

**Danijela Velimirović**

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

dvelimir@f.bg.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0002-6665-2998>

## **Svila, kadifa i sedef stambolski: odeća u romanu i filmu *Zona Zamfirova*\*,\*\***

**Apstrakt:** Moda i odeća predstavljaju pogodna tehnička sredstva za uobličavanje i performiranje javnih persona. U *Zoni Zamfirovoj* Stevan Sremac koristi ovaj potencijal kako bi produbio identitetski odnos književnih likova sa kulturnim okruženjem orijentalnog Niša, koji je nakon 1878. godine nepovratno nestajao. U literarnoj viziji ovog autora odevni predmeti materijalizuju ekonomske privilegije, društvenu mobilnost, privrženost (osmanskoj) tradiciji, nacionalni identitet i prihvatanje vrednosti zapadne modernosti. Ipak, u romanu su odstupanja od tradicionalnih/osmanskih odevnih kodova minimalna, čime se demonstrira privrženost lokalnom u odnosu na globalno okruženje. S druge strane, filmski narativ i njegova vizuelna reprezentacija nisu u međusobnom saglasju. Filmski kostim otelovljuje vidno drugačije identitete u odnosu na naraciju. Analizom odeće kao složenog sistema znakova, istražićemo na koji način njeni materijalni aspekti – poput kroja, teksture, boja i ornamentike – služe legitimaciji klasa, istovremeno otelovljujući sukobljene svetonazore i društvene razlike. Poseban akcenat biće stavljen na narativnu ulogu ovih vizuelnih kodova: istražićemo kako pisac i kostimografkinja koriste promene u načinu odevanja ne bi li signalizirali društvenu i unutrašnju transformaciju likova.

**Ključne reči:** *Zona Zamfirova*, odeća, moda, filmski kostim, socijalni identitet

Priopetka *Zona Zamfirova* Stevana Sremca prvi put je objavljena u delovima u *Srpskom književnom glasniku* 1903. godine. Časopisni odlomci obje-

\* Tekst je nastao na osnovu izlaganja predstavljenog na nacionalnom naučnom skupu „Antropologija književnosti, umetnosti i medija“, koji je 22. i 23. decembra 2023. godine održan na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu u organizaciji Odeljenja za etnologiju i antropologiju.

\*\* Realizaciju ovog istraživanja finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu – Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-66/2023-03/200163).

dinjeni su u knjigu štampanu 1907. godine u redovnom kolu Srpske književne zadruge. Izražena epizodičnost Sremčevog dela doprinela je otvaranju pitanja njegovog žanrovskog određenja: „usled razvijanja komičnih epizoda u postupku amplifikacije“ ono je „dospelo do metamorfoze koju J. Deretić određuje kao prerastanje pripovetke u roman“ (Čebašek 2022, 258).

Sremcu je priču o dovitljivom kujundžiji koji je izmišljenom otmicom oženio bogatu, čorbadžijsku ćerku ispričao Branislav Nušić. U tekstu *Poreklo Sremčevih priča* čuveni srpski komediograf prisetio se kako je događaju prisustvovao u Prištini, gde je bio konzul (1895). Žrtva afere, koja je potresla prištinsku čaršiju bila je kćer uglednog čorbadžije Zamfira Kijametovića, Jefrosima, od milošte zvana Jefka (Nušić 2005, 145–146). Sremac je živopisnu anegdodu smestio u Niš, koji je dobro poznao. Međutim, Nušićev narativ delimično se razlikuje od stvarnog događaja. Prema svedočenju same Jefrosime, nakon što je došlo do svađe između njenog i Maksimovog oca, Koste, Maksim – što je pravo ime Jefkinog voljenog – odlučio je da se osveti tako što će inscenirati otmicu. Ova urbana drama nije imala srećan kraj. Pošto je osramoćena, Jefrosimu je otac udao za lepog, ali siromašnog mladića Aleksu Grbića. Nedugo potom sa suprugom se preselila u Prizren, a nakon njegove smrti, 1913. godine, u Uroševac. U vreme okupacije, 1943. godine, svoj novi dom potražila je u Beogradu, gde je živela do smrti u kući svog sina Dimitrija (Marković 2005, 168–173).

Godine 2008. potomci Jefrosime Grbić prodali su odeću koja joj je pripadala Etnografskom muzeju u Beogradu.<sup>1</sup> Među odevnim predmetima posebno se izdvajaju oni koji svojim materijalnim karakteristikama jasno upućuju na lokalni kosovski tradicijski kontekst prve polovine XX veka: dimije od pamučne tkanine (inv. broj 47621), košulje izrađene od prizrenske svile i pamučne tkanine (inv. broj 47622, inv. broj 47623, inv. broj 47624), mintan od brokata bež boje (inv. broj 47625), mintan od smeđeg somota sa štampanim cvetnim motivima (inv. broj 47626), jelek od svilene štampane tkanine bogato ukrašen vezom od svilenog gajtana (inv. broj 47644), tkane pregače (inv. broj 47627, inv. broj 47628, inv. broj 47629), marame (inv. broj 47631, inv. broj 47632), kao i vunene čarape sa prepoznatljivom floralnom ornamentacijom (inv. broj 47639). Ipak, krajem XIX veka, u vreme odvijanja prištinske afere, pre oslobođenja Kosova od osmanske vlasti, odevni kod bio je nešto drugačiji. Raskošan ženski osman-

<sup>1</sup> Prema muzejskoj dokumentaciji Jefrosima i Aleksa imali su četvoro dece – kćeri Milku i Danicu i sinove Savu i Dimitrija. Etnografski muzej u Beogradu otkupio je odeću Jefrosime Grbić od potomaka njene najstarije kćeri Milke – Jasne i Miodraga Stanića iz Beograda (vidi i Savić 2014, 54). U intervjuu, koji je Jefrosima Grbić dala *Ninu* 1952. godine navedeno je da su Jefrosima i Aleksa imali sedmoro dece: četiri sina i tri kćeri (Marković 2005, 172). Uvid u muzejsku dokumentaciju ostvaren je zahvaljujući ljubaznosti direktora Etnografskog muzeja u Beogradu Marka Krstića i muzejske savetnice Jelene Sekulović.

sko-balkanski gradski kostim,<sup>2</sup> koji su činili reprezentativni odevni predmeti od svile, čoje i pliša – *šalvare* ukrašene pozamanterijskim trakama ili vezom gajtanima, *jeleci*, *mintani*, *džubad*, *bunde* i *anterije* – predstavljao je odliku ekonomski privilegovanog sloja gradskog stanovništva (Menković 2013). U *Zoni Zamfirovoj* Stevan Sremac odenuo je svoju junakinju u sličnu odeću, uz minimalna odstupanja, pokazujući njenu duboku vezu sa kulturnim okruženjem orijentalnog Niša, koji je na kraju XIX veka prolazio kroz temeljan preobražaj.

Pitanje odevanja u kulturnom Sremčevom romanu već je bilo predmet tumačenja. U članku „Odeća kao ‘zamena’ za junaka: semiotika odeće u Sremčevoj ‘Zoni Zamfirovoj’“ Nada Krstić analizirala je ulogu odeće kao socijalnog, etničkog, političkog i rodnog markera, ali i kao efikasnog sredstva za individualizaciju književnih likova (Krstić 2016). Ovaj esej bio je deo „dužeg rada“ (Krstić 2016a, 308) za koji je autorka dobila „Brankovu nagradu Matice srpske“, koja se dodeljuje za seminarske, diplomatske i master radove iz domena književnog proučavanja. Kao pionirski poduhvat u proučavanju odeće u domaćoj fikciji, ovaj rad s pravom zaslužuje posebno mesto. Ipak, budući da je autorkin habitus primarno oblikovan u istoriji književnosti i književnoj teoriji, u radu ima metodoloških nedoslednosti i neuverljivih zaključaka, koji su rezultat nedovoljnog poznavanja osmanske i nacionalne istorije mode i odevanja. Iako će se delom oslanjati na rezultate istraživanja Nade Krstić, ovaj rad ima za cilj da ponudi značajno drugačiju interpretaciju odeće u romanu *Zona Zamfirova* razmatrajući je kao polje pregovaranja između (osmanske) tradicije i rapidnih promena podstaknutih širenjem nacionalne kulture i višesmernim procesima evropeizacije, koji su zahvatili Niš u drugoj polovini XIX veka.<sup>3</sup> Takođe, predmet analize biće

<sup>2</sup> Iako nedovoljno eksplicitno, Lale Gorunur, kustoskinja Sadberk Hanim muzeja, pravi distinkciju između odevnih praksi u središtu Osmanskog carstva i na Balkanu (npr. ona ističe posebnost balkanskog *pirpiri kaftana* – džubeta, Görünür 2010, 46–52). Iako ove razlike u odevnim obrascima nisu bile izrazito naglašene, smatramo da je opravdano govoriti o osmansko-balkanskom gradskom kostimu kao varijanti odevanja u Osmanskom carstvu. Ovaj termin iskazuje specifičnosti vestimentarnih praksi na Balkanu u pogledu osobenih vizuelnih celina, preferiranja nošenja određenih odevnih predmeta (*trombolos*, *džube* i dr.), njihove teksture i forme ukrašavanja. Osobitost „balkansko-osmanskog kostima“ prepoznao je i Nenad Makuljević u različitim studijama o kulturnim modelima kod Srba u XIX veku (Makuljević 2015, 76; Makuljević 2006, 17–53), kao i Draginja Maskareli u prijavi svoje doktorske disertacije *Odeća i javna reprezentacija u vizuelnoj kulturi Srbije prve polovine 19. veka (1804–1858)* u kojoj prati usvajanje i transformaciju odevnih predmeta preuzetih iz „osmansko-balkanske gradske nošnje“ u novim društveno-istorijskim okolnostima nakon dobijanja političke autonomije.

<sup>3</sup> Pod vlašću Osmanlija gradska kultura na Balkanu činila je celinu sa kulturom gradova na Bliskom Istoku (Samardžić 1984, 2). Nakon oslobođenja, levantinska kultura, sa svojim ukorenjenim tradicijama u različitim sferama života (od karakterističnog

i filmski kostim dizajniran za potrebe istoimenog filma reditelja Zdravka Šotre (2002), koji vizuelnim sredstvima kreira paralelnu narativnu putanju, u velikoj meri oprečnu filmskoj priči.

Odeća je od fundamentalnog značaja, jer u njoj čovekovo „ja živi, kreće se, ima svoje postojanje“ (Carlyle 1889, 2). Ona učestvuje u izgradnji individualnih i kolektivnih identiteta, opredmećuje vertikalnu mobilnost, ali isto tako može biti sredstvo mimikrije i lažnog predstavljanja. S druge strane, odeća junaka književnih dela funkcioniše unutar struktura karakterizacije i naracije. Ona ih identifikuje i postavlja na „narativnu putanju“ pružajući im sredstva da preoblikuju sebe i svoju priču (Seys 2018, 1). Štaviše, u književnosti odeća predstavlja oblik teksta; ona je „metafora za pripovedanje“: niti od kojih je satkana odeća suptilno su isprepletane sa nitima narativa (Seys 2018, 4–5).

Slično je i sa filmskim kostimom. Njegova primarna funkcija – karakterizacija likova – omogućava publici trenutno „dekodiranje“ njihovog psihološkog profila, emotivnog stanja i motivacije, kao i socijalnog položaja, bez potrebe za dodatnom eksplikacijom kroz dijalog. Kostim „pomaže u pričanju priče“ jasno identifikujući lik u mizanscenu (Gaines 1990, 194). U tom pogledu odnos između filmskih protagonista i njihove odeće mahom je naturalizovan: „što je podudarnost između dva sistema savršenija, to se kostim manje vidi kao kostim“ (Gaines 1990, 191–192), a više kao stvarna odeća. Ipak, Džejn Gejns ukazuje na to da kostimografska rešenja nisu puki servis narativa, već predstavljaju autonoman umetnički izraz. Ona pravi jasnu razliku između primarnog filmskog teksta i „kostimskog zapleta“. Gejns navodi da „kostimski zaplet“ ima:

„svoje sopstvene motive, varijacije, iznenađenja, anticipacije i razrešenja koja se odvijaju u temporalnosti koja ne korespondira sa razvojem narativa, čiji se vrhunci događaju u alteraciji sa narativnim scenama, u nedramatičnim trenucima“ (Gaines 1990, 205).

Ovo dodatno argumentuje Stela Bruci posmatrajući odeću u filmu kao „diskurs koji nije u potpunosti zavisao od struktura narativa i lika da bi stvarao značenja“ (Bruzzi 1997, xvi). Kao ravnopravno narativno sredstvo on poseduje sopstveni jezik, koji publika čita paralelno sa filmskim tekstom, a ponekad i mimo njega.

---

načina poslovanja do osobene, relativno statične, materijalne kulture), našla se na udaru. Politička emancipacija, redovno praćena evropeizacijom svakodnevnog života, bila je isprepletana sa modernizacijskim procesima. Jedna od osnovnih odlika modernosti jeste ukidanje tradicija (Svensen 2005, 24). U novoj epohi obraćanje prošlosti zamenjeno je sakralizacijom sadašnjosti. U takvom spletu istorijskih okolnosti sistematska modernizacija balkanskih društava rezultirala je eliminacijom lokalne kulture koja je, iz perspektive proevropskih elita, označena kao regresivni ostatak prohujalih epoha i prepreka civilizacijskom progresu.

U ovom radu analiziraćemo ulogu odeće u kreiranju narativa i karakterizaciji književnih i filmskih likova, sa fokusom na njihove socijalne i kulturne identitete. Akcenat na klasnom i profesionalnom pozicioniranju, kao i odnos prema tradiciji i novom diktira sam književni i filmski narativ. Analiza će biti usmerena na tri glavna lika: Zonu, Maneta i hadži-Zamfira.<sup>4</sup> Uzimajući u obzir inventar odevnih predmeta, tkanine, boje i ornamentaciju razmotrićemo kako materijalnost odeće doprinosi književnoj naraciji i reprezentaciji junaka. Takođe ćemo istražiti kako predstavljeni stilovi odevanja opredmećuju savremene procese modernizacije u istorijskom kontekstu dramatičnih političkih promena. U Sremčevom romanu likovi pregovaraju između starih i novih kulturnih koda, istočne i zapadne modernosti, vernosti (osmanskoj) tradiciji i nacionalnog pripadanja. S druge strane, budući da filmska naracija i kostim kao ključni vizuelni element često nisu u međusobnom saglasju, u radu ćemo razmotriti načine na koje filmski kostim podriva primarni tekst i socijalne identitete likova.

### Romantičarsko oduševljenje „Istokom“: Stevan Sremac u Nišu

Prvi Sremčev susret sa Nišom desio se 1877. godine, tokom srpsko-turskih ratova (1876–1878), kada se još kao student Filološko-istorijskog odseka Velike škole javio kao dobrovoljac u Đačku dobrovoljačku bateriju. Pošto je ubrzo nakon završetka rata okončao studije, ovaj Senčanin je 1879. godine, na sopstveni zahtev, postavljen za predavača gimnazije u tek oslobođenom Nišu. U niškoj gimnaziji predavao je od 1879. do 1881. godine, da bi zbog objavljivanja političko-satiričnih tekstova u lokalnom listu *Stara Srbija*, organu mesne Liberalne stranke, po kazni bio premešten u pirotsku gimnaziju, gde je službovao do 1883. godine (Mladenović 2017, 14). Pošto je uputio molbu ministru prosvete Stojanu Novakoviću, vraćen je u Niš u kojem je ostao narednih devet godina – sve do 1892. godine, kada se nakon uspešno položenog profesorskog ispita (1890) odselio u Beograd (Mladenović 2017, 14).<sup>5</sup> Iako je predavao veći broj predmeta,

---

<sup>4</sup> Iako je Sremčevo delo naslovljeno imenom junakinje, sam pisac sugerise da je Manča „ipak nekako glavni junak ove pripovetke“ (Sremac 2003, 18; Čebašek 2022, 259). „Sa stanovništa pokretanja i vođenja radnje“ on je prvi protagonist (Bajšanski 2021, 62), dok je Zonina uloga u romanu dosta pasivnija. Među glavne junake ubraja se i hadži Zamfir, koji predstavlja ključnu prepreku za ostvarenje ljubavne priče, koja je „glavni intertekstualni okvir *Zone Zamfirove*“ (Čebašek 2002, 261).

<sup>5</sup> Pored rada u gimnaziji, od 1884/1885. godine Sremac je bio honorarno angažovan i kao predavač u Učiteljskoj školi u kojoj je predavao opštu istoriju. Bio je i stalni član ili predsednik komisije za polaganje završnih (maturskih) ispita. Takođe je aktivno učestvovao u niškom političkom i kulturnom životu (Mladenović 2017, 15–17).

među niškim gimnazijalcima posebno su se pamtila njegova nadahnuta predavanja iz nacionalne istorije, u kojima je najviše dolazilo do izraza Sremčevu ushićenje nacionalnom idejom (Mladenović 2017, 13).

Iako pisac realizma, kao tradicionalista Sremac je gotovo romantičarski bio zanesen duhom „starovremenskog života“, orijentalnom varoš<sup>6</sup> „gde je život ostajao u strogim, starim formama patrijarhalnosti i autoriteta“ (Skerlić 1920, 49). Talentom istoričara i oštrim okom etnografa on je zapažao pojedinosti iz svakodnevice, pasionirano ih zapisujući u svoju beležnicu. A u vreme Sremčevog boravka, Niš se iz osnova menjao. Procesi deosmanizacije svih sfera života bili su intenzivni i neumoljivi pretvarajući ga, polako ali sigurno, u evropski grad.

Nakon oslobođenja od osmanske vlasti Niš i njegova okolina našli su se u središtu intenzivnih migracionih kretanja, koja su znatno izmenila njegov etnički mozaik. Grad je napustilo inorodno muslimansko stanovništvo, dok su se u Niš kontinuirano doseljavali Srbi iz oslobođenih krajeva, kao i oni iz nerazvijenih urbanih i seoskih sredina u unutrašnjosti Srbije. Takođe su pristizale i srpske prebeglice iz susednih oblasti pod osmanskom upravom, te stanovništvo iz Crne Gore i Bosne i Hercegovine (Milić 1984, 25). Izgradnja železničke pruge (1881–1884) i otvaranje inostranih diplomatskih predstavništava u Nišu nakon 1878. godine privukli su i izvestan broj stranaca iz evropskih zemalja – od činovnika, trgovaca i zanatlija (Milić 1984, 26) do stručnjaka različitih profila. Ukidanje feudalizma i razvoj kapitalističkih ekonomskih odnosa doveli su do značajnih promena socijalne strukture – uspona novih profesionalnih grupacija, propadanja starih esnafa, osiromašenja pojedinih starih, čorbadžijskih porodica<sup>7</sup> i stvaranja nove lokalne društvene elite.

---

<sup>6</sup> Za Edvarda Saida Orijent nije tek geografska odrednica, već simbolički i politički oblikovan prostor, koji je imao posebno mesto u zapadnoevropskom iskustvu. „Orijent nije samo sused Evrope; on je i mesto najvećih, najbogatijih i najstarijih evropskih kolonija, izvor njenih civilizacija i jezika, njen suparnik u kulturi i jedna od njenih najdubljih i najčešćih slika o Drugome“ (Said 2008, 9–10). Iz vizure Srbije druge polovine XIX veka, uveliko evropeizovane, sa snažnim otklonom u odnosu na osmansko kulturno nasleđe, termin „Orijent“ i „Istok“ najčešće se odnosio na teritoriju pod upravom Osmanskog carstva ili na domaću sredinu u kojoj su osmanski uticaji još uvek bili jaki. U srpskoj sredini sami termini nisu nužno imali pežorativni prizvuk, iako su takve konotacije veoma česte. U ovom radu termini „Orijent“ i „Istok“ biće korišćeni isključivo radi označavanja distinktivnog kulturnog modela u odnosu na Evropu.

<sup>7</sup> U poreskoj evidenciji iz 1885. godine među uglednim građanima nalazio se znatno manji broj „hadžijskih“ i „čorbadžijskih“ niških porodica, poput Hadži-Pešića, Hadži-Dolića, Hadži-Stojkovića, Hadži-Dorđevića, Uzunovića, Hadži-Dimitrijevića, Hadži-Mitića, Hadži-Marinkovića i drugih porodica, koje su se isticale bogatstvom i značajem u periodu turske vladavine (Milić 1984, 29).

Kao materijalni dokaz uspostavljanja kontrole nad prostorom nova vlast otpočela je preoblikovanje urbane strukture grada, ponajpre samog njegovog centra. Donet je regulacioni plan – Vinterov „Projekat“, koji je predvideo uvođenje pravilne, ortogonalne ulične mreže kao ključnog merila modernizacije (Milić 1984, 196–199). Osim prosecanja pravih ulica, urbanistički preobražaj grada podrazumevao je i postepeno uklanjanje osmanske profane i verske arhitekture. Kao simbol prevaziđene prošlosti i „zaostale“ poslovne kulture, Pokrivena čaršija<sup>8</sup> – glavna gradska ulica i središte trgovačkog i zanatskog života – dobila je prioritet u rušenju. Sreten Popović je još 1878. godine primetio da se „civilizatorima“ ne dopadaju „mali i niski dućani“ i „pred dućanima nastrešnice, koje zatvaraju i kvare izgled i ne puštaju unutra svetlost“ (Popović 2021, 269).<sup>9</sup> Na mestu balkansko-orijentalne arhitekture (vidi opširnije Velimirović 2021, 103–116) nikle su privatne i javne zgrade projektovane po zapadnoevropskim uzorima, nepovratno menjajući fizionomiju grada.<sup>10</sup> Dodatno, umesto neravne kaldrme, „kojom se išlo s kamena na kamen“, ulice su bile nasute i popločane „širokom, ravnom kaldrmom od glatkog Nišavinog kamena“ (Milićević 2023, 24). U značajne urbanističke zahvate ubraja se i oblikovanje prve javne parkovske površine na prostoru ispred Kneževog dvora, nekadašnjeg Hafiz-pašinog konaka, u kojoj je svoje zapaženo mesto našao i šedrvan iz dvorišta ovog impozantnog zdanja (Simonović 1995, 298).

„Potpun raskid sa tuđinskom kulturom“ (Todorova 1999, 305) nije mogao da se odigra bez temeljne transformacije obrazaca svakodnevnog života. Gostionice „Evropa“ i „Berlin“, otvorene neposredno nakon oslobođenja, uvodile su duh evropskog u „orijentalni“ Niš. Dok je „Berlin“ bio prostija gostionica, „Evropa“, iako smeštena u „odveć“ niskoj zgradi „naspram svog prostranstva“, imala je nameštaj i unutrašnje uređenje „kao u Pešti“ (Milićević 2023, 25–26). Starinsku tur-

---

<sup>8</sup> Pokrivena čaršija dobila je ovaj naziv zbog isturenih nadstrešnica sa obe strane ulice, koje su se nadvijale nad ulazima trgovačkih i zanatskih radnji, štiteći kupce od kiše i prejakog sunca (Milić 1984, 186).

<sup>9</sup> U naletu deosmanizacije, mogla je da bude srušena i niška tvrđava kao „mračni simbol prošlosti“. Do realizacije ovog poduhvata nije došlo zbog nedostatka novčanih sredstava za rušenje i „krepkog otpora tvrđavskih zidova“ (Milić 1984, 198).

<sup>10</sup> Prema statističkim podacima u Nišu je do kraja 1890. godine izgrađeno ukupno 545 kuća. Među prve stambene objekte građene u stilu evropske arhitekture ubraja se porodična zgrada Todora Manojlovića, trgovca iz Aleksinca, podignuta 1882. godine na današnjem Trgu kralja Milana. Prvi monumentalni javni objekat sagrađen je 1886. godine u neorenesansnom stilu po projektu nepoznatog bečkog arhitekta za potrebe Načelstva okruga niškog. Ovaj objekat dograđen je 1930-ih prema projektu beogradskog arhitekta Petra Gačića i u njemu je bilo sedište administracije Moravske banovine (Milić 1984, 208). Danas je zgrada Banovine sedište Univerziteta u Nišu, Regionalne privredne komore, Zavoda za zaštitu spomenika Niša i Univerzitetske biblioteke „Nikola Tesla“.

sku kafu, uz koju su se, po kafanama, grickale leblebije, kokice i semenke počeli su da potiskuju „švapska bela kafa“ i pivo prvih niških industrijalaca inostranog porekla. Istovremeno, tradicionalne simite, čiji se miris širio čaršijom zamenile su „kifle, pereci i vekne“ varoških pekara i cukerbekera“ (Milić 1984, 33).

Pod uticajem modnih kretanja u Beogradu i unutrašnjosti Srbije, kao i pri- došlih stranaca Nišlijke i Nišlije menjali su svoje navike i u odevanju. Sačuvane fotografije s kraja XIX veka prikazuju žene obučene u pomodnjeni „srpski“ građanski kostim i modu *alafranga*, kao i muškarce u evropskim odelima. U pismu Miti Rakiću od 15. avgusta 1882. godine Milan Đ. Milićević upozoravao je da dinamika smenjivanja obrazaca kulture nosi sa sobom inherentnu opasnost od potpunog brisanja prethodnih kulturnih slojeva:

Opasnost pak može nam doći od toga što mi iz predašnjeg niškog života i ono dobro, koje bi se moglo preneti u život novi, gubimo, pre nego što ga i poznamo. Niš sve naše običaje i navike prima bez pogovora, a sve svoje, i slabe i dobre, bez saslušavanja, baca u zaborav! (Milićević 2023, 40).

Ipak, kod određenih društvenih slojeva – „starih niških hadžija, čorbadži- ja i esnaflija“ – tradicionalno odevanje zadržano je do kraja XIX veka, dok je izvestan broj žena nastavio da nosi staru varošku odeću sve do Prvog svetskog rata (Milić 1984, 34).

U Sremčevoj *Zoni Zamfirovoj* duh Evrope mahom se pojavljuje kao opozit živopisnom Istoku; sadejstvo međusobno suprotstavljenih kulturnih kodova, kao što ćemo videti, prisutno je samo u retkim slikama. Iako beleži promene kojima je neposredno bio svedok, Sremac na njima ne insistira, usmeravajući svoju pažnju na zatečenu gradsku kulturu. Štaviše, živopisne epizode u kojima se pojavljuju uzgredni likovi, koji dolaze iz prestonice i unutrašnjosti Srbije (učitelji i profesori, narednik Perica, apotekarski pomoćnik Pajica, trgovački agenti, agenti osiguravajućeg društva, trgovački pomoćnici iz Beograda i dr.), kao i stranci (Austrijanka Hermina, Čeh pan Francišek, profesorka francuskog jezika „madmazelj d' Angulem“) uvek poprimaju komičan ili tragikomičan ton. Stoga Jovan Deretić opravdano zaključuje da je između tradicije i moderniteta, Sremac na strani tradicije, te da mu je „bliži starovremenski, patrijarhalni, nego moderni, građanski svet“ (Deretić 1996, 327). Slično domaćim protoetnologima (Vuk Karadžić, Milan Đ. Milićević, Vladimir Karić i dr.) i etnologima, kao i ranim svetskim antropolozima, on želi da otrgne od zaborava levantinsku urbanu tradicijsku kulturu, koja je nestajala pod udarima modernizacije i fanatične deosmanizacije. Stoga nam Sremac predstavlja sliku grada uživljavajući se „u ono starovremensko zaostalo u njemu, u njegove orijentalne mirise i boje, u sve što je u životu Niša nosilo tada pečat drevnosti“ (Gligorić 1965, 211).<sup>11</sup> Tako

---

<sup>11</sup> Orijentalni gradski ambijent možda najbolje opisuje slika grada u Belu nedelju kada se posle ručka sokak šarenio „od momaka i od devojaka, od mintana i fustana, od jeleka

njegova niška proza funkcionise kao svojevrsna „spasilačka etnografija“ (*salvage ethnography*)<sup>12</sup> u kojoj je dokumentovana urbana tradicija nestala u kovitlacu tektonskih geopolitičkih i kulturnih promena.<sup>13</sup>

### Šalvare i pamuklije: odeća u romanu *Zona Zamfirova*

U *Zoni Zamfrovij* Sremac nije precizno odredio vremensko-prostorni okvir radnje, što je konvencija realističkog romana (Čebašek 2022, 261). Da je reč o starom Nišu nakon oslobođenja od turske vlasti saznajemo na osnovu kontekstualizacije „radnje, tradicije, običaja, odnosa“ (Čebašek 2022, 261), kao i toponima i arhitektonskih objekata koje usputno spominje (Nišava, nišavska ćuprija, Jeni mahala, Šefteli sokak, Mramor, Banja i dr.). Da bi postigao što veću realističnost, pisac je koristio „niški govor, staroštokavski dijalekat, pun gramatičkih nepravilnosti na fonetskom, morfološkom i sintaksičkom planu“ (Ilić 2023, 33). Pored dijalekatske obojenosti govora junaka, „efektu realnosti“ (Hughes 2006, 2–3) doprinosi i reprezentacija orijentalne materijalne i socijalne kulture, počev od izgleda kuća i njihovog unutrašnjeg uređenja, preko hrane, do različitih običaja i društvenih odnosa. Odeća takođe ima značajnu ulogu u naturalizaciji Sremčevog zamišljenog sveta. Kodifikovana i obdarena značenjem, ona čitaocu otkriva unutrašnje i društvene transformacije kroz koje prolaze književni junaci (McNeil, Karaminas and Cole 2009, 6) – ona je izraz njihovog individualnog i grupnog identiteta, ali i moćno narativno sredstvo. U daljem tekstu fokusiraćemo se na odevanje Zone, Maneta i hadži Zamfira, kako bismo razotkrili na koji način se boje, teksture, ornamentacija i stil odeće koriste simbolično i metaforički u prikazivanju progresije književnih junaka kroz narativ (up. Seys 2018, 5).

---

i šalvara“. Vizuelna impresija dopunjena je zvucima i mirisima. Dok mladi igraju u kolu, Sremac dočarava, „čuješ kako zveckaju đerdani i dukati, i trupkaju kondurice i papučice i šušte svilene šalvare, a miris od đulijaka se prosuo po sokaku“ (Sremac 2003, 73, 75).

<sup>12</sup> Termin *ethnographic salvage* prvi je skovao Džekob V. Gruber 1970. godine, kako bi označio praksu prikupljanja i beleženja kulturnih elemenata za koje se pretpostavlja da će uskoro nestati kao rezultat modernizacije ili akulturacije (Gruber 1970). Ova praksa pre svega se povezuje sa američkim antropologom Francom Boasom, koji je krajem XIX i početkom XX veka predvodio tim za dokumentovanje nestajućih tradicija starijih stanovnika Severne Amerike.

<sup>13</sup> Potrebu da se urbana tradicija sačuva od zaborava Sremac indirektno potcrtava kroz uzgredne likove profesora, koji sa velikom radoznalošću posećuju masovne skupove u Nišu, poput obeležavanja Bele nedelje. „Njih goni amo čisto filološko i folklorističko interesovanje, to jest hoće da nastave onde gde je otac naše novije književnosti, Vuk, stao“ (Sremac 2003, 70).

Zona je devojka vanredne, „demonške“ lepote. Sremac piše da joj je bilo osobito zadovoljstvo da ohrabri mladića, da mu ulije nadu, zaludi ga, a nakon toga pokaže indiferentnost (Bajšanski 2021, 60). Dok su svi pogledima pratili Zonu, Mane je uspešno primenjivao drugačiju taktiku – ravnodušnost, kako bi privukao pažnju na sebe (Kozic 2022, 384). Ipak, klasne razlike između dvoje protagonista određuje narativni tok čineći okosnicu glavnog zapleta. Na samom početku romana pisac Zonu predstavlja kao „kći čuvenog čorbadži-Zamfira“, koji je „u tursko vreme“ pred pašu „izlazio kad god je hteo“ (Sremac 2003, 9), čime jasno označava njen visok socijalni status u niškom društvu. Način na koji hoda – ponosno, uzdignute glave – govori o svesti o sopstvenoj visokoj klasnoj poziciji. Kao čorbadžijska kćer ona se ne hvata u kolo sa ostalim igračima i igračicama, „odnosno, kada to čini, pravi prestup“ (Krstić 2016b, 157). Zonina nadmenost prema okruženju naročito je vidna tokom proslave Bele nedelje, kada „ravnodušno, umorno i kao malo podsmešljivo“ (Sremac 2003, 73) posmatra učesnike veselja i kada javno ponižava siromašnu Kalinu ponudom da joj bude sluškinja, ljubomorna zbog Manetove bliskosti s njom.

Zonina odeća deo je njenog socijalnog portreta i najvidljiviji marker njene društvene pozicije. Za njom su se okretali svi kada bi ulicama prošla „u zelenoj atlasnoj bundici i alevim šalvaricama, koje su za dva-tri prsta virile ispod žute satinske sukknjice sa cvetićima“ (Sremac 2003, 17). Atlasne *bundice* redovno postavljene krznom a, u slučaju visokih društvenih slojeva, i opervažene skupocennim vrstama, poput samurovine i lisičjeg krzna nosile su se na širokom području Balkana, uključujući Kneževinu/Kraljevinu Srbiju (Prošić-Dvornić 2006, 250; Maskareli 2019, 87) i Kosovo i Metohiju (Menković 2013, 68). *Šalvare* privilegovanih slojeva po pravilu su bile izrađene od svile, a da ih i Zona ima u svom fiktivnom ormanu potvrđuje Sremčev opis njenog izgleda na narodnom veselju u Belu nedelju, kada se u masi sveta pojavila odevena u „svilene šalvare i lagirane kondurice“ (Sremac 2003, 75). Tekstura tkanina – skupoceno krzno, atlas, svila i saten odaju bogatstvo i raskoš kojim je okružena glavna junakinja.<sup>14</sup> Međutim, luksuzni materijali nisu samo izraz „novčanog kanona ukusa“ (Veblen 2008, 163) i znak društvenog razlikovanja, već demonstriraju i čvrstu Zoninu ukorenjenost u estetske norme orijentalne kulture. Naime, navedene tkanine tradicionalno su se koristile u izradi ženske odeće u Turskoj imperiji (Tezcan 1993, 26–36). Štaviše, u evropskom modnom sistemu termin *osmanski saten* odnosio se na saten raskošnih nijansi sa cvetnim brokatnim šarama (Cunnington

<sup>14</sup> Svila nije samo simbol luksuza i razmetljive potrošnje. Njena tekstura i prepoznatljivo šuštanje pri svakom pokretu predstavlja „čulni poziv na dodir i otkrivanje“ (Seys 2018, 69). Posmatrajući Zonu i slušajući šuštanje njenih svilenih šalvara, Mane oseća snažan erotski impuls i želju za dodirom. Međutim, u romanu je dodir kratkotrajan, jer se između njega i Zone u kolo hvata Vaska (Kozic 2022, 384–385).

2013, 434). Kombinacija jarkih boja – zelene, crvene i žute,<sup>15</sup> svojstvena modi Osmanskog carstva, a neuobičajena za Evropu XIX veka, dodatno ojačava vezu sa Orijentom.

Atlasna *bundica*, svilene *šalvare* i „lagirane“ *kondure*<sup>16</sup> kao vrsta *plitkih cipela od crne kože bili su deo uobičajenog odevnog asortimana u balkanskim gradovima pod turskom vlašću. Ipak, jedan odevni predmet na prvi pogled udaljava Zonu od tradicionalnih normi osmanske kulture – satenska suknjica sa cvetićima. Pozivajući se na tekst Jovana Hadži-Vasiljevića o staroj „vranjskoj gradskoj nošnji“ (Hadži-Vasiljević 1932), Nada Krstić smatra da se iza ovog odevnog predmeta najverovatnije krije skutalo – svilena pregača dugačka do ispod kolena (Krstić 2016a, 312). Međutim, dužina ovog odevnog predmeta ne odgovara Sremčevom opisu. Osim toga, u romanu *Zona Zamfirova* pisac pravi jasnu distinkciju između „kecelje“ i „suknjice“. Kada mlađana Zona sa drugaricom Genom nedeljom odlazi „na čošak pred Kaloferlijski han ili na Bit-pazar, gde se igra oro; ili u neku avliju ili neki poširoki čorsokak, gde se momci i devojke ljuljaju bele nedelje na ‘nišaljka’“, ona tada preko šalvara nosi „kecelju“ u kojoj drži kokice (Sremac 2003, 57). Dakle, Sremčeva „suknjica“ zasigurno nije svilena pregača.*

Etnografski zapisi, koji se odnose na južnu Srbiju neposredno pre i nakon 1878. godine nisu zabeležili nošenje suknje preko šalvara.<sup>17</sup> Jovan Hadži-Vasiljević zapisao je da su Vranjanke ubrzo po oslobođenju prihvatile evropske modne haljine uz koje su, podražavajući građanke u Kneževini Srbiji, nosile *fes* i *libade* – žaket dužine do struka sa zvonastim rukavima ukrašen zlatnim gajtanima i širitima. Ipak, autor napominje da raskid sa ukorenjom osmanskom

<sup>15</sup> Do reformi odevanja sultana Mahmuda II 1829. godine i usledelih Tanzimatskih reformi (1839–1876) ove boje bile su isključivo dozvoljene muslimanskom stanovništvu (Prošić-Dvornić 2006, 228; Velimirović 2021, 245). Stoga njihova naglašena upotreba može upućivati i na novostečenu slobodu izbora hrišćana u Osmanskom carstvu.

<sup>16</sup> Zonine kondure su od lakovane kože. Pojava „lagiranih“ cipela u Osmanskom carstvu rezultat je uticaja zapadne mode. Iako je lakovana koža bila poznata u Evropi i pre XIX veka, najčešće se pripisuje Amerikancu Setu Bojdenu, koji je usavršio postupak njene izrade, da bi 1822. godine pokrenuo masovnu proizvodnju (Bishop *et al.* 1868, 547). Prema zapisima Hristifora Crnilovića u južnim delovima Balkana lagirane kondure bile su zastupljene od 60-ih godina XIX veka (149/44; 150/44). Isti podatak iznosi i Jovan Hadži-Vasiljević za Vranje (Hadži-Vasiljević 1932, 29).

<sup>17</sup> Da ova praksa nije postojala ni u Osmanskom carstvu ni u Grčkoj neposredno nakon oslobođenja potvrdile su mi u prepisci 2024. godine Lale Gorunur, kustoskinja Sadberk Hanim muzeja i Linda Velters, profesorka na Univerzitetu Rod Ajlanda. Na ovim podacima dugujem im veliku zahvalnost. Takođe se zahvaljujem Vladanu Radisavljeviću, kustosu Narodnog muzeja Niš, Ivi Laković, kustoskinji Narodnog muzeja Vranje i Borku Masalušiću, arhivisti Arhiva SANU na blagovremenim odgovorima, kojima su otklonili sve moje nedoumice.

tradicijom nije bio trenutna, te da je postojalo liminalno vreme obeleženo hibridnim formama odevanja. Naime, neke Vranjanke su prvih godina po oslobođenju ispod modernih haljina obavezno nosile *šalvare* (Hadži-Vasiljević 1932, 30). Međutim, Sremčeva suknja nije deo hibridne odevne kombinacije: ona je izrađena od orijentalne tkanine i nešto je kraća kako bi, možemo pretpostaviti, došla do izražaja bogata dekoracija *pačaluka* – donjih delova nogavica.

Kao pisac realizma i istoričar po obrazovanju Stevan Sremac je težio preciznim opisima materijalne kulture i običajnih praksi. Osim toga, on je u Nišu proveo dvanaest godina i odlično ga je poznao. Njemu je nesumnjivo bilo znano da se u Osmanskom carstvu preko šalvara i jeleka nosila spreda otvorena haljina, koja se zakopčavala do visine struka – *anterija*, „nešto kraća od šalvara“ (Hadži-Vasiljević 1932, 17). Stoga je Sremac svoju junakinju i odenuo u ovaj odevni predmet, koji je bio neizostavan deo inventara ženskog garderobera. U navedenom citatu pisac predstavlja samo skute anterije – „suknjicu“, jer gornji deo ostaje nevidljiv zbog *bundice*, koju Zona nosi preko. Raskošna *anterija* od satena floralne ornamentike ne samo da opredmećuje Zonin ukus dominantne klase (Burdije 2013), već i duboku privrženost balkansko-orijentalnoj tradiciji. San njene majke Tašane da joj je kćer odbacila tradicionalne i prihvatila moderne evropske vrednosti ni u jednom trenutku ne postaje java.

Kroz ceo roman Zonina odeća i luksuzni predmeti kojima je okružena („ćilimi pirotski i ćiprovački“, „angorski tepisi“, „sanduci sedefski stambolski, puni svile i kadife“, „fustan od teške persijske svile“, mnoštvo skupocenog nakita – *adiđara* i dr.) izražavaju njenu superiornost i društvenu drugost (up. Lipovecki 1992, 37). Ta dominacija vidna je i u odnosu na njenog voljenog. U trenutku kada, nakon duboko emotivne izjave ljubavi, odbija Manetov predlog da je otme i podsmehljivo odgovara na njegovu pretnju da će se osvetiti za hadži-Zamfirove uvredljive reči („Videlo se kuće u čašire, pa se fatilo u oro“), izgovorene kada je tetka Doka došla u prosidbu, ona na sebi ima jedan od najluksuznijih orijentalnih odevnih predmeta – „bundu, pošivenu zelenim atlasom“ (Sremac 2003, 114). Izostanak deminutiva u ovom opisu sugerise da se radi o *ćurku* – bundi dužine ispod kolena, ponekad i do članaka, postavljenoj krznom sa obrubom od skupocenog krzna (Menković 2013, 163–164; Hadži-Vasiljević 1932, 19).<sup>18</sup> Raskošan odevni predmet dostupan samo najbogatijim društvenim slojevima pojačava dramski naboj u ovom prizoru: dve

<sup>18</sup> Glagol „pošiti“ u XIX veku upotrebljavao se u značenju „ozgo prišiti“ (Stevanović *et al.* 1971, 833). U pripovetki „Paulina“ A.V. Družinina objavljenoj u časopisu *Vila* knez Aleksandar Nikolajević nosi „mundir pošiven srebrom“ – mundir ukrašen prišivenim srebrnim gajtanima ili širitima (1866, 538). U Vranju su ćurkovi braon ili zelene boje bili „pošiveni“ tankom svilenom vrpcom i po ivicama optočeni svilenim širitima „ugasite boje“ (Hadži-Vasiljević 1932, 19).

klase stoje jedna nasuprot drugoj, pa je Zonino odbijanje Manetove ljubavi jedini mogući ishod. Tako bunda funkcionise kao metafora za društvenu ogradu, koja u klasno polarizovanom društvu zasnovanom na izrazitoj socijalnoj nejednakosti ne sme biti prekoračena.<sup>19</sup>

Sremac određuje Maneta kao pripadnika urbane srednje klase (Sremac 2003, 31). On je predstavnik zanatlijskog sloja, koji u novim državnim okvirima doživljava društveni i ekonomski uspon. Dok je pre odlaska u vojsku u kujundžijsku radnju uskakao na čepetak, nakon odsluženog vojnog roka, sa porastom broja mušterija, u znatno veći zanatski objekat ulazi „na vrata dostojanstveno“ (Sremac 2003, 19). Štaviše, u novom istorijskom vremenu on stiče mogućnost da radno angažuje šegrta i kalfu. Njegovi ukusno dizajnirani kujundžijski proizvodi osvajaju tržište: ne samo da završavaju u posedu niške elite, već postaju i deo inventara okolnih crkava i manastira. Ipak, bez obzira na evidentan ekonomski napredak, nevelika, ali lepa kuća „sa povećom baštom“ (Sremac 2013, 24) odaje realnu društvenu poziciju klase primorane na manuelni rad.

Već na početku romana pisac predstavlja prosperitetnog mladog zanatliju kao „kicoša“, pa opisu njegove odeće poklanja veliku pažnju:

Već i po samoj svojoj prirodi i po zanatu svom kujundžijskom bio je otrešit i pažljiv na odelo, a to je još više pritvrdio služeći u vojsci, i to, kao varoški sin, u kaveriji. Nosio se lepo i radnim danom, a utoliko lepše nedeljom i praznikom. Kad obuče one njegove uske čakšire maslinove boje, a na grudi tanku žutu svilenu pamukliju, preko nje jelek i gunjče, opet maslinove boje – a sve u silnom gajtanu – pa se pritegne trabolos-pojasom, za kojim mu je sahat o širokom srebrnom lancu, koji je Mane sam izradio, a na glavu kad nakrivi fes, šajkaču ili astragansku šubaru, kako već kad vreme zahteva – nije bilo ženskog čeljadeta, ni mlađeg ni starijeg, a da za njim ne pogleda! (Sremac 20023, 20).

Dok nakrivo postavljeni *fes* kao „vid metonimijskog govora o junaku“ svedoči o Manetovom „lolinstvu“ (Krstić 2016b, 149), maslinasto zelena odeća bogato ukrašena gajtanima – *čakšire*, *jelek* i *gunjče*, svilena *pamuklija*<sup>20</sup> žute boje i *trabolos* – pojas od svile prugastih šara, uz crveni *fes*, jasno označavaju njegovu kulturno i estetsko uvažavanje orijentalne tradicije,<sup>21</sup> kao i ostvareni ekonomski kapital. Sat na širokom srebrnom lancu kao potvrda njegove zanatske izvrsnosti takođe je deo ikonografije izmenjene društvene pozicije i radom stečene novčane moći.

---

<sup>19</sup> Pravilo društvenog reda zasnovanog na izrazitoj hijerarhiji jasno formuliše Zonina tetka Taska, kada Doka dođe u prosidbu: „Činovnik, ete, iska činovničku, officer officersku priliku; esnaf sproti esnafa a trgovac sproti trgovca iska priliku, dèmek – toj si je red u ovaj svet!“ (Sremac 2003, 104).

<sup>20</sup> Pamuklija – jakna ispunjena pamukom i prošepana u „redove“.

<sup>21</sup> Kombinacija crvene, zelene i žute boje povezuje Maneta i Zonu signalizirajući njihovu bliskost, ali i kulturnu ekvivalenciju.

Kada ga uhvati ljubavni nemir, Mane napušta posao, ostavlja dućan kalfi i žuri kući da se presvuče kako bi, tako udešen, prošao Zoninin sokakom. Tom prilikom oblači svečanu odeću od čoje „gugutkine boje“ bogato išaranu gajtanom, kao pravi „čapkun“ nanovo nakrivi fes i žuri „sokacima tobože da bi što pre svršio posao“ (Sremac 2003, 65). Prizor presvlačenja ne samo da ukazuje na ljubavni nemir, već je nerazmrsivo povezan i sa razmetljivom potrošnjom kao odlikom životnog stila društvenog sloja u usponu. Izdaci za odeću imaju tu prednost nad većinom drugih oblika trošenja „što je naše odelo uvek na videlu i pruža dokaz našeg novčanog položaja svim posmatračima već na prvi pogled“ (Veblen 2008, 203).

Osim što poseduje više odela, Mane zarađeni novac rasipno troši i na obuću: on ima više pari lakovanih plitkih cipela, koje nosi „i radnim danom, po kiši i blatu“ (Sremac 2003, 147), demonstrirajući time ravnodušnost prema njihovom habanju. U njegovom posedu su i „plitke kondurice“ (Sremac 2003, 25) i „kicoške plitke cipele sa visokim štiklama“ i praporcima kojima privlači pažnju dok igra u kolu, dirajući „u srce sve igračice“ (Sremac 2003, 21). Kao dendi na orijentalan način, Mane veliku pažnju posvećuje i ulepšavanju. Nakon Zonine tobožnje otmice na čaršiji se pojavljuje u svečanom izdanju, lepo „obrijan i ošišan“. Za pojasom nosi prikriveni „revolver“ – još jedan u nizu statusnih simbola,<sup>22</sup> „a više njega svilen vezen jagluk“, koji prosipa „prijatan miris nadaleko“ (Sremac 2003, 147). Isticanje potrošnje i materijalnog viška, posedovanje luksuznih dobara, poput ručno rađenog oružja, ali i lak na cipelama, briga o frizuri<sup>23</sup> i bradi i propisno korišćenje mirisa kao elementa kanona *alaturca* elegancije – sve su to sredstva za sticanje ugleda i društvenog priznanja u kompetitivnom socijalnom okruženju.

Dakle, opisi Manetove odeće, uključujući urednu frizuru i mirise, značajno doprinose karakterizaciji glavnog lika i uobličavanju književnog narativa. Oni ga portretišu kao „kicoša“, „čapkuna“, lolu, bekriju „za kojim devojke uzdišu“ (Krstić 2016a, 314). No, više od toga odevni predmeti i prateći detalji, vrste materijala (svila, čoja) i način njihovog ukrašavanja (obilje gajtana, vez) pričaju priču o poslovnom uspehu mladog zanatlje i socijalnoj mobilnosti u novim istorijskim okvirima. „Moda je prirodan, prikladan jezik društveno pokretljivih, onih što su između društvenih skupina, a ne unutar njih“ (Polhemus i Procter 2002, 224). Kao jedan od najvidljivijih znakova imovinskog statusa, odeća ima

<sup>22</sup> Bogato dekorisano hladno i vatreno oružje, poput *kubura*, *handžara* i *jatagana* bilo je sastavni deo odeće u balkansko-orijentalnim gradovima u XIX veku, jasno sugerišući društveni status nosioca (up. Velimirović 2021, 251). Sablju sa skupocenim srebrnim koricama luksuzne ornamentacije posedovali su samo naj imućniji.

<sup>23</sup> Jovan Hadži Vasiljević je zabeležio da su Vranjanci izuzetno držali do svoje kose. Sve do sredine XIX veka nosili su dužu kosu, koja je padala niz vrat, da bi nakon oslobođenja počeli da neguju kraće frizure (Hadži-Vasiljević 1932, 23).

potencijal da učvrsti ili redefiniše simboličke razlike, reflektujući načine na koje pojedinci percipiraju svoju poziciju dok pregovaraju o društvenim granicama (up. Crane 2000, 1).

Međutim, za Sremca odeća nije samo „sredstvo identifikacije nečijeg mesta u javnom prostoru“ (Crane 2000, 1); ona je isto tako važan simbolički resurs putem kojeg se artikuliše dijalog između tradicije i modernosti. Iako je Mane čvrsto ukorenjen u orijentalnu, „starovremsku kulturu“, kroz izbor odeće on najavljuje burnu transformaciju kulturnih obrazaca i pravac u kojem se društvo kreće. U književnom tekstu signali promena su *uske čakšire*, *šajkača* i *šubara od astragana*. To što Mane nosi *uske čakšire* umesto opšteprihvaćenih *poturlija* (Hadži-Vasiljević 1932, 20; Menković 2013, 175–176) razotkriva novu dimenziju njegovog identiteta: poput većine mladih, on je otvoren za usvajanje novotarija, koje su, u vreme Tanzimatskih reformi, pod evropskim uticajem, sve više prodirale u osmanski modni sistem.

Ipak, inventar odeće koji okružuje Manetov lik delimično izlazi iz okvira osmanske kulture. Kao ponosni sin Đorđije, hrabrog krijumčara, koji se nije bojao Turaka i koji je prenosio „so, barut, knjige i druge poverljive stvari iz Srbije“ (Sremac 2003, 26–27), sa *šajkačom* na glavi, Mane jasno iskazuje nacionalni identitet i vrednovanje ratom izvojevane slobode.<sup>24</sup> Skupocena *šubara od astragana* kao još jedan materijalni indikator ekonomskog prosperiteta takođe upućuje na Manetovu otvorenost za prihvatanje noviteta. Premda su krznene kape bile zastupljene na jugu Srbije i pre oslobođenja, Jovan Hadži-Vasiljević ističe da su se astraganske šubare u Vranju odomaćile tek nakon 1878. godine (Hadži-Vasiljević 1932, 22). Ako je situacija u Nišu bila slična, ova novina mogla je biti uvezena iz centralne Srbije. U prilog ovoj tvrdnji ide činjenica da su sredinom i u drugoj polovini XIX veka u obližnjem Zaječaru imućniji trgovci i zanatlije, umesto šubara od jagnječeg krzna,<sup>25</sup> nosili astraganske šubare (Vladić-Krstić 1978, 274).<sup>26</sup> Iako je Mane čovek Istoka – on nosi „fes i trabolos pâs“

---

<sup>24</sup> Prema *Propisu za odelo vojske* iz 1870. godine šajkača plave boje postala je kapa narodne vojske Kneževine Srbije (Babac i Vasić 2001, 80). Vojnici su je prvi put zvanično poneli na bojištima u srpsko-turskim ratovima 1876–1878. godine.

<sup>25</sup> Nišlje starog kova nosile su krznene šubare sa zašiljenim vrhom sve do kraja XIX veka. Neke od njih, poput Živka/Ivka, jorgandžije i Ljube Kurjaka, obučara, na svojim crtežima ovekovečio je Stevan Nikšić Lala, slikar, profesor crtanja u niškoj gimnaziji i Sremčev prijatelj (vidi Milenković 2017, 23).

<sup>26</sup> Iako su bile odlika centralne Azije, šubare od astragana postale su prisutnije u središtu poznog Osmanskog carstva tek nakon 1908. godine, kada su Mladoturci organizovali bojkot austrijske robe u znak protesta protiv austrougarske aneksije Bosne i Hercegovine. Kako su Austrijanci bili glavni izvoznici fesova, u Turskoj se povela debata o alternativnoj nacionalnoj kapi. Kao podršku bojkotu neki turski građani počeli da nose *kalpak* – kapu bez oboda od ovčijeg krzna ili astragana. Uprkos tome što je „bojkot

(Sremac 2003, 162), uživa u lovu i teferiču i lumpuje u kafani uz pesme Koštane i Ajše i igru čočeka, selektivno preuzimanje novotarija pokazuje njegovu sposobnost da iskorači izvan okvira ustaljenje urbane tradicije.<sup>27</sup> Delimičnu promenu stila osmansko-balkanske odeće Sremac koristi simbolično i metaforički kako bi prikazao progresiju junaka kroz narativ: u književnoj storiji Mane kao „čovek mladi, svetski, suvremen“ (Sremac 2003, 162), sledeći „etiku osvete“ (Ivanić 2005, 17), preuzima aktivnu ulogu u razbijanju temeljne norme tradicionalnog hijerarhijskog poretka – staleške nepropusnosti, te u prevazilaženju naizgled nepremostivih socijalnih razlika.

Najistaknutiji predstavnik starog Niša i njegovog patrijarhalnog uređenja zasnovanog na jasnim društvenim granicama predstavlja hadži-Zamfir. Detaljan opis hadži-Zamfirove orijentalno uređene kuće i načina života u njoj (on drema na doksatu, u maju, kada cvetaju dafine, sedi ispod njih na prostrtom sidžadetu, puši, pije kafu i izdaje naredbe, ima prislan, gotovo rođački odnos sa poslugom i dr.), kao i njegovi socijalni stavovi (striktno uvažavanje društvene hijerarhije, konzervativni odnos prema ženskom obrazovanju i sl.) govore o dubokoj privrženosti „starovremskoj“ kulturi. I drugi delovi romana upućuju na to da je hadži-Zamfir čovek „starog kova“. On druguje sa bogatim i uglednim Petrakijem, koji se javno odrekao sina, koji je arčio novac kupujući poklone strankinji Hermini i svesrdno prihvatio evropske kulturne kodove, uključujući i način odevanja. Otuda *fes* na njegovoj glavi – detalj koji pisac uvodi već na početku romana predstavlja ne samo socijalni simbol, već i vrednosnu orijentaciju: on određuje junaka i funkcioniše kao „zamena“ za njega (Krstić 2016a, 309).

Ipak, sadržajni opis njegove odeće, iako ne dovoljno precizan, uslediće tek na kraju romana, kada hadži-Zamfir odlazi kod Maneta da tobože popravi muštiklu, a zapravo pokaže sopstvenu spremnost da dozvoli njegov brak sa Zonom. Tom prilikom on oblači „pantalone gugutkine boje“ i nosi „skupoceni štap od abonosa“ (Sremac 2003, 183), što mu daje svečan izgled potencirajući važnost dijaloga u kujundžijskoj radnji. Budući da Sremac u književnom opisu stilski i jezički dosledno pravi distinkciju između čakšira i pantalona,<sup>28</sup> evidentno je

---

fesova“ trajao samo dva meseca, kalpak je postao široko prihvaćen (Norton 1997, 155; Yilmaz 2013, 25–26).

<sup>27</sup> Elementi novog u životu Maneta kujundžije su i moderni Verthajmovi sefovi i časopis *Starinar*, čiji je pretplatnik (Sremac 2003, 19). *Starinar*, časopis pokrenut 1884. godine kao izdanje Srpskog arheološkog društva, donosio je radove iz oblasti arheologije, istorije, numizmatike, heraldike, arhitekture i srodnih naučnih oblasti.

<sup>28</sup> Za razliku od kujundžije Maneta, koji je tokom celog romana odeven u „gajtanli“ čakšire, gazda-Ivko, jorgandžija na dan svoje slave oblači pantalone evropskog kroja: „Ivko se obukao vrlo rano i šetao se onako svečano obučen po avliji i gledao u svoje oviksane cipele na nogama i malo malo pa se okretao da vidi kako mu padaju pantalone

da je u ovom prizoru hadži-Zamfiru namenio odeću evropskog kroja. Uz nju, on svakako nosi *fes* – kapu, koja ga je odredila kao čoveka Istoka već na prvim stranicama romana.

Nada Krstić smatra da hadži-Zamfirova odevna kombinacija potcrtava njegov prestiž, ugled i moć, ali i uključenost u „opšte nacionalne tokove i vezu sa Beogradom“ kao prestonicom Kraljevine Srbije, u kojoj je muško odevanje krajem XIX veka već uveliko evropeizovano (Krstić 2016a, 316). Međutim, ovi elementi novog u orijentalnom Nišu nisu nužno bili znak uklapanja u evropeizovan srbijanski kontekst, već naprotiv – otelovljenje modernizacionih procesa, koji su već bili zahvatili osmansku kulturu. Sa Tanzimatskim reformama i otvaranjem prema Evropi moda *alafranga* postala je znak društvenog odličja u poznom Osmanskom carstvu. Elegantan muškarac u redengotu sa fesom na glavi predstavljao je normu modernog Osmanlije. Njegov izgled dopunjavali su modni dodaci: satovi i štapovi za šetnju, koje su novootvorene prodavnice u Istanbulu nudile čak i na kredit (Frierson 2000, 251). Dakle, *fes*, sive *pantalone* i *štap* od abonosa ne potenciraju samo dostojanstvo i visok društveni status hadži-Zamfira, već i njegovu doslednu privrženost osmanskome svetu. No, odevni elementi koji materijalizuju tursku modernost iznad svega odražavaju unutrašnju transformaciju književnog junaka, bila ona stvarna ili prividna. Oni reflektuju hadži-Zamfirov narativni razvoj, dajući mu materijalna sredstva da redefiniše sebe i svoju priču (Seys 2018, 1): moderna odeća koju nosi u prelomnom trenutku demonstrira njegovu spremnost da prihvati društvene promene i, nakon brojnih zapleta, konačno dozvoli brak između Zone i Maneta.

Međutim, pojava elegantnog i modernog hadži-Zamfira u kujundžijskoj radnji dodatno naglašava društvenu razliku u odnosu na esnafliju Maneta, koga moli za popravku muštikle. Da bi ublažio ovu socijalnu distinkciju u njihov dijalog pisac upliće Verthajmove kase kao simbol modernog poslovanja<sup>29</sup> (Mane ih ima ukupno tri – jednu veću i dve manje) i prikazuje njegovo divljenje prema Manetovom zanatskom umeću. Nazivajući ga „zlatarom“ i „juvelirrom“ hadži-Zamfir izdvaja Maneta iz okvira tradicionalne čaršije i označava ga kao zanatliju novog vremena, čime uvećava njegov društveni ugled i značaj.

---

preko visokih štikala na novim cipelama, i pevuckao jednako kroz zube tropar svoga sveca“. Uoči slave Ivko iz škrinje vadi svečanu zapadnu odeću: „dug crni salonski kaput“, „zelenu svilenu mašlju“ i dvoumi se koji će prsluk da uzme: „da li onaj crni koji je poručio kad i ceo par crnih haljina, ili jedan drugi, svileni, sa nekim velikim cvetovima žute boje u saksijicama“ u kom se pre petnaest godina venčao (Sremac 1889, 4–5).

<sup>29</sup> Mane objašnjava hadži-Zamfiru da su mu Verthajmove kase potrebne „zbog dragocenosti kojih ima mnogo, pa ne može da ih svako veče odnosi i ujutro opet donosi u zelenim kesama, kao nekad što su stare kujundžije radile“ (Sremac 2003, 188).

## Libade i ćurak: odeća u filmu *Zona Zamfirova*

Narativ u filmu *Zona Zamfirova* gotovo u potpunosti prati književni tekst. Ipak, zarad dinamičnije priče filmski scenario obogaćen je „likom samog pisca, kao i dominantnim prisustvom vojnika, Manetovog prijatelja, koji je u romanu inače sporedan lik“ (Fafulić 2013, 143). S druge strane, rešenja za filmski kostim relativno često odstupaju od Sremčevih opisa odeće, što se, iz perspektive umetničke autonomije, može smatrati legitimnom praksom. Međutim, pažljiva analiza pokazuje da kostim često objektivizuje vidno drugačije identitete u odnosu na književnu i filmsku naraciju. Ove kontradikcije, ponekad potpuno neprimetne, biće u središtu naše dalje analize. Šta se krije iza ovih neslaganja i kako ih tumačiti biće pitanje na koje ćemo pokušati da damo odgovor.

Pre nego što pređemo na analizu filmskih kostima Zone, Maneta i hadži-Zamfira, osvrnućemo se ukratko na biografiju kreatorke kostima. Naime, kostim u filmu *Zona Zamfirova* potpisala je Nada Todorović, kostimografkinja u brojnim domaćim filmovima, među kojima su najpoznatiji *Šećerna vodica* (1983), *Lazar* (1984) i *U ime naroda* (1987). Film *Zona Zamfirova* bio je prvi film u kojem je interpretirala istorijsku epohu – vremenski i kulturološki udaljen XIX vek. Njen rad naišao je na priznanje stručne javnosti, što je rezultiralo nagradom „Zlatna mimoza“ za kostim na Filmskom festivalu Herceg Novi 2003. godine.<sup>30</sup>

Sledeći filmski narativ, kostim Zone Zamfirove teži da ovekoveči estetiku visokog društvenog sloja, raskoš i razmetljivost. U uvodnoj sceni, polazeći od Sremčevog opisa, nedovoljno jasnog savremenim čitaocima neupućenim u odevne prakse XIX veka, kostimografkinja odeva Zonu u svilenu crvenu suknju i žute šalvare. Budući da suknja nešto kraće dužine u odnosu na šalvare nije dokumentovana u etnografskim zapisima niti sačuvana u muzejskim zbirkama, Nada Todorović se opredelila za kostimografsku rekonstrukciju bez direktnog uporišta u istorijskim izvorima. Poigravajući se sa nasleđenim stilovima odevanja, ona je kreirala suknju sa visokim strukom kosog reza ispod grudi, koja predstavlja reminiscenciju na prepoznatljiv grudni otvor *fistana* – haljine, koja je bila neizostavan deo odevanja građanki u Kneževini Srbiji od 1830-ih do 1870-ih godina. Preko svilene košulje ukrašene srmenim plastronom, filmska Zona nosi kratku jaknu od crvenog pliša sa ukrasom od zlatnih gajtana – *libade*, direktno preuzeto iz inventara „srpskog“ građanskog kostima. Oko struka ona ovlaš povezuje svileni pojas sa dugačkim resama na oba kraja – *bajader*, kakav se nosio u južnim srbijanskim gradovima i u vreme Osmanskog carstva (Hadži-Vasiljević 1932, 18). Niska dukata dodatno naglašava njen društveni sta-

---

<sup>30</sup> Na ovom podatku se zahvaljujem Nikoli Koprivici, koordinatorskom programu Filmskog festivala Herceg Novi.

tus. Na isti način Zona je odevena i na saborima i kada se kreće niškim ulicama u pratnji svojih tetaka i strini.

Već na prvi pogled uočljivo je da je kostimografkinja u stvaralačkom postupku izvršila inverziju boja u odnosu na književni predložak: šalvare su žute, a suknja crvena. No, ovaj koloristički preokret ne utiče presudno na kulturni identitet i vrednosnu orijentaciju junakinje. Ipak, smirivanje kolorita izostavljanjem zelene atlasne bundice delimično odvaja Zonu od istočnjačke kulture. Kroj suknje sa direktnom referencom na nacionalni inventar materijalne kulture i crveno kadifeno *libade* kao deo „srpskog“ građanskog kostima prikazuju filmsku junakinju u novom svetlu u odnosu na roman: ona nije pasivni subjekt, već svesno pravi pomak u odnosu na ustaljenu osmansko-balkansku tradiciju, javno demonstrirajući svoj nacionalni identitet u novim političkim uslovima. Možemo slobodno konstatovati da Zona Nade Todorović korespondira sa Sremčevim Manetom, koji se na čaršiji, „kad vreme zahteva“ (Sremac 2003, 20), pojavljuje sa šajkačom na glavi. Tako kostimirani bili bi savršeni par. Međutim, ključni problem leži u činjenici što filmski Mane nosi isključivo *fes* i vizuelno ne pokazuje težnju da istupi iz tradicijom određenih kulturnih normi. Osim toga, Zona je u filmu jednako pasivna kao i u romanu, sve do njegovog kraja, kada preuzima aktivnu ulogu u razrešenju ljubavne drame slanjem cveća i šefelije preko posrednice Vaske. Tako kostimografsko rešenje za Zoninu javnu figuru, iako nesumnjivo poseduje veliki simbolički potencijal, ostaje puko estetsko sredstvo u tenziji sa samom radnjom.

S druge strane, kostimi Zoninih tetaka, strina i majke Tašane dodatno protivreće filmskoj naraciji. U romanu *Zona Zamfirova* Stevan Sremac nije posvetio dovoljno pažnje odevanju ovih sporednih ženskih likova. Indirektno saznajemo da je Tašana na venčanju nosila „fustan od teške persijske svile“ (Sremac 2003, 60), a da tetka Taska glavu povezuje šamijom (Sremac 2003, 153). Kako su šamije bile nezaobilazan deo inventara osmansko-balkanske odeće (Hadži-Vasiljević 1932, 24; Menković 2013, 41–42), reprezentaciju oglavlja u romanu možemo razumeti kao metonimijsku karakterizaciju junaka (Krstić 2016a, 308), kao metaforu za ceo odevni kod. Apostrofiranjem marame na glavi Sremac naglašava odsustvo tendencije ka usvajanju novih obrazaca odevanja kod žena iz hadži-Zamfirovog porodičnog okruženja. Međutim, nasuprot piščevom viđenju, Nada Todorović Zoninu majku, tetke i strine odeva u evropske haljine i kombinaciju suknji i bluza, preko kojih nose *libade*. Elementi „srpskog“ građanskog kostima: *fes*, *bareš* (traka, koja se obmotavala oko pletenica) i prateći nakit za glavu daju završni pečat njihovom izgledu: one su žene koje prihvataju novotarije pristigle iz centralne Srbije, čime prave odlučan otklon od osmanske tradicije. Međutim, ovako uobličen kostim direktno potkopava filmski narativ, stvarajući niz kontradikcija. Noseći *šalvare*, mlada Zona odevena je konzervativnije u odnosu na majku, tetke i strine, iako svojom nedozvoljenom ljubavi prema muškarcu koji je, prema pravilima rigidne staleške strukture, nije društveno do-

stojan osporava socijalne konvencije. S druge strane, majka, tetke i strine, koje joj tu ljubav brane, čuvajući stari društveni poredak, odevene su u moderan kostim – evropsku odeću sa elementima „srpskog“ građanskog kostima (vidi opširnije u Prošić-Dvornić 2006, 258–260; Velimirović 2021, 282–287).

Ovaj nesklad se uvećava tokom filma: dok su majka, tetke i strine odevene isto u svim prilikama, Zonin kućni ansambl se razlikuje od odeće koju nosi u javnoj sferi. U intimnom okruženju doma ona uvek nosi *šalvare* sa srebrnim pojasom i kratki *jelek*. U Pirotu i Leskovcu, gde se privremeno sklanja kod sestara dok skandal oko njene „otmice“ ne utihne, ona je takođe odevena u osmansko-balkansku odeću – ovog puta *anteriju*. Tek na venčanju filmska Zona pravi novi iskorak iz orijentalne tradicije prihvatajući evropsku simboliku bele boje: uz bele *šalvare* i *anteriju*, ona nosi belo *libade* i dugački beli *veo*.<sup>31</sup> Međutim, ovo odstupanje u odnosu na ustaljene norme odevanja ne predstavlja koreniti raskid sa Orijentom za razliku od odevnog preobražaja njenih tetaka, strina i majke. Tako filmski kostim stvara alternativni diskurs, koji je u direktnoj koliziji sa identitetima ženskih likova.

Slične kontradikcije prate i Manetov filmski lik. Na početku filma, dok uskače u svoju malu kujundžijsku radnju kroz ćepenak, Mane je predstavljen sa *fesom*, u radnoj odeći od platna, u *opancima* i nebojenim vunanim čarapama. Iako na glavi nosi fes sa kićankom, odeća jasno upućuje na seosko poreklo. Ovo kostimografsko rešenje može biti problematično, jer je filmski scenario preuzeo književni narativ po kome je Mane, sin hlabrog niškog krijumčara Đordije, koji je jahao „dobra hata“ i „nosio lepo odelo“ (Sremac 2003, 26). No, ako uzmemo u obzir da je kostimografkinja prenaplašenim slikama želela da prikaže Manetov uspon na društvenoj lestvici, ono može biti opravdano.

Međutim, tu nailazimo na veći izazov: Manetov kostim suštinski ne prikazuje značajniji ekonomski uspon. Tokom celog filma on je odeven kao bolje stojeći seljak ili zanatlija slabijeg imovnog stanja. Pored košulje, on nosi crne čakšire šireg tura – *poturlije* u kombinaciji sa crnim *jelekom* ili crvenim *džemadanom* – jelekom sa peševima na preklop. I čakšire i prsluci imaju skromne ukrase izrađene od ružičasto-crvenih ili crnih gajtana. Oko struka je uvek opasan crvenim, reklo bi se, vunanim pojasom. U nekim scenama (igranje u oru, prisustvo na crkvenoj liturgiji, prosidba, venčanje) pojavljuje se i u *mintanu* – žaketu sa oskudnom dekoracijom od gajtana crne ili ružičasto-crvene boje. Jedine „rečitije“ vizuelne oznake njegovog ekonomskog napretka predstavljaju gradska obuća, sat sa zlatnim lancem i plave *poturlije* sa zlatnim širitima, koje nosi u određenim scenama.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ovako uobičen filmski kostim mogao bi predstavljati aluziju na čuvenu sliku Paje Jovanovića *Kićenje neveste*, nastalu u prvoj polovini 80-ih godina XIX veka.

<sup>32</sup> Paradoksalno, *poturlije* sa zlatnim širitima filmski Mane nosi u kujundžijskoj radnji umesto na društvenim događajima.

Na osnovu izloženog, uočljivo je da je Manetov lik podvrgnut najčešćim kostimografskim transformacijama. Poput književnog, i filmski Mane pribegava potrošnji, ali varijacije u izboru odeće nisu kompatibilne sa uvećanim kapitalom. Kostimi jednostavne dekoracije ne signaliziraju adekvatno mesto mladog zanatlije u društvenoj strukturi. Osobito je problematična scena u kojoj ga ponosne tetke i strine krišom posmatraju dok se priprema za oro. Jedna od njih primećuje kako mu *pamuklija* lepo stoji. Svileni pamuklija kao kostimografsko rešenje za odlazak na prolećne poklade mogla je da bude značajno sredstvo u javnom eksponiranju novčane moći. Međutim, problem je što u ovom kadru Mane uopšte ne nosi pamukliju. Na njemu je crveni *džemadan* jednostavne dekoracije, koji ga vizuelno smešta u stalež niži od onog kojem zaista pripada. Dakle, iako filmski narativ naglašava Manetov uspeh u ekonomskoj sferi, olicen prevashodno u relativno prostranoj zanatskoj radionici, uvećanoj klijenteli i tri Verthajmove kase, koje drži u radnji kao svaki moderni preduzetnik, kostim direktno podriiva njegov socijalni identitet.<sup>33</sup>

Osim toga, kostimografska rešenja Nede Todorović ne prate Manetov iskorak iz osmanske tradicije, koji je u romanu simbolički predstavljen usvajanjem uskih čakšira, šajkače i šubare od astragana.<sup>34</sup> Dok se u *uskim čakširama* pojavljuje tek u retkim scenama, na glavi isključivo nosi *fes* sa kičankom. Tako filmski kostim dodatno proizvodi kontradikciju. Na nivou „narativa kostima“ (Harper 1987, 182) Mane je rob tradicije, dok istovremeno osporava i potkopava kruti staleški poredak u težnji da osvoji društveno poštovanje. Paradoks produbljuje odevanje Manetovih tetaka, strina i majke Jevde, koje, iako duboko tradicionalne, uz *libade* i *fes* kao simbole slobodno izraženog nacionalnog identiteta, sve odreda nose evropsku modnu odeću.<sup>35</sup> Među njima, ipak, treba izdvojiti tetka Doku, koja ima „ulogu ‘aktivnog pomagača’ u strukturi komič-

---

<sup>33</sup> Kao i u romanu, staleške razlike su najvidljivije u sceni kada hadži-Zamfir dolazi u kujundžijsku radnju da popravi muštiklu i u uvijenoj formi da Manetu zeleno svetlo za brak sa Zonom: skupoceni *ćurak* hadži-Zamfira i skromna Manetova radna odeća otelovljuju veliku društvenu distancu. Međutim, hadži-Zamfirovo interesovanje za cenu Verthajmovih kasa za čuvanje novca i dragocenosti i pohvala Manetovog zanatskog umeća, i ovog puta neutrališu izražene socijalne razlike. Scenografija kujundžijske radnje većeg gabarita sa izloženim Manetovim rukotvorinama dodatno doprinosi ublažavanju društvenog jaza.

<sup>34</sup> Smanjenje ukrasa na Manetovoj odeći može se protumačiti kao približavanje svedenijem stilu muškog „srpskog“ građanskog kostima kakav je nošen u Kneževini Srbiji. Iako ovo kostimografsko rešenje nudi istorijsku autentičnost, ono istovremeno utišava simboliku luksuza, koja je presudna za prikaz klasnog napredovanja.

<sup>35</sup> U romanu *Zona Zamfirova* Manetove tetke i strine nose „nalune ili papuče“ (Sremac 2003, 34), obuću koja je bila neizostavni deo osmansko-balkanskog modela odevanja. Raspoloženje tetka Doke, kada popije malo više mastike, izdaju „fes i šamija“ koji

nog zapleta“ (Maksimović 2017, 109), čiji je kostim pažljivo osmišljen i koherentan sa filmskom pričom. U pojedinim scenama, poput one u kojoj se kuje plan za Zoninu otmicu, ona uz *fes*, nosi *suknju*, *bluzu* i *pelerinu* evropskog kroja, pokazujući svoju sposobnost da odbije nasleđe i prihvati modernost sa novim vrednostima i društvenim pravilima.

Sasvim drugačija problematika prati vizuelnu reprezentaciju hadži-Zamfira. Raskošan filmski kostim vizuelno markira bogatstvo niškog čorbadžije. U uvodnoj sceni, u intimnom okruženju svog dvorišta, dok drema, hadži-Zamfir nosi košulju, crne *poturlije* sa srmenim ukrasima, *jelek* dekorisan zlatnim širitima, oko struka crveni pojas, a na glavi *fes* sa dugačkom crnom kičankom. U javnom prostoru (kada odlazi u oro, kada razgovara sa Manetom u kujundžijskoj radnji, na venčanju) simboli klasne razlike su izraženiji: preko navedenih odevnih predmeta, on nosi dugački *ćurak* – kaput od čoje, postavljen krznom i opervažen skupocenim pelcom. Izgrađen sistem ranga prikazuje i crna *dolama* ukrašena zlatnim širimama, koju nosi na dan kada Doka dolazi da prosi Zonu. Brojanica od ćilibara, sat sa zlatnim lancem i mnoštvo prstenja gradiraju njegov položaj na lestvici društvene hijerarhije.

Dakle, kroz ceo film hadži-Zamfir je predstavljen kao gospodar nagomilanih zemljišnih poseda, „starovremski“ gospodin, dokoličar koji nije prinuđen na manuelni rad.<sup>36</sup> Njegova pojava u reprezentativnom osmansko-balkanskom kostimu dosledno afirmiše tradicionalni poredak, jer je on temelj njegove moći i nasleđenih privilegija. Filmska slika hadži-Zamfira, koncipirana na ovaj način, istorijski je tačna: nakon oslobođenja čorbadžijski sloj, koji je bogatstvo stekao eksploatacijom velikih zemljišnih poseda (čitluka) i trgovinom u prostranom Osmanskom carstvu mahom je pružao otpor društvenim, ekonomskim i kulturnim promenama, koje im često nisu išle u prilog. Međutim, tradicionalna, antimodna odeća, koja metaforički predstavlja „model kontinuiteta vremena“ i težnju da se zadrži *status quo* (Polhemus and Procter 2002, 215) stvara disonancu sa unutrašnjim preobražajem junaka i razvojem filmske radnje. Patrijarhalni, rigidni akter kao neumoljiv arbitar porodičnog života ne bi odstupio od svojih načela, niti bi revidirao sopstveni stav. Dovoljno je podsetiti se da, usled očeve odluke, životna priča Jefrosime Kijametović nakon navodne otmice nije

---

joj dođu „malo više nakrivo“ (Sremac 2003, 39). I u ovom slučaju se oglašuje pojavljuje kao reprezent celokupnog osmansko-balkanskog odevnog koda.

<sup>36</sup> Na razliku između čorbadžijskog sloja i esnaflija u pogledu radne etike ukazuje Zoni tetka Taska, koja pridikama nastoji da ospori njen ljubavni izbor: „A priliga li na čorbadži-Zamfirovo dete da si sedi u dućan, da si ruča s momci i čiraci na čepenak, kude svet prolazi, – i da se kara sas selske zveri?!... Pa ti se, mori, u pare ne razbiraš; ne znavaš što je poviše: dva groša eli milanče!? Eh, adžamija što je – pa ludo!... Ti mirišeš na jorganski pamuk, – zar ti će pa da si za čepenak, esnafska žena ti li će da si?! Da se zoveš majstor-Maninica“ (Sremac 2003, 63).

krunisana ostvarenjem ljubavi. Tako završne filmske scene u kojima zatičemo lik hadži-Zamfira u tradicionalnoj osmansko-balkanskoj odeći proizvode „protivrečnosti između verbalnog nivoa zapleta i scenarija i neverbalnih diskursa dekora i kostima“ (Harper 1987, 167).

### Završna razmatranja

U romanu *Zona Zamfirova* Stevana Sremca materijalnost odeće – njena tekstura, boje i ornamentacija – predstavlja važan mehanizam za konstituisanje socijalnih identiteta i oslikavanje društvene mobilnosti likova. Ipak, za pisca je odnos prema tradiciji i modernosti ključan za fiksiranje njihovih vrednosnih okvira. Zonina statična, nepromenjena osmansko-balkanska odeća materijalizuje tradicionalni, krut društveni ambijent (Polhemus i Procter 2002, 216). Ona se podvrgava autoritetu oca, majke, tetki i strina i odbija Manetovu ljubav, da bi, tek na kraju romana, slanjem šeftelije, od pasivnog posmatrača preuzela „aktivnu ulogu u svojoj ljubavnoj priči“ (Kozic 2022, 378). S druge strane, Manetova i hadži Zamfirova odeća u većoj ili manjoj meri odstupaju od tradicijom propisanog modela odevanja. I dok Manetovi izbori ostaju u okvirima inventara osmansko-balkanske odeće, uz prihvatanje novotarija iz nacionalnog repertoara (*šajkača*, po svemu sudeći *šubara od astragana*), utvrđujući njegovu poziciju liminara „na razmeđu između dva identiteta“ (Krstić 2016b, 161), Hadži Zamfirova pojava na kraju romana prikazuje vidnu unutrašnju transformaciju. Da bi prihvatio neprihvatljivo, on se u Manetovoj kujundžijskoj radnji pojavljuje kao moderan osmanski gospodin sa *fesom* i skupocenim *štapom*, u sivim *pantalonama* evropskog kroja. Pomodna odeća, koju nosi predstavlja marker njegove „socio-temporalne pokretljivosti“ (Polhemus i Procter 2002, 215) – sposobnosti da usvoji neminovne društvene promene i sliku vremena kao diskontinuiteta. Međutim, iako vidno preobražen, Sremčev hadži-Zamfir ne napušta horizonte osmanske kulture.<sup>37</sup> Osmanska, posredovana modernost u kojoj je evropski

<sup>37</sup> Kao što je već navedeno, jedini lik koji u romanu bespogovorno prihvata evropsku modernost je Petrakijev Mitanča. To je simbolično predstavljeno njegovom odećom: on demonstrativno odbija da nosi turske okovane putine i „iska štifletne a-la-franga“ i „dućansku“ košulju (Sremac 2003, 46, 48). Međutim, u još uvek orijentalnom Nišu, koje je sa velikim nepoverenjem gledalo na evropsku kulturu njegovo ponašanje se smatra devijantnim. Stoga je ono najava njegovog potpunog odvajanja od porodice i konzervativne društvene zajednice, ali i moralnog posnuća, koje kulminira ženidbom protiv očeve volje sa Austrijankom Herminom (Krstić 2016b, 151). Nakon što Hermina ode u cirkus i zatim bude uhapšena zbog rasturanja lažnog novca, Mitanče ostaje sam na društvenoj margini. U Sremčevom delu subverzivno delovanje kao potpuno odbacivanje nasleđa ne zaslužuje afirmaciju. Ipak, na kraju *Zone Zamfirove* „trijumf novog društva“ postaje realnost (Vukićević 2011, 13).

kulturni uticaj prečišćen, modifikovan i lokalizovan mnogo je bliskija hadži-Zamfiru kao čoveku Istoka, koji oseća veliku distancu prema zapadnoj kulturi.<sup>38</sup>

S druge strane, filmski kostim priča drugačiju priču o glavnim junacima. I Zona, i Mane i hadži-Zamfir su konzervativno odeveni, ne računajući javne prilike kada Zona nosi *libade* i *suknju* preko *šalvara*, a Mane *uže čakšire* kao element modernizovanog osmansko-balkanskog modela odevanja. Na ovaj način uobičen kostim otvoreno podriva filmski narativ: on junake definiše kao statične, dok njihovo aktivno delovanje neprestano preoblikuje i dinamizuje priču. Ovo je naročito sporno u kontekstu reprezentacije hadži-Zamfira. Umesto da vizuelno predstavi njegov duboki intimni preobražaj, kostimografkinja se opredelila da teksturom, bojom i ornamentacijom kostima (svilom, čojom, krznom, crnom bojom i gajtanima od srme kao oznakama prefinjenosti) prikaže njegovu socijalnu poziciju. Tako kostim ostaje fiksiran u svojoj funkciji prikazivanja bogatstva dominantne klase, umesto da bude aktivni element u karakterizaciji filmskog lika.

Dodatan problem predstavlja stilsko razdvajanje Zone i Maneta, s jedne i njihovih majki, tetaka (izuzimajući Doku) i strina, s druge strane. Naime, generacijski jaz materijalizovan kroz odeću u filmu poprima paradoksalan oblik: starija generacija žena – ona koja brani ustaljeni poredak – nosi modernu evropsku odeću, uz *fes* i *libade*, dok mlađi likovi, koji svojim emocijama i delovanjem kontinuirano destabilizuju tradiciju, ostaju vezani za njene norme. Time kostim prestaje da bude relevantan za filmsku priču – on postaje prazan istorijski označitelj.<sup>39</sup>

Kako razumeti ove kontradikcije? Reklo bi se da je u stvaranju „efekta realnosti“ Nada Todorović nastojala da kreira verodostojan kostim, koji odgovara „širem okviru istorijske i literarne autentičnosti“ (Bruzzi 1997, 36). Ovo je osobito vidno na primerima Zonine i Manetove odeće (atlasna suknja, uske čakšire, učestalo Manetovo presvlačenje, koje simulira razmetljivu potrošnju). Međutim, budući da Sremac odevanju sporednih likova nije posvetio značajniju pažnju, autorka se pri oblikovanju njihovih kostima okrenula relevantnim istorijskim izvorima – reprezentativnim fotografijama nižih građana s kraja XIX i početka XX veka, koje gotovo odreda predstavljaju muškarce u odeći *alafranga* i žene u pomodnjenom „srpskom“ građanskom kostimu. Oslanjanje na opreč-

<sup>38</sup> Hadži-Zamfir oseća distancu i prema nacionalnoj državi, koja je svojim projektima modernizacije poremetila stari, čaršijski red i odnose moći. Njegova porodica uzdiše za prošlim vremenima, kada bi Maneta zbog afere oko otmice čekala drastična kazna, „ali je Srbija, za fukaru, slobodija, pa muka!“ (Sremac 2003, 178). Tako je Mane sa šajkačom na glavi antipod hadži-Zamfiru: oni su nosioci različitih klasnih ideologija.

<sup>39</sup> Uloga pomodnjenog „srpskog“ građanskog kostima, koji nose majke, tetke i strine Zone i Maneta praktično se svodi na vizuelno izdvajanje ovih filmskih likova u odnosu na ostale likove.

ne izvore – „*salvage* etnografiju“ Stevana Sremca i sačuvane fotografije, koje dokumentuju procese evropeizacije i „nacionalizacije“ odevanja u južnim srpskim gradovima nakon Berlinskog kongresa, stvorile su nesklad ovekovečen na filmskom platnu. Ovakav pristup onemogućio je kreiranje „kostimskog zapleta“ (Gaines 1990, 205), koji bi anticipirao narativne tokove i donosio dramska razrešenja – kostim ovde funkcioniše isključivo kao društveno-istorijski marker, apostrofirajući lepezu različitih stilova odevanja u Nišu na razmeđu vekova.

### Izjava:

Potvrđujem da je podneti članak rezultat mog originalnog i nezavisnog akademskog rada, zasnovanog na sopstvenom intelektualnom naporu, analizi i interpretaciji. U izradi članka nisu korišćene AI alatke.

### Reference

- Babac, Dušan i Čedomir Vasić. 2001. „Vojne uniforme u Srbiji 1808–1918“. U *Službeno odelo u Srbiji u 19. i 20. veku*, 60–103. Beograd: Istorijski muzej Srbije.
- Bajšanski, Milivoj. 2021. „Tradicionalna kultura u *Zoni Zamfirovoj* Stevana Sremca: zastupljenost i funkcija“. U *Mejniki in prelomnice v slovanskih jeziki in literaturah*, 9. simpozij mladih slavistov, Ljubljana, 9–10. december 2021, uredili Neža Kočnik, Lucija Mandić i Rok Mrvič, 59–74. Ljubljana: Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije.
- Bruzzi, Stella. 1997. *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the movies*. London and New York: Routledge.
- Bishop, J. Leander, A.M. and M.D. 1868. *A History of American Manufactures from 1608 to 1860. Comprising Annals of the Industry of the United States in Machinery, Manufactures and Useful Arts, with a Notice of the Important Inventions, Tariffs, and the Results of Each Decennial Census*, Vol. 2, Philadelphia: Edvard Young & Co.
- Burdije, Pjer. 2013. *Distinkcija: društvena kritika suda*. Podgorica: CID.
- Carlyle, Thomas. 1889. *Sartor Resartus: The Life & Opinions of Herr Teufelsdröckh*. London: George Bell and Sons.
- Crane, Diana. 2000. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: Chicago University Press.
- Cunnington, C. Willett. 2013. *English Women's Clothing in the Nineteenth Century. A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations*. New York: Dover Publication.
- Čebašek, Aleksandra V. 2022. „Tipovi uokviravanja u romanu *Zona Zamfirova* Stevana Sremca u svetlu kognitivne naratologije“. *Nasleđe* 52: 251–268.
- Deretić, Jovan. 1996. *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Trebnik.
- Družinin, A.V. 1866. „Paulina“. *Vila: list za zabavu, književnost i nauku* 33: 533–540.
- Fafulić, Marina. 2013. „Produkcija filmskih hitova u savremenoj srpskoj kinematografiji“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 23: 133–153.

- Frierson, Elizabeth B. 2000. "Chip and Easy: The Creation of Consumer Culture in Late Ottoman Society". In *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550–1922: An Introduction*, edited by Donald Quataert, 243–260. New York: State University of New York Press.
- Gaines, Jane. 1990. "Costume and Narrative: How Dress Tells the Women's Story". In *Fabrications: Costume and the Female Body*, edited by Jane Gaines and Charlotte Hercog, 180–211. New York: Routledge.
- Gligorić, Velibor. 1965. *Srpski realisti*. Beograd: Prosveta.
- Gruberm Jacob W. 1970. "Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology". *American Anthropologist* 72 (6): 1289–1299.
- Hadži-Vasiljević, Jovan. 1932. „Vranjska gradska nošnja ranijih godina“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 7: 6–31.
- Harper, Sue. 1987. "Historical Pleasures: Gainsborough Costume Melodrama". In *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 167–196. London: BFI Publishing.
- Hughes, Claire. 2006. *Dressed in Fiction*. Oxford: Berg.
- Ilić, Katarina. 2023. „Stari i novi svet u delu Stevana Sremca“. Master rad. Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu.
- Ivanić, Dušan. 2005. „Trg/čaršija ili niški theatrum mundi u prozi Stevana Sremca“. „Stevan Sremac: sto pedeset godina od rođenja“. *Gradina* 8: 16–25.
- Kozić, Ana. 2022. „Zona Zamfirova: ka erotološkom čitanju“. U *Savremena proučavanja jezika i književnosti*, Zbornik radova sa XIII naučnog skupa mladih filologa Srbije, Kragujevac, 10. april 2021. godine, uredili Miloš Kovačević i Jelena Petković, 377–388. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac.
- Krstić, Nada Z. 2016a. „Odelo za 'zamena' za junaka: semiotika odeće u Sremčevoj 'Zoni Zamfirovoj'“. *Letopis Matice srpske* 192 (3): 308–318.
- Krstić, Nada Z. 2016b. „Rodni identitet(i) u Sremčevoj Zoni Zamfirovoj“. *Liceum: časopis za studije književnosti i kulture* 17: 145–170.
- Lipovecki, Žil. 1992. *Carstvo prolaznog: moda i njena sudbina u modernim društvima*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Maksimović, Goran. 2017. „Grad Niš u životu i prozi Stevana Sremca“. Pogovor u Milenković, Dimitrije. *Stevan Sremac i stari Niš*, 103–112. Niš: Narodna biblioteka „Stevan Sremac“.
- Makuljević, Nenad. 2006. „Pluralizam privatnosti: kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku“. U *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, priredili Ana Stolić i Nenad Makuljević, 17–53. Beograd: Clio.
- Makuljević, Nenad. 2015. *Osmansko-srpski Beograd: vizuelnost i kreiranje gradskog identiteta (1815–1878)*. Beograd: TOPY.
- Marković, M. 2005. „Zona Zamfirova živi u Beogradu i priča kako se desio događaj koji je uznemirio Prištinu“. „Stevan Sremac: sto pedeset godina od rođenja“. *Gradina* 8: 167–174.
- Maskareli, Draginja. 2019. *Moda u modernoj Srbiji: moda u Srbiji u XIX i početkom XX veka iz zbirke Muzeja primenjene umetnosti*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

- McNeil, Peter, Vicki Karaminas, and Catherine Cole. 2009. "Introduction". In *Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film, and Television*, edited by Peter McNeil, Vicki Karaminas, and Catherine Cole, 1–8. Oxford: Berg.
- Menković, Mirjana. 2013. *Građanska nošnja Srba u Prizrenu u XIX i prvoj polovini XX veka: muzejske kolekcije kao izvor za istraživanje kulture odevanja*. Beograd: Etnografski muzej i Centar za očuvanje nasleđa Kosova i Metohije – Mnemosyne.
- Milenković, Dimitrije. 2017. *Stevan Sremac i stari Niš*. Niš: Narodna biblioteka „Stevan Sremac“.
- Milić, Danica, ur. 1984. *Istorija Niša: od oslobođenja 1878. do 1941*, knj. 2. Niš: Gradina i Prosveta.
- Milićević, Milan Đ. 2023. *Međudnevica: pisma, priče i slike iz života u Srbiji*. Beograd: Portalibris.
- Mladenović, Jovan. 2017. *Stevan Sremac: književnik i akademik*. Niš: SANU, Ogranak i Narodni muzej.
- Norton, John. 1997. "Faith and Fashion in Turkey". In *Languages of Dress in the Middle East*, edited by Nancy Lindisfarne-Tapper and Bruce Ingham, 149–177. Richmond: Curzon.
- Nušić, Branislav. 2005: „Poreklo Sremčevih priča“. „Stevan Sremac: sto pedeset godina od rođenja“. *Gradina* 8: 145–147.
- Polhemus, Ted and Lynn Procter. 2002. „Moda i antimoda“. U *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*, uredili Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett i Ante Tonči Vladislavić, 205–239. Zagreb: Školska knjiga.
- Popović, Sreten L. 2021. *Putovanje po novoj Srbiji*. Beograd: Portalibris i CET.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 2006. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture.
- Said, Edvard. 2008. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Samardžić, Radovan. 1984. „O gradskoj civilizaciji na Balkanu XV–XIX veka“. U *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)*, uredila Verena Han, 1–17. Beograd: Balkanološki institut SANU.
- Savić, Jelena. 2014. *Preci potomcima: pokloni i otkupi Etnografskog muzeja 1999–2013*. Beograd: Etnografski muzej.
- Seys, Madeleine C. 2018. *Fashion and Narrative in Victorian Popular Literature: Double Threads*. New York: Routledge.
- Simonović, Dragoljub, ur. 1995. *Enciklopedija Niša: priroda, prostor, stanovništvo*, knj. 1. Niš: Gradina.
- Skerlić, Jovan. 1920. *Pisci i knjige*, knj. 4. Beograd: Geca Kon.
- Stevanović, Mihailo, Svetozar Marković, Svetozar Matić i Mitar Pešikan. 1971. *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, knj. 4, O–P. Novi Sad: Matica srpska.
- Sremac, Stevan. 1899. *Ivkova slava*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Sremac, Stevan. 2003. *Zona Zamfirova*. Beograd: Narodna knjiga i Alfa.
- Svensen, Laš. 2005. *Filozofija mode*. Beograd: Geopoetika.
- Tezcan, Hülya. 1993. *Atlaslar. Atlasi. Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu. Cotton, Woolen and Silk: Fabrics Collection*. İstanbul: Yapı Kredi Koleksiyonlari.

- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Veblen, Torsten. 2008. *Teorija dokoličarske klase*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Velimirović, Danijela. 2021. *Kible, baklave i fistani: tradicionalna materijalna kultura Srba u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Vladić-Krstić, Bratislava. 1978. „Građanska nošnja u Zaječaru“. *Glasnik Etnografskog muzeja* 42: 261–296.
- Vukićević, Dragana. 2011. *Anarhija teksta: ogleđi o srpskoj književnosti 19. veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Yilmaz, Hale. 2013. *Becoming Turkish: Nationalist Reforms and Cultural Negotiations in Early Republican Turkey, 1923–1945*. New York: Syracuse University Press.

### Danijela Velimirović

Department of Ethnology and Anthropology  
 Faculty of Philosophy University of Belgrade  
 dvelimir@f.bg.ac.rs

#### *Silk, Velvet and Mother-of-Pearl from Istanbul: Clothing in the Novel and Film Zona Zamfirova*

Fashion and clothing constitute effective technical instruments for shaping and performing public personas. In *Zona Zamfirova*, Stevan Sremac exploits this potential to deepen the relationship between literary characters and the cultural milieu of Oriental Niš, a world that irreversibly ceased to exist after 1878. In this author's literary vision, garments materialize economic privilege, social mobility, attachment to (Ottoman) tradition, national identity, and the acceptance of Western modern values. Nevertheless, deviations from traditional/Ottoman dress codes in the novel remain minimal, thereby underscoring a strong attachment to the local as opposed to the global environment. By contrast, the film narrative and its visual representation are not fully aligned. Costume design embodies identities that diverge significantly from those conveyed in the narrative. In the novel, *Zona's* traditional and fixed mode of dress symbolizes a static, patriarchal environment and her unquestioning acceptance of paternal authority. Conversely, *Mane's* attire, blending Ottoman sartorial tradition with emerging national elements, emphasizes his liminal position between two identities. The most pronounced internal transformation is experienced by *Hadži-Zamfir*, whose modernized exterior signals an accommodation of social change without a complete departure from the Oriental cultural framework. This mediated Ottoman modernity—where European cultural influence is filtered, adapted, and localized—remains closer to *Hadži-Zamfir* as a man of the East, who feels a substantial distance from Western culture. In the film adaptation, however, costume constructs characters differently: *Zona*, *Mane*, and *Hadži-Zamfir* are

---

depicted predominantly in conservative dress, with only occasional modernized elements in public settings. This approach undermines the narrative dynamism by visually fixing them as static figures despite their active roles. Particularly indicative is the portrayal of Hadži-Zamfir, whose costume is reduced to signaling the wealth of the dominant class rather than serving as an active element of characterization. An additional issue arises from the stylistic separation of Zona and Mane from their mothers, aunts (with the exception of Doka), and older female relatives. The generational divide materialized through clothing assumes a paradoxical form: the older generation of women—defenders of the established order—wear modern European attire, while the younger characters, who continually destabilize tradition through their emotions and actions, remain bound to its norms.

**Keywords:** Zona Zamfirova, clothing, fashion, film costume, social identity

Primljeno / Received: 30.12.2025

Prihvaćeno / Accepted for publication: 5.03.2026.