

Vjera Bonifačić

Sveučilište u Zagrebu

Tekstilno-tehnološki fakultet

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

vjera.bonifacic@tf.hr

UDK 391.01:069](497.521.2)

069.02:39](497.521.2)

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 22. studenog 2007.

Prihvaćeno: 13. ožujka 2008.

Etnološka istraživanja i kanonizacija „izvornih“ narodnih nošnji u Hrvatskoj 1930-ih

Koristeći se polisistemskom teorijom, autorica istražuje dinamiku etnoloških istraživanja u Hrvatskoj unutar šireg (poli)sistema narodne umjetnosti u prvoj polovici 20. stoljeća, s fokusom na područje odjevanja i tekstila. Autorica pokazuje kako je rani multidisciplinarni pristup proučavanju narodne kulture, koji je 1897. predložio Antun Radić, tijekom 1920-ih godina bio postupno zamijenjen kulturno-historijskom metodom Milovana Gavazzija. Kanonizacija kulturno-historijske metodologije unutar etnološke discipline kasnih 1920-ih vodila je daljnjoj kanonizaciji odabrane starije ili »tradicionalne« svečane seljačke odjeće kao »izvorne« narodne nošnje. U isto vrijeme, tekstilni proizvodi s elementima seljačke dekoracije koji su se u to doba izrađivali u kućnoj radinosti za gradsku potrošnju klasificirani su kao »primijenjena« narodna tekstilna umjetnost, dok su seljačka i pučka odjeća i tekstil, koji su se nastavili mijenjati tijekom 20. stoljeća, klasificirani kao »neautentični« i, prema tome, nedostojni etnoloških istraživanja i očuvanja u etnografskim muzejima. Od tog razdoblja nadalje, »izvorne« narodne nošnje bile su te koje su se većinom izlagale u etnografskim muzejima, njima su se na organiziranim folklornim festivalima koristile političke stranke kao simbolima nacionalnog identiteta, te se nastavljaju koristiti i danas u kulturnoj i turističkoj industriji. Kao možda najbolji način nadilaženja kulturno-historijske interpretacije »izvorne« narodne nošnje u stalnim muzejskim postavima, autorica predlaže dekonstruiranje njezine povijesti, klasifikacije i procesa kanonizacije, te prošle političke i ekonomske instrumentalizacije. Na taj bi način etnografski muzeji mogli javnosti otvoreno prenijeti

razloge za odmak od takve »slavljeničke povijesti« narodne kulture prema povijesti seljačke ili pučke kulture kao otvorenog procesa koji uključuje složene procese modernizacije u 20. stoljeću.

Ključne riječi: »izvorna« narodna nošnja, »primijenjena« narodna tekstilna umjetnost, etnološka istraživanja, poli-sistemska teorija, proces kanonizacije, institucionalna dinamika, muzeologija

Posjetitelj Etnografskog muzeja u Zagrebu može biti samo očaran velikim i vizualno atraktivnim stalnim postavom hrvatskih narodnih nošnji, koji je ranih sedamdesetih godina 20. stoljeća postavila tadašnja ravnateljica muzeja Jelka Radauš-Ribarić. Tiskani vodič izložaka objašnjava da su izloženi predmeti odabrani kako bi predstavili tri etnografske regije u Hrvatskoj, gdje su prirodni uvjeti donedavno određivali seljačku ekonomiju i proizvodnju tekstila. Ovo se postupno mijenjalo tijekom 20. stoljeća, objašnjava nam vodič, "kao posljedica velikih transformacija koje su počele potresati seljačko društvo na prijelazu [20.] stoljeća ... Proces degeneracije i odbijanja nacionalne nošnje dogodio se između dva svjetska rata ... dok posljednje faze njezinog konačnog odumiranja primjećujemo u razdoblju nakon 2. svjetskog rata." (Radauš-Ribarić, 1972: 5). Sami prikazani predmeti potječu većinom s kraja 19. stoljeća, ali vodič navodi kako je "podrijetlo određenih vrsta nošnji, specifični kroj, dekorativni motivi, vrsta i oblik odjevnih predmeta, ženska ili muška pokrivala za glavu, pa čak i frizure" često stotinama pa i tisućama godina staro.

Dihotomija tradicionalno/moderno koja se razaznaje u gore navedenoj interpretaciji hrvatske narodne nošnje razmjerno je poznata te zasigurno nije izolirana pojava. O preokupaciji podrijetlom odabranih starijih vrsta narodnih nošnji koje su definirane kao tradicionalne i vrednovane kao »izvorne« ili »autentične« te zanemarivanju »neautentične« seljačke odjeće koja se nastavila mijenjati tijekom 20. stoljeća puno se raspravljalo među znanstvenicima i muzeolozima u Europi i Sjevernoj Americi. Fokus američkih istraživača u zadnjih dvadesetak godina sustavno se okreće prema komparativnim i povijesnim istraživanjima globalne i lokalne dinamike odijevanja i tekstila, uključujući procese »modernizacije« u novije vrijeme (Schneider, 1987). Općenito govoreći, model ne-zapadnih i ne-elitnih zapadnih kultura kao statičnih, zatvorenih sustava ugrađenih u tradicionalne okvire koje je na kraju uništila modernizacija sada ustupa mjesto modelu svih kultura (zapadnih i ne-zapadnih, elitnih i ne-elitnih) kao dinamičnih, funkcionalnih, heterogenih, stratificiranih, otvorenih (poli)sistema (Even-Zohar, 1990; Dimić, 1993; Bonifačić, 1997).

U Hrvatskoj, kao i u ostatku Europe, kritičko propitivanje dihotomije tradicionalno/moderno unutar disciplina etnologije i folkloristike prisutno je već od 1970-ih naovamo. Znanstvenici povezani s Institutom za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu počeli su propitivati definicije »autentične« ili kanonizirane narodne umjetnosti, te raspravljati o njihovim novim društvenim funkcijama kao simbolima nacionalnih i (nad)nacionalnih

identiteta; u isto vrijeme, počeli su proučavati dugo zanemarivane ne-kanonizirane kulturne proizvode, kako ruralne tako i urbane, koji su se nastavili mijenjati tijekom 20. stoljeća (Bošković-Stulli, 1971, 1983; Rajković, 1988; Rihtman Auguštin, 1979, 1987, 1989, 1991; Sremac, 1978 i mnogi drugi). Ovo refleksivno preispitivanje prijašnjih istraživačkih pristupa i prošireno područje proučavanja otvorilo je daljnji intenzivan dijalog o srodnim teorijskim i metodološkim pitanjima unutar disciplina etnologije i folkloristike na internacionalnom nivou, ali i šire sa disciplinama antropologije, sociologije, filozofije, povijesti, muzikologije i književne teorije. Od tada je takav interdisciplinarni dijalog postupno mijenjao discipline etnologije i folkloristike u Hrvatskoj, te u određenoj mjeri i izložbenu praksu u etnografskim muzejima.

Međutim, gore spomenute promjene nisu se uniformno odvijale u svim relevantnim institucijama u Hrvatskoj i u svim područjima istraživanja. Prošireno područje istraživanja i novi teorijski/metodološki pristupi najprije su bili primijenjeni u proučavanju nematerijalnih proizvoda kulture i izvedbi – poput književnosti, plesa i glazbe – koji su predstavljali glavni fokus proučavanja Instituta za etnologiju i folkloristiku. Odsjek za etnologiju Sveučilišta u Zagrebu, Etnografski muzej u Zagrebu i drugi etnografski muzeji u Hrvatskoj više su bili usredotočeni na proučavanje materijalne kulture, uključujući i odjeću i tekstil. Zbog niza razloga ove su se ustanove puno kasnije počele baviti pitanjima vezanima za teorijske/metodološke pristupe i prošireno područje proučavanja, te su ih kasnije i počele ugrađivati u svoje istraživačke i muzejske prakse (Bonifačić, 1999: 273). Možemo reći kako se tek od 1990-ih naovamo proučavanje materijalne kulture, uključujući i proučavanje odjeće i tekstila, počinje odmicati od prije dominantne kulturno-historijske metodologije te otvarati prema različitim novim pristupima. Ovo je vidljivo i u samoj temi predloženoj za ovo izdanje, koja se bavi potrebom za multidisciplinarnim pristupom kako u istraživanju tako i u izložbenoj praksi etnografskih muzeja.

Smatram kako je sada, u ovo vrijeme transformacija, posebno važno istražiti prijašnju praksu Etnografskog muzeja u Zagrebu i postaviti pitanje o nastanku interpretacije u stalnom postavu Muzeja. Kada su se i kako odjeća i tekstil iz ruralnih područja počeli uzdizati do statusa narodne tekstilne umjetnosti ili hrvatske nacionalne tekstilne umjetnosti? Kada se i kako dogodila kasnija kanonizacija¹ odabranih seljačkih svećanih nošnji kao »autentičnih« ili izvornih narodnih nošnji? Kako je Etnografski muzej u Zagrebu odgovorio i pridonio procesu kanonizacije?

U ovom radu želim prikazati kako se uzdizanje narodne nošnje i tekstila do statusa hrvatske nacionalne tekstilne umjetnosti dogodilo u 19. i početkom 20. stoljeća. U tom je razdoblju modificirani narodni tekstil ušao u gradsku modu kao simbol

¹ Pod pojmom 'kanonizirano' podrazumijevam one norme i proizvode "koji su prihvaćeni kao legitimni od strane dominantnih krugova unutar kulture i čiji su vidljivi proizvodi očuvani od strane zajednice kako bi postali dio njezina kulturnog naslijeđa. S druge strane, 'ne-kanonizirano' znači one norme i proizvode koje ovi krugovi odbijaju kao nelegitimne i čije vidljive proizvode u dugoročnom smislu zajednica zaboravlja (ako im se ne promijeni status)." (Even-Zohar, 1990: 15).

nastajućega jugoslavenskog i/ili hrvatskog identiteta unutar Austrougarskog Carstva te je uskoro postao važna grana gospodarstva.

Nadalje ću pokazati da se kanonizacija odabranih svećanih seljačkih nošnji kao »autentičnih« ili »izvornih« hrvatskih narodnih nošnji dogodila puno kasnije, tijekom 1930-ih godina, kada je kulturno-historijski model postao dominantan u hrvatskoj etnologiji. U to su vrijeme takve kanonizirane izvorne narodne nošnje instrumentalizirane kao simbol hrvatskoga nacionalnog identiteta, ali u sasvim drugačijem kontekstu novoosnovanog Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca.

Na kraju, pokazat ću kako je Etnografski muzej u Zagrebu, od svoga osnutka 1919., doprinio najprije promicanju seljačke odjeće i tekstila kao nacionalne ili narodne tekstilne umjetnosti, a kasnije, 1930-ih, kanonizaciji odabranih modela svećane seljačke odjeće koji su tada proglašeni izvornim hrvatskim narodnim nošnjama. Ovakva reflektivna analiza prijašnje prakse Muzeja neće samo preciznije rasvijetliti daleku povijest, već bi trebala biti korisna Muzeju u procesu jasnijeg definiranja njegovih sadašnjih istraživačkih smjernica i izložbenog programa unutar konteksta našega suvremenog doba.

Od seljačkog tekstila do hrvatske nacionalne tekstilne umjetnosti

Nakon što je Etnografski muzej u Zagrebu utemeljen 1919., početna zbirka seljačke odjeće i tekstila izgrađena je iz niza tada već postojećih zbirki (Gjetvaj, 1989). Ove rane zbirke bile su pokazatelj razloga i kriterija za prikupljanje tekstila iz ruralnih područja tijekom 19. i početkom 20. stoljeća.

U Hrvatskoj se zanimanje za folklor javilo u prvoj polovici 19. stoljeća s hrvatskim narodnim preporodom ili ilirskim pokretom, usred političke borbe za nacionalno oslobođenje (Bošković-Stulli, 1971). Narodna kultura ruralne populacije, nasuprot elitnoj kulturi povezanoj s gradovima i stranim vladarima, postala je važnim simbolom u procesu stvaranja nacionalnog identiteta koji je, pod utjecajem Herdera i romantizma, definiran kao oživljavanje izvorne biti naroda (*Volk*). Intelektualci koji su sudjelovali u ilirskom pokretu prvi su u hrvatsku gradsku modu uveli elemente ruralnih nošnji (Balog, 1987; Bošković-Stulli, 1971; Maruševski, 1978; Schneider, 1985). Ilirski pokret nadahnuo je i borbu za očuvanje narodne kulture. Razne manifestacije narodne kulture počele su se prikupljati u pisanom obliku, dok je materijalna kultura prikupljena u privatne i muzejske zbirke (Gjetvaj, 1989).

Prema kraju 19. stoljeća postala je vidljiva nova motivacija u zbirkama tekstila iz ruralnih područja: pomoći tekstilnu obuku u redovnim školama u Hrvatskoj te u specijaliziranim školama u kojima su se žene podučavale za proizvodnju tekstila u ruralnoj kućnoj radinosti. Kriteriji za odabir seljačkog tekstila za takve muzeje i privatne zbirke bili su percipirana estetska vrijednost dekorativnih elemenata ili druge značajke dizajna te njihova primjenjivost na proizvodnju tekstila za gradsku potrošnju.

Već 1873. Matković je napisao kratak sažetak o tekstilnoj kućnoj industriji u Hrvatskoj i Slavoniji za Svjetsku izložbu u Beču. Spomenuo je kućnu proizvodnju lanenog i konopljinog platna, svilenog prediva, vunenog platna i drugih vunenih tekstilnih proizvoda, kao što su “sagovi, pregače, pokrivači, torbe, pojasi, čarape, kabanice i dr. što se šarenom predjom osobitimi muštrami vrlo umjetno ukrašuje. Ove rukotvorine stekle su si posljednje vreme i izvan zemlje liepi glas.” (Matković, 1873: 97-98). Neki drugi pojedinci, na primjer S. Lay, S. Subotić, N. A. Plavšić i D. Herman, također su bili uključeni u ranu međunarodnu trgovinu tekstila proizvedenog u hrvatskoj kućnoj radinosti, koji su promovirali na trgovačkim izložbama u Moskvi (1867.), Budimpešti (1885., 1886.), Trstu (1883.), Bruxellesu i Barceloni (1888.), Parizu (1889., 1900.) i drugima (Hrvatska umjetnost, 1943: 735-736).

Petrović piše kako je 1880. kraljevsko ugarsko ministarstvo poslalo zahtjev Umjetničkom društvu u Zagrebu da pripremi zbirku hrvatskoga narodnog veza za muzej u Budimpešti, uz “opis tehnike, bojadisanje, prijedloge glede poboljšanja tkalačkih strojeva, itd.” (Petrović, 1992: 150). Ovaj zahtjev nije bio samo znak zanimanja za trgovinu ručno izrađenog tekstila, već i znak mađarskog polaganja prava nad hrvatskim suverenitetom, koje je u to vrijeme bilo prilično snažno. S obzirom na to da u to vrijeme takve zbirke i podaci nisu bili dostupni, osnivač Umjetničkog društva u Zagrebu, Iso Kršnjavi, otišao je u ruralne dijelove Slavonije kako bi ih prikupio. Svoja saznanja o ruralnom tekstilu i općenito materijalnoj kulturi zapisao je u obliku putopisa, *Listovi iz Slavonije*, u kojem je izrazio potrebu za osnivanjem trgovačkog muzeja u Zagrebu te za izdavanjem ilustriranoga tehnološkog rječnika tkanja i srodnih tehnologija. Zbirke hrvatskog narodnog tekstila poslao je Muzeju u Budimpešti i drugim europskim muzejima. Kršnjavi je i podučavao u školama i držao predavanja s namjerom da informira javnost o hrvatskim narodnim vještinama, ili kako Petrović citira: “Da podigne ukus i da zainteresuje za pučki obrt, predavao je [Kršnjavi] u manastiru milosrdnih sestara o stilu u tekstilnoj umjetnosti, te je reformirao u tom zavodu sav ručni rad i izrađivanje crkvenih paramenata” (1992: 153). Kršnjavi je promovirao tekstilne obrte kao hrvatsku nacionalnu umjetnost te je utro put otvaranju Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu 1880. Godine 1919. etnografski odjel Muzeja za umjetnost i obrt prebačen je u Etnografski muzej.

Druga zbirka koja je postala dio Etnografskog muzeja 1919. došla je iz Muzeja za trgovinu i obrt povezanog s Obrtničkom školom u Zagrebu. Sadržaj i svrha ove zbirke vidljivi su iz kataloga koji je opisuje (Belović-Bernadzikowska, 1910). Zbirka se sastojala većim dijelom od uzoraka veza, čipke, pletenog tekstila, ćilima i drugoga tkanog tekstila primjerenog za gradsku potrošnju. Ona je trebala služiti kućnoj radinosti ručno izrađenog tekstila kao sve važnijoj grani hrvatskog gospodarstva, s obzirom na to da su takvi tekstilni proizvodi većinom bili namijenjeni izvozu. “Po svoj domovini javljaju se projekti za ‘udruge u korist očuvanja narodnih tekstilnih proizvoda’, gdje će naš inteligentni ženski i patriotski svijet, da uloži svoje znanje i svoj trud, da seljanci pomogne u tome pravcu” (Belović-Bernadzikowska, 1910: 1). Namjera je bila “da se divna hrvatska narodna tekstilna umjetnost očuva od propadanja i zaboravi, pače: da se na starom osnovu odgoje nove radnice i nova grana narodne privrede” (Belović-Bernadzikowska, 1910: 1).

Još jedna zbirka koja je 1919. prenesena u Etnografski muzej došla je iz Školskog muzeja u Zagrebu. Šufflay piše kako je oko 1907. “vlada naredila ženskim školama da ponude tekstilnu izobrazbu u nacionalnom duhu” (1917: 11). Belović-Bernadzikowska spominje kako je središnja stručna ženska škola u Zagrebu otvorila atelje, “rasadište krasnih narodnih ornamenata, za ženske škole po svoj domovini – za škole, koje su u posljednje vrijeme mnogo griješile njegujući samo tuđinske radove umjesto naših hrvatskih” (1910: 2).

Četvrta i najspektakularnija rana zbirka narodnog tekstila potječe od legendarnog skupljača, trgovca i tekstilnog industrijalca, Salomona Bergera. On je opsežno sakupljao narodni tekstil te organizirao ili surađivao s kućnim radinostima za izradu različitih vrsta tekstila u nekoliko hrvatskih regija, te kasnije u Dalmaciji, Srbiji i Sloveniji. Kada je to bilo potrebno, organizirao je obuku za žene sa sela kako bi ih naučio novim tehničkim vještinama. Tijekom godina Berger je izlagao tekstil izrađen u kućnoj radinosti na 96 trgovačkih izložbi u Europi, Sjevernoj Americi i Australiji, gdje je navodno primio velike narudžbe mnogih međunarodnih trgovaca, uključujući i one iz Montreala i Winnipega u Kanadi (Franić, 1935a; Gjetvaj, 1989; Šufflay, 1928).

I Etnografski muzej u Zagrebu je 1919. postao stvarnost zahvaljujući Bergerovom energičnom sakupljanju, marketingu i promicanju: godinu dana nakon pada Austrougarskog Carstva i osnivanja Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca. Berger je cijelu svoju zbirku prodao Muzeju, donirao novac za njegov rad te bio njegov ravnatelj između 1919. i 1925., a kasnije i počasni ravnatelj do svoje smrti 1934. (Gjetvaj, 1989). Možda je zahvaljujući baš Bergeru u tom razdoblju jedna od važnijih aktivnosti Muzeja bilo i promicanje kućne tekstilne radinosti. Na primjer, Muzej je narodni tekstil izrađen u kućnoj radinosti izlagao na Svjetskoj izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu (1925.), te na svjetskim izložbama u Parizu (1927.), Barceloni (1929.), Kopenhagenu (1930.) i Saarbruckenu (1931/32.) (Gjetvaj, 1989). Muzej je sudjelovao i u trgovačkim izložbama narodnog tekstila izrađenog u kućnoj radinosti koje su se održavale u Zagrebu te bio domaćin najvećoj takvoj izložbi u svojim prostorima 1935. (Franić, 1936).

Prema tome, možemo vidjeti kako je proizvodnja tekstila u kućnoj radinosti bila opsežna te da je i kod kuće i u inozemstvu promicana kao hrvatska narodna (ili nacionalna) tekstilna umjetnost. Do koje je mjere ovaj tekstil bio zasnovan na seljačkom tekstilu prikupljenom u ruralnim područjima? Odgovori se razlikuju od regije do regije. Moje istraživanje povijesti iglom rađene čipke na otoku Pagu pokazalo je kako je škola za izradu čipke i kućna radinost za izradu čipke osnovana i formalno vođena u gradu Pagu između 1907. i sredine 20. stoljeća. Osnovna tehnika izrade šivane čipke, *reticella* vezana uz platno, već je bila poznata ženama u gradu Pagu, ali školska obuka uvela je neke nove tehničke aspekte, poput izrade slobodne *reticelle* koja nije vezana uz platno. Isto tako, manji elementi dizajna čipke zadržani su kao zaštitni znak paške čipke, ali cjelokupni dizajn predmeta radili su dizajneri kako bi zadovoljili zahtjeve gradske mode i unutrašnjeg uređenja (Bonifačić, 1994).

U Lepoglavi su žene znale izrađivati jednostavnu čipku na batiće koju su prodavale na lokalnim sajmovima. Šufflay je pisala kako je ta čipka često bila niske kvalitete i sa

stranim (slovenskim, češkim i njemačkim) ornamentalnim motivima (1917: 12). Njezina je namjera bila uvesti hrvatske motive u čipku koja se izrađivala u lepoglavskoj kućnoj radinosti osnivanje koje je sama pomogla. Međutim, ona je ustvari dekorativne motive s uzoraka hrvatskog veza ugradila u podloške za izradu čipke – ovo daje naslutiti kako je tekstilna ornamentika iz različitih hrvatskih regija prelazila ne samo zemljopisne udaljenosti kroz podučavanje u školama, već je putovala i od jedne tekstilne tehnike do druge.

Uz potporu države Salamon Berger vodio je tkalačku školu u Zagrebu između 1902. i 1905. Vlada je Bergerovim školama donirala deset njemačkih tkalačkih stanova marke *Tisov*. Tijekom tog razdoblja on je u svojoj školi obučio 16 žena iz ruralnih područja i zaposlio ukupno 600 žena u kućnim radinostima za proizvodnju različitih vrsta tekstila (Berger, 1907). Berger na sljedeći način opisuje svrhu i organizaciju svoje škole:

1. da iz raznih krajeva zemlje privlači seljakinje, te da ih uputi i podučava u [tekstilne] tehnike
2. da ih podpuno izobrazu ... za podučavanje ostalih suseljakinja ...
3. Te su onda seljakinje od mene dobivale razni materijal za tkanje i vezenje i potrebiti pribor za 10 do 30 seljakinja
4. U toj su se školi izrađivali novi uzorci po starohrvatskim motivima, te sastavljale zbirke uzoraka za [međunarodne] ... zastupnike. Od osobite je bila važnosti tkalačka škola za priugotavljanje takovih uzoraka, koji su se seljakinjama davali posve besplatno.” (1907: 6).

Očito je kako je Berger podučavao žene korištenju novih vrsta tkalačkih stanova i novim tehnikama i ornamentima tkanja i veza. Franić opisuje način na koji je Berger izmijenio dekorativne aspekte ruralnog tekstila za međunarodnu gradsku potrošnju:

“Berger je prekrajao formu i boju ornamenta, ali nije dirao u [dekorativnu] tehniku veziva, nije mijenjao duševne vrijednosti i remetio unutrašnje sadržine ornamenta. Bit je ostavio netaknutom, a prekrajao je i usklađivao samo formu u duhu u kojem je imao ovako prekrojen [tekstil] da posluži [svojoj novoj svrsi]. Samo tako je uspio da jugoslavenski narodni [nacionalni] ornament unese i na svjetske međunarodne pijace kao rado traženi artikl. Od tih njegovih uzoraka primijenjenih ornamenta ostalo je u muzeju punih 5 omašnih svezaka, koji sačinjavaju važan dokument tih njegovih nastojanja i uložena truda oko spasavanja naše seoske radinosti.” (1935a: 9).

Stjepan Šajnović vodio je između dva svjetska rata još jednu kućnu radinost za izradu tekstila u Osekovu koja je imala “40-ak tkalja i vezilja i u kojoj su se izrađivale narodne nošnje, crkvena oprema i pribor, barjaci, te drugi odjevni i ukrasni predmeti” (Moslavac, 1995: 10). Šajnović je svoje proizvode izlagao na zagrebačkim trgovačkim izložbama. Tijekom ljetnih mjeseci između dva svjetska rata prodavao je svoje proizvode na štandu u Crikvenici, jednom od najstarijih turističkih mjesta na obali (Moslavac, 1995: 10). Još jednom, Šajnović je promijenio dizajn i stvorio vlastiti stil modificiranih seljačkih nošnji i drugih vrsta tekstila.

Franić (1936) opisuje brojne druge kućne radinosti koje su 1935. postojale u ruralnim područjima Hrvatske, te dvije najveće kućne radinosti u Splitu i Zagrebu. Općenito gledajući, izgleda kako se osnivanje kućnih radinosti poticalo i događalo na ruralnim i urbanim lokacijama gdje su lokalne žene već posjedovale osnovne potrebne vještine, ali su ponekad dobivale i dodatnu obuku kako bi ovladale novim tehničkim ili tehnološkim aspektima. Dizajn tekstila izrađivali su razni autsajderi, poput trgovaca, dizajnera, učitelja ili potrošača. Određeni aspekti takvog dizajna ponekad su bili lokalni, ali često tek srodni hrvatskom narodnom tekstilu općenito, a ponekad čak uvezeni izvana. U pravilu su dekorativni aspekti dizajna bili pojednostavljeni, a cjelokupni dizajn proizvoda promijenjen je kako bi zadovoljio gradski ukus.

Dakle, očito je kako se tekstil izrađen u kućnoj radinosti uvelike razlikovao od tekstila koji su izrađivali seljaci za vlastitu upotrebu. Međutim, ova se razlika općenito nije odražavala u popularnom nazivlju do 1930-ih. Do tada su se i jedne i druge vrste tih tekstilnih proizvoda obično nazivale *narodna tekstilna umjetnost*, što može značiti pučka ali i nacionalna tekstilna umjetnost. Kao što ćemo vidjeti kasnije, napor uložen u stvaranje hrvatske nacionalne umjetnosti modificiranjem pučke umjetnosti nije ograničen samo na tekstil, već je cvjetao i, na primjer, u glazbi (Sremac, 1978). Međutim, tijekom 1930-ih takva su poimanja postupno zamijenjena željom za očuvanjem prvenstveno »autentičnih« oblika pučkog folklor, dok se u isto vrijeme poticala daljnja umjetnička i komercijalna primjena pučkih dekorativnih motiva u tekstilnim proizvodima namijenjenim potrošnji u gradovima. To je vidljivo u članku koji opisuje veliku trgovačku izložbu u Zagrebu 1935., u kojem se tekstilni proizvodi izrađeni u kućnoj radinosti za gradsko i međunarodno tržište nazivaju *primijenjenom pučkom umjetnošću*, za razliku od *izvorne narodne umjetnosti* koja je označivala odabrane starije tekstilne proizvode koji su seljaci izrađivali za vlastitu upotrebu (Franić, 1936). Jedan od glavnih razloga ove promjene klasifikacije i nazivlja bio je, vjerujem, taj što je kanonizacija odabranog tekstila i odjeće kao »izvorne« hrvatske narodne tekstilne baštine jasno uspostavljena oko 1930. kao rezultat razvoja i promjena unutar discipline etnologije.

Etnološko istraživanje odjeće i tekstila u Hrvatskoj: od 1896. do 1940.

Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (JAZU) u Zagrebu pokrenula je 1896. sustavno proučavanje seljačke kulture te publiciranje časopisa *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Istovremeno je njegov urednik, Antun Radić, uveo i novu akademsku disciplinu – etnologiju: »znanost o narodu« (Muraj, 1989). To je označilo i službeni početak istraživanja seljačkog i pučkog tekstila u Hrvatskoj, koje se zatim dalje proširilo tijekom prve polovice 20. stoljeća kroz osnivanje Etnografskog muzeja u Zagrebu i Odsjeka za etnologiju pri Sveučilištu u Zagrebu (1924.) te kroz razne nove stručne časopise i publikacije.

Antun Radić (1897) dao je početni okvir novoutemeljenoj disciplini izdavanjem upitnika za prikupljanje etnografskih podataka o materijalnim, društvenim i duhovnim

aspektima života i običaja u ruralnim područjima. Iako Radić nije dao potpuno artikuliranu teoriju i metodologiju za kasniju interpretaciju prikupljene etnografske građe, ipak je jasno opisao cjelokupni pristup etnološkom istraživanju koji je za njegovo vrijeme bio izvanredan i jedinstven. Naime, smatrao je kako je narodna kultura u načelu jednaka elitnoj kulturi, ona je jedino funkcionirala pod različitim okolnostima, te je stoga predložio multidisciplinarni pristup etnološkom istraživanju koji će ispitati i interpretirati funkcioniranje svih aspekata narodne kulture, uključujući promjene koje su se u to vrijeme događale u ruralnim područjima (Bonifačić, 1995/1996: 162). Najvažnije publikacije s etnografskim izvješćima zasnovanima na Radićevom upitniku koji su objavljeni u *Zborniku za narodni život i običaje Južnih Slavena* su devet opsežnih monografija što opisuju odabrana ruralna sela i manje gradove ili župe koje se sastoje od nekoliko sela. Etnografske metode korištene u pripremanju ovih monografija su promatranje sa sudjelovanjem i neformalni intervjui, jer je Radić ustrajao na tome kako samo lokalno stanovništvo, koje je poznavalo život i ljude u određenoj zajednici, može prikupljati podatke. Monografije su bogate informacijama o mnogim aspektima ruralnog života, ali su posebno zanimljive kada se radi o tekstilu jer propituju razne promjene u proizvodnji, razmjeni i potrošnji ruralne odjeće i tekstila koje su se u to vrijeme događale (Bonifačić, 1995/1996: 168). Iz pitanja koje je Radić u upitniku postavio o odijevanju i tekstilu očito je kako nije samo ručno izrađene ili starije odjevne predmete smatrao vrijednima etnološkog proučavanja, već sve odjevne i tekstilne predmete što su se tada proizvodili i koristili u ruralnim krajevima.

Nakon propasti Austro-ugarske monarhije i osnivanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, već 1919. godine otvara se Etnografski muzej u Zagrebu i etnološke aktivnosti u Hrvatskoj postaju raznovrsnije. Budući da se Muzej bavio »očuvanjem« materijalne kulture za koju se držalo da se postupno uništava procesima »modernizacije« koji su se širili i na ruralna područja, fokus muzejske istraživačke prakse prebacio se na stariju seljačku odjeću i tekstil i njihovu povijest (Bonifačić, 1996). Jedan od utjecajnih znanstvenika tog vremena, Josip Matasović, imao je važan utjecaj na etnološke aktivnosti u Hrvatskoj kao glavni urednik i izdavač multidisciplinarnog časopisa posvećenog povijesti, povijesti umjetnosti i etnografiji Južnih Slavena, *Narodna starina* (1922.-1935.). Matasović je smatrao kako bi interdisciplinarni pristup koristio i etnologiji i povijesti (Muraj, 1993). Vladimir Tkalčić, prvi kustos i kasnije ravnatelj Muzeja, u svojim je istraživanjima seljačke odjeće kombinirao etnografske metode s onima koje koriste povjesničari (Bonifačić, 1996: 247).

Mirko Kus-Nikolajev i Milovan Gavazzi uveli su nove teorijske modele koje su razvili njemački znanstvenici za proučavanje europskih seljačkih ili drugih »primitivnih« nezapadnih umjetnosti i kultura (Bonifačić, 1996: 250). Na kraju je difuzionistički ili kulturno-historijski model kojeg je uveo Milovan Gavazzi prevladao te postao dominantan u hrvatskoj etnologiji; počevši od 1928. s izdavanjem Gavazzijevog prvog preglednog članka »Kulturna analiza etnografije Hrvata« pa sve do 1980-ih (Muraj, 1989: 24). Već same činjenice da je Gavazzi bio kustos (1922.-1927.) a zatim i ravnatelj (1939.-1941.) Etnografskog muzeja u Zagrebu, profesor na Odsjeku za etnologiju (od 1927. nadalje) i voditelj Etnografskog seminara na Sveučilištu u Zagrebu, ukazuju da je bio središnja figura u etnološkim aktivnostima u Hrvatskoj.

Gavazzijev kulturno-historijski (difuzionistički) pristup istraživanju bio je pozitivistički i deskriptivan (Muraj, 1989: 38). Unutar domene odijevanja i tekstila, njegov cilj bio je utvrditi podrijetlo materijalnih, tehničkih i funkcionalnih aspekata starije seljačke odjeće i tekstila kroz vrijeme te njihovu difuziju kroz prostor – ali isključujući procese »modernizacije« u 20. stoljeću (Bonifačić, 1996: 254). Njegov su projekt dalje razvijali i elaborirali drugi etnolozi u Hrvatskoj, a najutjecajniji među njima bili su povezani s Etnografskim muzejom u Zagrebu. Stalni izložbeni postavi u Etnografskom muzeju u Zagrebu, zajedno s tiskanim katalogima ili vodičima, pružaju možda najvidljiviji dokaz dominacije Gavazzijeva modela istraživanja od njegova uvođenja kasnih 1920-ih nadalje (Kus-Nikolajev, 1927; Franić, 1935b; Gušić, 1955; Radauš-Ribarić, 1972).

U ovom trenutku važno je razlikovati dvije razine kanonizacije. Opisana kanonizacija bila je kanonizacija modela istraživanja usredotočenih na pitanje *kako* proučavati tekstil. Druga razina kanonizacije bila je kanonizacija samih predmeta koji su shodno tome bili odabrani za proučavanje pomoću kulturno-historijske metode. Kriteriji za odabir odjeće i tekstila, naravno, nisu bili sasvim jasno određeni. Općenito govoreći, za proučavanje se birala starija (većinom 19. i početak 20. stoljeća) i po mogućnosti ručno izrađena svečana odjeća ruralnog seljačkog stanovništva, isključujući ruralnu i urbanu elitu, ruralne i urbane radnike te ruralno i urbano potpuno osiromašeno stanovništvo.² Drugo, zahvaljujući kulturno-historijskom pristupu, bilo je vjerojatnije da će se odjeća i tekstil koji su zadržali neke arhaične ili jako stare tehničke, vizualne ili funkcionalne karakteristike dokumentirati, istraživati ili izlagati. Takav se tekstil počeo doživljavati i predstavljati kao »autentična« ili izvorna hrvatska kulturna baština. Domaća odjeća i tekstil koja se nastavila mijenjati tijekom 20. stoljeća u smislu svojih fizičkih karakteristika ili društvene funkcije nije bila samo zanemarivana, već i obezvrijeđena kao ne-autentična.³

Dok se kanonizacija odabranih narodnih nošnji i tekstila među etnolozima i muzeolozima u Hrvatskoj postupno odvijala od 1920-ih naovamo, važno je utvrditi i kanale kroz koje je ona dopirala do šire populacije i postala prihvaćena u hrvatskoj kulturi

² Ovakva isključenja bila su i ideološki motivirana. U to vrijeme, radnici i siromašni bili su fokus komunističke ideologije koja nije imala širu podršku među hrvatskom elitom, a snažno ju je suzbijala središnja vlast. U isto vrijeme, lijevo orijentirani intelektualci u Hrvatskoj odbijali su korištenje narodne tradicije kao simbola nacionalnog identiteta kao elitističko i konzervativno. Na primjer, vodeća figura među ljevičarskim intelektualcima, Miroslav Krleža, napisao je 1937.: "danas, u vrijeme Dieselovih motora, tkalački stan ili preslica ne može biti više sredstvom borbe, a sve što se kod nas misli, vjeruje ili propovijeda kao svespasajuća politička Istina, sve je to ideologija iz vremena preslice i tkalačkog stana, sve je to davno već preživjela njemačka romantika, upravo tamo gdje i kada propovijeda autohtonost" (Krleža, 1937/1973: 125).

³ Na primjer, u svom radu u kojem u slavljeničkom tonu objašnjava (i djelomično izmišlja, nap. V. B.) povijest tradicionalne ili »izvorne« ženske narodne nošnje grada Paga, autorica Marijana Gušić (1957) na sljedeći način komentira promjenu stila odijevanja u gradu Pagu: "Kad [danas] putnik dođe na otok Pag, u bilo koje od nevelikih naselja na ovom otoku ... onda tu susreće onu istu sliku, koju će manje više naći i u drugim našim krajevima: mlado i staro ide u banalnoj, da ne kažemo osirotjeloj odjeći i oskudnoj i nepraktičnoj obući ... Obične industrijske tkanine, većinom pamučne, pri radu brzo se troše i deru, osim toga naš svijet nije privikao da ispravno postupa sa suvremenim tekstilom, pa ni s onim najboljim."

općenito. Obrazovni sustav, izdavačke aktivnosti, stalni postavi i vođeni obilasci kroz izložbe Etnografskog muzeja u Zagrebu služili su kako bi informirali obrazovane dijelove hrvatske javnosti. Najvažniji kanal distribucije ove interpretacije i kanonizacije odabраних narodnih nošnji među najširim segmentom neobrazovanoga ruralnog stanovništva nedvojbeno je bila politička instrumentalizacija »autentične« ili izvorne narodne nošnje, koja će biti opisana u sljedećem dijelu.

Politička instrumentalizacija izvornih narodnih nošnji u Hrvatskoj: 1928.-1940.

Kako je ranije spomenuto, u prvoj polovici 19. stoljeća intelektualci koji su sudjelovali u ilirskom pokretu prvi su određene elemente ruralnog tekstila uveli u gradsku modu kao simbole nacionalnog identiteta. Ilirski pokret bio je ograničen na Hrvatsku, ali je isprva promicao jugoslavenski nacionalni identitet, tj. ideju jedinstva svih Južnih Slavena u jednoj državi. Iako je ilirski pokret politički slomljen 1849., ideje su nacionalnog identiteta i oslobođenja preživjele. Međutim, postale su kompleksnije i raznovrsnije, iznutra podijeljene između želje za samostalnošću Hrvatske i jedinstvom svih južnoslavenskih nacija, do pada Austrougarskog Carstva i osnivanja Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca 1918.

Unutar novoosnovane države pučki tekstil je još jednom postao instrumentom političkog djelovanja u Hrvatskoj. Banac politiku centralizma u novoosnovanoj državi opisuje na sljedeći način:

“... to su bili programi obrazovanih klasa, predstavljali su sve dobre i sve loše strane južnoslavenske inteligencije, čiji članovi su s nestrpljenjem željeli promijeniti jugoslavensku stvarnost te nisu baš pomno birali sredstva ... Sebe su doživljavali kao inženjere koji će pasivnu nazadnu zemlju povući u modernost, ako je potrebno i silom ... željeli su stvoriti Veliku Srbiju ili Veliku Jugoslaviju, neki iz čistog idealizma, a neki iz pragmatičnijih razloga. Njihovi pokušaji ... bili su osuđeni na neuspjeh, a uspjeli su samo izazvati otpor tako intenzivan, posebice među Hrvatima, da se mogao zaustaviti samo na štetu parlamentarne demokracije.” (1984: 225).

Najjaču opoziciju centralističkoj politici stvorio je Stjepan Radić, vođa Hrvatske seljačke stranke, koji je tražio veću autonomiju Hrvatske unutar nove države. Stjepan Radić bio je brat prije spomenutog etnologa. Antun Radić napustio je svoju akademsku karijeru u etnologiji 1902., sa svojim bratom Stjepanom 1904. utemeljio Hrvatsku seljačku stranku i do smrti 1919. posvetio se političkom pisanju i djelovanju. Antun Radić uvelike je zaslužan za ideološki okvir i program Hrvatske seljačke stranke, dok je Stjepan postao njezin karizmatični i dinamični vođa i aktivist. Iako su priznavali neosporno povijesno postojanje hrvatske nacije, promovirali su bratstvo među svim slavenskim nacijama te odbijali svaku hegemonističku zamisao među njima

(Šidak, 1968). Stoga, iako isprva podržavajući stvaranje Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca, stranka je snažno odbijala centralističku politiku vlade kojom je dominirala Srbija te se borila za veću autonomiju Hrvatske.

Snaga stranke temeljila se na veličini članstva, koja je bila izravan rezultat uvođenja univerzalnog prava glasa za muškarce 1920. (Banac, 1984: 227). To objašnjava zašto se u to vrijeme narodna nošnja i tekstil nisu instrumentalizirali među vođama elite, već među seljacima. Tijekom 1920-ih ideologija Hrvatske seljačke stranke više je bila usmjerena na budućnost i za cilj je imala obnovu cjelokupne hrvatske kulture na temelju ruralne ili narodne kulture (Leček, 1995). U području tekstila ova je obnova ponajprije bila zamišljena kroz već uspostavljene zamisli o spajanju elitnog i narodnog tekstila u novu hrvatsku tekstilnu umjetnost, kroz modifikacije ruralnog tekstila. Seoske žene često su pozivane na izradu tekstilnih dekoracija, transparenata, kazališnih zastora itd. za različite programe i događanja koje je stranka organizirala. Dizajn za takve tekstilne tvorevine vjerojatno su izrađivale obrazovane učiteljice ili organizatori iz stranke. Sremac (1978) opisuje prvu smotru folkloru koju je 1926. u Zagrebu organizirala Seljačka sloga, organizacija za seljačke kulturne i obrazovne aktivnosti, usko povezana s Hrvatskom seljačkom strankom. Ova prva smotra bila je relativno mala. Odjeveni u narodne nošnje, seoski crkveni zborovi pjevali su pjesme koje su aranžirali hrvatski skladatelji, jer su organizatori promicali "glazbu, koja će istovremeno biti narodna i umjetnička" (Sremac, 1978: 100).

Nakon atentata na Stjepana Radića 1928. Hrvatska seljačka stranka izgubila je svoju političku moć i utjecaj, a ideologija koju je promovirala Seljačka sloga postala je zatvorena i na kraju regresivna, imajući za cilj očuvanje samo »čistih« izvornih oblika seljačke kulture. Na smotri 1929., na primjer, može se primijetiti znatna promjena u odnosu na narodne nošnje i narodne pjesme: više pažnje poklanja se »autentičnim« oblicima, kako nošnji, tako i pjesmama. Sremac piše kako je na smotri 1929.

“... bilo ... određeno svim zborovima da pjevaju u svečanim nošnjama svoga kraja, a ako se nošnja više ne može naći, trebalo ju je rekonstruirati prema sjećanju najstarijih ljudi u selu. Zato su na toj smotri bile dvije »porote«. Jedna koja je ocjenjivala umjetnički domet pojedinog zbora i posebna »folkloristička porota« ..., koja je »odlučivala o čistoći narodne nošnje i o starinskom načinu pjevanja« ... Pojava ove »folklorističke porote« pokazuje da se počinje poklanjati sve veća pažnja autentičnim oblicima, a zanimljivo je da je veći akcent na nošnji nego na samoj pjesmi.” (1978: 101).

Nakon uvođenja političke diktature iste godine, sve su aktivnosti Hrvatske seljačke stranke i Seljačke sloge bile zabranjene. Godine 1935., nakon šestogodišnjeg prekida, aktivnosti su Seljačke sloge ponovno oživjele te su se smotre počele organizirati s obnovljenim žarom. Između 1935. i 1940. u Zagrebu je održano osam središnjih smotri folkloru te 150 regionalnih diljem Hrvatske (Sremac, 1978: 103). Nakon prve smotre 1935. članovi »porote« (među kojima i dvojica etnologa, Gavazzi i Bratanić) odlučili su da će se na smotrama narednih godina prikazivati samo izvorni oblici folkloru. Sve stroža pravila nametnuta su s obzirom na autentičnost narodnih pjesama, plesova

i nošnji. Narodne nošnje u mnogim su regijama rekonstruirane, ovaj put “uz pomoć ili nadzor stručnjaka” (Sremec, 1978: 103). Ovi stručnjaci bili su Milovan Gavazzi, koji je predavao na Odsjeku za etnologiju (1927.-) i bio ravnatelj Etnografskog muzeja u Zagrebu (1939.-1941.), te Branimir Bratanić, koji je također predavao na Odsjeku za etnologiju. Bratanić izvještava kako su se sela na smotrama počela natjecati u predstavljanju što ljepših i čistih narodnih nošnji; ogranak Seljačke sloge u Petrijevcima “odlučio je svake godine nagraditi djevojku s najljepšom nošnjom u selu” (1936: 75). Gotovo po definiciji, sa ili bez pomoći stručnjaka, proces rekonstrukcije nošnji vjerojatno je rezultirao mnogim izmišljanjima »autentičnih« ili izvornih narodnih nošnji. Na primjer, Gušić kaže kako je u Slavoniji »organizacija Seljačke sloge mislila kako je potrebno imati različite nošnje za različita područja« (1955: 73).

Iz publikacija Seljačke sloge vidljivo je i kako se vršio pritisak na žene da se vrate izradi starijih ručno rađenih narodnih nošnji i tekstila. Poticalo ih se da te nošnje ne nose samo na smotrama, već i u stvarnom životu, s obzirom na to da je upotreba industrijskih materijala i novih stilova odijevanja sve više prevladavala u ruralnim područjima. Istovremeno, postoje indikacije o otporu takvim pritiscima. Na primjer, kada je član Franjo Novosel na godišnjem sastanku Seljačke sloge u veljači 1936. predložio da se žene vrate nošenju ručno rađenih narodnih nošnji, bio je prekinut glasovima protivljenja iz publike: “Ne želimo ići unatrag! Želimo tvornice!” (“Ravan put”, 1936). O ovom se incidentu dosta govorilo u kasnijim publikacijama Seljačke sloge. Razni članovi raspravljali su o tome kako je povratak proizvodnji tekstilnih vlakana i ručno rađenog platna i nošnji sredstvo napretka, ne nazadovanja. Na takav povratak gledalo se pozitivno iz ekonomskih razloga jer bi omogućio samoodrživost seljaka. Što je jednako važno, to je bio način očuvanja izvorne hrvatske kulture, jer su izvorne narodne nošnje doživljavane kao “hrvatska kulturna osobna karta” (Bratanić, 1936: 76).

Kao ustupak Hrvatima usred sve većih unutarnjih i međunarodnih političkih tenzija beogradske vlasti su 1939. postigle dogovor s vođom Hrvatske seljačke stranke, Vlatkom Mačekom, te stvorile nominalno autonomnu pokrajinu pod nazivom Banovina Hrvatska. Hrvatska seljačka stranka sada je postala zaokupljena političkim i ustavnim pitanjima te više nije težila štititi interese seljaštva (Boban, 1971: 183). Međutim, Stranka je obnovila svoje napore u organiziranju kulturnih aktivnosti kako bi zadržala glasove seljaka. Žar među članovima Seljačke sloge prema promicanju seljačke kulture i povratku ručno izrađenih tkanina i nošnji tako se nije smanjivao, već je rastao. U publikacijama Seljačke sloge iz 1940. predstavnici iz brojnih seoskih ogranaaka izvještavali su kako je u njihovim selima oživljeno uzgajanje lana i konoplje te proizvodnja ručno rađenih tkanina i nošnji. Nošnje su uvelike bile namijenjene nastupima na lokalnim slavljinama ili regionalnim i središnjim narodnim smotrama, ali neka izvješća daju naslutiti kako su se u nekim područjima starije nošnje oživjele za svakodnevnu uporabu i lokalne rituale. U opisima smotri koje je Seljačka sloga organizirala između 1935. i 1941., etnolog Bratanić govori o sve strožim pravilima koja se tiču pjesama, plesova i nošnji koje se mogu predstavljati:

“Sve što se pokazuje na smotri, mora biti samo naše narodno, **hrvatsko** i seljačko ... Ne smije biti očitih **stranih utjecaja** iz grada ili od susjednih naroda

(Niemaca, Talijana, Madžara itd.). Isto tako ne smije biti **krivog** (lažnog) »**rodoljublja**«. To se »rodoljublje« pokazuje izticanjem zastava i trobojnih vrpca, koje su inače obična tvornička ili dućanska roba ... Nošnja mora biti narodna i seljačka od glave do pete, to jest od kapa, šešira, rubaca ... do opanaka i čizama ... Nošnja nije narodna, ako je samo kod kuće izrađena, nego treba biti izrađena i na narodni način, s domaćim krojem i ukrasom ... Često je najljepša upravo ona najjednostavnija bijela nošnja.” (1941: 47-48).

Bratanić nadalje objašnjava razloge za uvođenje ovih pravila:

“Dok su strani utjecaji obično praćeni krilaticama »ovo je potrebno«, »ovo je bolje i praktičnije od staroga«, »ovo je jeftino«, »ovo stoji malo truda i muke«, »ovo je napredno«, »ovo je moderno«, naše smotre kao da govore: »ovo je vrijedno, dobro, liepo«, a prije svega: »ovo je naše.“ (1941: 39).

Drugi svjetski rat je ne samo poremetio život u regiji, već ga je i nepovratno promijenio, kroz raspad jugoslavenske države i osnivanje Nezavisne Države Hrvatske 1941., nakon čega je 1945. osnovana Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija. Socijalistička vlada željela je industrijalizirati i »modernizirati« cijelu zemlju, uključujući i ruralna područja, te je destimulirala politiku promicanja povratka »izgubljenom raju« u stvarnom životu. S druge strane, nova vlada nastavila je tradiciju organiziranja smotri folkloru preuzevši ruralne ogranke Seljačke sloge i stvorivši mnoge nove ogranke. Međutim, promjena ideologije dovela je i do brojnih promjena u programima kroz inkorporaciju folklornih tradicija svih jugoslavenskih naroda (Rihtman-Auguštin, 1991: 83).

Zaključak

Gledano iz šire perspektive, opisani fenomeni povezani s hrvatskom narodnom umjetnošću bili su dio međunarodnih trendova i pokreta: »otkriće« folkloru u kasnom 18. i ranom 19. stoljeću i njegova apropijacija kao simbola novih nacionalnih identiteta; međunarodna trgovina »nacionalnim« ili »etničkim« ručno izrađenim tekstilom iz kućne radinosti u kasnom 19. i ranom 20. stoljeću; međunarodni pokret Umjetnosti i obrta koji je u prvim desetljećima 20. stoljeća često inspiraciju tražio u »primitivnim« ili *neznanim obrtnicima* među seljacima, kako je to vješto rekao Yanagi (1972); osnivanje i razvoj znanstvenih disciplina etnologije i antropologije u kasnom 19. i početkom 20. stoljeća koja su dovela do sustavnog proučavanja seljačkih i izvanoeuropskih »primitivnih« kultura, te međunarodni trendovi unutar političkih pokreta 20. stoljeća koji su koristili ručno rađeni tekstil kao sredstvo mobiliziranja širih segmenta nepismenog stanovništva.⁴

⁴ Možda je najpoznatiji primjer Ghandijevo korištenje tkanine *khadi* kao simboličkog i ekonomskog oblika otpora prema britanskoj vladavini u Indiji (Bean, 1989).

Namjera ovog rada bila je prikazati specifični oblik ovih međunarodnih trendova prisutnih u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća. Konkretnija namjera bila je pokazati kako se kanonizacija odabranih narodnih nošnji i tekstila, jedna od značajnih promjena unutar cjelokupne dinamike fenomena narodnog tekstila u Hrvatskoj, dogodila krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. stoljeća, kada je Gavazzijev kulturno-historijski pristup prevladao u hrvatskoj etnologiji. Etnografski muzej u Zagrebu aktivno je sudjelovao u tom procesu jer je Gavazzi, kao kustos Muzeja u prvim godinama njegova rada, u velikoj mjeri određivao njegov istraživački program. Ova kanonizacija uvelike je doprinijela pomaku u hrvatskoj kulturi općenito, od prijašnjih pokušaja stvaranja nove hrvatske tekstilne umjetnosti na temelju seljačkog tekstila, prema očuvanju izvornih narodnih nošnji i tekstila. Muzej je još jednom odigrao važnu ulogu u učinkovitoj distribuciji novoutemeljenih normi i znanja, i to na dva načina. Prvo, putem izložbi, vođenih obilazaka i publikacija kojima je dopirao do obrazovanih dijelova stanovništva. Drugo, izravnom ili neizravnom suradnjom sa Seljačkom slogom u organiziranju smotri folklora i rekonstrukciji »autentičnih« izvornih hrvatskih narodnih nošnji dopirao je do neobrazovanih dijelova seoskog stanovništva.

Stalna izložba narodnih nošnji u Etnografskom muzeju u Zagrebu i dalje prenosi ovu osobitu kulturno-historijsku interpretaciju povijesti seljačkog odijevanja na prostoru Hrvatske. U isto vrijeme, znamo kako je kulturno-historijska metoda sada konačno i s pravom prevladana kao **jedina ispravna** metodologija za proučavanje materijalne kulture u etnologiji u Hrvatskoj, a i u ostatku Europe. Dakle, što napraviti sa stalnim postavom Muzeja? Jedna mogućnost bila bi jednostavno ga ukloniti i zamijeniti novim. Druga, po mom mišljenju značajnija i izazovnija, bila bi zadržati ga još neko vrijeme, ali ga dopuniti dodatnom građom i novim katalogom koji bi ponudio drugačiju interpretaciju izloženih predmeta. Naime, takva nova interpretacija pokazala bi kako su odabrani odjevni predmeti većinom devetnaestostoljetne odabrane svečane nošnje samo iz nekih (i ne svih) lokaliteta u Hrvatskoj. Isto tako, trebalo bi prikazati kako je tijekom 20. stoljeća i »primijenjena narodna tekstilna umjetnost« i kanonizirana »izvorna« narodna nošnja sve manje korištena u organizaciji lokalnog obiteljskog života i života u zajednici u ruralnim područjima, ali je preuzela nove funkcije kako u ruralnim područjima, tako i u hrvatskom društvu u cjelini, naime:

političke funkcije izgradnje hrvatskoga nacionalnog identiteta;

ekonomske funkcije kroz organiziranu kućnu izradu tekstila u prošlosti, te u novijem razdoblju kao dio turističke i kulturne industrije;

simboličku funkciju u različitim područjima kulturnog života (školska obuka u prvoj polovici 20. stoljeća, muzejski programi, izdavaštvo i TV-programi, folklorna izvedbena umjetnost itd.)

Zašto smatram važnim hrvatskoj javnosti predstaviti ovu »drugu povijest« primijenjene narodne tekstilne umjetnosti i izvorne narodne nošnje koja je funkcionirala unutar onoga što Maja Bošković-Stulli (1971) naziva *folklorizmom* i u interakciji s lokalnim *folklorom* kao trajnim procesom mijene društvenog života i kulture? Zato što je i to naša povijest. Ustvari, zahvaljujući jedinstvenim političkim i povijesnim okolnostima

folklorizam u Hrvatskoj trajao je sve do 1990-ih, puno dulje nego u ostatku Europe (Bonifačić, 1999). Iz tog razloga smatram važnim ovu povijest na otvoren i jasan način podijeliti s hrvatskom i međunarodnom (turističkom) javnošću, kako bi pokazala njezine prošle veze i sličnosti, ali i razlike, u odnosu na ostatak Europe. Vjerujem kako bi takva refleksivna interpretacija, podijeljena sa širom (a ne samo akademskom) publikom kroz muzejske izložbe i publikacije, pomogla razumijevanju i nadilaženju ovakve vrste folklorizma, čije perpetuiranje više nije poželjno ako se Hrvatska želi uključiti u nov i konstruktivni akademski, politički i kulturni dijalog s ostatkom Europe.

Što se tiče drugih aspekata suvremene prakse etnografskih muzeja u Hrvatskoj, kao što su povremeni postavi, događanja, radionice itd., njihov se pristup već mijenja. Naime, nove izložbe sve više primjenjuju precizniji povijesni i komparativni pristup kulturi odijevanja i tekstila na području Hrvatske te sve više uključuju širu problematiku »ne-autentičnih« proizvoda seljačke odjeće koji su se nastavili mijenjati tijekom 20. stoljeća, kao i kulture odijevanja u hrvatskim gradovima, a ne samo u ruralnim područjima. To je, na primjer, bilo vidljivo, na nedavnoj izložbi obuće "Koje dobre šuze" u Etnografskom muzeju u Zagrebu (Brenko, Zorić, 2006) ili na izložbi "Tkalci u Istri" u Etnografskom muzeju Istre u Pazinu (Orlić, 2004), da spomenemo samo dva poučna primjera. Međutim, takvo prošireno područje onoga ŠTO se proučava prisilit će sve etnografske muzeje u Hrvatskoj da kritički izoštre svoje odluke o tome KAKO i ZAŠTO odabirati konkretne predmete istraživanja, dokumentaciju, zbirke i javne programe. »Multidisciplinarnost« pristupa bit će potrebna, ali smatram kako je to preširok koncept da bi sam po sebi jamčio suvislu muzejsku praksu. Da parafraziram Jamesa Clifforda i Georgea Marcusa (1986), vjerujem da će ključni izazov biti kako uspješno i konstruktivno kombinirati *poetiku* i *politiku* ove »povijesti odozdo« u svim aspektima programa etnografskih muzeja i zatim ih suvislo prilagoditi potencijalnoj lokalnoj i međunarodnoj javnosti.

Literatura

Balog, Z. (1987) Modne slike u Zagrebačkoj "Luni": Počeci modne žurnalistike u Hrvatskoj, u: *Život umjetnosti*, 41-42, str. 15-24

Banac, I. (1984) *The national question in Yugoslavia: Origins, history, politics*, Ithaca, Cornell University Press

Bean, S. S. (1989) Gandhi and khadi, the fabric of Indian independence. In: A. B. Wiener & J. Schneider (Eds.), *Cloth and human experience*, pp. 356-376, Washington, Smithsonian Institution Press

Belović-Bernadzikowska, J. (1910) *Katalog Hrvatske narodopisne zbirke Trgovačko-Obrtnog muzeja u Zagrebu*, Zagreb, Trgovačko-Obrtni Muzej

Berger, S. (1907) *Tragedija naše kućne industrije*, Zagreb, Tiskara Mile Maravica

- Boban, Lj. (1971) Stranke, politčke, u: ur. M. Krleža, *Enciklopedija Jugoslavije*, str. 162-191, Zagreb, Jugoslavenski Leksikografski Zavod
- Bonifačić, V. (1994) Lace production in Pag, Croatia, from 1900 to the present, u: *Etnološka tribina*, 17, str. 139-151
- Bonifačić, V. (1995/1996) Antun Radić and ethnological research of clothing and textiles in Croatia: 1896 to 1919, u: *Studia ethnologica Croatica*, 7/8, str. 161-179
- Bonifačić, V. (1996) Etnological research in Croatia: 1919-1940, u: *Narodna umjetnost*, 33/2, str. 239-263
- Bonifačić, V. (1997) O Polisistenskoj teoriji, folklorizmu i suvremenim pristupima istraživanja tekstila, u: *Narodna umjetnost*, 34-2, str. 137-151
- Bonifačić, V. (1999) Ethnology, anthropology and cultural history of the Mediterranean: Inside and outside perspectives, u: *Narodna umjetnost*, 36/1, str. 269-282
- Bošković-Stulli, M. (1971) O folklorizmu, u: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 45, str.165-186
- Bošković-Stulli, M. (1983) *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, Prosveta
- Bratanić, B. (1936) Narodna nošnja i ljudski napredak, u: *Seljačka Sloga*, 1 (4), str. 75-78
- Bratanić, B. (1941) *O smotrama hrvatske seljačke kulture*, Zagreb, Mala Knjižnica Seljačke Sloge
- Brenko, A. (2006) u: *Koje dobre šuže*, Zagreb, Etnografski muzej
- Clifford, J. i Marcus, G. (1986) *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press
- Even-Zohar, I. (1990) Polysystem studies, in: *Poetics Today*, 11/1, str. 1-253
- Franić, I. (1935a) S. Berger – Etnografski muzej u Zagrebu – i naša pučka umjetnost, u: *Vjesnik Etnografskog Muzeja u Zagrebu*, 1, str. 1-14
- Franić, I. (1935b) *Reorganizovani Etnografski Muzej u Zagrebu*, Zagreb
- Franić, I. (1936) Prva izložba primjenjene pučke umjetnosti na jesenskoj izložbi Zagrebačkog Zbora u Zagrebu, u: *Vjesnik Etnografskog Muzeja u Zagrebu*, 3, str. 211-217
- Gavazzi, M. (1928) Kulturna analiza etnografije Hrvata, u: *Narodna Starina*, 7, str. 115-144
- Gjetvaj, N. (1989) Etnografski muzej u Zagrebu – u povodu 70. Obljetnice, u: *Etnološka istraživanja*, 5
- Gušić, M. (1955) *Commentary on the exhibited material*, Zagreb, Ethnographical Museum

Gušić, M. (1957) Starinsko žensko ruho na otoku Pagu, u: *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru*, 3, str. 75-122

Hrvatska umjetnost (Tkanje, vezenje, pletenje i čipkarstvo), (1943), u: *Naša domovina*, 2, str. 733-737

Krleža, M. (1973) Nekoliko riječi o malograđanskom historizmu uopće, u ur. M. Krleža, *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, str. 81-126, Sarajevo, Oslobođenje (originalan tekst publiciran 1937)

Kus-Nikolajev M. (1927) *Šetnje kroz Etnografski Muzej u Zagrebu: Privremeni vodič*, Zagreb, S. Berger

Leček, S. (1995) Između izvornog i novog - "Seljačka Sloga" do 1929 godine, u: *Etnološka tribina*, 18, str. 103-123

Maruševski, O. (1978) Da nam naše krasne prionu uz naš list..., u: ur. S. Draganić, *Umjetničke znamenitosti Zagreba II*, str. 73-96, Zagreb, Kajkavsko Spravišće

Marković, P. (1873) *Hrvatska i Slavonija u svojih fizičkih u duševnih odnošaji: Spremnica za svjetsku izložbu u Beču 1873*, Zagreb, Štamparija Dragutina Albrechta

Moslavac, S. (1995) *Stjepan Šajnović i Moslavačka narodna nošnja*, Osekovo, Muzej Moslavine Kutina

Muraj, A. (1989) *Živim znači stanujem: Etnološka studija o kulturi stanovanja u Žumberačkim Soćicama*, Zagreb, Hrvatsko Etnološko Društvo

Muraj, A. (1993) Josip Matasović u svjetlu hrvatske etnologije, u: *Etnološka tribina*, 16, str. 11-34

Nikočević, L. et al. (2994) *Tkalci u Istri*, Pazin, Etnografski Muzej Istre

Petrović, T. (1992) Iso Kršnjavi kao etnograf, u: *Etnološka tribina*, 15, str. 149-156

Radauš-Ribarić, J. (1972) *Guide through the permanent exhibition of the Ethnographic Museum of Zagreb*, Zagreb, Grafički Zavod Hrvatske

Radić, A. (1897) Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu, u: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 2, 1-88

Rajković, Z. ur. (1988) *Contributions to the study of contemporary folklore in Croatia*, Zagreb, Institute of Folklore Research

Ravan put Seljačke Sloge (1936) u: *Seljačka Sloga*, 1/2, str. 38

Rihtman-Auguštin, D. (1979) Istraživanje folkloru i kulturna praksa, u: *Narodna umjetnost*, 16, 9-20

Rihtman-Auguštin, D. (1987) Teorija o dvije kulture (Od Radića do Gramscija, Ciresea i Burkea), u: *Narodna Umjetnost*, 24, 177-197

Rihtman-Auguštin, D. i Povrzanović M. ur. (1989) *Folklore and the historical process*, Zagreb, Institute of Folklore Research

Rihtman-Auguštin, D. (1991) Istinski ili lažni identitet – ponovno o odnosu folklor a i folklorizma, u: ur. D. Rihtman-Auguštin, *Simboli identiteta: Studije, eseji, grada*, str. 78-89, Zagreb, Hrvatsko etnološko društvo

Schneider, J. (1987) The anthropology of cloth, in: *Annual Review of Anthropology*, 16, pp. 409-448

Schneider, M. (1985) Nošnja Iliraca, u: *Hrvatski narodni preporod, 1790-1848: Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*, str. 371-378, Zagreb, Muzej za Umjetnost i Obrt

Sremac S. (1978) Smotre folklor a nekad i danas, u: *Narodna umjetnost*, 15, str. 97-116

Šidak, J. (1968) Antun Radić, u: ur. M. Krleža, *Enciklopedija Jugoslavije*, str. 11-12, Zagreb, Jugoslavenski Leksikografski Zavod

Šufflay, Z. (1917) *Hrvatska narodna čipka u domu i na oltaru*

Šufflay, Z. (1928) *Izložba narodnih ručnih radova Zagrebačkog Zbora*, Zagreb, Narodne novine

Yanagi, S. (1972) *The unknown craftsmen: A Japanese insight into beauty*, New York, Kodansha International

Vjera Bonifačić

University of Zagreb

Faculty of Textile Technology

Department of Textile and Fashion Design

vjera.bonifacic@ttf.hr

UDK 391.01:069](497.521.2)

069.02:39](497.521.2)

Original scientific paper

Received: November 22, 2007

Accepted: March 13, 2008

Ethnological Research and Canonization of Autochthonous Folk Costumes in Croatia During the 1930s

Utilizing the Polysystem Theory, the author examines the dynamics of ethnological research in Croatia within the broader (poly)system of folk arts during the first half of the 20th century, with a focus on the domain of clothing and textiles. The author shows that the early multi-disciplinary approach to the study of folk culture, as proposed by Antun Radić in 1897, was gradually replaced during the 1920's by the cultural-historical approach introduced by Milovan Gavazzi. The canonization of cultural-historical methodology in ethnological research in the late 1920s led to further canonization of selected older or "traditional" festive peasant clothing as "autochthonous" folk costumes. At the same time, textiles with elements of peasant decorations that were made in home industries for city consumption were classified as "applied" folk textile arts, while peasant and popular clothing and textiles that continued to change during the 20th century were classified as "inauthentic" and therefore not worthy of research or museum preservation. From that time onwards, it was mostly the "autochthonous" folk costumes that were displayed in ethnographic museums, utilized by political parties as symbols of national identity on organized folk festivals, and they continue to be used to this day in cultural and tourist industry. The author suggests that perhaps the best way for Croatian ethnographic museums to overcome the cultural-historical interpretation of "autochthonous" folk costumes in their permanent exhibitions would be to deconstruct its history, classifications, canonization

processes, and past political and economic instrumentalizations. In this way, ethnographic museums would be able to openly communicate to the public the reasons for moving away from such a static “celebratory history” of folk culture, towards the history of folk or popular culture as an open process that includes complex processes of modernization during the 20th century.

Key words: “autochthonous” folk costumes, “applied” folk textile arts, ethnological research, Polysystem theory, canonization processes, institutional dynamics, museology

A visitor to the Ethnographic Museum in Zagreb cannot but be impressed by a large and visually attractive permanent display of Croatian folk costumes, which was created in the early 1970s by the director of the Museum at the time, Jelka Radauš-Ribarić. The written guide to the exhibit explains that the displayed artifacts were selected to represent three ethnographic regions in Croatia, where, until recently, natural conditions determined the type of peasant economy and textile production. This has gradually changed over the course of the 20th century, the guide informs us, “as a consequence of big transformations which started to shake the peasant society at the turn of the (20th) century... The process of degeneration and rejection of the national costume took place between the two world wars...while we can observe the last phases of its final extinction in the post WWII period.” (Radauš-Ribarić, 1972: 5). The displayed artifacts themselves are predominantly from the end of the 19th century, but the guide suggests that “the origins of the particular type of costume, specific cut of costume, decorative motifs, kind and shape of adornment, women’s or men’s head-gear, and even the hair style” are often hundreds and even thousands of years old.

The traditional/modern dichotomy that can be discerned from the above interpretation of Croatian folk costumes is quite familiar and certainly not an isolated phenomenon. The preoccupation with the origins of selected older type of folk costumes that were defined as traditional and evaluated as “autochthonous” or “authentic”, and neglect of “non-authentic” peasant clothing that continued to change during the 20th century, has been much discussed among textiles scholars and museologists in both Europe and North America. The focus in North American textile studies has been shifting towards comparative and historical study of cloth dynamics on a world-wide scale, including processes of “modernization” in more recent times (Schneider, 1987). More generally, a model of non-Western and non-elite Western cultures as static, closed systems embedded in traditional frameworks that were eventually destroyed by modernization, is now giving way to a model of all cultures (Western and non-Western, elite and non-elite) as dynamic, functional, heterogeneous, stratified, open (poly)systems (Even-Zohar, 1990; Dimić, 1993, Bonifačić, 1997).

In Croatia, just as in the rest of Europe, the critical examination of traditional/modern dichotomy has also been evident within the discipline of ethnology and folklore

studies from the 1970's onwards. Scholars associated with the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb began to question the definitions of "authentic" or canonized folk arts, as well as discuss their new social functions as symbols of national and (supra)national identities; at the same time, they began to study the long neglected non-canonized cultural products, both rural and urban, that continued to change during the course of the 20th century (Bošković-Stulli, 1971, 1983; Rajković, 1988; Rihtman'Auguštin, 1979, 1987, 1989, 1991; Sremac, 1978; and many others). This reflexive scrutiny of past research approaches and broadened area of study created an intense dialogue concerning related theoretical and methodological issues both within the discipline of ethnology and folklore studies, and also with those of anthropology, sociology, philosophy, history, musicology and literary theory. Ever since that time, such interdisciplinary dialogue has been gradually transforming the discipline of ethnology and folklore studies in Croatia, as well as related programming in ethnographic museums.

However, the above mentioned changes have not developed uniformly among all relevant institutions in Croatia, or in all areas of research. The broadened area of study and the new theoretical/methodological approaches were at first implemented in studying the non-material cultural products and performances - such as literature, dance and music - which was the main focus of study at the Institute of Ethnology and Folklore Research. The Department of Ethnology at the University of Zagreb, the Ethnographic Museum in Zagreb and other ethnographic museums across Croatia focused more on the study of material culture including clothing and textiles. Due to a number of reasons, these institutions started to address issues related to theoretical/methodological approaches and the broadened subject matter, and to implement them in their research and museological practice much later (Bonifačić, 1999: 273). It can be said that only from the 1990's onwards the material culture studies, including clothing and textile studies, are largely moving away from the previously dominant cultural-historical methodology, and opening towards a variety of new approaches. This is reflected in the very theme proposed for this issue which addresses the need for multidisciplinary approaches in both research and exhibition practice of ethnographic museums.

I consider it particularly relevant now, at this time of transformation, to examine the past practice of the Ethnographic Museum in Zagreb and ask the question of how the interpretation in the Museum's permanent exhibition came to be. When and how did clothing and textiles from rural areas first come to be elevated to the status of folk textile arts or Croatian national textile arts? When and how did subsequent canonization¹ of selected peasant festive clothing as "authentic" or autochthonous folk costumes occur? How did the Ethnographic Museum in Zagreb both respond and contribute to the process of canonization?

¹ By 'canonized' I mean those norms and products "which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its cultural heritage. On the other, 'non-canonized' means those norms and products which are rejected by these circles as illegitimate and whose conspicuous products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status)." (Even-Zohar, 1990: 15)

In this paper I will suggest that the elevation of folk clothing and textiles to the status of Croatian national textile arts occurred during the 19th and early 20th century. During that time, modified folk textiles entered urban fashions as a symbol of the emerging Yugoslav and/or Croatian identity within the Austro-Hungarian Empire, and soon after became an important branch of economy.

I will also suggest that the canonization of selected peasant festive clothing as “authentic” or “autochthonous” Croatian folk costumes occurred much later, during the 1930’s, when a cultural-historical research model began to dominate Croatian ethnology and folklore studies. During that time, these autochthonous folk costumes were instrumentalized as a symbol of Croatian national identity, but in the quite different context of the newly formed Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes.

Finally, I will show how the Ethnographic Museum in Zagreb, from the time of its inception in 1919, contributed at first to the promotion of peasant clothing and textiles as national or folk textile arts, and later during the 1930s to the canonization of selected festive peasant costumes as autochthonous Croatian folk costumes. Such reflexive analysis of the Museum’s past practice shall not only illuminate the distant history with more precision, but should also be useful to the Museum in the process of defining with more clarity its current research and exhibition programming within the context of our own contemporary times.

From peasant textiles to Croatian national textile arts

When the Ethnographic Museum in Zagreb was established in 1919, the initial collection of peasant clothing and textiles was created from the holdings of a number of already existing collections (Gjetvaj, 1989). These early collections were indicative of the reasons and criteria for collecting textiles from rural areas during the 19th and early 20th century.

In Croatia, the interest in folklore emerged during the first half of the 19th century within the Croatian National Revival or Illyrian Movement, in the midst of political struggles for national liberation (Bošković-Stulli, 1971). The folk culture of rural populations, in contrast to elite culture associated with towns and foreign rulers, became a symbol of the emerging national identity, which, under the influence of Herder and romanticism, was defined as a revival of the original essence of the people (Volk). Intellectuals who participated in the Illyrian movement were first to introduce certain elements of rural costumes into Croatian urban fashions (Balog, 1987; Bošković-Stulli, 1971; Maruševski, 1978; Schneider, 1985). The Illyrian Movement also inspired the quest for the preservation of folk culture. Various manifestations of folk culture began to be recorded in written form, while material culture was collected in private and museum collections (Gjetvaj, 1989).

Towards the end of the 19th century, a new motivation became evident in the collections of textiles from rural regions: to aid textile instruction in regular schools across Croatia, and also in specialized schools which trained women for textile production

in rural home industries. The criteria for selection of peasant textiles for such museum and private collections were the perceived aesthetic value of the decorative elements or other design features, as well as their applicability to the manufacture of textiles for urban consumption.

Already in 1873, Matković wrote a brief summary about textile home industries in Croatia and Slavonia for the World Exhibition held in Vienna. He mentioned home industry production of linen and hemp cloth, silk yarn, woolen cloth, and other woolen textile products such as “carpets, aprons, bedcovers, bags, belts, socks, overcoats, etc. which are artfully decorated with special colorful ornaments. Such crafts have also internationally acquired high reputation” (Matković, 1873:97-98). Other individuals, such as S. Lay, S. Subotić, N. A. Plavšić, and D. Herman, were also involved in the early international trade of textiles made in Croatian home industries which they promoted on trade exhibitions in Moscow (1867), Budapest (1885, 1886), Trieste (1883), Bruxelles and Barcelona (1888), Paris (18889, 1900), and others (Hrvatska umjetnost, 1943: 735-736).

Petrović (1992) writes that, in 1880, the Hungarian Ministry sent a request to the Art Society in Zagreb to prepare a collection of Croatian folk embroideries for the museum in Budapest, along with “description of technology, colouring, suggestions for the improvements of looms, etc.” (p. 150). This particular request was not only a sign of interest in trade of handmade textiles, but also a sign of the Hungarian claim to sovereignty over Croatia that was particularly strong at that time. Since such collections and data were not available at the time, the founder of the Art Society in Zagreb, Iso Kršnjavi, went to rural Slavonia to collect them. He published his findings about rural textiles and other material culture in the form of a travelogue, *Pages from Slavonia*, in which he expressed the need to establish a trade museum in Zagreb, and to publish an illustrated technological dictionary of weaving and related technologies. He supplied collections of Croatian folk textiles to the Museum in Budapest as well as other European museums. Kršnjavi also taught in schools and lectured with the intention of educating the public about Croatian folk crafts. Petrović (1992) reports: “In order to raise the level of taste and arouse interest in folk crafts, he [Kršnjavi] lectured in the monastery of sisters of charity about style in textile arts, and in this way reformed in that monastery all handicrafts and the making of ecclesiastical textiles” (p.153). Kršnjavi promoted textile crafts as Croatian national arts, and eventually paved the way for the opening of the Museum of Arts and Crafts in Zagreb in 1880. In 1919, the ethnographic section of the Museum of Arts and Crafts was transferred to the Ethnographic Museum.

Another collection that became part of the Ethnographic Museum in 1919 came from the Trade and Craft Museum associated with the Craft School in Zagreb. The content and purpose of this collection can be glimpsed from the catalogue describing it (Belović-Bernadzikowska, 1910). The collection consisted predominantly of samples of embroidery, lace, knitted textiles, kilims, and other woven textiles suitable for town consumption. They were to serve home industries of handmade textiles, as increasingly important branch of the Croatian economy because textiles were largely intended for export. “All over our country associations are being formed for the

preservation of folk textile arts, where our intelligent and patriotic women will invest their knowledge and efforts to help peasant women in that direction” (p. 1). The intention was “to save the magnificent Croatian folk textile arts from being destroyed or forgotten; moreover, to educate new workers and create a new economic branch on the old basis” (p. 1).

Yet another textile collection that was transferred to the Ethnographic Museum in 1919 came from the School Museum in Zagreb. Šufflay (1917) writes how around 1907 “the government ordered women’s schools to offer textile instruction in the national spirit” (p. 11). Belović-Bernadzikowska (1910) mentions that the central professional woman’s school in Zagreb opened an atelier, “a nursery of the most beautiful folk ornaments, intended for women’s schools all over the country – for schools that sinned in the past by tending only foreign works instead of our own Croatian ones” (p. 2).

The fourth and most spectacular early collection of folk textiles was from a legendary private collector, a merchant and textile industrialist, Salomon Berger. He collected folk textiles extensively, and either organized or collaborated with home industries of various types of textiles in several parts of Croatia, and later also in Dalmatia, Serbia, and Slovenia. When necessary, he organized training for peasant women in order to teach them new technical skills. Over the years, Berger exhibited textiles made in home industries at ninety six trade exhibitions in Europe, North America, and Australia, where he reportedly received large orders from many international traders, including ones from Montreal and Winnipeg in Canada (Franić, 1935a; Gjetvaj, 1989; Šufflay, 1928).

It was also thanks to Berger’s energetic collecting, marketing, and promoting that the opening of the Ethnographic Museum in Zagreb became a reality in 1919: the year after the fall of the Austro-Hungarian Empire and subsequent formation of the kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. Berger sold his entire collection to the Museum, donated money for its operation, and became its director between 1919 and 1925, and later its honorary director until his death in 1934 (Gjetvaj, 1989). Perhaps it was due to Berger that, during that period, one of the important activities of the Museum was the promotion of textile home industries. For example, the Museum exhibited folk textiles made in home industries at the World Exhibition of Decorative Arts in Paris (1925), and at the world exhibitions in Paris (1927), Barcelona (1929), Copenhagen (1930), and Saarbrücken (1931/32) (Gjetvaj, 1989). The Museum also participated in trade exhibitions of folk textiles made in home industries that were held in Zagreb, and hosted the largest of such exhibitions on its grounds in 1935 (Franić, 1936).

Thus, it can be seen that the production of textiles in home industries was extensive, and that it was promoted both at home and abroad as the Croatian folk (or national) textile art. To what extent were these textiles based on peasant textiles collected in rural areas? The answers will vary from one region to another. My research of the history of needle lace production on the island of Pag has shown that a lace making school and a home industry of lace were set up and formally operated in the town of Pag between 1907 and the middle of the 20th century. The basic needle lace technique of reticella bound to cloth was already known to the women in Pag town, but the school training introduced some new technical aspects, such as making of reticella lace not

bound to cloth. Also, smaller elements of lace design were retained as a trademark of Pag lace, but the overall designs of objects were done by designers in order to meet the requirements for urban fashions and interior decorations (Bonifačić, 1994).

In Lepoglava, women knew how to make simple bobbin lace that they used to sell at local fairs. Šufflay (1917) reported that such lace was often of poor quality and made with foreign (Slovenian, Czech, and German) ornamental motifs (p.12). Her intention was to introduce Croatian motifs for lace made in the home industry she helped to establish in Lepoglava. However, she actually adopted decorative motifs from samples of Croatian embroidery into patterns for lace making – an indication that textile ornamentation from various regions of Croatia traveled not only geographical distances through school instruction, but also from one textile technique to another.

With government support, Salamon Berger operated a weaving school in Zagreb between 1902 and 1905. The government donated ten German looms *Tisov* to Berger's schools. During that time Berger trained 16 women from rural areas in his school, and employed a total of 600 women in home industry productions of various textiles (Berger, 1907). Berger (1907) described the purpose and organization of his school as following:

- 1) to gather peasant women from various parts of our country, and instruct them in our various [textile] techniques
- 2) to train them...how to supervise and further teach women in their village...
- 3) peasant women received from me materials for weaving and embroidery for 10 to 30 women in their village
- 4) in this school we created new decorations on the basis of old Croatian ornaments, as well as collections of samples for [international]...trade representatives. Of particular significance were samples to be given out to women in rural areas free of charge. (p. 6)

Obviously, Berger trained women to use new types of looms and new weaving and embroidery techniques and ornaments. Franić (1935a) describes the way Berger modified decorative aspects of rural textiles for international urban consumption:

Berger altered form and colour of ornament, but did not touch embroidery [decorative] techniques, he did not change spiritual values or disturb the inner content of ornament. He left the essence untouched, and altered and adjusted only the form so that the altered [textile] could serve [its new function]. Only in this way he succeeded to introduce Yugoslav folk [national] ornamentation onto the international world market as a desired good. From samples of his applied ornaments, five large folders have been retained by the Museum, and represent the important document of his efforts to save our rural home industry. (p. 9)

Stjepan Šajnović operated another textile home industry in Osekovo between the two world wars. He had “40 women weavers and embroiderers who made folk costumes,

ecclesiastical textiles, banners, and other clothing and decorative textiles” (Moslavac, 1995:10). Šajnović exhibited his products at Zagreb trade exhibitions. During summer months he sold his products at his booth in Crikvenica, one of the earliest tourist seaside resorts in Croatia between the two World Wars (Moslavac, 1995:10). Again, Šajnović altered the designs and created his own styles of modified folk costumes and other textiles.

Franić (1936) describes numerous other home industries that were operating in 1935 in rural regions of Croatia, as well as the two largest home industries in the cities of Split and Zagreb. In general, it appears that textile home industries were encouraged and established in rural and urban locations where local women already possessed the basic necessary skills, but were at times given additional training to master new techniques or technological aspects. The designs for textile products were provided by various outsiders, such as merchants, designers, teachers, or consumers. Certain aspects of these designs were sometimes local, but often only related to Croatian folk textiles in general, and at times even imported from abroad. As a rule, the decorative aspects of designs were simplified, and the overall designs of products altered, in order to satisfy urban tastes.

It is therefore obvious that textiles made in home industries differed greatly from textiles made by peasants for their own use. However, this difference was generally not reflected in the popular nomenclature until the 1930's. Until then, all textiles were usually referred to by the same name: *narodna tekstilna umjetnost*, which can be translated as either folk or national textile arts. As will be seen later, the effort to create Croatian national arts by modification of folk arts was not limited to textiles, but was, for example, also flourishing in the field of music (Sremac, 1978). However, by the 1930's, such notions were gradually replaced by the desire to primarily preserve the “authentic” forms of folklore, while at the same time encouraging further artistic and commercial applications of folk textiles for consumption in cities and towns. Thus, in the article describing the large trade exhibition in Zagreb in 1935, textiles made in home industries for urban and international markets were referred to as *applied popular arts* [primjenjena pučka umjetnost] in contrast to *autochthonous folk arts* [izvorna narodna umjetnost] which signified selected older textiles that peasants made for their own use (Franić, 1936). One of the main reasons for this change in classification and nomenclature was, I believe, that the canonization of selected textiles and clothing as “autochthonous” Croatian folk textile heritage became quite clearly established around 1930 as a result of developments in ethnological research.

Ethnological research of clothing and textiles in Croatia: 1896 to 1940

In 1896, the Yugoslav Academy of Sciences of Arts (JAZU) in Zagreb initiated the systematic study of peasant culture with the publication of *The Journal for Folk Life and Customs of South Slavs* [Zbornik za narodni život i običaje južnih slavena]; at the

same time its editor, Antun Radić, introduced a new academic discipline – ethnology: “a science about people” (Muraj, 1989). This also marked the official beginning of folk textile research in Croatia, which then further expanded during the first half of the 20th century through the establishment of the Ethnographic Museum in Zagreb (1919), the Department of Ethnology at the University of Zagreb (1924), and various new journals and publications.

Antun Radić (1897) gave the initial framework to the newly established discipline with the publication of a questionnaire for collecting ethnographic data about material, social and spiritual aspects of life and customs in rural regions. While Radić did not provide a fully articulated theory and methodology for subsequent interpretation of collected ethnographic data, he gave an overall approach to ethnological research which was remarkable and unique for his time. Namely, he considered folk culture to be in principle equal to elite culture – only functioning under different conditions - and therefore proposed a multidisciplinary approach for ethnological research that would enquire into and interpret the functioning of all aspects of folk culture, including changes that were happening in rural areas at the time (Bonifačić, 1995/1996: 162). The main publications of ethnographic reports based on Radić’s questionnaire that were published in the *Journal of Folk Life and Culture of South Slavs* are nine monographs describing selected rural communities, or parishes consisting of several communities. The ethnographic methods used in preparing these monographs are those of participant observation and informal interviews, since Radić insisted that only local people who knew life and people in the community undertake collection of data. The monographs are rich in information on many aspects of rural life, but particularly interesting in the domain of textiles, as they inquire into various changes in production, exchange and consumption of rural clothing and textiles that were taking place at the time (Bonifačić, 1995/1996: 168). From the questions that Radić posed in the questionnaire about clothing and textiles, it is obvious that Radić did not consider only handmade or older style clothing to be the valid subject of ethnological research, but all textile products that were either produced or used in rural communities.

However, following the establishment of the Ethnographic Museum of Zagreb in 1919, within the newly formed Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, ethnological activities in Croatia became more varied. Since the Museum concerned itself with “preservation” of material culture that was perceived as being destroyed by the processes of “modernization” affecting rural regions, the focus of their research practice generally shifted towards older peasant clothing and textiles and their history (Bonifačić, 1996). An influential scholar at the time, Josip Matasović, exerted an important influence on ethnological activities in Croatia as the main editor and publisher of his multidisciplinary journal devoted to history, art history, and ethnography of South Slavs, *National Heritage* [Narodna starina] (1922-1935). Matasović considered that the interdisciplinary approach would be beneficial for both ethnology and history (Muraj, 1993). Vladimir Tkalčić, the first curator and later also a director of the Museum, also combined ethnographic methods with those used by historian in his research of peasant clothing (Bonifačić, 1996: 247).

Mirko Kus-Nikolajev and Milovan Gavazzi, however, introduced new theoretical models that were designed by German scholars for studying European peasant or other “primitive” non-Western arts and cultures (Bonifačić, 1996: 250). It was the diffusionist or cultural-historical model introduced by Milovan Gavazzi that eventually prevailed and dominated Croatian ethnology, beginning in 1928 with the publication of his first review article “The Cultural Analysis of Croatian Ethnography”, through to the 1980’s (Muraj, 1989: 24). Gavazzi’s appointments as curator (1922-1927) and then director (1939-1941) of the Ethnographic Museum in Zagreb, professor at the Department of Ethnology (from the 1927 onwards), and leader of the Ethnographic Seminar at the University of Zagreb, reflect the fact that he was at the center of ethnological activities in Croatia.

Gavazzi’s cultural-historical (diffusionist) research approach was positivistic and descriptive (Muraj, 1989:38). Within the domain of clothing and textiles, his goal was to determine the genesis of the material, technical, and functional aspects of older peasant clothing and textiles through time and their diffusion through space – but excluding the 20th century processes of “modernization” (Bonifačić, 1996: 254). His project was later further developed and elaborated upon by other ethnologists in Croatia, the most influential ones among them being associated with the Ethnographic Museum in Zagreb. The permanent exhibitions in the Ethnographic Museum in Zagreb, along with the published catalogues or guides, provide perhaps the most visible evidence of the dominance of Gavazzi’s research model from its introduction in the late 1920’s onwards (Kus-Nikolajev, 1927; Franić, 1935b; Gušić, 1955; Radauš-Ribarić, 1972).

It is important to distinguish at this point between the two levels of canonization. The described canonization was that of research models centered upon the question *how* to study textiles. The other canonization was that of the textile objects themselves which were consequently selected for study using cultural-historical methodology. The criteria for selection of clothing and textile objects were naturally not very clear-cut. In general, older (largely 19th and early 20th c.) and preferably handmade festive clothing and textiles of rural populations were selected for study, with the exclusion of rural and urban elite, rural and urban workers, and rural and urban destitute². Secondly, due to the cultural-historical research approach, clothing and textiles that retained some archaic or very old technical, visual or functional characteristics were more likely to be documented, researched or exhibited. Such textiles came to be perceived and presented as the “authentic” or autochthonous Croatian cultural heritage. Vernacular clothing and textiles that continued to change during the 20th century in

² These exclusions were also ideologically motivated. At that time, workers and the destitute were the focus of communist ideology that was not widely supported by the Croatian elite, and was also strongly suppressed by the central government. At the same time, the left oriented intellectuals in Croatia rejected the use of folk traditions as a symbol of national identity as elitist and conservative. For example, the leading figure among leftist intellectuals, Miroslav Krleža, wrote in 1937: “Today, at the time of Diesel machines, a weaving loom or distaff cannot represent means of resistance, and everything that is thought, believed or preached as an all-saving political Truth, all that ideology is from the times of distaffs and weaving looms, all that is long outlived German Romanticism, exactly where it preaches autochthonousness” (Krleža, 1937/1973: 125).

terms of their physical characteristics or social functions were not only ignored but devalued as non-authentic³.

While the canonization of selected folk costumes and textiles has gradually taken place from the 1920's onwards among ethnologists and museologists in Croatia, it is also important to determine the channels through which it reached the broader population and became accepted within the Croatian culture in general. The education system, publishing activities, permanent displays and the guided tours through the exhibitions in the Ethnographic Museum in Zagreb, served to inform the educated segments of the general public in Croatia. The predominant channel of distributing this interpretation and canonization of selected folk costumes among the broadest segments of uneducated rural population, was undoubtedly through political instrumentalization of "authentic" or autochthonous folk costumes, which will be described in the next section.

Political instrumentalization of autochthonous folk costumes in Croatia: 1928-1940

As mentioned earlier, in the first half of the 19th century, intellectuals who participated in the Illyrian movement were the first to introduce certain elements of rural textiles into Croatian urban fashions as symbols of national identity. The Illyrian movement was limited to Croatia, yet at first it promoted Yugoslav national identity, that is, the idea of the unity of all South Slavs as one nation. Even though the Illyrian movement was politically crushed in 1849, the ideas of national identity and liberation lived on. However, they became more complex and diverse, internally divided between the quest for Croatian independence and the unity of all South Slav nations, until the collapse of the Austro-Hungarian Empire and the formation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in 1918.

It was within the newly formed state that folk textiles were instrumentalized once again for political action in Croatia. Banac (1984) describes the policy of centralism in the newly formed state as following:

...these were the programs of educated classes, representing most of what was good and everything that was bad about South Slavic intelligentsia, whose members were impatient to change Yugoslav reality and were not too particular about the

³ For example, in her paper in which she describes in celebratory terms (and partially invents, op. V. B.) the history of traditional or "autochthonous" women's folk costumes from the town of Pag, the author Marijana Gušić (1957) comments on the changing clothing styles in Pag town as follows: "When a traveller arrives [today] on the island of Pag, to any of the small communities on the island...he will meet the same picture as in all other regions: young and old walk around in banal, not to say impoverished clothing, and poor and unfunctional footwear...Ordinary industrial cloth, mostly cotton, gets quickly worn out and torn through work, besides our folk does not have knowledge of the proper care of contemporary cloth, not even of its best kind."

means...They looked upon themselves as engineers who would pull a passive backward country into modernity, if need be by force...they tried to bring about a Great Serbia or a Great Yugoslavia, some out of sheer idealism, some for more pragmatic reasons. Their attempts...were doomed to failure, and only succeeded in provoking resistance of such intensity, notably among the Croats, that it could be stemmed only at the expense of parliamentary democracy (p. 225)

The strongest opposition to the centralist policy was created by Stjepan Radić, the leader of the Croatian Peasant Party, who sought greater autonomy for Croatia within the new state. Stjepan Radić was a brother of Antun Radić, the aforementioned ethnologist. Antun Radić abandoned his academic carrier in ethnology in 1902, founded with his brother Stjepan the Croatian Peasant Party in 1904, and devoted himself until his death in 1919 to political writings and activities. Antun Radić largely created the ideological framework and program for the Croatian Peasant Party, while Stjepan became its charismatic and dynamic leader and activist. While they acknowledged the undisputed historical existence of the Croatian nation, they promoted the brotherhood among all the Slavic nations, and rejected any hegemonistic conception among them (Šidak, 1968). Thus, while the Party initially supported the creation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, it strongly rejected the centralist policies of a Serbian dominated government and struggled to gain greater autonomy for Croatia.

The strength of the Party was based on the size of membership, which was a direct result of the introduction of universal suffrage for men in 1920 (Banac, 1984: 227). This explains why, at that time, folk costumes and textiles were not instrumentalized among the leaders or the elite, but among peasants. During the 1920's, the ideology of the Croatian Peasant Party was more oriented towards the future, and aimed for the renewal of the whole Croatian culture on the basis rural or folk culture (Leček, 1995). In the domain of textiles, this renewal was primarily envisioned through already established notions of bridging elite and folk textiles, by design modifications of rural textiles, into new Croatian textile arts. Peasant women were often summoned to create textile decorations, banners, theater curtains, etc. for various programs and events organized by the Party. Designs for such new textile creations were most likely made by educated women teachers or party organizers. Sremac (1978) describes the first folk festival that was organized in Zagreb in 1926 by Peasant Unity, an organization for peasant cultural and educational activities that was closely connected with the Croatian Peasant Party. This first festival was relatively small. Dressed in folk costumes, rural choirs sang folk songs that were arranged by Croatian composers, since the organizers promoted "songs that are simultaneously folklore and art" (Sremac, 1978: 100).

Following the assassination of Stjepan Radić in 1928, the Croatian Peasant Party lost its political power and influence, and the ideology promoted by Peasant Unity now became closed in and ultimately regressive, aiming to preserve only the "pure" autochthonous forms of peasant culture. At the festival in 1929, for example, significant changes in relation to folk costumes and folk songs can be observed: increased

attention is paid to the “authentic” forms of both costumes and songs. Sremac (1978) writes that on the 1929 festival,

...all peasant choirs were required to perform dressed in the folk costumes of their region, and if the folk costumes were no longer to be found, they had to be reconstructed according to the memory of the oldest people in the village. That is why on the festival there were two “juries”. One judged the artistic accomplishments of the choirs, and another “folkloristic jury”...judged the purity of the folk costumes and songs...The appearance of this jury was a sign that greater attention was given to authentic forms; interestingly, greater emphasis was placed on the costumes than on the songs themselves.” (p. 101)

With the introduction of political dictatorship in the same year, all activities of the Croatian Peasant Party and Peasant Unity were banned. In 1935, after a six year interruption, the activities of the Peasant Unity were revived and festivals began to be organized with renewed vigor. Between 1935 and 1940, eight central festivals were held in Zagreb, and 150 regional festivals were held throughout Croatia (Sremec, 1978: 103). After the first festival in 1935, members of the “jury” (which included two ethnologists, Gavazzi and Bratanić) decided that in the subsequent years festivals would feature only autochthonous forms of folklore. Increasingly strict rules were further imposed relating to the authenticity of folk songs, dances, and costumes. Folk costumes were reconstructed in many regions, this time with “the help and supervision of experts” (p. 103). These experts were Milovan Gavazzi, who was teaching at the Department of Ethnology (1927-) and serving as director of the Ethnographic Museum of Zagreb (1939-1941), and Branimir Bratanić who was also teaching at the Department of Ethnology. Bratanić (1936) reports how villages began to compete at festivals in presenting more and more beautiful and pure folk costumes; the Peasant Unity branch in Petrijevci “decided to give a prize every year to the girl featuring the most beautiful folk costume in the village” (p. 75). Almost by definition, with or without the help of experts, the process of costume reconstruction probably resulted in many inventions of “authentic” or autochthonous folk costumes. For example, Gušić (1955) indicates how in Slavonija “the Peasant unity organization felt it necessary to have different clothes for different regions” (p. 73).

It is also evident from Peasant Unity publications that pressure was placed on peasant women to return to making older handmade folk costumes and textiles. They were urged to wear such costumes not only on festivals but also in real life, since the use of industrial materials and new styles in clothing were more and more prevalent in rural regions. Concurrently, there are indications of a resistance to that pressure. For example, at the annual general meeting of Peasant unity in February 1936, a member Franjo Novosel was suggesting that women should return to wearing handmade folk costumes; he was interrupted by protesting voices from the floor: “We don’t want to go backwards! We want factories!” (“Ravan put”, 1936). This incident was often commented upon in subsequent issues of Peasant unity publications. Various members argued that the return to the production of homegrown textile fibers and handmade cloth and costumes was a means to advance, and not regress. Such a return was

perceived to be positive for economic reasons, as it would allow for peasant self-sufficiency. Equally important, it was a way to preserve autochthonous Croatian culture, as autochthonous folk costumes were perceived to be the “Croatian cultural identification card” (Bratanić, 1936: 76).

In 1939, as a concession to the Croats amidst growing internal and international political tensions, the Belgrade authorities reached an agreement with the leader of the Croatian Peasant Party, Vlatko Maček, and created a nominally autonomous province named the Banat of Croatia. The Croatian Peasant Party now became preoccupied with political and constitutional questions, and no longer strove to protect the interests of peasantry (Boban, 1971: 183). However, the Party renewed its efforts in organizing cultural activities in order to retain the votes of the peasantry. The fervor among members of Peasant Unity to promote peasant culture and a return to hand-made cloth and costumes was therefore growing, rather than diminishing. In issues of Peasant Unity publications from 1940, the representatives of numerous rural chapters reported that the growing of flax and hemp, and production of handmade cloth and costumes had been revived in their villages. The costumes were largely intended for performances at local celebrations or regional and central folk festivals, but some reports indicate that in several areas older costumes were revived for use in everyday life and local rituals. When describing festivals organized by the Peasant Unity between 1935 and 1941, the ethnologist Bratanić (1941) recounts increasingly strict rules regarding the songs, dances and costumes that could be presented:

Everything that is presented at the festival must be strictly our national, **Croatian** and peasant...Obvious **foreign influences** from towns or from neighbouring nations (German, Italian, Hungarian, etc.) must not be present, nor should there be **wrong** (false) “**patriotism**”. Such “patriotism” is manifested by displaying flags and tricolour ribbons, which are otherwise mere factory or store goods... Costumes must be national and peasant from head to toe, that is, from hats, scarves...to shoes [opanci] to boots...Costumes are not national simply by virtue of being made at home, instead they must be made in the national manner, with local construction patterns and decorations...Often the most beautiful costume is the simplest white costume. (pp. 47-48)

Bratanić (1941) went on to explain the reasons for introducing these rules:

While foreign influences are usually commented upon with the sayings such as “this is necessary”, “this is better and more practical than the old”, “this is cheaper”, “this requires less effort and suffering”, “this is progressive”, “this is modern”, our festivals seem to say: “this is valuable, good, beautiful”, and above all: “this is ours”. (p.39)

The Second World War not only disrupted the life in the region, but changed it irrevocably through the dissolution of the Yugoslav state and formation of the independent State of Croatia in 1941, followed by the formation of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia in 1945. The socialist government sought to industrialize and “modernize” the whole country, including the rural regions, and thus discouraged policies of

promoting the return to the “lost paradise” in real life. On the other hand, the new government continued the tradition of staged folk festivals, by taking over rural chapters of Peasant Unity and creating many new chapters. The change in ideology, however, brought also a significant change in programming by incorporating the folklore traditions of all Yugoslav nations (Rihtman-Auguštin, 1991: 83).

Conclusion

Viewed from a broader perspective, the described phenomena associated with Croatian folk arts were part of international trends and movements: the late 18th and early 19th century “discovery” of folklore and its appropriation as a symbol of emerging national identities; the late 19th and early 20th century international trade in “national” or “ethnic” handmade textiles from home industries; the international Arts and Crafts movement which, during the first decades of the 20th century, often sought inspiration in either “primitive” or peasant *unknown craftsmen*, as Yanagi (1972) so aptly put it; the late 19th and early 20th century developments within the discipline of ethnology and anthropology leading to the systematic study of peasant and non-European “primitive” cultures; and the international trends in 20th century political movements to utilize handmade textiles as a means of mobilizing broad segments of illiterate populations⁴.

The intention of this paper was to illustrate the particular form these international trends assumed in Croatia in the early part of the 20th century. A more specific intention was to show that the canonization of selected folk costumes and textiles, a significant development within the overall dynamics of folk textile phenomenon in Croatia, occurred during the late 1920s and early 1930s, when Gavazzi’s cultural-historical research approach prevailed within the discipline of ethnology in Croatia. The Ethnographic museum in Zagreb actively participated in that process since Gavazzi, as a curator in the Museum’s formative years, to a large extent determined its research program. This canonization contributed greatly to a shift in Croatian culture in general, from the previous pursuit of creating new Croatian national textile arts on the basis of peasant textiles, toward the preservation of autochthonous folk costumes and textiles. Again, the Museum played an important role in effectively distributing the newly established norms and knowledge in two ways. Firstly, through exhibitions, guided tours, and publications it reached educated segments of population. Secondly, by directly or indirectly collaborating with Peasant Unity in the organization of folk festivals and the reconstruction of “authentic” autochthonous folk costumes, it reached the uneducated segments of peasant populations.

⁴ Perhaps the most well known example was Gandhi’s use of *khadi* as both symbolic and economic means of resistance to the British rule in India (Bean, 1989).

The permanent exhibit of folk costumes in the Ethnographic Museum in Zagreb still communicates this particular cultural-historical interpretation of the history of peasant clothing on the territory of Croatia. At the same time, we know that by now cultural historical approach has finally and rightly been overcome as **the** methodology for studying material culture within the discipline of ethnology in Croatia, as well as in the rest of Europe. So what is to be done with the Museum's permanent exhibit? One option would be to simply remove it and replace it with a new one. Another, to my mind perhaps more meaningful and challenging option would be to keep it for a while longer, but supplement it with some additional materials and a new catalogue that would offer a different interpretation of displayed artifacts. Namely, such new interpretation would show how selected clothing items were largely late 19th century selected festive costumes from only some (and not all) localities across Croatia. As well, it would demonstrate that during the course of the 20th century both "applied folk textile arts" and canonized "autochthonous" folk costumes were less and less used in the organization of local family and community life in rural areas, but assumed new functions both in rural areas and in Croatian society as a whole, namely:

- 1) political functions of building Croatian national identity
- 2) economic functions through organized textile home industries in the past, and more recently as part of tourist and cultural industries
- 3) symbolic functions in various domains of cultural life (school instruction in the first half of the 20th century, museum programming, publishing and TV programming, folk performance arts, etc.)

Why I consider it important to try to present to the Croatian public this "other history" of applied folk textile arts and autochthonous folk costumes which functioned within, what Maja Bosković-Stulli (1971) termed *folklorism*, and in interaction with local *folklore* as an ongoing and changing process of social life and culture? Because that, too, is our history. In fact, due to unique political and historical circumstances, *folklorism* in Croatia extended well into the 1990, much longer than in the rest of Europe (Bonifačić, 1999). This is why I consider it important to share this history in open and clear ways to both Croatian and international (tourist) public, so as to demonstrate both its past connections and similarities as well as differences in relation to the rest of Europe. I believe that such reflexive interpretation, shared with wider (and not just scholarly) public through Museum exhibition and publication, would facilitate both understanding and overcoming of this kind of folklorism, whose perpetuation is no longer desirable if Croatia wants to engage in a new and constructive scholarly, political and cultural dialogue with the rest of Europe.

As for the other aspects of the contemporary practice in Ethnographic museums in Croatia, such as temporary exhibitions, events, workshops, etc., it is already changing in approach. Namely, new exhibitions tend to have more accurate historical and comparative approach to the culture of clothing and textiles on the territory of Croatia, and they tend to include broader subject matter of "non-authentic" products of peasant clothing that continued to change during the 20th century, as well as clothing culture

in Croatian cities and not only of rural areas. This was, for example, evident in a recent exhibition on footwear “What Cool Shoes” in the Ethnographic Museum of Zagreb (Brenko, Zorić, 2006), or the exhibition “Weavers in Istria” in the Ethnographic Museum of Istria in Pazin (Orlić, 2004), to mention just these two instructive examples. However, such greatly broadened area of WHAT to study, will force all of ethnographic museums across Croatia to critically sharpen their decisions in HOW and WHY to choose eventual concrete subjects for their research, documentation, collection, and ongoing public programming. The “multi-disciplinarity” of approach will be necessary, but I consider it to be too broad of a concept to guarantee in itself a meaningful museum practice. To paraphrase James Clifford and George Marcus (1986), I believe that the crucial challenge will be in how to successfully and constructively combine the *poetics and politics* of this “history from below” in all aspects of ethnographic museums programming, and then adjust it meaningfully to its potential local and international public.

Translated by Ivona Grgurinović