном социјализму

Октобарска револуција као радикалан заокрет идеолошких координата означила је и раскид са претходним одевним кодовима. Западна мода

---

<sup>4</sup> Термин "етно" користићемо у значењу "локално" и "старо".

<sup>5</sup> Под егзотичним мотивима нећемо подразумевати стране мотиве у западној моди, већ оне локалног садржаја, који служе као ефектно средство за производњу дистинктивних обележја (види Craik 1993, 18).

одбачена је као производ буржоаског, класног друштва и егоистичких тежњи за друштвеном диференцијацијом. Рапидне стилске промене протумачене су као фриволне, те израз површног и испразног. Друштво захваћено грозницом преиначења предложило је и укидање саме речи "мода", те њену замену прикладнијим изразима. Авангардни конструктивистички уметници узели су у задатак да дефинишу оригиналну социјалистичку одећу: практичну, функционалну и једноставну (Bartlett 2004, 127). У атмосфери модернистичких вредности строги геометријски облици значили су одбијање сувишног и декоративног.

Ипак, један вид украшавања одеће завредео је друштвено поштовање. Идеолошки пожељан вид декорације представљали су мотиви произашли из руске народне уметности. Надежда Ламанова, Евгенија Прибилскаја и други уметници и уметнице понудили су дизајн потчињен императивима различитости. Авангардне геометризоване линије одеће биле су употпуњене декорацијом заснованом на адаптацији етно-мотива. У болшевичким круговима постојало је уверење да употреба традиционалних орнаментата може да води ка конституисању легитимне социјалистичке моде. Према преовлађујућим дискурсима, апликација мотива националних ознака изоловала би совјетски систем одевања од хирова западне моде и допринела преврату естетских вредности. Осим тога, по увреженом становишту, етно декорација даровала би одећи артистичку димензију насупрот модној. Истина, коначан циљ стварања "аутентичних" прототипова била је реализација болшевичког идеала стапања уметности и производње, чиме би се обзнанио довршетак модерне уметничке револуције (Bartlett 2010, 46-47). Међутим, иако је препоручени стил почивао на стратегијама дистинкције у односу на Запад, он је у потпуности кореспондирао са арт деко естетиком, која је управљала западном модом.

Нови дизајн који спаја једноставност облика и локалне украсе био је промовисан у болшевичким модним магацинима и на изложбама. Модни журнал *Краснаја нива (Црвено поље)* штампао је 1925. додаток под насловом "Уметност у свакодневном животу". Илустрације капута, хаљина, јакни, ансамбла, спортске опреме и пионирских униформи биле су праћене папирним кројевима и прецизним упутствима намењеним кројачицама аматерима. Ауторке модних цртежа, Надежда Ламанова и Вера Мухина, понудиле су модерне издужене форме декорисане етно-мотивима или пругама у контрастним бојама (Bartlett 2010, 47). Модни магацин *Искусство Одеватьсја (Уметност одевања)*, основан 1928, такође је тражио инспирацију за нове моделе у поетским узорима прошлости. Доминантна естетика представљена на илустрацијама објављеним у часопису удруживала је западну модну линију и традиционалну руску орнаментуку. Етно-декорацију у овом листу промовисале су М. Орлова, Н. Оршанскаја и О. Анисимова. Различитим приступом традиционалном

наслеђу све три дизајнерке подвлачиле су вредности "аутентичне" социјалистичке одеће (Bartlett 2010, 47–51).

Норме новоустановљене бољшевичке естетике овековечиле су две руске изложбе: "Прва сверуска изложба уметности у индустрији" (1923) и "Ручно рађени текстил и вез у савременој женској одећи" (1928). Обема изложбама суверено је владао једноставан и функционалан дизајн Надежде Ламанове, који је подвлачио локални идентитет одевних предмета.<sup>6</sup>

Револуционарне естетске вредности биле су представљене и у иностранству. Међународна изложба модерних декоративних и индустријских уметности у Паризу (1925) била је прилика за промоцију нових облика и изгледа предмета. Знаке совјетске различитости на пољу одевања приказала је Ламанова. Њена одећа западних модних линија, украшена традиционалним везом у интерпретацији Вере Мухине и Надежде Макарове, одисала је модернистичким вредностима. Посебно дизајнирани шешири, ручне ташне и накит израђени од неплеменитих материјала – конопца, сламе, дрвених перли или облутака – бунили су се против естетике сјаја и претеривања. Заправо, читав концепт представљао је супротност буржоаском луксузу и ознакама разметљивости.

Одећа Ламанове била је изложена заједно са аутентичним предметима руске народне уметности (дрвеним играчкама, наивним сликарством, осликаним дрвеним кутијама, луткама, традиционалном одећом и др.), који су понекад били оживљени новим, револуционарним темама. Модеран дизајн Ламанове са декорацијом у виду реинтерпретираних етно-мотива одударао је од приказа сеоске одеће и осталих традиционалних предмета, поткопавајући значење објеката приказаних на руској секцији. Међутим, то није била једина контрадикција у совјетском наступу. Иако су обзнанили долазак индустријске уметности, Руси су заправо представили народну уметност и њену савремену интерпретацију. Осим тога, док је званично одбијао идеју луксуза, Совјетски Савез изложио је скупочено крзно и друге луксузне предмете не би ли увећао извоз. Ипак, и поред свега, Надажда Ламанова освојила је гран при за савремену одећу базирану на народној уметности. Јавно признање које су Совјети прижељкивали било је добијено (Bartlett 2010, 44-45).

Иако је дизајн заснован на традиционалној културној баштини требало укоренити у масовној производњи, до тога није дошло. Прототипови реформистичке одеће Ламанове и других уметница никада нису реализовани у индустрији. Неразвијени технички капацитети онемогућавали су оства-

---

<sup>6</sup> На изложби "Ручно рађени текстил и вез у савременој женској одећи" Ламанова и Прибилскаја представиле су заједнички подухват: дизајн Ламанове био је употпуњен реинтерпретираним традиционалним везом у изведби Прибилскаје.

рење утопијских снова о стапању уметности и индустрије. Како је сложену орнаментацију самосвојне одеће било немогуће реализовати у масовној производњи, колекције ових раскошних модела остале су репрезентативне и рекламне. Утицајни критичар уметности Давид Аркин, велики заговорник "аутентичне" културне продукције и поштовалац дизајна Ламанове, у чланку из 1929. године опозвао је неоствариве визије сједињења ручног рада и индустрије:

"Техника орнамента, каква је представљена на Париској међународној декоративној изложби 1925, открила је висока постигнућа, али она се може отеловити углавном у јединственим, ручно рађеним комадима. Масовно тржиште препуштено је сурогату артистичког објекта, имитацији, смањеној вредности" (наведено према Bartlett 2010, 56).

Како пројекат стварања оригиналне социјалистичке одеће ни до средине тридесетих година 20. века није дао значајне резултате, Стаљинов режим био је принуђен да копира западне модне узоре. Отварањем "Дома модела" у Москви 1935. године моди је враћена легитимност и репрезентативни значај. Хијерархијски подређени домови модела оснивани су и у другим престоницама совјетских република утемељујући централизацију унутар поља производње одеће. Наново оживљена мода није била израз индивидуалног: једнообразно покораванье одевним канонима које су одредиле ове институције постало је свепоштујуће правило. У складу са новим конзервативним идеалима женствености и лепоте, западна мода помно се преиспитивала и према потреби мењала како би одговарала социјалистичком културном окружју. Стаљиново време изнедрило је грандиозан стил, који је славио луксуз, елеганцију и класичну женственост. Међутим, и поред опонашања западних модних узора, идеје о изумевању нове традиције у одевању нису замрле. У конституисању аутентичног спољног изгледа поново су служили мотиви позајмљени из народне уметности. Традиционални орнаменти наставили су да потхрањују нову осетљивост за различитост. Тако је симболично супарништво са Западом на пољу моде и даље постојало у сфери продукције митске одеће националних ознака. Ипак, Стаљинов режим доделио је етно-декорацији још једну симболичку улогу: естетика локалних боја и орнамената замагљивала је велике етничке разлике међу становницима Совјетског Савеза (Bartlett 2010, 86, 88).

### **Употреба етно-мотива у источноевропским земљама након Другог светског рата**

Након окончања Другог светског рата социјалистички режими успостављени у источноевропским земљама свесрдно су копирали совјетску

праксу. Понети раном бољшевичком идеологијом они су званично одбили западну моду као декадентну творевину капиталистичке економије. Позивање на универзални укус, који је подразумевао функционалност, једноставност и практичност, уводило је одевање у круг стандарда и једногласја.

Постреволуционарна преиначења у естетици одевних предмета налагала су и употребу декоративних елемената пореклом из традиционалне културне баштине. Одбијајући модерну западну естетику, политичка елита предлагала је ослањање на богате ризнице народне уметности не би ли се створила аутентична мода. Ипак, локална орнаментација није била прихваћена у свим источноевропским земљама у истом временском тренутку.

У атмосфери одбацивања западних уметничких вредности, пољски заменик министра културе и уметности В. Сокорски 1949. изједначио је домаћу народну уметност са уметношћу нове социјалистичке државе. Порука је била јасна: уместо система опонашања западних узора, требало је развити систем саздан од упадљивих разлика. У пројекту установљења нове социјалистичке културе одевања кључна фигура била је Ванда Телаковска, некадашња чланица групе "Хармонија", која се тридесетих година прославила реинтерпретацијом традиционалних орнаментата унутар званичних оквира арт деко естетике (Bartlett 2010, 124).

Као директорка Пољског института за индустријски дизајн<sup>7</sup> Телаковска је окупљала уметнике, етнологе, историчаре уметности, педагоге, социологе и заљубљенике у народну уметност како би у сарадњи са радним женама, сељанкама и омладином допринели напорима Института у изумевању нових облика социјалистичке културе. Исход новог савезништва био је и дизајн одеће инспирисан сеоском традицијом. Модели одевних предмета представљени су на изложби Института 1953. године. Иако су професионални уметници учествовали у обликовању изгледа ових артефаката, они су пре свега били плод стваралачке маште сеоских жена. Полазећи од сопствене визуелне културе, оне су креирале моделе који су преустројавали окружење у складу са новим естетским императивима. Идеолошки, сарадња сеоских жена и уметника била је од вишеструке користи. Безимени стил заснован на реинтерпретацији традиционалне културне баштине био је отеловљење социјалистичког идеала колективне креативности. С друге стране, наглашавање вредности аутентичности предмета гурало је производњу у правцу стварања нових, ори-

---

<sup>7</sup> Министарство за лаку индустрију основало је 1950. Пољски институт за индустријски дизајн. Овај институт производио је прототипове одеће, текстила, намештаја и других производа, чији се дизајн уклапао у новоустановљене социјалистичке естетске норме.



гиналних производа дизајнираних изван диктата западног модног система (Bartlett 2010, 124).<sup>8</sup>

Када се дискурс о аутохтоном облику одевања развио, дизајн одевних предмета све је мање одисао руралним шармом. Супротно постреволуционарној пракси, пољски народни мотиви средином 20. века постали су део нове грандиозне естетике. Дуге вечерње хаљине украшене етно-декорацијом биле су химна стаљинистичкој идеји луксуза. Иако су тоалете престале да показују везу са сеоском уметношћу и колективним генијем, црте препознатљивости социјалистичке моде и даље су опстајале (Bartlett 2010, 124).

У послератној Чехословачкој званичан однос према народној традицији као надахнућу у обликовању оригиналне социјалистичке одеће био је амбивалентан. Године 1950. новинарка Јирина Спалова прогласила је етно мотиве сигнумом прошлости, која није вредна друштвеног памћења. Осим тога, по њеном мишљењу, широки кројеви и сложена орнаментација традиционалне одеће били су неприкладни за масовну производњу. Међутим, годину дана касније она је известила читатељке "да се жене, укључујући и ударнице, супротстављају једноставности у одевању, те да захтевају декорисану и веселу одећу" (Bartlett 2010, 122). За дражесан женски изглед Спалова је предложила копирање старинских узора. Пошто је улепшавање одеће традиционалном орнаментацијом изненада постало пожељно, штампа је свесрдно промовисала моделе блуза и хаљина украшених ручним везом. Реинтерпретација регионалних народних ношњи сада је била дозвољена, јер се тумачила као идеолошки мање опасна од хирова западне моде. Комунистички идеолог Карел Линдт тврдио је да нова одећа:

"мора да буде практична и удобна. У исто време, да би се изборила са декадентним завођењем западне модне индустрије, она мора почивати на националној словенској традицији и њеном богатом фолклору, који обезбеђује бескрајан извор инспирације за наш модни дизајн" (наведено према Bartlett 2010, 122).

У противстављању моди површинска орнаментација и кројеви традиционалне одеће постали су основа за конструкцију идеалне социјалистичке одеће.

И у Источној Немачкој политика одевања укључивала је реинтерпретацију сеоских костима. Партијско придавање значаја "култури", захтеви ре-

---

<sup>8</sup> Као резултат идеолошких напора у установљењу нове културе одевања, Центар за сеоску и уметничку индустрију, основан 1949, развио се у року од годину дана у централизовану организацију која је окупила 292 произвођача рукотворина.

жима за представљањем националне различитости и политички привилегован статус сеоских радника у процесу колективизације пољопривредних газдинстава у току педесетих дали су повода државним дизајнерима одеће да за потребе креирања пролетерске одеће ставе посебан акценат на коришћење мотива народне уметности (Stitziel 2005, 53–54). Тако је из њихових атељеа изашла "модерна" радна одећа базирана на народном костиму – тиролској сукњи *дирндл*.<sup>9</sup> Безвремена тиролска одећа као оличење немачке нације и њених вредности требало је да подстакне уживање у раду и истовремено испуни практичне намене (Stitziel 2005, 53).

### Употреба етно-мотива у источноевропским земљама у касном социјализму

Пошто су једном уведени како би сузбили западне утицаје на социјалистичке одевне кодове и подстакли свест о посебности, етно мотиви никада нису нестали из источноевропске моде (Bartlett 2010, 230). Међутим, њихово значење од краја шездесетих година 20. века претпело је извесне промене. Како су посредством мрежа неформалне економије западне модне новотарије постале доступне социјалистичким женама, знаци дистинкције у односу на Запад постали су симбол испразности. Ипак, у измењеним културним околностима источноевропски режими пронашли су нову симболичку улогу за свет предмета украшен етно-естетиком.

Мађарска држава користила је раскошне презентације моде инспирисане традиционалним наслеђем не би ли освојила нова тржишта и тако проширила могућности за извоз производа домаће модне и текстилне индустрије. Извозни гигант Хунгаротекс (Hunгаротекс) приредио је 1968. модне ревије у Шведској и Финској на којима је представио репрезентативну колекцију модела, која је удруживала тренутне западне модне кодове и мађарску сеоску културну баштину (Bartlett 2010, 231). Егзотизацији дизајна као рекламном потезу у циљу привлачења пажње прибегавале су и друге социјалистичке земље.

Владавина хипи стила у току седамдесетих отворила је путеве комерцијалним успесима социјалистичке етно-модне. Пољска задруга "Женска мода" (Moda Damska) средином седамдесетих почела је да извози своје производе егзотичног дизајна у Француску, Велику Британију, САД, СР Немачку, Белгију и Холандију. Истовремен успех на западним тржиштима забележила је и пољска фирма Цепелија (Cepelia). Колекције луксу-

---

<sup>9</sup> Сукња *дирндл* била је национални симбол у нацистичкој Немачкој. Носиле су је девојке и младе жене на фестивалима и породичним светковинама у комбинацији са кецељом штампаних флоралних мотива.

зне одеће инспирисане традиционалним наслеђем, које је ова фирма дизајнирала у сарадњи са "Женском модом", забележиле су велики успех на Западу (Bartlett 2010, 231, 235).

Иако је интерпретација локалних традиција у одевању била обележје и западних и источних модних система у току шездесетих и седамдесетих, међу њима су постојале значајне разлике. Док су етно-мотиви у западној моди били су транснационални и трансисторијски,<sup>10</sup> они у социјалистичкој моди били су заробљени у националним оквирима и историчности, чак и када су украшавали модерне хипи хаљине (Bartlett 2010, 231). Космополитска иконографија западне моде била је сушта супротност утамниченој симболици социјалистичког стила заснованог на митској слици националне културе прошлих времена.

### Употреба етно-мотива у раном југословенском социјализму<sup>11</sup>

Пригрливши рану бољшевичку идеологију, југословенски режим одбацио је западну моду као плод буржоаске декаденције. Копирање совјетске праксе у домену одевања, значило је обнародовање нове форме социјалистичке одеће: бескласне, удобне, практичне и лепе. У настојању да се култура преобрази духом поједностављивања, орнаментација и гиздавност одеће проглашени су анахроним и ретроградним. Ипак, као и у осталим социјалистичким земљама, украшавање одеће традиционалном орнаментацијом било је више него добродошло. Иако је позивала на прошлост и заједничко сећање, са становишта официјелне идеологије етноестетика постала је знак доброг укуса.

Одмах по завршетку рата штампа је отпочела промоцију улепшавања одеће народним мотивима (*Жена данас*, септембар 1946). "Вашу стару блузу можете направити лепом ако је украсите народним мотивима" (*Жена данас*, фебруар 1951) и друге препоруке извирале су из званичног односа према традиционалном наслеђу. Душан Јанковић, примењени уметник, који се у међуратно време прочуо употребом егзотичних моти-

---

<sup>10</sup> Иако су неевропски егзотични импулси имали превагу у тадашњем поретку западне моде, Европа се окретала и сопственој традицији у одевању. Норвешки џемпери или шкотски џемпери са каро шарама у две и више боја популарни крајем шездесетих употпуњавали су ново индивидуалистичко лице моде.

<sup>11</sup> Иако је предмет анализе штампа публикована на подручју НР Србије, изнесени закључци могу се односити на простор читаве Југославије. Обрасци коришћења исказа, правила њихове употребе, констелације у којима они играју неку улогу и њихове стратешке могућности били су идентични у југословенском медијском простору.

ва у модном дизајну, понудио је нацрте оригиналне социјалистичке одеће, која је поред идеала практичности, укључивала и реновацију традиционалних видова декорације.<sup>12</sup> Како је овај вид орнаментације одеће било немогуће спровести у масовној индустријској производњи, занатске задруге као део официјелног производног сектора биле су главни промотери овог идеолошки неутралног типа украшавања. На "Ревији савременог одевања" одржаној у дворани "Коларчеве задужбине" 1949. године, на којој су своје моделе представиле занатлије задружног, државног и приватног сектора, посебну пажњу привукао је модел бунде од јагњећег велура са "народним мотивима", дело београдске крзнарске задруге Будућност. Овој креацији припала је прва награда у категорији модела од крзна (*Дуга*, новембар 1949). У току педесетих ова задруга доживела је снажан успон: кожуси са народним шарама, крзнене патике и женске бунде били су веома привлачни за стране купце, пре свега оне у Западној Немачкој и Белгији (*Политика*, 18. август 1955).

У послератним српским штампаним медијима нису били чујни дискурси о производњи особите социјалистичке одеће која почива на етно-декорацији. Међутим, како је пракса продукције одеће са реинтерпретираним народним мотивима постојала, можемо претпоставити да је она кореспондирала са захтевима за установљене аутентичних облика одевања. Орнаментација заснована на "вечној" традицији требало је да сачува социјалистичку одећу од пролазних мушичавости западне моде и тако допринесе уобличавању једнообразних безвремених облика и истородних правила.

"Аутохтони" етно мотиви красили су и спортску одећу. У свечаном дефилеу учесници Савезног слета фискултурника Југославије 1947. били су одевени "у различите и разнобојне спортске костиме који су у много случајева стилизовани на темељу елемената из народних ношњи и фолклора" (*Политика*, 5. јун 1947).<sup>13</sup> Сталном употребом традиционалних симбола (пре свега народних костима) у јавном дискурсу, владајућа номенклатура политизовала је традицију дајући јој интегритичку димензију. Бројни листови доносили су на насловним странама фотографије жена одевених у народне ношње. Показујући разноликост сеоских костима на подручју Југославије, непознати аутор чланка објављеног у листу *Дуга* истакао је: "Наше народне ношње делују живописно и сликов-

---

<sup>12</sup> На овом податку дугујем велику захвалност Бојани Поповић, вишем кустосу Музеја примењене уметности у Београду.

<sup>13</sup> Из *Политикиног* текста није јасно да ли су сви учесници слета били одевени у на овај начин стилизоване спортске костиме или су то биле само поједине категорије, попут фискултурника ударника и оних који су освојили "Значку фискултурника".

то. Оне су, једнако као и народна књижевност и народна глзба, одраз наше националне словенске културе" (*Дуга*, 21. фебруар 1948). Ангажовани однос политичке елите према традицији осликава и одећа фискултурника са реинтерпретираним мотивима народне баштине. У свечаном дефилеу учесника слета тело и одећа представљали су видљив елемент политичке поруке. Спектакуларним игроказима и специфичним одевним предметима визуелно су пропагиране преовлађујуће вредности "братства и јединства". У колективној катарзи, учесници су величали постигнућа новог режима на пољу националног помирења. Уопштено говорећи, пракса интегративне употребе традиције стремилa је симболичком разрешењу старих међунационалних размирица и успостављању новог политичког јединства.

Реинтерпретација етно мотива била је институционализована 1949. оснивањем Завода примењених уметности НР Србије, чији су артисти стварали надањујући се, између осталог, и народном уметношћу. Међу уметницима запосленим у Заводу својим префињеним дизајном текстила са печатом традиционалне баштине издвајао се Јошко Онич. Иако се свесрдно залагао за индустријску репродукцију осмишљених прототипова, његов дизајн остао је на нивоу уникатних примерака.

Друштвено истицање естетске вредности артефаката традиционалне материјалне културе био је видно и у домену образовања: упознавање са дометима народног стваралаштва било је неизбежан сегмент едукације будућих уметника на Школи, касније Академији примењених уметности. У настојању да се развије нова социјалистичка култура националног карактера, идеолошки дискурс наметао је повезивање различитих народних традиција и револуционарних референци:

"Овде су сакупљени млади талентовани људи из свих крајева наше земље, припадници свих националности. Они су понели из свога краја свеже представе ликовних обнављања и тежњу да изразе оно што им је дало прве подстицаје да доживе лепо, а после да стварајући повежу лепоту националне форме са социјалистичком садржином. Често су ти подстицаји имали свој корен у народној уметности најпотпуније и најнепосредније доживљеној" (*Дуга*, април 1950).

Одбијајући модерну естетику, режим се ослонио на народну уметност како би створио сопствени уметнички стил заснован на идеалу колективне креативности.

### **Употреба етно-мотива у Србији/Југославији (1955 1969)**

Све интензивнији развој текстилне и модне индустрије од средине педесетих допринео је гласнијем изговарању захтева за установљење

аутентичне југословенске моде.<sup>14</sup> Домаћа штампа је врвела од текстова који су постављали питање озаконења оригиналног модног стила (*Duga*, 25. oktobar 1959; *Duga*, 30. oktobar 1960; *Praktična žena*, 20. oktobar 1961; *Praktična žena*, 5. novembar 1961; *Praktična žena*, 20. novembar 1961). Ови дискурси дали су подстрека обнављању наклоности према театралном коришћењу мотива народне уметности. Јошко Онич, креатор текстила Завода примењених уметности НР Србије, истакао је 1958. године:

"Мислим да бисмо ми могли створити неку врсту своје моде, инспирисану богатством наших националних мотива, њиховим бојама, начином ткања. У иностранству су ми често говорили да нам завиде на том богатству, прекоревалујући нас Југословене што га не користимо ни при креирању своје одеће, ни приликом уређивања својих домава" (*Политика*, 27. септембар 1958).

Оживљени дискурси о специфичном дизајну који се угледа на прастаре узорне наметнули су отварање нових институција, које би се бавиле уобличавањем аутентичне југословенске моде. Тако је 1961. у Београду основан Центар за савремено одевање.<sup>15</sup> Иако је примарни задатак Центра било стварање прототипова естетизованих и модерних предмета прикладних за масовну индустријску производњу, ова установа убрзо је постала позната по стилизацији народних костима. Анђелка Слијепчевић, модна креаторка и руководилац Одељења за обликовање моде, представила је септембра 1961. у простору Безистана колекцију *Фолклор и мода*. Одевни предмети надахнути регионалним специфичностима – српским платном, оријенталним гајтанима, плисираним посавским сукњама, македонским зубунима, црногорским коретима и херцеговачким јечермама – урађали су у митолошке имагинарне садржаје. Наклоност према историјском била је у основи дизајна, који је показивао лице југословенске особености. Стога је представљене моделе јавност оценила као "први стабилан корак у стварању моде која носи заиста југословенско обележ-

---

<sup>14</sup> Године 1956. Бора Тодоровић, потпредседник Занатске коморе Србије најавио је да ће у Београду почети са радом кројачка мајсторска школа, чији ће задатак бити стварање нове модне линије у циљу уобличења аутентичне београдске моде. Непозната је даља судбина ове институције.

<sup>15</sup> Живојин Урошевић, директор београдске "Модне куће", представио је функцију костимбиора отвореног при овом трговинском предузећу: "У концепцији кроз наш костимбиро ми ћемо прилазити проучавању савремене моде у свету, а паралелно са тим проучаваћемо наш богати национални костим применом на савремено облачење и тиме вршити покушаје за формирање југословенског обележја савремене модне линије. За догледно време од три године верујем да ће се појавити извесни афирмисани предмети који ће представљати југословенску моду" (*Praktična žena*, 5. novembar 1961). Године 1961. Чедомир Чедомир аплицирао је традиционалне мотиве на мушку одећу, коју је дизајнирао за "Модну кућу".

је", као "темељан и прави пут за стварање праве југословенске моде" (*Praktična žena*, 20. septembar 1961).

Након приказивања ове колекције употреба етно-мотива у савременој моди постала је редовна пракса модних дизајнера. Ипак, најзначајнији промотери новоустановљене естетике прозване мода у "националном стилу"<sup>16</sup> били су Добрила Васиљевић Смиљанић, Александар Јоксимић и модни салон под именом "Национални салон". Женски магацини, као и остала домаћа штампа, опширно су извештавали о свакој новој колекцији "аутентичне" моде, диригујући тако пожељну естетику и обликујући укусе југословенске социјалистичке заједнице.

Дугогодишња директорка и модна дизајнерка Инекс Златиборке Добрила Васиљевић-Смиљанић приредила је прву изложбу ручних радова 11. новембра 1962. у златиборском селу Сирогојно. За разлику од ове изложбе на којој су приказане оригиналне плетенине, дело вештих руку жена из Сирогојна, изложба у Београду одржана у просторијама Савременог дома 1965. отворила је путеве промоцији специфичног дизајна ове модне ауторке. У наредним годинама, њена трикотажа постаће надалеко позната по адаптацији традиционалне орнаментације златиборског региона (мотива скинутих са одеће, ћилима и других старих предмета) и специфичним техникама плетења (попут бода "шубарет" који својим изгледом подсећа на крзно).<sup>17</sup> Хиљаде плетилица из регије Златибора учествовало је у производњи "аутентичних" модних продуката, који су својим егзотичним дизајном привлачили пажњу бројних иностраних купаца.

"Национални салон" основан је 1963. године при београдском Заводу за унапређење домаћинства. Како је ова институција за свој главни циљ поставила производњу моде са печатом реинтерпретираног традиционалног културног наслеђа, Етнографски музеј у Београду представио је салону своје богате збирке, док је Биро рада преузео задатак обуке незапослених жена вичних изради рукотворина. Тако су из "Националног салона" почели да излазе модели егзотичног изгледа. Док су прву колекцију изложу у "Савременом дому" крајем 1964. чинили модели модерних линија са аплицираним исечцима оригиналних народних костима, следе-

---

<sup>16</sup> Термин "национални" имплицира да се одређена одећа носи како би се носилац идентификовао са сопственом нацијом. Иако је мода у "националном стилу" била превасходно обележје српске модне продукције, термин "национални" упућивао је на идентификацију са југословенском нацијом. О томе сведоче термини који се могу наћи у оновременој домаћој штампи, попут "југословенски национални костим", "југословенски фолклор" или "југословенски стил".

<sup>17</sup> У интервјуу датом ауторки овог чланка јула 2006. Добрила Васиљевић-Смиљанић нагласила је да је презентација регионалне културне баштине била један од примарних подстицаја за покретање производње ручне трикотаже.

ће колекције донеле су интерпретацију традиционалног наслеђа из региона Шумадије, Косова и Метохије, Црне Горе и других области. Јавност узнесена националним специфичностима одушевљавали су и модели Милице Александров и Миланке Јанковић оплемењени ручно тканим текстилом драгачевских ткаља.<sup>18</sup> Ипак, најпознатија колекција изашла из атељеа ове установе била је *Симонида* (1967) Александра Јоксимовића. У легендарној *Симониди* Јоксимовић је отеловио егзотичну визију париског футуристичког дизајна користећи специфичну линију рукава (звонасто кројени рукави преузети из средњовековне византијске одеће) и орнаментацију скинуту са камених фризова Грачанице и Дечана.

Са појавом *Симониде* репертоар традиционалног и старог проширен је и на средњовековну прошлост. Иако је интерпретација историјског наслеђа српског средњег века могла бити потенцијално провокативна у условима све присутнијих националних тензија, политичка елита оберучке је прихватила разметљиву *Симониду*. Раскошна естетика прве југословенске верзије високе моде одговарала је репрезентативним потребама југословенског режима. Стилске одлике ове колекције погодовале су идеолошким захтевима за стварањем аутентичних културних форми. Осим тога, у јавном дискурсу српска средњовековна културна заоставштина није имала конотацију заштитног знака династије Немањића, феудалне властеле, православне цркве, или, шире, српске нације. Супротно, средњовековне монументалне црквене грађевине тумачиле су се као продукт колективног народног деловања. У књизи *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији* Александар Дероко пише:

"Мада је грађење тих старих споменика извођено, у највећем броју случајева, по налогу владара, властеле и црквених управљача, у чијим су рукама била сва материјална средства, у том грађењу учествовао је и сам народ, и преко дружина стручних мајстора и директно, као радна снага, те је тако и он имао великог удела у формирању стила, како самога начина грађења тако и украшавања. Тако, поједини споменици, без обзира на то по чијем су налогу грађени, припадају у великој мери и својој средини и својим крајевима" (Дероко 1953, 8).<sup>19</sup>

Као производ народног прегалаштва и укуса, средњовековна баштина била је део заједничке културне ризнице Југословена.<sup>20</sup> Са државним

---

<sup>18</sup> Ручно ткани текстил дизајнирала је Рајка Боројевић, оснивач задруге драгачевских жена.

<sup>19</sup> У народну архитектуру Александар Дероко убраја средњовековну (црквене грађевине и градове), сеоску и балканско-оријенталну градску архитектуру.

<sup>20</sup> У тексту објављеном у љубљанској *Антени* Јоксимовићева *Симонида* представљена је као колекција заснована на југословенским фолклорним мотивима (*Antena*, 5. децембар 1968).



"благословом" она је давала достојанство необичним облицима и украсима југословенских модних продуката.

Поред *Симониде*, Александар Јоксимовић креирао је још неколико колекција социјалистичке верзије *haute couture*, овог пута за Центротекстил. Усвајајући тренутне западне модне кодове и модификујући их сходно канонима моде у "националном стилу", овај модни дизајнер креирао је екстравагантне моделе драматичне садржине. У *Витражу* (1968) југословенски "краљ маказа" стилизовао је орнаменте, који су красили прозоре манастира, катедрала и црква и аплицирао их на модеран крој мини и макси дужине. Користећи се разрађеним техникама за производњу аутентичности, у колекцији под именом *Проклета Јерина* (1969) Јоксимовић је увелико преобликовао Пјер Карденов футуристички дизајн (трегершоси мини дужине са обиљем металних украса). Специфичан крој (крој зубуна чинио је основу колекције), орнаментација (терзијски вез на кожи), необични материјали (тканине које имитирају рустично сукно, кукичане тканине) и оригинални модни детаљи (стилизована шајкача) дали су овој колекцији носталгичну ноту. Иако је социјалистичка верзија високе моде била кратког даха, будући да је често оспоравана као непримерена социјалистичким друштвеним приликама, она је била важан канал за промоцију "аутентичне" југословенске модне продукције.

Устајући против слепог подражавања западних узора, Јоксимовић је креирао још неколико познатих колекција препознатљиве естетике. Међу њима посебну вредност имају оне реализоване у индустријским погонима босанско-херцеговачког комбината КТК Високо. У колекцији *Фолклор и мода* (1967) Јоксимовић је представио моделе сукања и високих купастих капа од нешишаног јагњећег крзна, те мушке и женске моделе од коже и велура украшене традиционалним орнаментима изведеним гајтанима. Ипак, праву модну новост за продукцију у "националном стилу" представљала је колекција *Пејзаж*. Основу *Пејзажа* чинили су мушки и женски модели од коже маслинастозелених тонова, чију је моделацију увеличала серцада, зидна простирка у ентеријеру сеоских кућа са зооморфним и мотивима предела. Серцаде паспулиране кожом од којих су биле израђене сукње и прслуци још једном су показале идентитет Александра Јоксимовића као дизајнера, који успешно рекомбинује елементе југословенских културних традиција.

Иако је домаћа штампа била пресудан медиј посредством којег је промовисана мода у "националном стилу", аутентично естетско лице југословенске моде представљале су и бројне југословенске музичке и глумачке звезде. Ђорђе Марјановић, један од најпознатијих певача забавне музике, изазвао је сензацију на Загребачком фестивалу (1969) када се појавио у реинтерпретацији мушке сеоске одеће из Метохије, коју је за њега креирао Александар Јоксимовић. Исти дизајнер оденуо је и Бекима

Фехмиуа и Бранку Петрић за премијеру филма *Авантуриста* у Лос Анђелесу. Модели произашли из колекције *Проклета Јерина* – бунде од ждребећег крзна, кукичани "панцир" у комбинацији са дугим кожним прслуком, сукња макси дужине опточена народним орнаментима – носили су препознатљиве ознаке егзотичне југословенске модне продукције. Афирмативан однос према "аутентичној" моди имала је и политичка елита. Тако је матрона моде у "националном стилу" била супруга председника Републике, Јованка Броз. "Необично ценим богатство нашег фолклора и волим хаљине са тим обележјем", изјавила је 1969. јавно се опредељујући за "југословенски стил" (*Базар*, 15. март 1969). Наклоност према "националној моди" показивала је и својим одевањем: њена одећа украшена традиционалном декорацијом била је ода установљеној естетици за спецификацију локалне различитости.

Продукција аутентичности у односу на западну моду није била неутрална. Међународне привредне изложбе и сајмови у периоду Хладног рата били су попришта различитих утакмица између Истока и Запада (Patterson Hyder 2001, 152). Када је мода у питању, Југославија је користила своје учешће на њима како би подстакла идеју о сопственој самосвојности. Тако је мода у "националном стилу" промовисана на бројним међународним модним манифестацијама, привредним изложбама и сајамским приредбама директно демонстрирајући особен идентитет југословенске моде. Јоксимовићева *Симонида* представљена је на Међународном модном фестивалу у Москви (1967), у оквиру којег су, поред источноевропских, презентоване и колекције западних модних кућа. С друге стране, његова *Проклета Јерина* данима се приказивала у Паризу у оквиру прве Југословенске индустријске изложбе (од 18. септембра до 9. октобра), изазивајући несумњиву пажњу француске јавности.

И избори за Мис света били су одлична прилика за презентацију особене југословенске модне продукције. Док год је опстајао национални пројекат аутентичне моде, Александар Јоксимовић био је званични модни дизајнер југословенских лепотица. Свако појављивање кандидаткиња на републичком, савезном и међународном нивоу било је праћено одећом у "националном стилу". Модна продукција у функцији слављења различитости обезбедила је тако још један званичан канал за сопствену промоцију. Никицу Мариновић, прву југословенску учесницу на избору за Мис света 1966, Јоксимовић је оденуо у хаљину од тиркизноплавог сатен-дишеса са провокативним деколтеом оивиченим специфичном орнаментацијом, преко којег је носила огртач од челично плавог сатена који се копчао оригиналним пафтама. Поред тога што је на међународном избору одржаном у Лондону прославила лепоту југословенских жена поставши прва пратиља, Никица Мариновић одлично је представила домаћу моду у фолклорном кључу: "Њен успех уједно значи и признање југословенској лепоти и на-

шој националној моди, која је тако доживела велику афирмацију у свету високе моде" (*Базар*, 1. јануар 1967). Носећи вечерњу *Симонида* хаљину, Сандра Мандић имала је прилику да лондонској публици 1967. прикаже југословенску грандиозну моду лансирану исте године. На завршеној манифестацији светског избора 1968. Ивона Пухиеро појавила се у белој хаљини од ламаа са болером, који је подсећао на либаде, неизоставни део деветнаестовековног српског грађанског костима.

Колекције социјалистичке верзије високе моде (*Симонида*, *Витраж*, *Проклета Јерина*) нису биле само средство за рекламу "аутентичне" културне продукције. Дефинишући нове естетске параметре, оне су биле више него заводљиве за југословенске жене. Интерпретација Јоксимовићеве *Симониде* у свакодневним кројачким праксама постала је модни диктат за 1967. и 1968. годину. Свеопшта помама за моделима из ове колекције побудила је иначе неефикасну социјалистичку привреду и довела до организоване производње копија. Наиме, почетком 1968. у продавници Босна-фолклора у Сарајеву појавиле су се хаљине истоветног имена, што је изазвало својеврсни скандал и подстакло расправе о заштити ауторских права.

Дакле, реиновација традиционалних облика одевања и декорације уз прихватање тренутних западних модних линија постала је модни императив у току шездесетих. Иако су овакве тенденције, као што смо видели, постојале и у послератном периоду, нужно се намеће питање који су услови омогућили нагло бујање дискурса о аутентичном модном стилу у овом временском периоду. Да ли је мода у "југословенском стилу" представљала само покрет за растакање сличности са западним модом или су подстицаји за уобличавање особене моде националног карактера били сложеније природе?

Национализовање модног стила свакако је било у складу са захтевима политичке елите за продукцијом особене социјалистичке одеће. На саветовању стручњака о путевима развоја југословенске модне и текстилне индустрије одржаном 1966. Павле Васић залагао се за транспоновање традиционалне орнаментике на савремени костим, будући да наше прилике захтевају "друкчији карактер одевања" у односу на западне земље (Васић 1966, 9). Разматрајући досадашњу праксу, он је позитивно оценио "стручну интерпретацију" етнолошког богатства, "које је сачувано у народним ношњама, у народној орнаментици" (Васић 1966, 9). У овоме Васић није остао усамљен: и многи други залагали су се за стилске супротности у односу на западну моду.

Осим што је била у сагласју са идеолошким захтевима за продукцију различите социјалистичке моде, мода у "националном стилу" кореспондирала је са карактеристикама политичког миљеа оновремене Југославије. Наиме, она је своју експанзију доживела у периоду оснивања и развијања покрета несврстаних, који је определио југословенску спољну поли-

тику. Јосип Броз Тито обновио је антиимперијалистичку реторику, а добре односе са западним земљама ставио у други план сопствене дипломатије. Наглашена индивидуализација југословенске међународне позиције иницирана пионирском улогом у несврстаном блоку имала је одраза на јачање друштвене свести о посебности. Естетско трагање за нарочитошћу резултирало је формирањем моде у "југословенском стилу". Осим тога, како су овај међународни покрет чиниле, пре свега, постколонијалне земље, чија је политика одевања укључивала форме егзотизма, односно ношење традиционалне одеће или њену адаптацију комбиновану са елементима преузетим из западних модних система, мода у "националном стилу" била је савршен еквивалент одећи ових земаља. *Вечерње новости* донеле су 1967. фотографију Зоре Никезић, супруге државног секретара за иностране послове, иначе директорке "Центра са савремено одевање", са једног пријема у Пакистану. Док су остале учеснице биле одевене у традиционалну одећу, најчешће сари, она се појавила у Јоксимићем моделу *Симонида* хаљине исказујући аспекте идентитета југословенске моде (*Вечерње новости*, 1967). Наслов текста "Зора Никезић брани нашу моду" упућивао је, са своје стране, на лексикон ознака различитости којима се управљао домаћи модни систем.

Међутим, изнад свега, "аутентична" југословенска мода заснована на реинтерпретацији архаичног наслеђа била је средство такмичења са француским *haute couture* и све успешнијом италијанском модом.<sup>21</sup> И поред начелног прихватања париских модних линија, употреба мотива националних ознака у југословенским колекцијама високе моде доприносила је уразноличењу у односу на француски *haute couture*. Како су егзотични мотиви као технике приказивања увек делотворнији и упечатљивији од добро знаних образаца одевања (Craik 1993, 17), Југославија је користила ресурсе егзотичног културног наслеђа како би привукла пажњу Запада и изашла из безимености. Да је ова стратегија била успешна, доказује чињеница да су бројни западни листови извештавали о колекцијама "аутентичне" југословенске моде. Међу текстовима посвећеним моди у "националном стилу", посебно место заузима онај објављен у париском издању модног магазина *Elle* (Она). У тексту "Актуелности: Југословени одушевили Париз. Савремена мода која памти прошлост", ауторка Дениз Дибоа-Жале представила је француској јавности колекцију *Проклета Јерина* Александра Јоксимићића. Уздижући се до нивоа савременог сензибилитета, рекомбинација елемената прошлих одевних стилова постизала је, према париској модној новинарки, актуелност и интернационалност (*Elle*, 27. October 1969).

---

<sup>21</sup> И у Пољској је владало уверење да је једини начин за такмичење са француским *haute couture* и све успешнијом италијанском модом комбинација модерних западних линија и домаћих етно-елемената (Bartlett 2010, 175).

Ипак, конкуренција са све успешнијом италијанском модом била је одлучујући подстицај за покушај уобличења особеног националног стила. Успон италијанске модне и текстилне индустрије од почетка педесетих био је надахнуће за младу југословенску производњу. Прва здружена ревија италијанских креатора високе моде, одржана фебруара 1951. у вили Торињани у Фиренци, на којој је наступило десет дизајнера, међу којима Кароза, Шуберт, Фонтана, Венецијани и Марућели, освојила је присутне америчке кушце. Продор *haute couture* моде олакшао је међународно ширење бутик (Пући)<sup>22</sup> и *ready-to-wear* стилова (Макс Мара). Италијанска мода постала је препознатљива по једноставним линијама, раскошним бојама, површинској декорацији тканине и маштовитим принтовима (White 2000). Устајући против формалности француске високе моде, италијанска продукција убрзо је стекла репутацију носиве, практичне одеће која кореспондира са идеалима активне модерне жене. Успех Италијана, охрабрио је Југословене у пројекту устројавања сопствених визуелних преференција:

"Како су Италијани успели да остваре замисао обликовања своје моде? Сасвим једноставно. Од Француза су позајмили линију (којом се и данас користе), а затим моделе вешто прилагодили својим условима. Наравно, то није био нимало лак и једноставан посао. Над њим се много мислило и радило. Успех, као што знамо, није изостао" (*Praktična žena*, 20. октобар 1961).

И Југословени су пошли истом логиком, маштајући о уживању светске славе. Међутим, уместо да денационализују стил и унапреде космополитизам дизајна, они су остали верни прошлости, верујући да само посредством националних особености могу наћи место у глобалном модном окружју. Иако су захтеви за конституисањем аутономног модног система базираном на интерпретацији традиције били нереални, штампа је задовољно истицала како се рађа аутентична "југословенска мода уз звуке фрула и кораке кола" (*Политика експрес*, 21. октобар 1967).

Мода у "националном стилу" није била дугог века. Успон социјалистичке средње класе, њено верно праћење западних модних трендова и све присутније праксе куповине у Трсту, били су фактори који су омели остварење пројекта аутономне југословенске моде. Модно упућену социјалистичку средњу класу нису могли задовољити ефективни знаци различитости у односу на Запад. Стога су аспирације према естетској еманципацији и уобличењу сопственог модног стила остале неоствариве. Свгнуће ознака различитости од почетка седамдесетих било је нужно. Мода у "националном стилу" опстала је само у домену ручне трикотаже "Сирогојно", чији су модни производи у мини серијама остали једини

---

<sup>22</sup> Емилио Пући лансирао је половином 20. века капри панталоне (уске панталоне са порезима са стране), које су постале глобални модни тренд.

представници некада раширене културне технологије за демонстрирање националне различитости. Како је спој егзотике и ручне трикотаже делотворан, златиборске рукотворине наставиле су да се дизајнирају и производе и када је пројекат националне моде доживео крах.

### Закључак

Естетика заснована на реинтерпретацији традиционалне материјалне културне баштине била је водећи оријентир у уобличавању "аутентичне" социјалистичке моде. Док су конструктивистички уметници, у складу са идејама о темељној културној трансформацији, избегавали етно-мotive као сигнум прошлости и традиције, Надежда Ламанова, Евгенија Прибилскаја и други уметници и уметнице настојали су да применом мотива националних ознака изолују совјетски систем одевања од хирова западне моде. Према преовлађујућем дискурсу, стапање западних модних линија и руске народне уметности водило би ка конституисању самосвојне моде. Иста пракса конструкције оригиналне социјалистичке одеће опстала је и у Стаљиново време.

Социјалистички режими установљени у источноевропским земљама након Другог светског рата тражили су легитимне естетске узор у бољшевичкој заоставштини. Одбијајући модерну западну естетику, политичка елита предлагала је ослањање на богате ризнице народне уметности не би ли се створила аутентична мода. Осим тога, нови безимени стил заснован на реинтерпретацији традиционалне културне баштине био је отеловљење социјалистичког идеала колективне креативности.

У позном социјализму етно-декорација имала је измењену симболичку улогу. У средишту новог статуса ове естетике, нашли су се сада економски чиниоци. Док је домаће становништво одбијало ознаке различитости у односу на Запад, владавина хипи стила у току седамдесетих отворила је путеве комерцијалним успесима социјалистичке етно моде на западним тржиштима.

Пракса креирања одеће украшене реинтерпретираним народним мотивима постојала је и у постреволуционарној Југославији. Орнаментација заснована на "вечној" традицији требало је да сачува социјалистичку одећу од пролазних мушичавости западне моде. Осим тога, сталном употребом традиционалних симбола (пре свега народних костима) у јавном дискурсу, партијска номенклатура политизовала је традицију дајући јој интегритичку димензију. Употреба заједничких, "јужнословенских" мотива у декорацији одеће била је визуелна стратегија остварења државне кохезије и симболичког разрешења међунационалних размирица.

Од краја педесетих дискурси о аутентичном "југословенском стилу" постали су све чујнији. У атмосфери опседнутости разликама, политичка елита вапила је за дистинктивним обележјем одевних пракси. У складу са увреженим естетским представама, самосвојна југословенска мода шездесетих родила се у митском свету етно мотива. Колекција Анђелке Слијепчевић *Фоклор и мода* из 1961. наметнула се као нешто што треба опонашати, величати и промовисати. Са колекцијом Александра Јоксимовића *Симонида* (1967) репертоар традиционалног проширен је и на средњовековну прошлост. Уобличен "југословенски стил" не само да је кореспондирао са захтевима за установљење оригиналне социјалистичке моде, већ је одговарао и карактеристикама политичког миљеа оновремене Југославије. Наглашена индивидуализација југословенске спољне позиције иницирана пионирском улогу у несврстаном блоку имала је одраза и на естетско трагање за нарочитошћу. Ипак, изнад свега "аутентична" југословенска мода заснована на реинтерпретацији архаичног наслеђа била је средство такмичења са француском *haute couture* и све успешнијом италијанском модом.

### Литература:

- Bartlett, Djurdja. 2010. *FashionEast: The Spectre that Haunted Socialism*. Cambridge: MIT Press.
- Breward, Christopher. 1995. *The Culture of Fashion*. Manchester: Manchester University Press.
- Vasić, Pavle. 1966. "Значај естетике у одевању савременог човека". У *Стручно саветовање естетика и производњи текстила и у одевању*, орг. Savez инжењера и техничара текстила SR Србије, Друштво инжењера и техничара текстилаца Београд, Savezna привредна комора, Београд: Savez инжењера и техничара SR Србије.
- Wilson, Elizabeth. 2003. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. London: I.B. Tauris.
- Woodward, Sophie. 2007. *Why Women Wear What They Wear*. Oxford: Berg.
- White, Nicola. 2000. *Reconstructing Italian Fashion. America and the Development of the Italian Fashion Industry*. Oxford: Berg.
- Дероко, Александар. 1953. *Монуменална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*. Београд: Научна књига.
- Entwistle, Joanne. 2006. The Cultural Economy of Fashion Buying. *Current Sociology* 54 (5): 704-724.
- Miller, Daniel and Susan Küchler (ed.) 2005. *Clothing as Material Culture*. Oxford: Berg.

- Липовецки, Жил. 1992. *Царство пролазног: мода и њена судбина у модерним друштвима*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Nunn, Joan. 2000. *Fashion in Costume 1200–2000*. London: Herbert Press.
- Patterson Hyder, Patrick. 2001. *The New Class: Consumer Culture under Socialism and the Unmaking of the Yugoslav Dream, 1945–1991*. PhD diss. The University of Michigan.
- Riegels Melchior, Marie. 2010. "Doing" Danish Fashion: On National Identity and Design Practices of a Small Danish Fashion Company. *Fashion Practice* 2 (1): 13-40.
- Stitzel, Judd. 2005. *Fashioning Socialism. Clothing, Politics and Consumer Culture in East Germany*. Oxford: Berg.
- Tarlo, Emma. 1996. *Clothing Matters. Dress and Identity in India*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tranberg Hansen, Karen. 2000. *Salaula. The World of Secondhand Clothing and Zambia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fine, Benn and Leopold, Ellen. 1993. *The World of Consumption*. London: Routledge.
- Hart, Avil and North, Susan. 2000. *Fashion in Detail. From the 17th and 18th Century*. New York: Rizzoli.
- Craik, Jennifer. 1993. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.

**Извори:**

- Antena. 1968. YU & moda. *Antena*, 5. decembar.
- Базар. 1967. *Базар*, 1. јануар.
- Базар. 1969. *Базар*, 15. март.
- Вечерње новости. 1967. Зора Никезић брани нашу моду. *Вечерње новости*, непознат датум.
- Дуга. 1948. Народне ношње. *Дуга*, 21. фебруар.
- Дуга. 1949. Ревизија савременог одевања. *Дуга*, новембар.
- Дуга. 1950. Школа за примењену уметност. *Дуга*, април.
- Duga. 1959. Da li je na pomolu jugoslovenska moda. *Duga*, 25. oktobar.
- Duga. Šta je moda? *Duga*, 30. oktobar.
- Elle 1969. Actualités. Les Yougoslaves ont enchanté Paris. *Elle* 27. October.
- Жена данас. 1946. За унапређење кућне радиности. *Жена данас*, септембар.



- Жена данас. 1951. Научимо лепо крпити. *Жена данас*, фебруар.  
Политика. 1947. Савезни слет фискултурника Југославије. *Политика*, 5. јун. Политика. 1955. Успон крзнарско-кожухарске задруге Будућност. *Политика*, 18. август.  
Политика. 1958. У атељеу Јошка Онића. *Политика*, 27. септембар.  
Политика експрес. 1967. Модно вече или балет. *Политика експрес*, 21. октобар. *Praktična žena*. 1961. Prvi korak u stvaranju jugoslovenske mode. *Praktična žena*, 20. septembar.  
*Praktična žena*. 1961. Postoji li jugoslovenska moda. *Praktična žena*, 20. oktobar.  
*Praktična žena*. 1961. Postoji li jugoslovenska moda. *Praktična žena*, 5. novembar. *Praktična žena*. 1961. Postoji li jugoslovenska moda. *Praktična žena*, 20. novembar.

**Електронски извори:**

<http://www.bergpublishers.com/?tabid=524>

Primljeno: 17.12.2011.

Prihvaćeno: 01.03.2011.

**Danijela Velimirović**

**WITH SOUNDS OF FIFE AND STEPS OF KOLO: CONSTRUCTION OF AUTHENTIC SOCIALIST FASHION**

Here we discuss the discourse of authentic socialist fashion deprived of Western influences. The usage of national symbols turned out to be ideologically acceptable. Fashion systems of former socialist countries were seen as cultural technologies built for specific locations. Here we discover different symbolic roles given to "authentic" fashion. Special attention is given to creating a Yugoslav fashion in "national key" that differed in style characteristics from the other socialist fashion productions. These clothes, inspired by traditional and medieval culture, are seen as a visual display of Yugoslav non-alignment position, but also as a competitive style to French haute couture and more and more popular Italian fashion.

**Key words:** fashion, design, socialism, authenticity, ethno-motifs