

# естетика високе моде у савременом филму

стефан жарић

**Апстракт:** Ослањајући се на студије Стеле Бруци и Кристофера Лавертија о високој моди на филму, рад настоји да иницира проучавање моде као естетске компоненте филма у оквиру домаће филмологије и костимологије. Уз осврт на тезе поменутих аутора о разликовању моде на филму од филмског костима, врши се иницијална класификација високе моде у кинематографији, с нагласком на њену појаву у филмском медију. Вођен таквом класификацијом која подразумева постојање високе моде у филму било као високе моде или као свакодневног одевања јунака, те рекреирање високе моде или упућивање на њу у дизајну филмског костима, рад укључује случаја. Кроз тумачење високе моде као дискурзивне стратегије у филмовима *Гучијеви*, *Спенсер* и *Круела* са акцентом на модне куће Гучи и Шанел те британске креаторе панк стила, наша анализа настоји да ближе осветли феномен високе моде и њене естетике у продукцији савременог англофоног филма.

**Кључне речи:** британска мода, висока мода, Гучи, естетика, филмски костим, Шанел.

**Увод:** Питање високе моде у кинематографији

Схватање високе моде (*haute couture*) као уметничког артефакта, али и предмета односно теме уметности/теорије уметности, присутно је и у актуелном светском филму. Док под одевањем подразумевамо свеукупност одевних предмета и аксесоара у њиховом физичком облику којима облачимо тело, под модом подразумевамо културолошку и надасве естетску конструкцију идентитета

путем одевних предмета и аскесоара.<sup>1</sup> У том смислу, високу моду можемо да разумемо као естетизовање идентитета путем аутентичних ауторских модних предмета модних креатора или модних кућа. Будући да је висока мода посебна стваралачка и ексклузивна грана моде, не изненађује много њено значајно присуство у савременом филму.

Изложбом *Љубав је љубав: Радост венчања за све а ла Жан-Пол Готје* (*Love is Love: Wedding Bliss for All a la Jean-Paul Gaultier*) одржаном у Музеју савремене уметности у Београду (новембар 2020 – фебруар 2021) први пут у домаћој јавности указано је на идеју музеализације високе модена филму. Иако Готјеов ангажман на пољу филмског медија није био део изложбеног концепта, изложба јесте приказала Готјеове креације настале по узору на филмске костиме, као и оне радове који су утицали на на његову поетику и естетику као филмског костимографа.<sup>2</sup> Кроз тематско вођење и предавање *Haute Costume: Жан-Пол Готје као филмски костимограф* постављено је питање: Када мода постаје филмски костим, а када филмски костим постаје мода? У жељу продора високе моде Кристијана Диора (Christian Dior), Пјера Балмена (Pierre Balmain) и Ибера де Живаншија (Hubert de Givenchy) на филмско платно током педесетих година 20. века, исто питање у СФР Југославији поставља и домаћи часопис *Мода и филм*.<sup>3</sup> У уводном тексту првог броја из 1954. Године наглашава се да:

„Више него игде, модни проблеми имају одјека у филмском свету, бар у оним филмовима чија се радња одиграва у садашњости. Али још више него другде, творац костима за савремене филмове мора водити рачуна не само о моди данашњице, већ и о – сутрашњици. Јер ако припреме за један филм трају, рецимо, шест месеци, а само снимање још толико, онда се сви нацрти костима који су припремљени у почетку могу слободно бацити у кош – ако се у међувремену појави неки Кристијан Диор и унесе на модно поље пометњу и револуцију.“<sup>4</sup>

Нема сумње, дакле, да је мода на филму као филмски костим била – и остала – значајан чинилац актуелности кинематографије, те је одуство њене анализе у домаћој филмологији и костимологији, без обзира на то да ли је у питању национална или инострана филмска продукција, тиме уочљивије. Незаобилазно полазиште у разумевању високе моде на филму (а тиме и у иницирању приступа моди у домаћој теорији и историји филма) односно у њеном разликовању од ‘обичног’ филмског костима представља књига филмолошкине Стеле Бруци, *Свлачење филма: одевање и идентитет у филмовима* (Stella Bruzzi, *Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies*, 1997). Бруци сматра да је „креирање одеће као спектакла привилегија креатора, док је преовладавајући етос костимографа супротан,

<sup>1</sup> Стефан Жарић, „Српска мода између мита и стварности“, *ELLE*, мај 2021, стр. 77.

<sup>2</sup> Међу најзначајнијим костимографским остварењима Жан-Пол Готјеа издвајају се филмови *Кувар, лопов, његова жена и њен љубавник* Питера Гринавеја (Peter Greenaway, *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, 1989) и *Пети елемент* Лика Бесона (Luc Besson, *The Fifth Element*, 1997).

<sup>3</sup> Часопис је у издању београдске „Дуге“ излазио у периоду између 1954. и 1955. године (укупно седам бројева), док је одговорни уредник био Миодрог Стефановић. Битно је поменути и међуратни часопис *Филм и мода: филмски живот – мода – спорт – театар – вариете* који је током 1927. и 1928. године у Београду уређивао и издавао Војин Ђорђевић.

<sup>4</sup> „Мода и филм“, *Мода и филм*, бр. 1, 1954, стр. 1.

## ружа ветрова: филм и лепе уметности



односно представља стварање одеће која служи потребама наратива.<sup>5</sup> Тако је онај особени квалитет који (високу) моду разликује од костима, чак иако је „по дефиницији сва одећа коју видимо на екрану или платну костим“<sup>6</sup>, а који је моди као категорији модерности, друштвеном конструкту и форми уметности инхерентан, управо њена јединствена спектакуларност. Наравно, то не значи да костим који није висока мода нема симболичке или естетске квалитете, већ да их костим који **јесте** висока мода додатно наглашава, што у самом наративу, то и у свести гледалаца. Како ауторка закључује, „мода може да функционише независно од тела, лика и наратива јер омогућава стварање алтернативних дискурзивних стратегија које преиспитују постојеће претпоставке о односу између гледаоца и слике а које нису нужно проблематизоване кроз употребу конвенционалног костима.“<sup>7</sup>

У складу са тиме, рад ће настојати да покаже како **естетика високе моде** функционише у продукцији савременог, превасходно англофоног филма. Студије случаја укључиће три филма из 2021. године који на различите начине естетизују високу моду: *Гучијеви* (Ridley Scott, *House of Gucci*), *Спенсер* (Pablo Larrain, *Spencer*) и *Круела* (Craig Gillespie, *Cruella*).

Но, пре него што се осврнемо на естетику високе моде у поменутих филмовима, извршићемо њену потенцијалну класификацију у контексту самог медија. На том плану значајан је допринос стручњака за моду на филму и аутора платформе *Одећа на филму*

(*Clothes on Film*) Кристофера Лавертија (Christopher Laverty, 1977-2021). Иако окосницу Лавертијеве књиге *Мода на филму* (*Fashion in Film*, 2016) чини искључиво ангажман дизајнера високе моде као филмских костимографа, аутор отвара могућност класификације високе моде на филму тиме што, у већини случајева, из своје методологије искључује друге облике њене појавности у филмском медију. Дакле, филмски костим креиран од стране дизајнера високе моде није нужно, макар не у простору и времену наратива филма, висока мода сам по себи, иако он у реалном свету има ексклузивна обележја високе моде: аутентичност, вештину и спектакл. Примера ради, у свету „Петог елемента“, Готјеови костими функционишу као одећа имањентна (научно-фантастичном) оквиру филма, док их у стварности региструјемо као високоестетизоване модне форме у складу са Готјеовом креаторском поетиком те духом времена модног оквира деведесетих година прошлог века, када филм настаје.

У ширем смислу, естетика високе моде у кинематографији подразумева костимографске ангажмане креатора и кућа високе моде те саму појаву високе моде на филму. У ужем смислу, естетика високе моде значила би искључиво њену (ин)директну појаву у неком филму. Кажемо индиректну јер, као што ћемо видети из анализираних филмова, појава високе моде у одређеном филму може да укључи:

<sup>5</sup> Stella Bruzzi, „Cinema and Haute Couture: Sabrina to Pretty Woman, Trop Belle Por Toi, Pret-a-Porter“, *Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies* (Abingdon: Routledge, 1997), p. 3.

<sup>6</sup> Christopher Laverty, *Fashion in Film*. (London: Laurence King, 2021), p. 6.

<sup>7</sup> Bruzzi, „Cinema and Haute Couture“, p. 3.

1. Директно инкорпорирање архивских и савремених комада високе моде са циљем да се представи предмет високе моде сам по себи;<sup>8</sup>
2. Индиректно инкорпорирање архивских и савремених комада високе моде као одевних предмета;<sup>9</sup>
3. Реализацију филмског костима по узору на високу моду као референтно полазиште услед креативне слободе или, пак, немогућности ангажовања предмета високе моде.<sup>10</sup>

**Студије случаја: Естетика и костимографија високе моде у филмовима Гучијеви, Спенсер и Круела (2021)**

Висока мода у филмовима Гучијеви и Спенсер резултат је њеног директног инкорпорирања али и рекреације одређених комада високе моде који би, као превише драгоцени, били оштећени у процесу снимања, док је у филму Круела естетика високе моде базирана на креативној слободи костимографкиње да створи личну визију костима у филму, који је инспирана високом модом и истовремено јасно упућује на њу.

У поглављу књиге посвећеном костимографским ангажманима ове куће високе моде Лаверти

наводи да је „прича о Гучијевима драматична исто толико колико су то и филмови за које је бренд радио костиме, те не чуди да се као потенцијални редитељи екранизације њихових породичних афера издвајају Мартин Скорсезе и Ридли Скот.“<sup>11</sup> Да ли би Скорсезеова адаптација била успешнија од Скотове питање је на које вероватно нећемо добити одговор, но Скот је, уз помоћ костимографкиње Јенти Јејтс (Janty Yates) „кроз гротескне ликове, толико пренаглашене да чешће подсећају на експресионистичке маске а мање на филмске јунаке базиране на стварним личностима, ипак успео да предочи морални крах династије Гучи, који лик Патриције Ређани (Patrizia Reggiani) у тумачењу Лејди Гаре (Lady Gaga) на почетку филма антиципира кроз реплику ‘Презиме је проклетство’.“<sup>12</sup> Управо драматичност породичне историје Гучијевих те пренаглашена експресивност и гротескност ликова чине окосницу естетике моде у овом филму. Ослањајући се на креативни потенцијал моде, који омогућава одбацивање наметнутог и избор новог идентитета, редитељ, готово кјубриковски, „кључно место даје гротескном костиму и пренаглашеним одевним комбинацијама.“<sup>13</sup> Комплети, ципеле и каишеви са иконичним Гучи дезеном и логоом,

<sup>8</sup> На овом плану издваја се филм *Висока мода* Роберта Алтмана (Robert Altman, *Pret-a-Porter*, 1994). Но, како у свом филму Алтман није био заокупљен приказивањем естетских вредности високе моде, већ њеном сатиризацијом, филм неће бити предмет анализе.

<sup>9</sup> Костимографкиња Еги Церард Роџерс (Aggie Gerard Rogers) је као костиме за филм *Битлџус* Тима Бартона (Tim Burton, *Beetle Juice*, 1988) искористила дизајн јапанских авангардних дизајнера високе моде, Реи Кавакубо (Rei Kawakubo) и Исеја Мијакија (Issey Miyake), док је костимографкиња Мона Меј (Mona May) за филм *Откачена плавуша* (Amy Heckerling, *Clueless*, 1995) за култни жути кариран комплет јунакиње Шер Хоровиц (Cher Horowitz) коју игра Алиша Силверстон (Alicia Silverstone) употребила креацију Долче и Габане (Dolce&Gabbana).

<sup>10</sup> За филм *Фантомска нит* Пола Томаса Андерсона (Paul Thomas Anderson, *Phantom Thread*, 2017) костимограф Марк Бриџес (Mark Bridges) рекреирао је дизајн Кристобала Баленсијаре (Cristobal Balenciaga), Чарлса Џејмса (Charles James), Харди Ејмиса (Hardy Amies), Нормана Хартнела (Norman Hartnell) и Едварда Молинеа (Edward Molyneux).

<sup>11</sup> Laverty, *Fashion in Film*, p. 85.

<sup>12</sup> Стефан Жарић, „Пад куће Гучи“, *Облакодер*, 6. децембар, 2021, <https://www.oblakoder.org.rs/stefan-zaric-pad-kuce-guci/>. Приступљено 12.4.2021.

<sup>13</sup> Дијана Метлић, „Кјубриково читање Барциса: Значај костима за разумевање *Паклене поморанце*“, *Етноантрополошки проблеми*, год. 11, св. 2 (2016), стр. 489.

ружа ветрова: филм и лепе уметности



карирани Шанел (Chanel) жакети, Ралф Лорен (Ralph Lauren) и Барбери (Burberry) капути и Лакост (Lacoste) мајице на Гучи јунацима делују неискрено, али они на изванредан начин и јесу једна врста мета-костима – костима у костиму – у које се јунаци филма костимирају.<sup>14</sup> Тако се и ликови на филму, а понајвише Патриција која по рођењу није Гучи, константно прокламују и (само) потврђују кроз моду, док се кроз њу на крају и не пониште. Патрицијина трагична грешка лежи у чину недозвољене модне радње – ‘костимирању’ у моду Гучијевих и присвајању туђег модног идентитета. Како Лаверти истиче, „није довољно носити Гучи; морате да кажете свима да носите Гучи, јер дизајн Гучијевих није напосто само име, већ физичка манифестација тог имена и статусни симбол.“<sup>15</sup> Изједначавајући ликове са модним предметима који носе амблематични Гучи лого и поништавајући их кроз њих, висока мода у филму, како смо видели у тези Стеле Бруци, демонстрира свој потенцијал да функционише независно од тела, лика и наратива. Оригинални наслов филма (*House of Gucci*), евоцирајући приповетку *Пад куће Ашер* Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839) потврђује тезу: пад куће Гучи иза себе оставља (само) високу моду.

Слично Гучијевима, филм *Спенсер* Пабла Ларајна такође естетизује високу моду у односу на идентитетске кризеликова. Но, док протагонисткиња Скотовог филма класно не припада хабитусу високе моде, што доводи до њене пропасти, протагонисткињи Ларајновог филма тај хабитус је урођен. Ипак, и Патриција Ређани и Дајана Спенсер (Diana Spencer) коју тумачи Кристен Стјуарт (Kristen Stewart) користе моду као механизам бега из наметнуте стварности. Филм *Спенсер* концентрисан је на прославу Божића британске краљевске породице у Сандригему (Sandringham) 1991. године, те на Дајанине психоемоционалне тескобе које се огледају кроз промене њених костима, иза којих стоје костимографкиња Жаклина Дуран (Jacqueline Durran) и модна кућа Шанел. Те тескобе наглашене су раздвајањем Дајане од њене краљевске стилисткиње Меги, чиме се Дајани укида и оно мало права на слободан избор при модном конципирању сопства.

На почетку филма, пре доласка у Сандригем, Дајану видимо у лежерној варијанти дводелног карираног Шанел костима, употпуњеног иконичним Шанел аксесоарима: наочарима за сунце, црном кожном торбицом са златним ланцем и ципелама са ниском потпетицом. (слика 1)

<sup>14</sup> Жарић, „Пад куће Гучи“.

<sup>15</sup> Laverty, *ibid.*, p. 85.

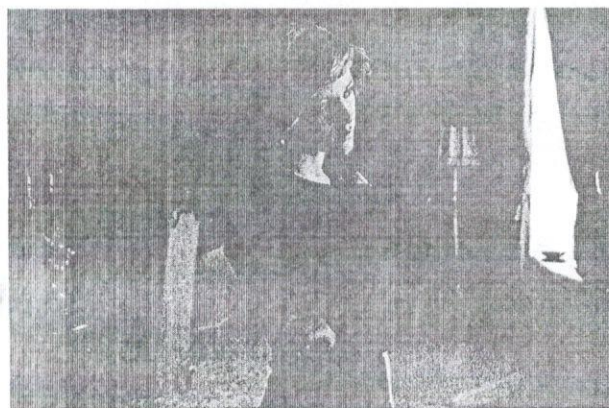


(слика 1)



(слика 2)

Тумачећи управо ове модне додатке, кустоскиња у париском Музеју моде (Palais Galliera) Мари-Лор Гутон (Marie-Laure Gutton) истиче да су они дизајнирани као функционални и комфорни модни предмети са циљем да одговоре на различите животне стилове жена.<sup>16</sup> Лишавањем ових личних емблема комфора и слободе након доласка у Сандригем, Дајани се намеће униформисани животни и модни стил принцезе од Велса који диктира краљевски протокол, у коме јој једину утеху пружа јакна њеног оца. Шанел костими постају једнобојни и формалнији, праћени луксузним хаљинама које јунакињи у буквалном смислу отежавају дисање и кретање. (слика 2 и 3)



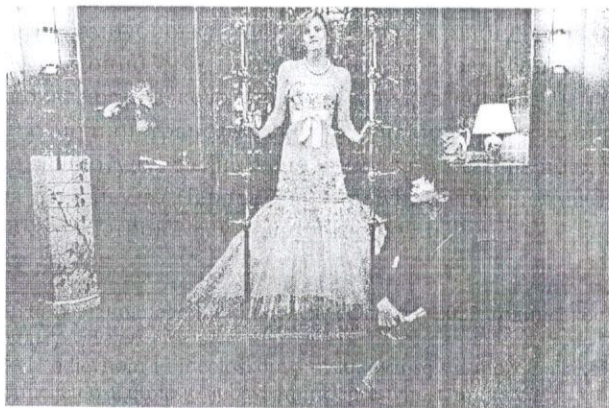
(слика 3)

<sup>16</sup> Marie-Laure Gutton, „Chanel Accessories: The Building Blocks of Style“, in *Gabrielle Chanel Fashion Manifesto*, ed. Miren Arzalluz (London: Thames & Hudson, 2021), p. 185.

ружа ветрова: филм и лепе уметности



Међу тим хаљинама издваја се и она са филмског плаката, креација комбинованог принцеа и сирена кроја од органдина и тила шампањ боје из пролећне колекције 1988. Године коју је модна кућа Шанел рекреирала за потребе филма. (слика 4)



(слика 4)

Сама хаљина представља Дајанин модни али психолошки климакс: обучена у њу она одлази за божићне вечере у кућу свог детињства и уместо чина самоубиства, кида бисерну огрлицу коју јој је поклонио муж, симболички ослобађајући себе окова краљевске породице. Овакав чин значајан је у модној трансформацији јунакиње, јер хаљина визуелно упућује на венчаницу коју је она носила на венчању за Чарлса, евоцирајући успомену на то током растројства у напуштеној кући.

Као идентитетски симболи, Шанел блејзер за почетка филма и очева јакна спајају се у сцени бега из Сандригема на крају филма, у којој Дајана на себи има Шанел наочаре, патике, фармерке, мушки сако налик јакни и качкет. Застајући у ресторану брзе хране и одговарајући на питање како да назначе њену поруџбину, она одговара са једноставним „Спенсер“. У енглеском језику, ова реч означава и врсту јакне назване по другом ерлу од Спенсера, претку осмог ерла од Спенсера тј. Дајаниног оца, чиме Дајана на крају филма потврђује сопствени идентитет.

За разлику од Патрицијиног неуспелог покушаја присвајања туђег модног идентитета и Дајаниног успешног повратка личном, Круела де Вил (Cruella de Vil), коју тумачи Ема Стоун (Emma Stone), кроз костиме Џени Беван (Jenny Beavan)<sup>17</sup> сама ствара аутентичан лични модни идентитет који чини окосницу естетике моде у *Круели*. Како филм служи као прича о пореклу и настанку анти-јунакиње, која од талентоване девојчице Естеле Милер постаје озлоглашена модна дизајнерка Круела де Вил, мода је једно од кључних средстава карактеризације ликова, структурирања наратива и визуелног језика за преношење порука у филму.

Радња је смештена у Лондон крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века, када се за модни диктат боре елитни дизајнери и куће високе моде са младалачком контракултуром и *readymade* (анти)естетиком панка.<sup>18</sup> Лик баронице (EmmaThompson), као модне дизајнерке која евоцира Диора и Баленсијагу представљајући естаблишмент

<sup>17</sup> На свечаној церемонији доделе „Оскара“ 2022. године, костимографкиња је награђена „Оскарком“ за најбољи дизајн костима у филму *Круела*.

<sup>18</sup> „У одјевном и идеолошком смислу, овај се стил може најлакше описати као антитеза стилу хипија. Уместо повратка природи, он је нудио артифицијалност, уместо љубави и мира, агресивност, уместо... уметничких претензија rock састава, полетни аматеризам од три акорда, ...кратку паролу „нема будућности!“ У одјевном смислу, нудио је зловобне црне кожане јакне, заковце...фетишистичку одјећу, огрлице за псе... изглед који потјече из butikа Normana McLarena и Vivienne Westwood „SEX“. Polhemus smatra da право naslijeđe „punka“ nije u sigurnosnim iglama i potrganim majicama..., nego u tome što je taj stil bio prethodnica postmodernizma: njegov je bricolage... spajao vrlo raznovrsne elemente različitih subkultura.“ „Glosarij uličnih stilova“, *Moda: povijest, sociologija i teorija mode* (Zagreb: Školska knjiga, 2002), str. 349.

ружа ветрова: филм и лепе уметности



модне елите, супротстављен је Круели, која гаји аверзију према културном елитизму и персонификује креаторе који су (ре)артикулисали панк у британској високој моди: Вивијен Вествуд (Vivienne Westwood), Џона Галијана (John Galiano) и Александра Меквина (Alexander McQueen). Излог луксузне робне куће „Либерти“ (Liberty) у Сохоу који Круела преуређује у панк стилу, као гранични простор између модних салона и улице, постаје тако поприште модне борбе коју јунакиња потом преноси на улице Лондона и у различите догађаје и просторе у граду. Истовремено, 'Либерти' је назив колекције Вивијен Вествуд за јесен/зиму 1994. године, као и групе активиста за људска права, са којом је ова креаторка дизајнирала мајице провокативних натписа.<sup>19</sup>

Провокативни натписи на одећи и телу с једне, и употреба материјала попут коже, метала и тартана с друге стране одјеци су стваралаштва Вивијен Вествуд у Круелином модном идентитету. Поред Вествуд, Круела својим имицом јасно упућује и на Галијанове креације од новинског папира и Меквинове силуете инспирисане претходним епохама историје моде, те британским униформама и заставом као симболима нације. Реконфигурација симбола нације – слике краљице, војне униформе, застава – омогућила је дизајнерима да кроз естетику панка изврше трансгресију патриотских симбола, претворе их у естетизоване контракултурне модне форме доступне свакоме и тиме визуелно обришу класне поделе.<sup>20</sup> Кроз дијалог са британском модом панка, Круела тако постаје симбол класне борбе који модом дестабилизује традицију и успоставља нови модни поредак, сажет у њеној појави са натписом

'the future' - будућност - преко лица. Како истиче Жил Липовецки: „превртљивост моде налази место и крајњу истину у постојећим суправништвима класа, у такмичарским борбама око угледа у којима се сучељавају разни слојеви и делови друштвеног тела”.<sup>21</sup> (слика 5)



(слика 5)

Тумачећи естетику високе моде у Круели, можемо да закључимо да костими Џени Беван свакако спадају међу костиме у савременој кинематографији и костимографији који истовремено 'симулирају' естетику високе моде и њену историју и бивају потпуно аутентични, оригинални и спектакуларни, и сами постајући „високи костим“ – *haute costume*.

Кроз уводна теоријска разматрања и три студије случаја, овај рад пружа могућност језгровитог 'разумевања' значаја високе моде у медију филма. Као нимало занемарљив аспект кинематографије, филмски костим, нарочито ако је у питању висока

<sup>19</sup> Andrew Bolton, *Punk: Chaos to Couture*. (New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2013), p. 16.

<sup>20</sup> Andrew Bolton, *AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion*. (New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2006).

<sup>21</sup> Жил Липовецки, *Царство пролазног: Мода и њена судбина у модерним друштвима*. (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1992), стр. 8.

ружа ветрова: филм и лепе уметности



мода, активан је чинилац филма као уметничке форме. Узимајући у обзир њену присну везу са филмским костимом и естетиком филма, висока мода свакако заслужује даље академско позиционирање у оквиру националне филмологије и костимологије. Враћајући се на уводни текст *Моде и филма*, у његовом закључку читамо да „најновије модно стваралаштво на филму настоји да информише нашу публику што је могуће потпуније о једној нимало безначајној грани егзистенције“<sup>22</sup> – моди – што је циљ и овог есеја.

Stefan Žarić MA, PhD candidate  
Faculty of Philosophy Novi Sad,  
Department of English Studies

#### Resume:

#### Aesthetics of Haute Couture in Contemporary Cinema

Drawing from the studies by Stella Bruzzi and Christopher Lavery concerning haute couture in cinema, the paper aspires to initiate the approach to fashion as an aesthetic component of cinema within Serbian film and costume studies. Reflecting on theses of the aforementioned authors regarding the differentiation between fashion in film and film costume, the paper proposes an initial classification of haute couture in cinema, emphasizing the very appearance of haute couture on film. Led by such a classification which considers the appearance of haute

couture on film, whether as haute couture or everyday clothes or its recreation and quoting into film costume, the paper offers an insight into three case studies. By analyzing haute couture as a discursive strategy in the films *House of Gucci*, *Spencer*, and *Cruella* with an emphasis on designs by Gucci, Chanel and British punk style designers, the idea is to enable the understanding of haute couture and its aesthetics in the production of contemporary Anglophone cinema.

**Keywords:** aesthetics, British fashion, Chanel, film costume, Gucci, haute couture.

#### Примарна литература:

Bruzzi, Stella. „Cinema and Haute Couture: *Sabrina* to *Pretty Woman*, *Trop Belle Pour Toi*, *Pret-a-Porter*“. In *Undressing Cinema: Clothing and identity in the movies*, 3-34. Abingdon: Routledge, 1997.

Lavery, Christopher. *Fashion in Film*. London: Laurence King, 2021.

#### Секундарна литература:

Bolton, Andrew. *AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion*. New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2006.

Bolton, Andrew. *Punk: Chaos to Couture*. New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2013.

„Glosarij uličnih stilova“, u *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, ur. Mirna Cvitan-Černelić, Đurđa Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, 329-60. Zagreb: Školska knjiga, 2002.

<sup>22</sup> „Мода и филм“, стр. 1.

Gutton, Marie-Laure. „Chanel Accessories: The Building Blocks of Style“. In *Gabrielle Chanel Fashion Manifesto*, ed. Miren Arzalluz, 185-219. London: Thames & Hudson, 2021.

Жарић, Стефан. „Српска мода између мита и стварности“. *ELLE*, мај 2021.

Жарић, Стефан. „Пад куће Гучи“. *Облакодер*, 6. децембар, 2021. <https://www.oblakoder.org.rs/stefan-zaric-pad-kuce-guci/>. Приступљено 12.4.2021.

Липовецки, Жил. *Царство пролазног: Мода и њена судбина у модерним друштвима*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1992.

Метлић, Дијана. „Кјубриково читање Барциса: Значај костима за разумевање *Паклене поморанце*“. *Етноантрополошки проблеми*, год. 11, св. 2 (2016): 477-95. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i2.8>.

„Мода и филм“. *Мода и филм*, бр. 1, 1954.

ружа ветрова: филм и лепе уметности