

УДК: 77.03/.04:392.51(497.5)''196/199''

Борислава Вучковић

ФОТОГРАФСKE ПРИЧЕ СВАТОВСКОГ РИТУАЛА

Апстракт: У раду је примењен интердисциплинарни приступ како би се из постмеморијске позиције анализирале фотографске меморабиле високоформализованог сватовског ритуала из колекција потомака и становника планинског славонског села Ђурчића на Папуку, које су снимљене у аутентичном простору овог руралног микроколлектива, у периоду социјалистичке Југославије. Извршена је критичка анализа културно-антрополошко-етнографског микронаратива у контексту ширег комунистичко-социјалистичког друштва. Уз семиолошку анализу и појам мобилности из психоаналитичке теорије, неопходно је било користити сазнања географије, историје, етнологије, антропологије, социологије, социоллингвистике, феминистичке теорије, теорију фотографије и студије културе. Фотографија је посматрана као документарни материјал о културном хабитусу једне микрозаједнице у чврсто структурираној свадбеној церемонији, пуној симболичних значења. Она је, тако, искоришћена за реконструкцију слике о селу Ђурчићима и његовим становницима. Истраживање је показало како фотографија, као видљив израз једног друштвеног односа отјеловљеног у ритуалу, задовољава потребу за репрезентацијом, при чему долази до потврђивања личног, породичног, родног, патријархалног, културног, вјерског и националног идентитета.

Кључне ријечи: *ритуал, сватови, фотографија, Ђурчићи, социјалистичка Југославија, репрезентација, идентитет*

У селу Ђурчићи, на сјеверним обронцима Папука у Славонији, до децембра 1991. године живело је 89 особа у 33 куће, а затим село престаје постојати.¹ Данас, послје 23 године, ниједна кућа није обновљена, нико се

¹ Ђурчиће у литератури налазим под називом Ђуришићи, Ђурчићи, Ђуричић, Ђуричићи, Ђуришић, Ђурчићи. Житељи села и околине говоре Ђурчићи, али знају да село у писмима треба адресирати „село Ђуришић, задња пошта Слатински Дреновац“.

није вратио да живи на својој земљи, нити постоји наговјештај да ће се то десити.

Географски положај и историјски контекст

У регионалној географској подјели Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, на сјеверу Папук с Крндијом и Равном гором, а на југу Псуњ, Бабја и Пожешка гора и Диљ чине подрегију Славонске планине, која припада области Славоније с Барањом (Marković 1980a). Ова област налази се у Панонској низији, популационо и економски најважнијој макрорегији СФР Југославије (Marković 1980). Село Ђурчићи припада општини Подравска Слатина од 1991. године. Село се налази око 22 км од градића Подравске Слатине и 4 км од Дреновца, на путу према Воћину у правцу села Секулинаца. Јанковац, законом заштићен парк од 1955. године, налази се на Папуку, а удаљен је око 8 км од Ђурчића.² Манастир Ораховица удаљен је од Ђурчића тридесетак километара. У овом славонском манастиру је у „два последња века старе српске књижевности“ – према периодизацији Димитрија Богдановића (Иванић 1998: 17) – била развијена преписивачка дјелатност.³ Близу Ђурчића, у правцу према Воћину гдје је и село Секулинци, налазе се Секулиначке планине, законом заштићене од 1966. године. О вези с Воћином, и то не само путничкој, Ђурчани су пјевали:

*Ај, ова ми је стаза најмилија
од Воћина па до Ђералија.*

² Први планинарски дом у овом излетишту, познатом и прије Другог свјетског рата, изграђен је у Краљевини Југославији 1934. године, те проширен 1940. године. Тада се до Јанковца могло стићи из града возом „Гуцом“ до Дреновца, а потом пјешке. Усташе су га спалили у рату, а нови планинарски дом изграђен је 1951. године. Поред планинарског дома, ту је лугарска кућа и ловачке гостињске собе, рибњак, два степенасто постављена проточна језера на 475 м надморске висине у која дотиче вода с Јанковачког извора, а из њих преко тридесетметарског водопада стропштава у поток Ковачицу. Ту су и двије мање спилје.

³ „У вазда несигурним и ратним подручјима са српским насељима, штампарије, и иначе кратковјеке, нису се могле ни основати, али су манастири развијали живу преписивачку дјелатност (најснажније у славонском манастиру Ораховица), а штампана богословска и богослужбена књига набавља се из Русије. У условима расијаног српског народа црквена књига је кључни носилац духовног јединства: она је и дословно преносена из средишта под османском управом у новонасељене крајеве, па се тако, што преписивањем, што прикупљањем и добијањем, стварају значајне манастирске библиотеке (Гомирје, Крка, Пакрац)“ (Иванић 1998: 19).

Фотографске колекције

Фотографије снимљене у микрозаједници Ђурчића, у периоду од краја Другог свјетског рата до 1991. године, пружају културне, антрополошке, етнографске и многе друге податке о материјалном животу и друштвеним условима (Prajs 2006: 106), а значајне су и као извор за испитивање материјалне културе и за реконструкцију слике културе тог периода (Гавриловић 2006: 405). Осим тога, критичким читањем личних и породичних колекција фотографија може се посматрати конструисана представа идентитета како појединца тако и сеоске заједнице у Ђурчићима, и то с обзиром на родне, социјалне и старосне разлике (Holand 2006: 156).⁴ Управо је потврђивање и преиспитивање идентитета и историје корисника разлог због којег се чувају фотографије, сматра Холанд.

Спасене и сачуване фотографије радо су ми уступили чланови најближе фамилије, родбина и кумови те се, поред интервјуа и разговора, и на овај начин приступ грађи и интерпретација успостављају као постмеморијске.⁵ „Постсјећање“ или „постмеморија“ разликује се од сјећања по генерацијској удаљености, а од историје по дубокој личној повезаности (уп. Hirsch). Према концепту Маријан Хирш, постмеморија је генерацијски одговор друге генерације сјећању и трауми прве генерације. Ронит Лентин (Ronit Lentin) повезује постмеморију с „примљеном историјом“ Џејмса Јанга (James Young), која се односи на посредовано искуство, одсутност личног искуства у самом догађају.⁶ Постмеморија је, према мишљењу Хиршове, моћна форма меморије, зато што је њена веза са својим објектима или изворима посредована не преко прикупљања него преко репрезентације, пројекције и креације, често утемељене на тишини радије него говору, невидљивом прије него видљивом. Тако ће и фотографије из сватова у Ђурчићима бити читане из рада постмеморије.

Интерпретацију снимака сватова из фотографских колекција Ђурчанки, Ђурчана и њихових потомака ограничила сам на оне урађене у простору села, у периоду од краја Другог свјетског рата до 1991, и то у оквиру проширене

⁴ Холанд разликује „приватне“ и „личне“ фотографије од „породичних“, јер сматра да приватни живот обухвата много више сегмената од породичног. Сама чињеница да је приватна фотографија постала породична указује на одомаћивање свакодневног живота и експанзију породице као стожера, читав вијек дугог успостављања конзументске економије оријентисане ка породичном дому. Лична фотографија се развила као дио преплитања доколице и породичног живота, и тај процес тече паралелно са самом историјом фотографије.

⁵ Према азбучном реду, фотографије из сватова у Ђурчићима су из колекција: Богданке (рођ. Вучковић) Јанић, Чедомира (Љубоја) Кокића, Златице (рођ. Вучковић) Ојкић, Вуке (рођ. Кокић) Радошевић, Соке (рођ. Кокић) Радошевић.

⁶ „Our experience of the Holocaust is photographs, films, books, testimonies (...) a mediated experience, the afterlife of memory represented in history's after-images: the impressions retained in the mind's eye of a vivid sensation long after the original, external cause has been removed“ (Lentin).

приватности породице. Док се приватност као друштвена појава односи на аутономију особе и њен избор у којој мјери ће ступити у узајамни однос са својим друштвеним, културним и историјским окружењем (Ристовић 2007: 5), везе између појединаца и њихових породица уобличавају сплет међусобних односа његован посредством родбинских, пријатељских, комшијских, пословних и разних других веза, које све заједно уобличавају проширену приватност (Тимотијевић 2006: 528). Тимотијевић је однос јавног и приватног покушао сагледати кроз степене приватности, а јавну и приватну сферу повезао с појмом проширене приватности (*исто* 8–9). Подјела на приватну и јавну сферу, које су препознате у античком времену као одвојене области и супротстављене категорије, проблематизована је у модерно доба (Столић 2006: 89).

Брак и сватовски ритуал

Схватање брака, свете заједнице мушкарца и жене, у свим друштвеним заједницама под јаким је утицајем институционализованог брачног права, обичајног, религиозног или грађанског (Душковић 2002: 31). Весна Душковић пише о традиционалном ставу средине да сваки члан заједнице, мушкарац или жена, треба ступити у брак, при чему је заснивање породице један од првих и најважнијих корака уклапања појединца у ширу друштвену заједницу. Важност која се придаје склапању брака, односно вјенчању и свадби или сватовском весељу, које се надовезује, недвосмислено указују на положај овог обреда, који од свих обичаја у животу појединца и шире друштвене заједнице има највише јаван и комплексан карактер.

У народу је склапање брака третирано превасходно као колективан чин (Бандић 1991: 241–246). Стога би се прије могао окарактерисати као успостављање везе између двије породичне заједнице, него као удруживање две јединке. Процес склапања брака кулминирао је у посљедњој фази, у свадбеним церемонијама. Свадбени ритуали били су чврсто структурирани.⁷ Свако је знао шта смије а шта не смије чинити. Неки од учесника добијали су посебне улоге и носили читаву свечаност „на својим плећима“. Међу тим ритуалним функционерима најзначајнији је био кум, затим стари сват, дјевер, чауш, барјактар и још неки други. Иако је највећи број обичаја у сватовима имао друштвену улогу, међу њима је било и оних који су се заснивали на религијским и магијским схватањима (Бандић *н. д.* 241–246).

Као концентрисани део породичног циклуса набијен симболичким значењима, и само трајање сватова у Ђурчићима има своју симболику. У Ђурчићима је вријеме одржавања сватова ограничено божићним и ускршњим

⁷ Уп. Влаховић 1978: 91–99; Босић 1991: 185–202; Душковић 1992: 351–379; Карановић 1993: 15–26.

постом, што значи да су се становници села држали само ограничења која су налагали црквени прописи. Поред тога што вријеме одржавања сватова има симболички карактер, поштовање ограничења Српске православне цркве указује на постојање вјерског идентитета, уз који је нераздвојан и национални идентитет. Сватови у Ђурчићима трају неколико дана, од петка до недјеље. Тимотијевић наводи да су сватови у сеоским заједницама најзначајније породично славље (Тимотијевић *н. д.* 539). Срби у Хабсбуршкој монархији још су у периоду када се јавља модерна приватност славили у сватовима неколико дана, па и цијелу недјељу, а на славље је трошено много новца (*исто*).

Вјенчање је један од ефемерних догађаја у приватном животу појединца. Он и она га прослављају с члановима своје породице и домаћинства, родбином, комшијама и пријатељима. Попут модерног појединца и његове породице у XVIII вијеку, чија је проширена приватност углавном усмјерена према родбини – о чему говори мемоарска литература, приватна преписка и бројни документи тога времена (Тимотијевић *н. д.* 528) – и у Ђурчићима већину сватова чини родбина. За вријеме трајања сватова, и у оквиру овакве проширене приватности чланова породице и домаћинства, породична кућа постаје јавни простор.

Отворени простори су мјеста гдје је направљена већина снимака сватова у Ђурчићима: у дворишту, на улазу у двориште, на сеоском путу, испред сеоског дома. Међу сачуваним фотографским успоменама из сватова у Ђурчићима, власници фотографских колекција имају и снимке чланова своје породице, уже и шире фамилије, сватова у којима су кумовали, сватова пријатеља, комшија. Снимци сватова у Ђурчићима пружају увид у културне, етничке и вјерске елементе ове микрозаједнице (Душкових *н. д.* 31). Осим тога, и ове портрете из сватова у Ђурчићима њихови власници могу сматрати неком врстом „трофеја и потврде ширег друштвеног повезивања породице“ (Тодић 2006: 553–554).

Правило које поштује грађански вјенчани портрет је наглашавање вриједности визуелног документа и идеализована слика брачне заједнице (Тодић 2002: 6–7), што поштује и сеоски портрет из колекција које су ми биле доступне. Међутим, посматрајући фотографије сватова снимљених у Ђурчићима, на први поглед је уочљиво да не постоји ниједна појединачна фотографија младе у вјенчаници снимљена у селу, што указује на доминацију колективног у односу на индивидуално. Одатле је и наслов овог поглавља такав како би се истакла разлика у посматрању грађанског вјенчаног портрета и фотографија снимљених у сватовима у Ђурчићима.

Истражујући церемонију вјенчања у Србији, Миланка Тодић пише да су она од средине XIX вијека постала веома свечана, а фотографија невјесте у вјенчаници била је једна од незаобилазних слика у породичним албумима свих друштвених слојева.⁸

⁸ Миланка Тодић пише да су принцеза Вики (Vicky) и принцеза Алиса (Alice), двије најстарије кћери краљице Викторије (Victoria), снимљене у вјенчаним бијелим кринолинама приликом дворских свадбених церемонија 1858. и 1862. године, а њихов примјер су

Сватови Вуке Кокић и Јована Радошевића

Три црно-бијеле фотографије од 21. новембра 1960. године најстарији су снимци из сватова у Ђурчићима до којих сам дошла. Ради се о сватовима Вуке (Срдија) Кокић и Јована (Јоцо) Радошевића, обоје из Ђурчића. Снимци су направљени другога дана сватова и припадају фотографској колекцији једног од учесника ових сватова. При анализи ових и осталих фотографија, послужили су ми првенствено теоријски ставови Роланда Барта (Roland Barthes; Bart 1979), које сам проширила појмом мобилности из психоаналитичке теорије (уп. Burgin 2002).

У првим послеријатним годинама, сватови су били у селу. Ко год је правио „велике сватове“, весеље је трајало три дана: суботу, недјељу и понедјељак. Како кажу свједоци, пошто у близини није било цркве у којој би се обавио обред вјенчања, у матични уред у Ђералије ради регистравања пар би знао ићи и послје неколико година. Овакав став микрозаједнице потврђује тезу о постојању обичајне али и религијске „институционализације брачног права“ (Душковић *н. д.* 31). Осим тога, Ђурчанима најближа црква у Дреновцу, коју су у НДХ усташе уништили,⁹ ни држава ни Српска православна црква нису обновили, тако да непостојање цркве у близини села показује да је свадбени обичај давао легитимност новооснованој брачној заједници.

Црно-бијели репрезентативни групни портрет ових сватова направљен је у аутентичном простору сеоског дворишта у Ђурчићима. Око 70 особа на снимку показује да су то били велики сватови за оно вријеме, чиме породица на посредан начин исказује свој престиж, статус, културни капитал, а у чијој је основи економски капитал (Pavlović 2006). Средишње фигуре на снимку су *млада* и *ђувег'ја* (младожења), окружени кумом Милорадом (Драгић) Кокићем и дјеверовима Славком (Јово) Радошевићем Бувом и Јоцом (Јово) Вучковићем, свима из Ђурчића. Будући најзначајнији по својим улогама у овом „друштвеном ритуалу“ (Душковић *н. д.* 35), они сједе, чиме се издвајају и њихова улога се наглашава. Окружени су младожењиним родитељима, родбином, пријатељима и свирачима. Младини родитељи нису присутни, јер према обичају они остају у својој кући послје одласка кћери из родитељске куће, што указује на чврсто структурисани ред према којем се одржавају сватови.

слиједиле невјесте широм Европе. Том раном типу појединачног вјенчаног портрета припада и Јовановићева „Невеста“, настала средином XIX вијека у Бечу, па се она може сматрати и најстаријим вјенчаним портретом у историји српске фотографије. Истраживања Миланке Тодић показују да је Јовановић аутор који нас, својим свестраним фотографским интересовањима, уводи и у област вјенчаног портрета као једне подврсте у жанру породичног портрета (Тодић 2002: 7).

⁹ Усташе су у Другом свјетском рату прво натјерали Србе да руше сопствену цркву, а затим је запалили. Црква је дјелимично обновљена осамдесетих година XX вијека.

Млада се налази с младожењине десне стране, чиме се поштује стари образац према којем се жена налази с мушкарчеве десне стране, а у вези је с уобичајеним ритуалима који сакрализују првенство десне стране (Daglas 1993: 220). С њене друге стране сједи кум, „најзначајнији ритуални функционер“ (Бандић *н. д.* 241–246), чиме је наглашена његова улога у свадбеном догађају. До кума сједи „први“ дјевер, а до младожење „други“ дјевер. Дјеверови су нежењени чланови најближе младожењине породице или фамилије, нпр. рођени брат, стриц, ујак, брат од тетке и слично. Дјеверско првенство се разликује према томе преко кога рамена је пребачен ткани дјеверски пешкир: првом дјеверу је преко десног, а другом преко лијевог рамена. Млада стоји с десне стране првога дјевера, а други дјевер је с њене друге стране, тако да је она у том распореду опет окружена мушкарцима. С младине обје стране су мушкарци, што одговара и њеној „семантичкој улози у обреду венчања“ (Тодић 2002: 9). Овакав распоред показује јаку доминацију мушког пола, а то води закључку да је друштвена структура ове заједнице патријархална (Prošić-Dvornić 2006: 301).

Испред ове петочлане групе чуче дјеца, мушкарци и свирачи са својим инструментима. Дјевојчица која се истиче је кумова кћи, која стоји до оца. Овај детаљ помаже да се схвати како су ритуализацијом реда у сватовима обухваћена и дјеца, међу којом такође постоји својеврсна хијерархија. Непосредно иза најважнијих протагониста у сватовима стоје остали, међу којима су и најближи чланови породице и домаћинства. На примјер, непосредно иза младенаца је младожењина рођена сестра Јелка, а до ње је младина рођена сестра Дрена с трогодишњим сином Богданом у наручју. До првог дјевера стоји младожењина мајка. Младожењин отац Јоцо је чучнуо до другог дјевера. Иза првог реда, који стоји иза главне петочлане групе, налази се велики број учесника сватова, који су издигнути на неком постољу и стоје распоређени у два, три реда. Просторни распоред сватова заснован је у односу на положај младенаца и одраз је „ритуализације друштвеног реда“, ¹⁰ чија је функција управо његово потврђивање и учвршћивање. Распоред сватова ипак није круто заснован, а на то је сигурно утицала и импровизирана сцена за снимање у дворишту.

Готово сви снимљени на овом колективном портрету поштују једно од конвенционалних правила репрезентативног портрета – фронталност. Извјесни динамизам снимку дају кум и дјевојчице испред њега, који су у тренутку снимања окренули главу према младенцима, као и један од свирача који је окренуо главу према другом свирачу, који се благо нагнуо према њему као да послушкује шта му овај говори. Један од дјеверова позира с подигнутом флашом пића, чиме и он нарушава друго правило репрезентативног,

¹⁰ Ауторка Прошић-Дворнић даје примјер с вјенчања краља Александра и Драге Машин у Саборној цркви. Утврђени просторни распоред званица у Саборној цркви на вјенчању краља Александра и Драге Машин изражава истовремено и састав друштвених група које сачињавају друштвени врх и хијерархијски однос између њих (Prošić-Dvornić *н. д.* 122).

које је везано за укоченост, укрупњене ставове и позе. И младенци показују благу интимност и њежност тиме што су се нагнули једно према другом, па им се главе и тијела додирују. Достојанственим начином позирања и умјереним показивањем емоција ове особе заправо исказују свој лични идентитет, „жељу да се нагласи властита личност“ (Тодић 2002: 12). Управо овакво схватање личности, која свјесно превазилази природно стање и сама обликује своју индивидуалност и достојанство, почива у основи модерног друштва.¹¹

Сватови припадају категорији „формализованих и ритуализованих ситуација, са строго прописаним и поштованим облицима понашања“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 338). С обзиром на то да се ради о свечаном догађају, контекст налаже особама да и њихова одјећа одговара тој прилици и облику комуникације који се одвија, а то значи да би требало да имају правилни облик одјеће, прикладни „ситуацијски костим“ (*исто*). Не треба заборавити да се овдје ради о једној микросредини у којој се сви учесници сватова познају, што значи да нема „странаца пред којима се треба оставити најбољи могући утисак“ (Гавриловић *н. д.* 404), али се игра ипак досљедно игра.

Једно од правила које сви у овим сватовима поштују јесте облачење најбоље, а то значи најсвечаније одјеће коју особа има, а по могућности и нове робе и обуће. Мушку и женску свечану одјећу у Ђурчићима називају *стоећа роба* и носе је о великим *годовима* (свечаностима), као што су сватови, крсна слава, одлазак у *збор* и друго. Ако су особе на фотографији обучене у своју најбољу одјећу, онда се може закључити и какав је њихов економски статус (капитал) и којој друштвеној класи припадају. Међутим, одјећа мора задовољити и друге критеријуме, а они се тичу полног, старосног, брачног статуса, али и модног. Све жене које носе мараму на глави су удате и живе у селу. С друге стране, на примјер, удата жена, која је поријеклом из Ђурчића и која више не живи у овом селу, али не живи ни у граду, не носи мараму као ознаку своје полне недоступности. Осим тога, скратила је косу и не носи плетенице попут дјевојака и жена у Ђурчићима. Она носи бијелу блузу и весту, што је, уз младину, најсвијетлија одјећа на снимку.

Одјећа младе и младожење такође треба бити прилагођена овом тренутку. Посебно обиљежје које издваја младу у овим сватовима није одјећа, него велики куповни цвјетни вијенац на глави. Заправо, украс од умјетног цвијећа покрива и задњи дио главе. Кићење цвијећем изразито је словенски, панонски елемент (Гавриловић *н. д.* 424). У традиционалним друштвима

¹¹ Тимотијевић наводи да се модерни дискурс о индивидуализму уобличава почетком XIX вијека, а у појединим срединама тумачи се различито. На француском говорном подручју сагледава се у социјалном контексту личних интереса, повезује с просвјетитељством и револуцијом, и добија претежно негативно значење. На њемачком говорном подручју сагледава се у интелектуалном и политичком контексту, повезује с развојем личног идентитета, и тумачи позитивно. Поједини теоретичари праве разлику између ових значења, па користе два појма: индивидуализам и индивидуалност. Под индивидуализмом подразумијевају личне интересе, а под индивидуалношћу лични идентитет (Тимотијевић *н. д.* 102).

цвјетни вијенац је кључни атрибут који има вишеструки задатак: на визуелном плану, он невјесту издваја од осталих учесника ритуала, његова обредна функција је заштита од нечистих сила и демона¹² – апотропојон,¹³ а симболично изражава жељу за плодношћу (Prošić-Dvornić *н. д.* 339). Осим цвјетног вијенца, ова млада у рукама држи велики букет цвијећа.¹⁴ Како „анализа употребе цветних врста за израду букета пружа слику о развијености и економској моћи испитиване заједнице“ (Душковић *н. д.* 42), у овим сватовима је важно што млада носи куповни вијенац на глави.

Иако се на фотографији не види, вјенчано прстење Вука и Јован нису имали.¹⁵ Познато је да су старији Ђурчани још и прије Другог свјетског рата носили бурме, заправо су их носиле удате жене, те да то вјенчано прстење није морало бити златно. То што их ови младенци не носе може указати на материјално стање њихових породица. Узрок што Ђурчанке и Ђурчани не носе бурме као ознаку брачног статуса био би и то што се тај статус, посебно за удату жену, показивао покривањем главе шамијом и/или марамом, посебно обавезном када би жена ишла изван простора свога села.

За разлику од младе, која носи цвјетни вијенац на глави, младожења нема покривену главу, што није необично (Бандић *н. д.* 93–96). Коса му је кратко ошишана и очешљана, а лице сасвим избријано.¹⁶ И сви остали мушкарци су кратко ошишани, а већина је и обријана. Тек неколико млађих неожењених мушкараца и старији мушкарци носе бркове. Нестајање бркова и браде с мушког лица је знак „полне мимикрије“ (Поповић 2007: 322). Већина мушкараца није покрила главу, а они који су то учинили носе шешир или капу која је дио униформе. Младожења има бијелу кошуљу, кравату и тамни сако, вјероватно од одијела, и бијели украс на лијевој реверу. Дуготрајна владарина строгог тамног одијела и обавезних пратећих елемената почела је од краја шесте и почетка седме деценије XIX вијека (Prošić-Dvornić *н. д.* 345), а мушка мода тога вијека усвојила је и у потпуности афирмисала пуританску идеју о томе како треба изгледати одјећа човјека новог кова: једноставна,

¹² Уп. Бандић *н. д.* 241–246; Душковић *н. д.* 35.

¹³ Апотропејска својства капе, пише Бандић, посебно су долазила до изражаја у преломним и опасним моментима у животу појединца. У такве опасне ситуације убрајао се свакако и чин склапања брака. Понекад ни младожења ни млада нису скидали капу с главе све док је свадба трајала, али је много чешће то правило важило само за младу, која је, како се вјеровало, била најизложенија злим утицајима (Бандић *н. д.* 93–96).

¹⁴ Весна Душковић наводи да се вјенчани букет у Србији у граду појављује почетком XX вијека, а у сеоској средини шездесетих година истога вијека (Душковић *н. д.* 42).

¹⁵ О вјенчаном прстењу сазнајемо да је оно међу најважнијим атрибутима брачне заједнице. Његова битна сврха је да обиљежи везу, да привеже. У хришћанству прстен симболизује слободно прихваћену вјерну приврженост (Душковић *н. д.* 42).

¹⁶ Ауторка Прошић-Дворнић пише да је коса у посљедњој четвртини XIX и почетком XX вијека кратко шишана и чешљана с раздјелком на средини или са стране, а жељени облик давао јој се помоћу брилијантина. Бакенбарде и браде у то вријеме носили су само старији мушкарци, а млађи су имали или сасвим избријано лице или бркове разних форми (Prošić-Dvornić *н. д.* 362).

тамна, добро укројена, озбиљна, скромна, „мушка“, лишена сваког сувишног детаља и украса (Prošić-Dvornić *н. д.* 346). Одијело младожење и одијела других мушкараца су тамна. Неколико мушкараца носи тамну кравату. У овој сватовској свечаности, она се може сматрати важним детаљем мушке одјеће која задовољава потребу за украсом и полихромом (Prošić-Dvornić *н. д.* 358). Свијетла кравата и бијели украс у лијевом реверу јесу детаљи по којима се младожења разликује од других мушкараца. Дакле, као и млада, и младожења се овим симболима издваја од осталих учесника ритуала на визуелном плану.

У овим сватовима кум и дјеверови, који спадају у важне ритуалне функционере, издвајају се и својом одјећом и украсима.¹⁷ Кум носи лугарску униформу с припадајућом капом и тамну кравату. Поред тога што је улога кума у сватовима веома високо рангирана, облачењем униформе кум исказује приватни избор наглашавајући репрезентативност своје јавне функције, јер је униформа увијек јавна одјећа (Гавриловић *н. д.* 404). Кумов избор да носи униформу у овом чину проширене приватности је његов приватни избор, којим додатно наглашава већ изузетно важну улогу истицањем своје јавне функције. На тај начин он репрезентује себе кроз јавну функцију, показујући свој углед, културни капитал, али у овој сеоској средини „својом одећом на визуелан начин, потврђује и делује на одржавање класно-слојне структуре друштва“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 261). Осим њега, на слици се налазе још тројица мушкараца, који се јасно виде, у лугарској униформи, а један од њих је и младожењин отац.

Неожењени младићи, најближи младожењини мушки крвни сродници у сватовима имају улогу дјеверова, а то значи да добијају функцију с обзиром на свој полни и брачни статус. У овим сватовима, први дјевер је младожењин ујак Јоцо Вучковић, а други стриц, није рођени стриц, Славко Радошевић Бува. Дјеверове је млада окитила тканим пешкирима, преко којих је закачен рузмарин. Познато је да се без пешкира нису могли замислити обичаји животног циклуса, посебно обичаји везани за свадбени церемонијал, и да је најљепши и најдужи управо дјеверски пешкир – око 5 м (Владић-Крстић 2006: 130, 142).

Дјеверски пешкири, које у Ђурчићима зову *пољевачкй*, најдужи су ткани пешкири. Бијели су, главе су им украшене вулом, а при дну хекланом чипком. Пропорционално величини они имају веће и главе и чипку. Првом дјеверу млада пребацује пешкир преко десног рамена, а другом преко лијевог. Пешкир покрива десно или лијево раме, груди, леђа, и на струку једноставно завезан или, чешће, везан траком спушта се низ десни или лијеви бок. Везивање траком објашњавају саговорнице естетским разлогом: да дуги крајеви пешкира не би стршили, а не магијским (чвор!); то може значити да се Ђурчани

¹⁷ Према визуелним симболима на овој фотографији не препознају се стари сват и чауш. Поред ових важних особа у сватовском ритуалу, у Ђурчићима не постоји функција барјактара.

могу сматрати модерним особама. Велики *пољевачки* пешкири су и скупи, па их дјеверови враћају младој послије сватова. Касније се овај обичај мијења, те дјеверови трајно задржавају пешкир, а узрок ове промјене је у повећању економске моћи становништва.

Ткани пешкир млада даје на поклон и куму, који он не носи у сватовима. За разлику од дјеверова, кум га трајно задржава. Овакав однос према пешкирима као „симболичким предметима“ (Симић 2006: 138) јасно показује статус онога ко га носи – дјеверова, али и онога коме је дарован – кума.

У сватовима током читавог посматраног периода дјеверови задржавају функцију, а тиме и своју важност, што значи да у Ђурчићима није дошло до „редукције свадбених обичаја“ (Душковић *н. д.* 41). Одржао се и обичај кићења раскошним дјеверским пешкиром, и зато ћемо на свим фотографијама из сватова, током читавог периода, виђати ручно ткане пешкире, којима се јасно показује статус онога ко га носи. Дјеверуше у почетку не добијају пешкире, али ће се и то послије промијенити.

Поред ових пешкира, постоје и сватовски пешкири за кићење коња (Владић-Крстић *н. д.* 143), који се стављају у младожењиној кући. У овом периоду сватови од младожење иду без тканих пешкира, само коње ките њима, да би тек млада китила одређене сватове. Овакав обичај кићења сватова тканим пешкирима забиљежен је на свим фотографијама из сватова, током читавог посматраног периода, па и у овима.

Како су првог дана славља, у суботу, сватови Вуке и Јована Радошевића били само у селу, а другог дана се ишло на вјенчање у Тералије, направљен је снимак сељачких кола са сватовима, који су се зауставили на путу и позирају фотографу. Ту су брачни пар Дрена (рођ. Томашевић) и Чедомир (Петар) Вучковић, затим Босиљка (рођ. Вучковић) Томашевић, Милева (Никола) Кокић, Чедомир (Љубоја) Кокић, Зора Пантелић, Саво Муселин, његова супруга Љуба и кћеркица Миланка. Савини коњи су окићени пешкирима. Када у каснијим деценијама коње и кола замијени аутомобил, Ђурчанке ће и њих китити тканим пешкирима.

Обичај кићења тканим пешкирима који представља „комбинацију суштинске флексибилности и формалне вјерности претходним примјерима, показује обичајно или неписано право“ (Hobsbom 2002a: 7). Како запажа Хобсбаум, „обичај“ не може себи приуштити непромјенљивост, јер, чак ни у „традиционалним“ друштвима, живот није такав. Из свега наведенога, у вези са сватовским тканим пешкирима може се закључити да они репрезентује етнички, национални и вјерски културни идентитет ове микрозаједнице.

Поменути рузмарин којим се ките сватови познати је атрибут у свадбеним весељима (Душковић *н. д.* 41). У Ђурчићима све сватове рузмарином ките *вјенцовиље* (дјевојке) у родитељској кући младе стављајући га на лијевој страни,¹⁸ а добијени новац дају младој, тј. младенцима. То значи да

¹⁸ Сви сватови су окићени рузмарином на лијевој страни, осим првог дјевера који га носи на десној страни. Неки мушкарци рузмарин затичу за шешир или га омотају око њега.

вјенцовиље не добијају надокнаду у новцу, као што је био обичај у неким другим српским крајевима (Душковић *н. д.* 41). Рузмарин се плаћа тако што свако издваја онолико новца колико може, али износ није симболичан. То се посебно односи на „главну“, тј. ближу, родбину од које се очекује да плати највише. Новчани износ којим се плаћа рузмарин има и економску и симболичку тежину, те је и ознака симболичког капитала и обавеза да висина износа одговара мјесту које окићена особа заузима у сватовској хијерархији. Кићење рузмарином и овакав начин плаћања постоје током читавог периода који истражујем. На групној портретној фотографији види се да су рузмарином окићени дјеверови и четворица мушкараца, који су га омотали око шешира или капе – Драгић Вучковић, Радован Вучковић, Саво Муселин и свирач Миле Вучковић Зец. На фотографијама из других сватова види се да су сви сватови окићени рузмаринима, па то што се рузмарини не виде код свих особа на овој групној портретној фотографији може се објаснити тиме што је снимак направљен другог дана сватова, када се ишло у Тералије на вјенчање. Иако се код осталих сватова не види да су окићени рузмарином, фронтални портрет Милеве (Никола) Кокић, Чедомира (Љубоја) Кокића и Зоре Пантелић у овим сватовима приказује ово троје младих окићенима рузмарином, док стојећи позирају погледа усмјереног према објективу апарата, држећи буклије у рукама. Сватови се увијек ките рузмарином украшеним разнобојном вуницом: црвеном, жутом, плавом... Осим рузмарина, дјевојке на овој фотографији носе минђуше и огрлице, а младић неки мали украс на лијевом реверу, вјероватно значку. Младић је рођен и одрастао у Ђурчићима, а у вријеме када је направљен снимак живи у Осијеку. Има одијело, бијелу кошуљу, кравату, ципеле. Један је од мушкараца који носе бркове, а на кратко ошишаној коси има трајну. Фризуром и облачењем он потенцира свој изглед, па се може говорити о његовој потреби да буде модеран. Наиме, једна од функција моде је да потенцира физички изглед у оквиру дозвољених граница са становишта морала (Prošić-Dvornić *н. д.* 319). Облачењем он исказује свој друштвени статус особе која је прихватила градски тип облачења, којим исказује свој статус и идентитет. Обје дјевојке на фотографији живе у селу, Милева у Ђурчићима, а Зора у Мацутама. Према старијем обрасцу, чини се да обје вежу плетенице позади. Заједничко у њиховом облачењу су весте, претпостављам јер није јасно, затим мајица или кошуља, те сукња испод кољена. За разлику од Зоре, која носи вертун, што припада старијем обрасцу облачења, Милева га не носи. Оваква „еманципација симболично изражена одећом“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 319–321) примјер је како долази до „променљивости културних образаца“¹⁹

¹⁹ Како наводи Љиљана Гавриловић: „Под термином ‘традиционална култура’ се по правилу подразумевала сеоска култура, за коју се у класичној етнографској литератури подразумевала статичност и дуго трајање у неизмењеном облику, била је током XIX века, као заправо и у свим другим периодима, подложна убрзаним променама које су пратиле збивања у политичком, економском и социјалном животу. Пажљивије посматрање обликовања одевних

у сеоској средини. Шта утиче на ову промјену? Управо је мода један од путева за ослобођење жена од строгих патријархалних правила, која су је у пуној мјери подређивале мушкарцу (Тимотијевић *н. д.* 199). Ипак, у процесу модернизације своје одјеће и исказивања индивидуалности, дјевојка која не носи вертун и даље поштује старе обрасце пристojности, онакве какви су пожељни у средини у којој живи.²⁰

Ако се поново погледа групна фотографија сватова, уочава се да су старије жене које живе у селу покриле главу марамом и да носе вертун. Познато је да старије жене, као што је то уопште случај са старијим генерацијама, задржавају форме облачења које одговарају прошлим фазама друштвено-културног развоја (Prošić-Dvornić *н. д.* 267). С тим у вези, извјесну улогу свакако има и начело патријархалног морала по коме је, послије одређене старосне границе, мијењање стила и прихватање новина у начину облачења друштвено неприхватљиво. Марамом и вертуну одјећи жена у Ђурчићима устаљени су елементи у облачењу, и заједно с типизираним начином ношења могу се сматрати „фиксираним ношњом“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 245). Она постоји код старијих жена током читавог периода којим се бавим, што се види и на другим фотографијама. У локалној заједници овакви елементи костима који се – због специфичног значења и функције коју су имали унутар комплетног система одјеће – задржавају веома дуго у релативно неизмијењеном облику, чувају поруке које су значајне за функционисање и стално обнављање постојећих односа (Гавриловић *н. д.* 422). Љиљана Гавриловић пише да се то посебно односи на женску одјећу, јер је у патријархалном друштву означавање женских статуса – у смислу означавања сексуалне доступности жена – било изузетно значајно за одржање и стално обнављање постојеће социо-економске и идејне структуре. Управо су због тога женски статуси много пажљивије и прецизније означени одјећом, која је локалној заједници преносила информацију о могућности и начинима комуникације са сваком поједином женом: жена – дјевојка; дјевојка испрошена / неиспрошена; удовица, распуштеница с правом / без права преудаје. Овако разрађен систем означавања, пише Гавриловић, био је неопходан само за одјећу која се носила јавно, јер у оквирима приватне сфере, у породици, статус сваког појединца био је познат и није било потребе да се на њему инсистира (*исто*). У вези с овим, занимљиво је што Тимотијевић сватове убраја у догађаје проширене приватности, док, што се облачења тиче, они припадају јавној сфери. Наиме, удате Ђурчанке носиле су мараму у свакодневици, али су је могле и скинути у простору села и сеоског атара. Али када би ишле у друго село, обавезно су стављале мараму. Дакле, ако излазе из простора приватности,

целина у сеоским срединама сасвим јасно говори о променљивости културних образаца“ (Гавриловић *н. д.* 403).

²⁰ Бојана Поповић истиче: „Патријархално друштво у процесу модернизације прихватило је и себи прилагодило опште модне вредности, увек са свешћу да је одевање знак припадности и „пристойности“, што је ограничавало индивидуалнији избор у одевању“ (Поповић *н. д.* 341).

који је шири у селу него у граду, гдје излазак из куће или стана представља излазак у јавност, Ђурчанке стављају мараму. Међутим, ако се ради о сватовима, онда приватни простор села постаје простор јавности, па се и жене сходно томе облаче. То значи да ритуални догађај као што су сватови мијења функционисање простора села, па он од приватног постаје јавни. Међу женама се на групној портретној фотографији из ових сватова истиче Сока (рођ. Радошевић) Вучковић својом функцијом *кувачице* (куварице), јер је ставила кухињску крпу око струка.

Одјећа и краћење косе код жена које потичу из Ђурчића, или других села, показују да је дошло до прекида с традицијом и прихватања других образаца. Ове жене су се дистанцирале од средине коју су напустиле и на тај начин обиљежавају разлику између себе и оних жена које су остале у селу. Оваквим еманциповањем у изгледу и сусрету с новим модним образцима жене могу развити и потврдити сопствени укус (Prošić-Dvornić *н. д.* 413–414). Занимљиво је да се сеоске жене не идентификују са женама из града. То би могло значити или да их не сматрају социјално и културно супериорнијим или да је јак укоријењени систем правила и забрана који се поштују и у којима је дефинисан положај жене (Prošić-Dvornić *н. д.* 268).²¹ Стога нема менталног несклада нити алтернативних облика понашања који подривају традицију и дефинисани положај жене, чије је поштовање регулисано дубоко укоријењеним системом правила и забрана (Prošić-Dvornić *н. д.* 318–319). Јасно је да постоји сегрегација у начину облачења између појединих чланова, поларизација на усмјереност ка традицији или модерном добу (Prošić-Dvornić *н. д.* 445).

С једне стране, фотографије ових сватова приказују „строгост, ауторитарност и крутост“ живота (Душковић *н. д.* 32), док је, с друге стране, забиљежена демократизација, јер се сви фотографишу: дјеца, дјевојке, жене, старице, младићи, одрасли мушкарци, старци. Шта нам приказују фотографије начињене у другим сватовима у Ђурчићима?

Сватови Чедомира Кокића

Према свједочењу Чедомира (Љубоја) Кокића, његови сватови су били 10. децембра 1961. године. У својој колекцији он је сачувао девет снимака, аутентичних визуелних информација које је у стварном простору села забиљежио професионални фотограф из Чачинаца. Повећани број фотографија снимљених у сватовима може указати на већу економску моћ становника Ђурчића, као што се и бројем учесника у свадбеном весељу на

²¹ Ауторка Прошић-Дворнић дефинише потребу сеоских жена да се, из њихове перспективе гледано, идентификују са социјално и културно супериорнијим варошанкама (*исто*).

посредан начин исказује престиж, статус, културни капитал, у чијој је основи економски капитал. Иако на овим снимцима није забиљежен сâм чин вјенчања, ових девет фотографија причају једну сватовску причу, што одговара обрасцу „фотографске репортаже“.²²

Младожења је из Ђурчића и живи у Осијеку, одакле с будућом супругом, њеном родбином и пријатељима путује влаком „Тиром“ или „Гуцом“ до села Пушине, гдје их чекају с троје сељачких кола. Будућа млада путује у вјенчаници, али без *шлајера* (вела) на глави и без букета цвијећа, јер, како Чедо каже, нису имали новаца да га купе. Слиједећег дана сватови иду у Тералије на вјенчање.

Фотограф је објективом камере на три снимка забиљежио долазак сватова у младићеву родитељску кућу у сељачким колима: два на путу и један на преласку с пута преко ћуприје према дворишту куће. На двије фотографије ухваћена су у покрету сељачка кола, која вуку тканим пешкирима окићени коњи, док се на једном снимку статично позира. Особе позирају фронтално, али и оне особе које су леђима окренуте фотографу окрећу главу док позирају. На фотографији на којој кола стоје, поред сватова који су у колима и гледају у фотографа, на путу стоји дјечак који уопште не гледа у објектив, као ни мушкарац којем се из кола обраћа младожењин отац, чија је рука ухваћена у покрету. Поред благе мобилности покрета и погледа на овим снимцима, мобилност се јавља и на другим фотографијама. На једној од фотографија поред првих сватовских кола стоји Јоцо (Аксентија) Радошевић, чауш.²³ Ритуална функција чауша визуелно је означена дугачким штапом окићеним тканим пешкиром и *чаушким вијенцем*. Иако се на овој фотографији не види јасно, на *чаушки вијенац* се нижу сухе јабуке и крушке, бијели и црвени лук, паприке и друго. Овај чауш има, што је већ познато и виђено, рузмарином окићени шешир. У другом плану на снимцима се виде пласт сијена, дрво, штагаљ, а на фотографији на којој је забиљежен улазак првих сватовских кола с младенцима с неасфалтираног пута у двориште породичне куће, виде се два штагла. У трећем плану виде се обронци Папука, па је овај детаљ забиљежен на снимку свједочанство о географском положају села. Особе у колима позирају фотографу, и чак, када су леђима окренуте објективу, окрећу само главу према камери. У првим колима су младенци и још неколико особа, међу којима се истиче младожењин отац Љубоја (Миле) Кокић. Он сједи на предњем дијелу кола поред возача. Доминантни статус у сватовском ритуалу младожењин отац остварује челним мјестом у првим колима, а културни, статусни капитал својом жељезничарском униформом. Облачењем униформе, која никада није приватна одјећа, у сватовима свога сина он

²² Прву српску фотографску репортажу посвећену свадби, Миланка Тодић приписује анонимном фотографу који је направио серију неформалних вјенчаних фотографија краљевског пара Обреновић, краља Александра Обреновића и Драге Машин, 1900. године (Тодић *н. д.* 10).

²³ Функција чауша је позната код Срба, те о њој пише и Душан Бандић (*н. д.* 241–246).

истиче да је вршилац јавне дужности, чиме преноси и потврђује статус и углед и на своју породицу. Није случајно што младожењина мајка није у сватовској колони, јер према обичају она не иде са сватовима по млади нити на вјенчање, већ дочекује сватове. Тиме што остаје у простору своје куће и дворишта, она потврђује свој родни идентитет.

Поред већ познатих и виђених симболичних предмета какви су ткање пешкири, овдје се први пут види нови симболички предмет – застава. Иако се ради о црно-бијелим снимцима, примјећује се да се ради о двијема различитим заставама. Пажљивијим посматрањем може се уочити да је тробојка у првим колима црвено-плаво-бијела с црвеном звијездом петокраком, а у трећим колима плаво-бијело-црвена с црвеном звијездом петокраком. Застава у првим колима је застава Народне Републике Србије, а друга је државна застава. Застава Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ) заснована је на тробојци Краљевине Југославије и њеним панславенским бојама – бијела, црвена, плава, с тим што је грб Краљевине Југославије замијењен петокраком звијездом, као симболом комунизма, и помјерен на центар заставе. Прве верзије заставе настале су у току Другог свјетског рата, а коначна је усвојена 1946. године, с увећаном звијездом и додатом златном ивицом око звијезде. Заставе југословенских социјалистичких република су дефинисане у свакој од саставних република СФРЈ; то су биле народне републике, саставни дијелови ФНРЈ, до 1963. године. Застава социјалистичке републике је била истицана заједно са заставом СФРЈ поводом празника и других посебних прилика. Зашто овакав избор и распоред застава у сватовима? Јесу ли ове двије велике тробојнице с петокраком симболички предмети преко којих, у овом породичном ритуалу проширене приватности, држава означава своје присуство? Или се ради о нечему другоме? Државна и републичка застава су званично произведени „општи симболи“ (Hobsbom 2002: 397) социјалистичке Југославије. Новим симболима држава је кроз боје успоставила „континуитет са одговарајућом историјском прошлошћу“ (Hobsbom 2002: 6) – Краљевином Југославијом и панславенизмом. Није вјероватно да младићеви родитељи, а посебно отац као највиши у хијерархији, повезују тробојку с панславенством, али с обзиром на генерацијску припадност, сигурно је да постоји сјећање на Краљевину Југославију и њену заставу.²⁴ Очито је да су учесници у овим сватовима прихватили нову заставу с новим комунистичким симболом, петокраком звијездом. Но, државна застава се налази у трећим колима, док је застава НР Србије у првим колима. Ношење српске заставе, као једног од симбола српског народа, представља потврђивање националног идентитета,

²⁴ Хобсбаум сматра да већина ситуација када људи постају свјесни принципа грађанства као таквог остаје повезана са симболима и полуритуалним праксама, од којих је већина историјски нова и умногоме измишљена: заставе, представе, церемоније и музика (Hobsbaum 2002: 21).

у држави у којој се потискивао национални идентитет.²⁵ Појам „национално“ користим у хобсбаумовском смислу онога што припада нацији.²⁶ Хобсбаум сматра да национализам представља нову секуларну религију, тиме што је постао замјена за социјалну кохезију кроз националну цркву, краљевску породицу или друге кохезивне традиције, као и колективне саморепрезентације групе (Hobsbom 2002: 442).

Мобилност погледа и покрета ухваћена је и замрзнута на слиједећој фотографији, која би хронолошки могла слиједити у овој фотографској причи, а настала је у дворишту младожењине куће. За разлику од младића и три дјевојке који насмијани позирају погледа усмјереног према камери док стоје у колима, младенци стоје испред кола посматрајући неки приказ који се одиграва изван оквира фотографије. Ово је тренутак у којем је фотографија забиљежила фигуру контраста оличену у ове двије групе.

Група фотографија 56 сватова у дворишту младожењине родитељске куће јесте репрезентативна, јер су сви захваћени у фронталности и прилично озбиљни. У првом плану сједи осмочлана група одраслих и двоје дјеце. Поново су младенци средиште око којег настаје композиција. Обоје позирају озбиљног израза лица, погледа упереног према објективу, додирујући се лагано нагнутим покретом главе једно према другоме. Младожења је десном руком обухватио младицу испод руке, која је своје руке положила у крило. До младице сједи кум Милорад (Петар) Вучковић, из Ђурчића, што значи да је кумовска улога у сватовима и даље најзначајнија. И овдје је младица окружена с обје стране мушкарцима, према својој „семантичкој улози у обреду вјенчања“ (Тодић *н. д.* 9). До кума је његова супруга Данка (рођ. Ивковић) Вучковић. До младожење је двоје других свједока, а поред ових младожењини родитељи. Положај младице с мужевљеве десне стране показује да се и даље поштује стари образац, према којем су распоређени и други парови. При томе, младић и дјевојка који су други свједоци, према Чедином свједочењу, нису били вјенчани. То не смета да функционишу као пар, јер им је и таква улога у сватовима. Овакав образац при ритуалу склапања брака има везе с производњом и измишљањем традиције.²⁷ Наиме, нова социјалистичка Југославија је секуларна држава која управља институцијом брака. Преузимајући улогу цркве, коју је ова имала у Краљевини, она успоставља матичну службу која

²⁵ Ауторка Невена Даковић указује на то да суштински сукоби Другог свјетског рата заправо никада нису ријешени, већ су само наставили тињати залијечени илузијом „братства и јединства“, социјализма и самоуправљања (Đaković 2008: 79).

²⁶ У предговору Хобсбаумове књиге *Nacije i nacionalizam* налази се примједба преводиоца да Хобсбаум често употребљава појам „националистичко“ у смислу онога што припада нацији, попут „национално“, или за опис покрета у новом вијеку који теже стварању нација, а изузетно ријетко у негативном или пежоративном значењу – у складу с енглеским језиком. „Национално“ је, у пријеводу, ријетко коришћено умјесто „националистичко“, пошто писац користи и тај појам само много рјеђе, те се оставља, на жалост, читаоцима да у појединим случајевима сами то разлуче (Hobsbaum 1996: 5).

²⁷ О измишљању и производњи традиције у: Hobsbom 1996, 2002, 2002a.

региструје брачне парове уз присуство двају свједока. Кум у матичном уреду има функцију свједока, а други свједок у овим сватовима сада је неко кога бирају младенци. На овом мјесту долази до промјене обичаја, али не и до нестајања институције кумства.

За разлику од претходних сватова, у којима најзначајније улоге имају младенци, кум и дјеверови, у овим сватовима структура најзначајније групе се измијенила. Своје мјесто задржавају младенци и кум, с тим што код посљедњег долази до извјесне промјене. Појављује се нова институција „другог“ кума или другог свједока по хијерархији, неопходног при церемонији регистрације у матичном уреду.

И у претходним и у овим сватовима испред кумова стоје њихове кћери. Ритуализацијом реда у овим сватовима обухваћена су и дјеца па, као и у претходним сватовима, у групи у првом плану двоје дјеце се издваја својим мјестом међу осталом дјецом. То је кумова кћи и дјечак који се наслонио на младожењину мајку. Мала кума Златица Вучковић стоји испред свога оца, а нешто млађи од ње Драган Вучковић стоји, и у наручје га је прихватила младожењина мајка Милица (рођ. Вучковић).²⁸ Истовремено, два дјечака су чучнула и позирају испред првог реда сватова који стоје, а иза њих, вјероватно с мајком, стоји једна дјевојчица. На фотографији ових сватова је поред кума и његова супруга. Кумство је код Ђурчана проширено на окупљене породице,²⁹ те кум и његова породица имају посебан статус међу гостима. То ширење сада постаје визуелно видљиво и документовано. И у овим сватовима се ради о „старом“ кумству, али га сада визуелно представља читава кумовска породица. Осим тога, када на фотографији кума постаје видљива добијањем репрезентативног мјеста, може се закључити да је дошло до „редефинисања“ (Вулетић 2006: 113–114) родних улога на микросоцијалном нивоу у патријархалној микрозаједници Ђурчића. Ауторитет мушкарца и даље постоји, што је означено мјестом куме с мужевљеве десне стране, али је видљива и „еластичност патријархалног система“, о којој пише Александра Вулетић (*исто*). Еластичност је видљива и у појави „других свједока“, других кумова. То су пријатељица и пријатељ младенаца, који живе у граду и не потичу из Ђурчића. И на крају, ту су и младожењини родитељи, који се сада истичу својим положајем у првом плану.

Иза ове централне десеточлане групе стоје други сватови. Два дјечака који чуче и дјевојчица која стоји иза њих потврђују поштовање дјечјег идентитета. У првом реду стоји дјевер, окићен тканим дјеверским пешкиром и рузмарином. Постојање само једног дјевера и његова позиција у првом реду

²⁸ Дјечак је унук Миличиног рођеног брата.

²⁹ Мирослав Тимотијевић пише да је, како се чини, старо хришћанско схватање кумства засновано на личној вези кума и кумчета, у знатној мјери проширено на окупљене породице. Кумови нису само мушкарци него и жене, па и дјеца. Они постају посредници у учвршћивању веза између окупљених породица. Кумови се често бирају међу члановима угледних породица. Кумови на извјестан начин преузимају неку врсту бриге за породицу са којом су се окумили (Тимотијевић *н. д.* 529–530).

иза оних који сједе, показује да је дошло до „редукције“ (Душковић *н. д.* 41) дјеверске улоге у ритуалу. На то је могло утицати и то што сватови из младожењине куће нису ишли по младу, него је она допUTOвала у село с будућим мужем, рођацима и пријатељима. Иза младожењиних родитеља у првом реду стоје младин брат са женом и сином, подигнувши флашу пића. Родбина и пријатељи стоје у три и четири реда. У посљедњем реду позирају у сватовима незаобилазни свирачи, који држе своје инструменте као да свирају, те оваква поза уноси динамизам у формалност фотографије. Формалности доприноси и озбиљност готово свих фотографисаних особа. Погледи присутних су усмјерени према фотографовом апарату, али нису сви озбиљни: два дјечачића који чуче се смију, дјевер и још неколико одраслих особа се благо смјешкају, а и младожењина мајка показује благу емоцију радости. С лијеве стране, мало издвојени од читаве групе стоје чауш и мушкарац у лугарској униформи, који позира држећи пушку. Ово оружје чини га посебним и омогућује му истицање личног идентитета, „жељу да се нагласи властита личност“ (Тодић *н. д.* 12). Може се рећи да он наглашава своју индивидуалност, која се везује за модерно друштво (Тимотијевић *н. д.* 99). Ипак, не треба заборавити да је позирање с оружјем, као и његово посједовање, родно обиљежено.

Млада носи бијелу куповну вјенчану хаљину, бијелу весту дугих рукава, бијели цвјетни вјенчић и вео на глави, минђуше и краћу огрлицу, а обувена је у бијеле ципеле са штиклом. У колима и испред кола је у тамном капуту, који је скинула за каснија позирања. Вјенчаница је одјећа с изразито посебном намјеном, чија је доминантно бијела боја симбол чедности (Prošić-Dvornić *н. д.* 338–339), апсолутне чистоте, духовне и физичке, што су основне претпоставке за будући срећан живот (Душковић *н. д.* 40–41). Иако је модернизована верзија бијелог вијенца на глави од вјештачког цвијећа, он и даље врши функцију хамајлије. Вео на глави не прекрива јој лице, него преко рамена и врата пада низ леђа. Првобитна заштитна улога вела је измијењена,³⁰ али је и даље дио ритуалне функције младине одјеће.³¹ Млада нема букет цвијећа, а Чедино објашњење је да нису имали новаца за букет. Вјенчаница Катице Кокић је куповна.³² С обзиром на то да су сватови били 1961. године, не треба заборавити да се период тешке индустријализације

³⁰ Младином велу су, пише Бандић, приписивана још изразитија заштитна својства од хамајлија. Вео је штитио младу од погледа злих очију, од урицања. Покривање је морало бити потпуно. Ни најмањи дио лица није се смио видјети (Бандић *н. д.* 241–246).

³¹ У XIX и XX вијеку, пише ауторка Прошић-Дворнић, вео је постао само ритуални симбол статуса, због чега више није ношен преко лица већ се спуштао низ главу и леђа (Prošić-Dvornić *н. д.* 339).

³² Прва млада у бијелој вјенчаници у Ђурчићима, према сопственом свједочењу, била је Јелена из села Пиштане, која се удала за Рајка (Јово) Вучковића у Ђурчиће. Свекрва се супротставила бијелој вјенчаници, али не и бијелом велу. Јелена ми је дала фотографију групног портрета својих сватова, али је снимак направљен у Пиштани, па га зато не анализирам у овоме раду.

приводио крају, а Југославија је од средине педесетих година XX вијека интензивирала развој текстилне индустрије, особито конфекцијске производње (Велимировић 2007: 347). Хаљина је бијела, што означава симболичну употребу не-боје. Симболика боја није универзална, али је у Европи прилично досљедно спроведена потискујући тако низ ранијих локалних обичаја и карактеристика и у урбаним, а потом у руралним срединама, мада се испод тих привидно унифицираних манифестација и даље крије низ аутохтоних, специфичних традиција (Prošić-Dvornić *н. д.* 339). Вјенчаница има мали округли отвор преко којег пада огрлица.³³ Припијена уз горњи дио торза, наглашава линију тијела, а посебно струк, од којег се шири до кољена. Чини се да је витак струк био идеал љепоте. Заправо, витка и висока фигура одјеће која открива природни облик тијела сматра се, поред још неких карактеристика, основом савременог начина облачења.³⁴ Наглашавањем струка истиче се женствени изглед, сексуални атрибут жене, и није знак еманципације жене (Prošić-Dvornić *н. д.* 333). Овдје је вјенчаница носилац функције моде,³⁵ и одговара друштвеном схватању лијепог, те има и естетску функцију, а еротска функција је изражена у свом двојству: истовремено открива и скрива (Prošić-Dvornić *н. д.* 263). Један од суштинских својстава феномена облачења је његов двозначни карактер (Prošić-Dvornić *н. д.* 284). Наиме, одјећа покушава помирити и уравнотежити конфликтне потребе због којих и настаје: жељу за украшавањем с циљем да се истакне друштвени значај или сексуална привлачност носиоца, с једне, и доказивање сопствене чедности и честитости, с друге стране. Обје потребе, у суштини, проистичу из истих нагона за афирмацијом личности и у еротском и у друштвеном смислу, само што је у првом случају ријеч о позитивном, а у другом о негативном вредновању те потребе. Еротска функција вјенчанице младе у овим сватовима изражена је отвором око врата и припијеношћу горњег дијела хаљине уз тијело, наглашавањем струка и дужином хаљине до кољена, којом ноге остају откривене. Цјелокупан изглед, што значи и естетску и еротску димензију, прати и обућа: бијеле ципеле са штичком, исте боје (тј. не-боје) као и вјенчаница. Млада је сеоског поријекла, али живи у граду, и

³³ Сазнајемо да су се 1908. појавили мали округли и четвртасти отвори, с малом крагном или ришем, и напoкoн „В“ изрез који је изазваo бурне протесте. Чувари угледа друштва осуђивали су га као неморалан, а доктори као опасан по здравље, јер је откривао врло осетљиви дио женског тијела (Prošić-Dvornić *н. д.* 333).

³⁴ Ауторка Прошић-Дворнић пише да је савремени начин облачења тријумфовао крајем прве деценије XX вијека. Тада су задати сви елементи моде који су омогућили даље значајне трансформације одјеће током Првог свјетског рата и непосредно после њега: витка и висока фигура и равна и једноставна линија одјеће, која је откривала природни облик тијела, утемељила је култ младалачког изгледа, који и данас представља врхунски идеал женске љепоте (Prošić-Dvornić *н. д.* 331).

³⁵ Према Вебленовој дефиницији, наводи Прошић-Дворнић, одјећа у класном друштву треба да задовољи још једну потребу, поред већ поменутих да буде скупа и да представља инсигније привилегије неучествовања у производном раду, а то је да буде носилац функција моде (Prošić-Dvornić *н. д.* 266).

вјенчаница купљена у граду, који у односу на село представља модни центар, има одређени социјално-психолошки значај. Таква роба је у функцији доказивања престижа, тј. културног капитала, чиме се она дистанцира од сеоске средине, која се настоји превазићи (Prošić-Dvornić *н. д.* 413–414). Почетком седме деценије XX вијека у Југославији овакав пријелаз указује на то да особе сеоског поријекла прихватају модне обрасце који се јављају у граду и да је раслојавање становништва на линији село–град, видљиво у облачењу, посљедица друштвене покретљивости. Овакав раскид с ранијом традицијом види се на вјенчаници, а зависи и од тога живи ли особа у селу или у граду. Зато вјенчаница, поред своје ритуалне функције, јесте и носилац социо-економске разлике. Младожења има бркове, чиме наглашава мушке атрибуте. Он је у куповном тамном одијелу, бијелој кошуљи и кравати, куповним ципелама, на глави не носи шешир. На лијевом реверу сакоа има умјетни бијели украсни цвијет.

Још неки мушкарци носе сакое или одијела, бијеле кошуље и кравате, а један од њих је други свједок. Мушкарци који живе у селу не носе кравате, за разлику од оних који живе у граду, Београду, Осјеку, или Дреновцу. Кум и човјек поред чауша су у лугарској униформи, младожењин отац је у жељезничарској униформи и један од свирача има капу која је дио униформе, али се не види остатак одијела, пошто стоји у посљедњем реду. Треба поменути да су се они који су у колима носили капуте и бунде припремили за позирање тако што су их скинули, с изузетком младожењиног оца, који позира у дугачком капуту униформе. Кума носи мараму, као и младожењина мајка и друге жене које живе у селу. Ту спада и младина снаха која живи у равничарском селу и римокатољкиња је. Кумова кћи носи хлаче и јакницу. Ово је први примјер на фотографијама које сам прикупила да особа женског пола, и то дјевојчица, носи овај комад одјеће. Хлаче представљају врхунац процеса нестајања стриктне подјеле на типично мушку и женску одјећу, који је достигнут тек у најновије доба.³⁶ Нови концепт облачења дјетета, који нема сличности с облачењем дјевојака и жена у Ђурчићима, указује на усмјереност друштва на дијете и вјероватно је у складу са схватањима времена (Симић *н. д.* 147). Посматрајући данас изглед ове дјевојчице, можемо закључити како она није свечано обучена. Међутим, те 1961. године њена гардероба јесте била пригодна, што значи да њени родитељи, заједно с њеним дједом и баком с којима живе у истом домаћинству, кроз одјећу „испољавају економски статус“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 374), а одјећа има и „статусни симбол“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 372).

Као и у претходним сватовима, и у овима постоји поларизација групе на оне који су усмјерени ка традицији, а то су првенствено жене, и оних усмјерених према модерном добу. Међу њима се разликују они који живе у

³⁶ Хлаче добијају легалитет у женској гардероби, пише Прошић-Дворнић, током Првог свјетског рата, када су жене, умјесто мушкараца на ратишту, морале заузети њихова мјеста у фабрикама, па и преузети практичну „бифуркацију“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 303).

селу, од оних који су стигли из града. Жене које живе у селу носе мараму на глави – куме, младожењина мајка и још неке жене, а старији мушкарци који живе у селу имају шешире и капе, док један носи шубару.

Постоје још четири фотографије на којима су младенци, заједно или само млада с родбином, кумовима и пријатељима. Иако су на њима особе снимљене у фронталности и статичних погледа, репрезентативност се нарушава изражавањем емоција које су, чини се, опуштеније што је група мања, а фотографисане особе млађе. Млада и младожења, у готово истовјетној пози као и на групном снимку, позирају с кумовима („старима“ и „новима“), младожењиним родитељима, младиним братом и његовом породицом, старим кумовима, гдје су готово сви парови у распореду старог обрасца. Ипак, статичност и укоченост позирања нарушава најстарији кум, Петар (Павле) Вучковић, чији је покрет руке којом приноси цигарету устима остао замрзнут на овом снимку. Други кум насмијешено позира држећи флашу пића. Његова веселост донекле се пренијела и на израз лица друге куме, која га је обухватила испод руке. Овај други пар кумова опуштенији је од првога. Можда зато што су кумови из Ђурчића, док двоје млађих живи у граду.

Мало опуштенији младенци су с кумом, када млада показује емоцију те се смијешу. Она је и овдје између двојице мушкараца, младожење и кума, а на фотографији с дјевером је с његове десне стране. Дакле, образац да је жена с мушкарчеве десне стране је досљедно поштован. На фотографији с дјевером млада се поново насмијешила, а са широким осмјехом је остала забиљежена док, сједећи на столици, позира са својом рођаком и пријатељицама. За разлику од младе, трочлана женска група позира прилично озбиљних израза лица и погледа уперених према фотографу. И поред тога што позирају у фронталности, чини се као да се опуштено, исказивање емоција и интимност појачава како се смањује хијерархијска и старосна удаљеност међу особама. Посљедња фотографија занимљива је и зато што сцену фотографисања посматрају три мушкараца. Иако стоје иза њих посматрајући и групу и фотографа, мушкарци као да не позирају. Један од њих пуши. Ипак, дјевојке и млада ухваћени су објективом камере, погледом фотографа и тројице мушкараца на овој фотографији. С обзиром на то да једне особе позирају, а друге су се нашле иза њих, намјерно или ненамјерно, па не морају позирати, ова фотографија пружа могућност да се дјеломично проникне у аутентичну атмосферу која је постојала у сватовима. На овој фотографији млада позира руку скрштених у крилу, тако што је десним дланом обухватила лијеви, те се види значајан детаљ да на десном домалом прсту носи бурму. Иако је римокатолкиња, она вјенчани прстен носи онако како га носе припадници православне вјероисповијести.³⁷ Не треба заборавити да је социјалистичка Југославија била секуларна држава, да се Ђурчанке и Ђурчани, па ни овај пар, не вјенчавају у цркви него у ма-

³⁷ Душковић пише да ношењем вјенчаног прстена – бурме, околини јасно показујемо брачни статус, али и припадност вероисповести (Душковић *н. д.* 42).

тичном уреду. Иако је чин вјенчања секуларан, детаљ с младином бурмом показује да се прстење носи према православном протоколу. Уз то, задржао се и стари образац према коме кум, и то најчешће од старог кумства, у матичном уреду врши функцију првога свједока.

Сватови Вуке Вучковић

Снимци који дијахронијски слиједу јесу двије црно-бијеле фотографије из сватова Вуке (Пане) Вучковић. Богданка (рођ. Вучковић) Јанић сачувала је снимке из сватова своје рођаке у својој фотографској колекцији. Ови групни портретни снимци приказују младицу и младожењу с родбином и кумовима, и забиљежени су у аутентичном простору испред штагља, у дворишту младине куће, у зимско доба 1970. године.

На једном снимку стоје, с лијева на десно: Милица (Бранко) Кокић, кћи кума из села; младаина рођена сестра Јованка; непознати младић и двије дјевојке, који су „с младожењине стране“; млада, младожења Миле (Бранко), из српског села Виљева код Подравске Слатине; непозната дјевојка, Јелка (Гајо) Кокић, кћи кума из села. Испред ових особа, које су родно симетрично распоређене, тачно на средини чучи младић рођени брат Лазо. Композиција је направљена око младенаца, тј. младе. Осим Лазе, сви фронтално позирају, али с благим изразима радости на лицима. И овдје је млада с младожењине десне стране, чиме се поштује стари образац. Младенци су окружени двјема женским особама, које носе украс у коси. Она до младе има већи и украшенији рузмарин од осталих, који иде од десног рамена према лијевом боку, док се испод капута код оне до младожење назире дио великог рузмарина, који иде од лијевог рамена према десном боку. То би могле бити дјеверуше, чија функција у сватовском обреду сада добија и видљиве симболичке ознаке у виду украса у коси и великог окићеног рузмарина. За разлику од снимака претходних сватова, сада је с младине десне стране женска особа, што не одговара младиној „семантичкој улози у обреду вјенчања“ (Тодић *н. д.* 9).

Иста позиција младе поновљена је и на другој фотографији, на којој позира 26 особа. И овдје постоји симетрија у распореду, али сада половина присутних особа стоји и фронтално позира, а друга половина чучи. Готово сви гледају у објектив фото-апарата, укључујући и малу дјецу, само је младић брат поново скренуо поглед од објектива. Ред који стоји уоквирују дјеверови, окићени дјеверским пешкирима, рузмаринима, а први дјевер има још на лијевом реверу и додатни украс. Између њих су, с лијева на десно: младаина рођена сестра Љепша (рођ. Вучковић) Радунковић, кум из села Гајо (Гаја) Кокић, младаина сестра од тетке Тина (рођ. Радошевић) Бузацић, њен

муж Стево, непознати мушкарац, младина мајка Мара, млада, младожења, младина тетка Сока (рођ. Вучковић), младин отац Пана (Лазо), који држи у наручју мало дијете, и први дјевејер. Жене с младине десне стране ухватиле су мушкараце испод руке. Чуче: непознати мушкарац, који је наслонио руку на образ, непозната жена, младина рођена сестра Милена, њене двије кћери Ружа (Илија), и Жељка (Илија), младин рођени брат Миленко, који на кољену држи, вјероватно своје, дијете, младина рођена сестра Јованка, Милица (Бранко) Кокић и Јелка (Гајо) Кокић, кћери кумова из села, младин рођени брат Лазо и двије непознате дјевојке.³⁸

На први поглед, до флексибилнијег распореда особа око младе могло је доћи јер су снимци направљени у дворишту њене родитељске куће. Забиљежени су моменти опраштања у свадбеном ритуалу када млада напушта родитељску кућу, јер је младожења са својом пратњом дошао по њу, па претпостављам да је фотограф направио већи број снимака у сватовима од ових до којих сам дошла. Стари образац према којем је жена с мушкарачеве десне стране и даље се поштује. Он је посебно уочљив на фотографији на којој су родитељи и друга родбина који стоје. Ако се погледа родни распоред, он досљедно поштује стари образац. У доњем реду – у којем чуче мушкарци, младић, удате жене, дјевојке и дјеца – распоред је потпуно флексибилан и не могу препознати ритуализацију мјеста које заузимају. По двије особе с крајева су непознате, а унутар групе су све чланови младине родбине: сестра с кћерима, сестра и кума између њене браће, од којих један држи дијете.

Иако је зима и снијег под њиховим ногама, мушкарци су у одијелима а жене без капута, што значи да су се припремили за фотографисање како би приказали репрезентативни свечани изглед. Млада има ритуалне елементе у свом изгледу: велики откривени вео на глави, бијелу хаљину – комплет равног кроја с високим оковратником, букет у руци. На ногама носи елегантне ципеле. Хаљина је без икаквих ретардација или трансформација, нпр. без додавања локалног колорита (Prošić-Dvornić *н. д.* 279), без националних обиљежја. Вјероватно је куповна или шивена, а дужина до кољена потврда је да је управо та дужина била модерна, пошто и дјевојке из Ђурчића и оне које су дошле с младожењом носе сукње до кољена. Тако јасно можемо видјети каква је била женска мода: дјевојке имају танке свијетле мајице и весте на копчање, тамне сукње до кољена, бијеле чарапе (хулакопке) и високе тамне чизмице.

Краћа вјенчаница је епифеномен новонасталог југословенског потрошачког друштва и опште распрострањене жеље за модом (Велимировић *н. д.* 353). Велимировић пише да је од друге половине шездесетих година прошлог вијека естетизација индустријске моде постала императив југословенског друштва. Крај шездесетих и читаве седамдесете године биле су обиљежене

³⁸ Непознате особе су дошле са сватовима из Виљева, те их моје саговорнице и саговорници не познају.

успоном југословенског и српског дизајна. Улогу интерпретатора модерне естетике нова културна политика додијелила је модним креаторима. Вратио се „митски геније“, персонализовани модни креатор прогнан комунистичком политичком праксом, која се гнушала индивидуализма. Као примјер, ауторка наводи фотографије из приватног албума с почетка седамдесетих година XX вијека, те карактеристично обиљежје тог доба – мини моду. Ако погледамо дјевојке на фотографијама из ових сватова, види се да само једна од дјеверуша носи мини хаљину, док све друге дјевојке имају сукње изнад кољена. Оне су прихватиле мини моду, јер су сукње заиста краће од оних какве се виђају на ранијим фотографијама, али дужина и даље не открива много. Сукње су тамне, равнoг кроја или с фалтама. На ногама носе високе тамне чизмице, које су код свих дјевојака готово исте висине. Мајице које носе имају мали округли отвор око врата или су полуролке, а преко њих носе раскопчане весте дугих рукава. Изгледом се од њих издвајају дјеверуше ритуалним знаковима, а положај су нагласиле и другачијом одјећом. Једне дјевојке су истакле струк, а друге су га прекриле мајицом. Ни дјеверуше ни млада немају наглашени струк. За разлику од младе из претходне деценије, чија хаљина наглашава струк, овдје је дошло до промјене. Прекривање и неистацање струка знак је еманципације жена, јер се ублажава истацање сексуалних атрибута (Prošić-Dvornić *н. д.* 333). Прошић-Дворнић сматра да је таква појава увијек карактеристична за периоде нестабилне друштвене ситуације, у којима се, поред општих друштвених појава, нужно јавља и нова фаза изједначавања полова. Један од таквих тренутака је, према њеном мишљењу, и почетак седме деценије XX вијека.

Још једна значајна промјена видљива је на овим фотографијама, а у вези је с дужином косе и њеним обликовањем. Млада и седам дјевојака. двије из Ђурчића, скратиле су косу. Једна дјевојка из Ђурчића има дугу косу, али је везана у реп. Дјевојка с младожењине стране сватова има дуге плетенице, али их је пустила да падају напријед, те осим ње још двије дјевојке и једна дјевојчица имају плетенице. Скраћивање косе и расплитање плетеница такође јесу знак родне еманципације.

Поред тога, младина мајка, удате сестре, удата сестра од тетке и тетка носе мараму; на тај начин, оне су и даље носици старијег обрасца према којем жена изражава своју сексуалну недоступност овим видљивим обиљежјем. Младина рођена сестра и сестра од тетке удате су и носе мараме, дакле поштују старији образац. Промјену у њиховом изгледу открива кецеља, која је замијенила ранији вертун. Још у сватовима Вуке (рођ. Кокић) и Јована Радошевића истакнула је своју улогу куварице једна жена носећи кухињску крпу око струка, а овдје су је нагласиле двије жене носећи свечане бијеле кецеље. Кецеља младине сестре Милене још је украшена или чипком или воланом, па се додатно истиче значај функције коју куварица има.

Младожења је у тамном одијелу, бијелој кошуљи, кравати, ципелама. На лијевом реверу има бијели украс, чији крајеви падају до доњег руба сакоа. Он и први дјever имају врло сличне украсе.

Најзначајнија промјена у вези с изгледом мушкараца је што су сви обријани, а то значи да је дошло до потпуне полне мимикрије. Старији мушкарци су покрили главу шеширом или шубаром, што је заштитни знак достојанствености, чије поријекло лежи у пуританској идеји XIX вијека о изгледу човјека новог кова (Prošić-Dvornić *н. д.* 346–347). Сватови су окићени рузмарином. Непознати мушкарац, који стоји иза младине мајке и зета, чини се да држи пушку.

Као и на претходним фотографијама из сватова, идентитет дјецe се потврђује и на овим фотографијама. Млађа дјеца су у наручју мушкараца, али се истиче распоред двију сестара. Наиме, обје чуче, али је млађа испред старије, чиме се понавља образац да најмлађи буду у првом плану како би били што видљивији.

Сватови Златице Вучковић

У слиједећој деценији, забиљеженог датума 15. октобра 1981. на полеђини,³⁹ остала је фотографија у боји из сватова Златице (Милорад) Вучковић. У сватовски украшеном шатору, фронтално и озбиљних израза лица снимљени у „американ“ плану позирају млађа, младожења Петар (Бранко) Ојкић, младин отац Милорад и њени стричеви Илија и Чедомир. Репрезентативност снимка прати стари образац распореда према којем је млађа с младожењине десне стране, који биљеже и претходне фотографије из сватова. Овај распоред нам говори да и даље постоји ритуализација реда у сватовском обреду. Она се потврђује у мјесту младиног оца, с њене десне стране. Стричеви уоквирују ову петочлану групу. Милорад је најстарији међу браћом, до њега стоји најмлађи Илија, а Чедомир је до младожење. Младожења је загрлио млађу око рамена и ова поза је нова у односу на претходне снимке младенаца, што се може тумачити либерализацијом полних односа.

Млађа је у ритуалној опреми: бијелој дугачкој вјенчаници, на глави има бијели умјетни цвјетни вијенац с откритим бијелим прозирним велом, рукавице (нови моменат) и букет природног цвијећа, који држи у руци. Младожења носи одијело, на лијевом реверу сакоа има бијели умјетни цвијет с дугим тракама које падају низ ревер сакоа. Обоје имају ритуална обиљежја у својој одјећи, с тим што их она има више. Отац и стричеви окићени су гранчицом рузмарина украшеног разнобојним машиницама, и то на лијевој страни ревера сакоа или кошуље. На овој првој фотографији у боји из сватова сада се јасно види како је украшен рузмарин, тај неизоставни сватовски

³⁹ „Легенде су важни знаци у равни текстуалне поруке, која додатно дешифрује слику“ (Тодић *н. д.* 540).

атрибут. У младожењином изгледу треба још поменути бркове које носи као знак полног разликовања, и то као најмлађи мушкарац на снимку.

Фотографија је снимљена у аутентичном простору пригодном опремљеног шатора, па су у раму снимка остали дјелимично забиљежени и простор и још неке особе: дијете у првом плану је ухваћено у полупрофилу, док руком приноси нешто устима; дјевојка у покрету је усмјерила поглед на трен према камери; мушкарац за столом разговара; леђима окренута женска особа сједи за столом; неколико фигура које стоје изван шатора потпуно су одвојене од сцене фотографисања. Аутентичне визуелне информације и динамизам заустављеног покрета приближава овакав тип фотографске слике модерном језику медија (Тодић *н. д.* 10).

Што се тиче шатора, видљива је његова конструкција: кров је од тамног платна, а унутрашњост украшена испреплетеним тракама украсног папира (жутог, црвено-бијелог, плаво-бијелог, ружичасто-сивог). Иза особа које позирају на снимку види се дио свечано постављеног стола и једна страна „зида“ шатора. Она је прекривена шареницама, преко којих су стављени ткани пешкири, а централно мјесто у шатору заузимају натпис „ŽIVJELI MLADENCI“, и испод њега тканим пешкиром украшен Титов фотографски портрет. На том дијелу стола мјесто је за главне протагонисте: млађу, дјеверове, младожењу, дјеверуше и кума и кумову породицу.

Дакле, ритуализација реда на фотографијама из сватова само је пресликавање реда који постоји током читавог сватовског обреда. Наравно, та ритуализација и хијерархија је, поред других мјеста, видљива и у просторном распореду сватова за столом. Хијерархија је доказ да је заједница патријархална. Зато се комбинација симболичких предмета какви су шаренице и домаћи ткани пешкири с репрезентативним фотографским Титовим портретом треба посматрати у овом хијерархијском патријархалном поретку микрозаједнице Ђурчића, али и учесника сватова који долазе из Вођина. У овом контексту, Титов фотографски репрезентативни портрет уклапа се као портрет председника, онога који је на врху државне хијерархије, а не, како би се на први поглед могло помислити, као одраз лојалности владару. Репрезентативни фотографски Титов портрет, присутан у сфери проширене приватности сватовског славља у Ђурчићима, није рефлекс лојалности нити култа владара, већ израз личног (породичног) идентитета. Наиме, у сакрализованом простору породичног ентеријера, Ђурчани нису држали фотографски нити други облик Титовог портрета. У комбинацији с тканим пешкирима и натписом којим се славе младенци, у контексту проширене приватности, на истом мјесту се потврђује првенствено институција породице. Контекст сватова забиљежен на фотографијама потврђује да се ради о патријархалном контексту, патријархалној породици.

Језички натпис исписан је српским стандардним језиком – у говору би гласио „Жив’ли младенци“, ако би уопште и употребили израз *младенци*. Овај вербални знак денотира наздрављање младенцима. Међутим, употреба латинице је последица симболичког насиља.

На другој фотографији из истих сватова, црно-бијелом снимку у дво-ришту испред породичне куће, млада позира са сестром од стрица Богданком (Илија) Вучковић. И на полеђини ове фотографије записан је датум, који даје информацију о тачном времену догађаја. Значај овакве обавијести расте како вријеме пролази. На фотографији обје позирају фронтално, погледа упереног у камеру, озбиљних израза лица, али су се загрлиле, чиме је ублажена укоченост репрезентативности. Њихове фигуре у статичном позирању фотограф није снимио у цијелости, а разлог би могла бити група око младожење која стоји иза њих. Младожења, дјеверуше, два младића и једна дјевојчица несвјесни су да се испред њих одвија чин фотографисања, па одатле и њихова мобилност. Дјевојчица је сагнула главу и објема рукама намјешта свој ткани пешкир; један мушкарац стоји иза дјевојчице, држи руке у џеповима, а главу је окренуо у полупрофил и посматра нешто изван кадра фотографисања.⁴⁰ Група око младожење стоји у кругу. Види се његов профил, а погледи осталих су усмјерени према њему. Младић, који је вјероватно дјевер, готово је цијелим леђима окренут камери; једна дјеверуша се види у профилу, док стоји скрштених руку, а друга у фронталности. Статично позирање младе са сестром у првом плану и догађања иза њих дају фотографији извјесну динамичност, па зато ова фотографија није репрезентативна.

Млада на глави има куповни вијенац с откривеним велом, који се спушта испод рамена. Она носи до земље дугу бијелу куповну вјенчаницу, с каквом се до сада нисмо сусретали, и бијеле рукавице. Хаљина је затворена до врата и дугих је рукава, али су округли деколте и рукави од прозирног материјала. Ако се њена вјенчаница упореди с претходнима, уочавају се извјесне разлике. Ова вјенчаница је сигурно одраз моде тога времена, јер је купљена у граду. Модел опонаша вечерњу буржоаску хаљину дужином и скупљим материјалима од којих је направљена. Потпуно затвара тијело, тако да су једино мањи деколте и руке отворени, али и покривени прозирним материјалом. Струк је на свом мјесту, али горњи дио тијела није наглашен утезањем материјала. Ова вјенчаница више него све претходне затвара женско тијело, тако да се сада више не виде ни ноге испод кољена. Нови модни детаљ јесу украсне рукавице које наглашавају женственост.

С једне стране, костим је скупocen, чиме се показује да власник може утрошити знатна средства на нешто што није од егзистенцијалног већ репрезентативног значаја. С друге стране, ова елегантна одјећа, која ограничава кретање, демонстрира и то да особа која је носи није укључена у производни рад. Тако је ова одјећа обиљежавала, према ондашњим схватањима, повлашћени положај жене у граду која, захваљајући економским могућностима мушкараца, није морала као сеоска жена учествовати у стварању егзистенције, већ се могла посветити својој породици и кући, и репрезентовању свога мужа (Prošić-Dvornić *н. д.* 263). Рођака с којом млада

⁴⁰ Он гледа ка шатору, који је постављен у правцу његовог погледа.

позира има умјетни бијели цвијет у коси, који означава функцију вјенцовиље, особе која рузмарином кити сватове. У лијевој руци држи гранчицу рузмарина, а и сама је окићена украшеним рузмарином.

Дјевојчица и дјеверуше окићене су тканим пешкирима, који се дарују у младиној кући. Види се како су пешкири ткани, те да су украшени и имају чипку. Дјевојчица има мали пешкир стављен око врата. Новина је што дјеверуше имају пешкире, који су дуги до кољена. Оно што није уобичајено у Ђурчићима је то да их дјеверуше носе само пребачене око врата, те да крајеви слободно падају напријед, а не као дјеверови, којима су пребачени преко рамена и везани на супротном боку.

Сватови Бранислава Радошевића

Последње фотографије сватова снимљених у Ђурчићима које имам јесу из сватова Бранислава (Јован) Радошевића, снимљене 19. маја 1990. године. За разлику од претходно приказаних фотографија на којима преовладава традиционални, репрезентативни званични портрет младенаца с родбином и пријатељима у стварном простору села, ова трочлана серија фотографија у боји јесу „неформалне аутентичне визуелне информације“ (Тодић *н. д.* 10) сватова, које је на путу испред сеоског дома у Ђурчићима забиљежио професионални фотограф. Браниславови родитељи су рођени и живјели у Ђурчићима све до пресељења у Слатину, а и он сâм је дјетињство и младост провео у селу. Сватовска колона кренула је из Слатине у село Хумљане, гдје живи млада, а на повратку је скренула и зауставила се у Ђурчићима.

На путу испред сеоског дома заиграло се и запјевало коло „Окретање“, које сналажљиви фотограф снима попевши се на паркирану приколицу неких кола. Карактеристично сватовско „свечано и весело расположење“ (Бандић *н. д.* 241–246) изражено је у динамизму ухваћених покрета оних који се „окрећу“ играјући и пјевајући, док остали сватови пристижу из својих сватовски окићених аутомобила, стоје око њих или посматрају оне у колу. Поред тога што на овим фотографијама у средишту збивања није млада, већ замрзнута динамика покрета играња и пјевања, нико од снимљених више не гледа у фотографски објектив. Тако је „динамизам заустављеног покрета“ (Тодић *н. д.* 10) појачан мобилношћу погледа, јер нико не обраћа пажњу на фотографа и објектив његовог апарата, нити гледа у њега. У средишту пажње на отвореној сцени сеоског пута су они који се „окрећу“, окружени посматрачима међу којима је и млада, у пратњи двојице дјеверова. На овим снимцима она више није у средишту фотографског објектива, али је и даље у патријархалном поретку окружена дјеверовима. Поредак је исти, али се број фотографија које се снимају у сватовима увећао, па нам омогућује

детаљнији увид у образац сватовског обреда, тј. увид у његове различите фрагменте. Снимљене у стварном простору у којем се одвија овај иконични породични догађај, овакве фотографије имају документарну вриједност, дају нам „аутентичне визуелне информације“ (Тодић *н. д.* 10) о видљивој страни ритуалности и симболичности овог доживљаја, чији је значајан дио играње и пјевање.

Попут претходних, и у овим сватовима видљиве су улоге и симболични предмети учесника обреда. Сватови су окићени рузмарином украшеним разнобојном вуницом. Младожењин отац Јован (Јоцо), стриц Богдан, тетка Дрена, сестра од даље тетке Вида Филиповић, окићени су ручно тканим пешкирима, као и дјеверови Богдан (Чедомир) Вучковић и Ратко (Петар) Ојкић, који су окићени великим дјеверским тканим пешкирима.

Кићење сватова тканим пешкирима у овим сватовима разликује се од претходних, јер је окићено не само више особа, него је већи и број пешкира који одређене особе носе, с обзиром на своју улогу у ритуалу. Раније познати обичај да млада обавезно кити дјеверове великим тканим дјеверским пешкирима проширен је на почетку ових сватова, тако што су дјеверови добили пешкире већ у младожењиној породичној кући. Зато их на фотографијама видимо окићене двома великим дјеверским пешкирима, сваки пребачен преко једног рамена и везан на супротном боку.

Иако се на овим фотографијама снимљеним у Ђурчићима не види, и обје дјеверуше су такође окићене на исти начин двома тканим дугачким пешкирима. На фотографијама с младожењом у Подравској Слатини, пред полазак у Хумљане, види се да свака има један, а другим их је окитила млада у родитељској кући. Ако се присјетимо да дјеверуше раније уопште нису добијале пешкире, онда видимо како је дошло до промјене обичаја кићења тканим пешкирима у сватовима.

Осим тога, млада је окитила свекра, младожењиног стрица, тетку и друге, који се не виде на овим фотографијама. Ови примјери показују да се кићење ручно тканим пешкирима не само одржало током читавог периода који посматрам, него се и број пешкира повећао, а паралелно с тим и број особа које се ките у сватовима, чија се улога наглашава ношењем овог симболичног предмета. Не треба заобићи чињеницу да до промјене у кићењу тканим пешкирима долази у сватовима у којима је један од главних учесника, младожења, поријеклом из Ђурчића и живи у Подравској Слатини, а млада је из другог села. Ипак, кључно је што њих двоје и њихове породице одржавају овакав обичај кићења сватова. И аутомобили су окићени тканим пешкирима, као што су раније били кићени коњи у сватовима. Двоструко кићење дјеверова (и дјеверуша) великим ручно тканим пешкирима и у младожењиној и у младиној породичној кући, кићење родбине и аутомобила показује како функционише један обичај. Хобсбаум налази да обичај у „традиционалним“ друштвима не спријечава иновацију и промјену, мада мора одговарати или бити идентичан с претходним обрасцима. Двоструко кићење дјеверова и дјеверуша тканим пешкирима и кићење друге родбине

(свекра, тетака) заправо је „комбинација суштинске флексибилности и формалне вјерности претходним примјерима“ (Hobsbom *н. д.* 7). Обичај или неписано право кићења дјеверова у Ђурчићима одржало се током деценија, али и доживјело одређене промјене. Промјенљивост овога обичаја примјер је промјенљивости живота у једној микрозаједници. Увећано и умножено кићење тканим пешкирима показује да је дошло до повећања економског капитала породице, али и заједнице, а с њим и њеног културног капитала.

Осим тканих пешкира као значајног економског репера, на овим фотографијама истиче се још један показатељ економске моћи учесника сватова, а то су аутомобили. У другом плану се на снимцима виде паркиране колоне аутомобила низ обје стране пута. Њихова бројност свједочи о економској моћи учесника сватова и породице која угошћава бројне госте. Иако се на фотографијама не виде које су марке аутомобили, што би могао бити прецизнији показатељ економског стања породице, може се закључити да њихови власници посједују одређену количину економског капитала. Осим аутомобила, материјално стање се показује и у давању новчаних и предметних поклона, које гости даривају с обзиром на улогу и положај у хијерархији који заузимају у сватовима. То значи да, на примјер, ближа родбина даје скупље и веће поклоне. При томе, ткани пешкири ритуално и симболички означавају улогу коју њени носиоци морају знати одиграти према одређеним правилима заједнице. То значи да треба не само видјети и бити виђен (Prošić-Dvornić *н. д.* 177), већ и одиграти своју улогу како треба. Поред тога што имају ритуалну и симболичку улогу (Бандић *н. д.* 96–99), пешкири представљају и симболе друштвеног статуса, тј. предмет су посебног уважавања. Велики број гостију који се одазвао позиву да учествује у сватовском обреду наводи на закључак да су ово тзв. велики сватови, што указује и на материјално стање породице, која мора посједовати одређену количину економске моћи ради организовања свечаности и угошћавања многобројне родбине и пријатеља.

Међу улогама које заузимају у сватовском весељу истиче се млâда, која је и у овим сватовима симболично опремљена. На глави има бијели куповни вјенчић, носи бијелу дугачку свечану вјенчану хаљину, а у рукама држи букет црвених гербера.

Сви у сватовима носе свечану одјећу. Једни мушкарци су у бијелим или свијетлим кошуљама кратких рукава, други у одијелима, неки имају и кравате. Жене су у свечаним хаљинама, блузама и сукњама или костимима. Само двојица мушкараца и једна жена на ове три фотографије имају покривену главу. Један старији мушкарац носи шешир, други, који живи у Ђурчићима, носи капу, а једна старија жена носи мараму. Покривање главе марамом „фосилизирана“ је форма одјеће, јер подразумијева конзервирање или замрзавање одјеће у одређеном тренутку развоја, последице којег она више не доживљава никакве промјене (Prošić-Dvornić *н. д.* 350). Истовремено, марама је и „ознака видљиве дистинкције“ (Велимировић *н. д.* 360), којом жена демонстрира поштовање правила понашања и облачења. Иако се

не зна је ли ова старија жена у сватовима или је жена из села која је дошла видјети сватовско весеље, занимљиво је како се образац покривања главе код жена задржао све вријеме истраживаног периода, али у оваквим обредним ситуацијама показује јасно које жене живе у селу – Ђурчићима или неком другом селу, а које у граду. Као дио „сеоског костима“⁴¹ марама се одржала до краја постојања села. С друге стране, покривање главе вјенчићем и велом сваке младе, па и у овим сватовима, остаје током читавог периода, што се онда може окарактерисати као традиција.

Већина особа које се виде на фотографијама или живе или потичу из Ђурчића, и својом одјећом као и аутомобилима које посједују исказују „тежњу ка социјалном успону“.⁴² Очигледно прихватање модерних образаца облачења, али и „пропуштање модних токова кроз патријархални филтер исправности“ (Prošić-Dvornić *н. д.* 509), приказују „економске и културне могућности колико су то дозвољавале“ (Гавриловић *н. д.* 426). У односу на претходне сватове, очигледно је повећање економског капитала учесника сватовског обреда.

Фотографска прича

Ритуали отјеловљују облик друштвених односа и, дајући тим односима видљив израз, омогућују људима да науче нешто о властитом друштву (Daglas *н. д.* 178). Фотографије из сватова у Ђурчићима сачуване су и преносе „успомене на затворене домаће обреде у којима је породица и субјект и објект: она учествује у церемонијалу, али се и фотографише да би сачувала успомене на ретку свечаност“ (Тодић *н. д.* 13–14). Можемо пратити како се од фронталности дошло до неформалних снимака, и како ни на једном снимку нема ретуширања. У овом путовању у прошлост, које може бити и ризомско,⁴³ гледамо и читамо како су живјели млади и стари, жене и мушкарци, какав је био њихов социјални статус, а од свједока се могу чути њихова сјећања о животу у Ђурчићима. Поред тога што је вјенчана

⁴¹ Љиљана Гавриловић указује на то да сеоски костим, као и читава традиционална култура, није статичан и непромјенљив, већ се, у сталној интеракцији с центрима економске и културне моћи, мијења у складу с општим социо-економским и културним токовима (Гавриловић *н. д.* 422).

⁴² Љиљана Гавриловић сматра да је облачење обичних људи код Срба, чак и у релативно затвореним и објективно сиромашним срединама, ипак ишло у корак с усвајањем новог погледа на свијет, погледа усмјереног према Европи (Гавриловић *н. д.* 425).

⁴³ Термин *ризом* Миланка Тодић користи да би појаснила начин на који фотографије у албуму омогућавају посматрачу убрзани доживљај протицања времена. Фотографије у породичном фото-албуму могу пренијети слику прошлости у будућност. То значи да се наративна приватне породичне историје не сагледава праволинијски, него као ризом (Тодић *н. д.* 554).

фотографија потврда и извор друштвеног престижа за породицу у којој се чува (Тодић *н. д.* 13–14), ове фотографије постају документарни материјал за проучавање једног микроколлектива. Ликови и догађаји забиљежени на снимцима још увијек су познати својим корисницима, јер су и сами судионици ових догађаја. С друге стране, читање и тумачење ових фотографија, снимци познатих и непознатих лица који су занимљиви постмеморијском тумачу, држање и изглед особа на снимцима, причају о животу у Турчићима какав је једном и некада био, а чије трајање је заувјек насилно прекинуто.

Литература

- Bart, Rolan. 1979. *Književnost, mitologija, semiologija* (prev. Ivan Čolović). Beograd: Nolit.
- Burgin, Viktor. 2002. Perverzni prostor (prev. Đorđe Tomić). U Branislava Andelković (prir.) *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 201–217.
- Daglas, Meri. 1993. *Čisto i opasno: analiza pojmova prljavštine i tabua* (prev. Ivana Spasić). Beograd: Plato.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Hirsch, Marianne. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. Dostupno na: <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/surviving%20images.pdf>; приступљено 8. јуна 2008, 20.32.
- Hobsbaum, Erik. 1996. *Nacije i nacionalizam od 1780: program, mit, stvarnost* (prev. Svetlana Nikolić). Beograd: Filip Višnjić.
- Hobsbom, Erik. 2002. Masovna proizvodnja tradicija: Evropa, 1870–1914 (prev. Slobodanka Glišić i Mladena Prelić). U Erik Hobsbom i Terens Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije*. Beograd: XX vek, 383–448.
- Hobsbom, Erik. 2002a. Uvod: kako se tradicije izmišljaju (prev. Slobodanka Glišić i Mladena Prelić). U Erik Hobsbom, Terens Rejndžer (ured.) *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek, 5–25.
- Holand, Patriša. 2006. „Slatko je posmatrati...“: lične fotografije i popularna fotografija. U Liz Vels (prir.) *Fotografija: kritički uvod* (prev. Katarina Radović i Paula Miklošević Muhr). Beograd: Clio.
- Lentin, Ronit. Postmemory, Received History and the Return of the Auschwitz Code. Dostupno na: <http://www.eurozine.com/articles/2002-09-06-lentin-en.html>, приступљено 19. октобра 2007, 23.08.
- Marković, Jovan. 1980. Panonska oblast. U Jovan Marković. *Regionalna geografija SFR Jugoslavije*. Beograd: Građevinska knjiga, 43–50.

- Marković, Jovan. 1980a. Slavonija sa Baranjom. U Jovan Marković *Regionalna geografija SFR Jugoslavije*. Beograd: Građevinska knjiga, 101–132.
- Pavlović, Vukašin. 2006. Burdijeov koncept simboličke moći i političkog kapitala. U Miloš Nemanjić, Ivana Spasić (prir.) *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 93–107.
- Prajs, Derik. 2006. Posmatrači i posmatrani: fotografija oko nas. U Liz Vels (prir.) *Fotografija: kritički uvod* (prev. Katarina Radović i Paula Miklošević Muhr). Beograd: Clío.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 2006. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture.
- Бандић, Душан. 1991. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит.
- Босић, Мила. 1991. Главни елементи свадбених обичаја Срба у Војводини. *Гласник Етногафског музеја у Београду* 54–55. Београд, 185–202.
- Велимировић, Данијела. 2007. Мода и идеологија: ка новој политици стила. У Милан Ристовић (прир.) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Clío, 342–361.
- Владић-Крстић, Братислава. 2006. Текстилна радиност Срба у Српској Крајини и Хрватској. У Велибор Стојаковић (ур.) *Традиционална култура Срба у Српској Крајини и у Хрватској*. Каталог изложбе. Београд: Етнографски музеј у Београду, 99–143.
- Влаховић, Петар. 1978. Свадба у савременим условима живота на територији Србије. *Гласник Етногафског института САНУ* 27. Београд, 91–99.
- Вулетић, Александра. 2006. Власт мушкараца, покорност жена – између идеологије и праксе. У Ана Столић, Ненад Макуљевић (прир.) *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Clío, 112–132.
- Гавриловић, Љиљана. 2006. Одевање између јавног и приватног. У Ана Столић, Ненад Макуљевић (прир.) *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Clío, 403–426.
- Душковић, Весна. 2002. На лудом камену: венчана фотографија у Србији од 1850. до 1998. У Миланка Тодић, Весна Душковић. *На лудом камену: венчана фотографија у Србији 1850–1998*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 31–57.
- Душковић, Весна. 1992. Свадбени обичаји. *Гласник Етногафског музеја у Београду* 56. Београд, 351–379.
- Иванић, Душан. 1998. *Књижевност Српске Крајине*. Београд: БИГЗ.
- Карановић, Зоја. 1993. Свадбени ритуал као поступак санкционисања и потчињавања моћи жене. *Гласник Етногафског института САНУ* 42. Београд, 15–26.
- Поповић, Бојана. 2007. Одевање и мода у Србији у првој половини 20. века. У Милан Ристовић (прир.) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Clío, 318–341.

- Ристовић, Милан. 2007. Од конструкције до деконструкције приватности (и назад): време, простор, људи, питања. У Милан Ристовић (прир.) *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Слио, 5–25.
- Симић, Владимир. 2006. Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века. У Ана Столић, Ненад Макуљевић (прир.) *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 133–161.
- Столић, Ана. 2006. Родни односи у „царству подељених сфера“. У Ана Столић, Ненад Макуљевић (прир.) *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 89–111.
- Тимотијевић, Мирослав. 2006. *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Слио.
- Тодић, Миланка. 2002. На лудом камену: фотографија и церемонија грађанског венчања у Србији 1850–1940. У Миланка Тодић, Весна Душковић. *На лудом камену: венчана фотографија у Србији 1850–1998*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 5–29.
- Тодић, Миланка. 2006. Конструкција идентитета у породичном фото-албуму. У Ана Столић, Ненад Макуљевић (прир.) *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 526–564.

Фотографске колекције: Богданке (рођ. Вучковић) Јанић, Чедомира (Љубоја) Кокића, Златице (рођ. Вучковић) Ојкић, Вуке (рођ. Кокић) Радошевић, Соке (рођ. Кокић) Радошевић.

Borislava Vučković

PHOTOGRAPHIC ACCOUNTS OF THE WEDDING RITUAL

Summary

A critical analysis of the cultural and anthropological/ethnographic micronarrative in the context of a communist/socialist society has been undertaken using an interdisciplinary approach from a post-memory standpoint to photographic memorabilia of the highly formalized wedding ritual from the collections of descendants and inhabitants of the Slavonian mountain village of Đurčići on Papuk, taken in an authentic context of this rural micro-community in the period of socialist Yugoslavia. Along with a semiotic analysis and the concept of mobility taken over from the psycho-analytic theory, it was necessary to use knowledge of geography, history, ethnology, anthropology, sociology, sociolinguistics, feminist theory, theory of photography and cultural studies. Photogra-

phy, as documentary material about the cultural habitus of a micro-community in a firmly structured wedding ceremony, full of symbolic meaning, has been used to reconstruct the image of the Đurčići village and its inhabitants, whereas the study has demonstrated that photographs as a visible expression of a social relationship embodied in the ritual satisfy the need for representation, confirming a personal, family, gender, patriarchal, cultural, religious and national identity.