



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
DOKTORSKI STUDIJ HUMANISTIČKE ZNANOSTI

DOKTORSKA DISERTACIJA

Vanjština lika u talijanskoj književnosti između dekadentizma i modernizma

Blaga Petreski

Split, 25. kolovoza 2023.



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
(DOKTORSKI) STUDIJ HUMANISTIČKE ZNANOSTI

MODUL:
MEDITERANSKI ININTERDISCIPLINARNI KULTUROLOŠKI STUDIJ

DOKTORSKA DISERTACIJA
VANJŠTINA LIKA U TALIJANSKOJ KNJIŽEVNOSTI IZMEĐU DEKADENTIZMA I
MODERNIZMA

Mentor:

dr. sc. Srećko Jurišić

Doktorandica:

Blaga Petreski

Split, 25. kolovoza 2023.

SADRŽAJ

I. UVOD	1
II. POVIJESNO-KULTURNI KONTEKST IZMEĐU DEKADENTIZMA I MODERNIZMA	4
III. TEORIJSKO METODOLOŠKO POGLAVLJE	25
IV. GABRIELE D'ANNUNZIO-IKONA STILA, MODE I DIZAJNA	71
4.1. Il Piacere.....	83
4.2. Il trionfo della morte.....	96
4.3. L'innocente.....	105
4.4. Giovanni Episcopo.....	112
4.5. Le vergini delle rocce.....	117
4.6. Il Fuoco.....	126
4.7. Forse che sì, forse che no.....	134
V. LUIGI PIRANDELLO–GENIJ DVADESETOG STOLJEĆA	144
5.1. L'esclusa.....	154
5.2. Il turno.....	160
5.3. Il fu Mattia Pascal.....	165
5.4. Suo marito.....	177
5.5. I vecchi e i giovani.....	182
5.6. Quaderni di Serafino Gubbio operatore.....	196
5.7. Uno, nessuno e centomila.....	205
VI. ITALO SVEVO-'FREUD' TALIJANSKE KNJIŽEVNOSTI	221
6.1. Una vita.....	227
6.2. Senilità.....	232
6.3. Coscienza di Zeno.....	238
VII. ALDO PALAZZESCHI-PISAC MAŠTE, IGRE I ZABAVE	251
7.1. Il codice di Perelà.....	255
7.2. La Piramide.....	262
7.3. Le sorelle Materassi.....	265
7.4. E lasciatemi divertire.....	276
7.5. I fratelli Cuccoli.....	279
7.6. Roma.....	294
7.7. Il doge.....	301

7.8. Stefanino.....	307
7.9. Storia di un'amicizia.....	313
VIII. ZAKLJUČAK.....	320
IX. POPIS KORIŠTENIH IZVORA I LITERATURE	323
X. SAŽETAK DISERTACIJE I KLJUČNE RIJEČI NA HRVATSKOM I ENGLISKOM JEZIKU.....	330
XI. ŽIVOTOPIS AUTORICE.....	334
XII. IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI	336
XIII. IZJAVA O POHRANI DOKTORSKE DISERTACIJE U DIGITALNI REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU.....	337

Najiskrenije izraze zahvale upućujem mom mentoru prof. dr. sc. Srećku Jurišiću pri osmišljavanju i realizaciji doktorske disertacije.

Također zahvaljujem svojoj obitelji i prijateljima na podršci i razumijevanju, riječima ohrabrenja i poticaja, bilo kakvom sugestijom ili idejom.

Ovaj rad posvećujem mojoj majci Smiljani Petreski koja me, na sebi svojstven i meni često nedokučiv, ali srcem opipljiv način, pratila na putu prema doktoratu znanosti. Svojom me bezgraničnom kreativnošću, ponosom i vjerom u moja nastojanja zadužila da na svojim budućim životnim putevima promičem humane i plemenite ideje, poštenje i vjeru u ljude.

I. UVOD

Cilj je ovim radom istražiti obilježja vanjštine u književnim djelima talijanske književnosti s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća. Rad je razdijeljen na devet povezanih poglavlja: 1.) *Uvod* 2.) *Kulturno-povijesni kontekst* 3.) *Teorijsko-metodološko poglavlje*, poglavlja naslovljena imenom i prezimenom autora koja čine glavninu problematike 4.) *Gabriele d'Annunzio: Il Piacere, Il trionfo della morte, L'innocente, Giovanni Episcopo, Le vergini delle rocce, Il Fuoco, Forse che sì, forse che no*, 5.) *Luigi Pirandello: L'esclusa, Il turno, Il fu Mattia Pascal, Suo marito, I vecchi e i giovani, Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Uno, nessuno e centomila*, 6.) *Italo Svevo: Una vita, Senilità, Coscienza di Zeno*, 7.) *Aldo Palazzeschi: Il codice di Perelà, La Piramide, Le sorelle Materassi, E lasciatemi divertire, I fratelli Cuccoli, Roma, Il doge i Stefanino*, a potom slijede 8.) *Zaključak*, 9.) *Popis korištenih izvora i literature*, 10.) *Sažetci na hrvatskom i engleskom jeziku* te 11.) *Životopis autorice*. Pozornost se usmjerava na vizualne posebnosti koje omogućuju interpretaciju vanjštine u njezinom cjelovitom, sveobuhvatnom smislu. Usto, u njoj se različiti prizori pojavljuju i nestaju u preobrazbama, varijacijama i modifikacijama, registriraju mijene lica i tijela, a promatraču otkrivaju najneočekivanija rješenja i uistinu začudne manifestacije. Na taj način vanjština nudi doživljaje neograničene dimenzije. Nadalje, nakon uvoda, u teorijsko-metodološkom poglavlju objašnjeni su osnovni teorijski koncepti te njihova interdisciplinarna primjena. Da bi se cilj istraživanja ostvario korištena je metoda deskriptivnog pristupa usredotočena na analizu. Naime, istaknuto je detaljno opisivanju činjenica, pojava ili podataka kako bi se povećala objektivnost i točnost u razmatranju različitih aspekata problema. Odjevne strukture u doslovnom smislu okupiraju, aktiviraju i dinamiziraju prostor vanjštine. Na kraju, iznosi se narativna teza artikulirana kao kombinacija kritičke diskusije i analitičkog koncepta u obliku izlaganja. Diskursna interpretacija na relaciji odjeća-vanjština teži dubljem razumijevanju, kontekstualizaciji i kritičkom preispitivanju sukladno tumačenjima pojedinih teorija. U okviru paradigme razumijevanja posebno se ističu kulturološke posebnosti, a potom i šira društvena obilježja vezana ponajprije s likovnim elementima oblikujući jedinstvene slike na suptilnoj razmjeri moderne i suvremene umjetnosti. Na stanovit način analiza obuhvaća teme povezane s metafizičko-egzistencijalnim pitanjima. Svaka vanjština donosi velik broj zanimljivih podataka iz psiho-sociološkog okvira. Odlikuje ih izrazita senzibilnost otkrivajući vrlo često njihove osobine za koje oni sami misle da su dobro skrivene. Drugim riječima, služeći se odjevnim izrazom uspijeva pojačati različita emocionalna stanja, a kojima

izgled pri tome doživljava stanovite transformacije, odnosno, kao posljedica nastaju različite promjene koje prate izrazi lica i govor tijela. Stanovita ironija, naime, osvjetljuje vanjštine i njihove preobrazbe. To stajalište proširujemo specifičnim modnim kôdovima detaljnije opisanim u teorijsko–metodološkom okviru. Dakle, vanjština prožeta jezikom simbola i metaforikom doprinijela je rasvjetljavanju problema s komunikacijskog stajališta. Međutim, uz prije spomenuta obilježja, uključili smo i trećeg sudionika, čitatelja. Na taj se način vanjština interpretirala od strane čitatelja kao aktivnog recipijenta književnog djela. Slijedom toga, druga karakteristika istraživanja je primjena metodološkog pristupa *teorije recepcije* Hansa Roberta Jaussa. Tako stvoren koncept povezali smo u usklađenu cjelinu. Izvor teorijske orijentacije obuhvaća interdisciplinarni pristup unutar društveno-humanističkih znanosti, od književnosti do sociologije, psihologije i komunikologije, kao i svih oblika umjetnosti. U tom smislu, konkretne analize/interpretacije razmatrali smo oslanjajući se na teorijske postavke najistaknutijih predstavnika teorija: Guida Mazzonija, Ricarda Castellane, Rolanda Barthesa, Romana Luperinija, Massimilijana Tortore, Gilla Dorflesa, Uga Vollija, Georga Simmela, Patrizie Calefato, Daniele Baroncini, Giorgija Agambena, Michela Foucaulta i drugih. Rad govori o nestabilnosti koncepta čiji su vizualni obrasci u beskonačnoj promjeni. Samim time vanjština označava apsurdno, neobično, čak i čudovišno. Nadalje, u poglavljima koja slijede prikazan je kratak sadržaj, analiza i zaključak svakog pojedinog djela. U tom smislu, četvrto poglavlje vezuje se uz opisivanje vanjštine u romanima Gabrielea d’Annunzija. To je posebno uočljivo u motivima u kojima se vanjština isprepliće s odjećom. Najvažnije crte su: estetski užitak, ljubav i strast, a moda daje dojam luksuznosti. Peto poglavlje prikazuje vanjstinu u romanima Luigi Pirandella. Njegovi likovi skrivaju se iza vizualnih simbola u borbi protiv društvenih uvjetovanosti. Vanjština kao maska, odnosno multidimenzionalni koncept obilježena je stalnom metamorfozom. Vezano uz to, moglo se zaključiti da je pojedinac u društvu izgubio svaku sigurnost, skriva se iza maske, maska se ugradila u način življenja i djelovanja, nemoguće ju je ukloniti i izraziti svoju pravu autentičnost. Vanjština u tom kontekstu pokazuje da nije jednodimenzionalna, već podrazumijeva više lica. U šestom poglavlju Italo Svevo pod pojmom vanjština uz fizički izgled obuhvaća ponašanje i psihičke osobine likova. Međutim, vanjština ide i korak dalje od toga, prikazuje emocionalne promjene ovisno o društvenim promjenama. Transformacija uključuje obilježja koncepta ljudske psihe Sigmunda Freuda. Nadalje, u sedmom poglavlju, problematika se razmatrala iz perspektive misli Alda Palazzeschija. Da bi se obuhvatio prostor vanjštine izdvojili smo odjeću koja protagoniste čini vizualno upečatljivim. Također, posebna pažnja posvećena je modnim elementima kojima svaki lik postiže sebi svojstven dramski izričaj. Drugačije rečeno, u konstrukciji identitetskog pozicioniranja kostim i geste povezane s govorom, držanje tijela i

ekspresija emocija na licu, centralna su Palazzeschijeva polazišta. Posljednji dio obuhvaća zaključak i biografiju s popisom literature iz koje proizlazi disertacija. Kad se pobliže promotri, analiza je pomogla razumijevanju kulturno-društvenog fenomena koji je relativno ignoriran i zanemaren u književnim obradama. Zbog sveprisutne izvanjske forme kao glavnog obilježja nastojali smo izdvojiti elemente bogate simbolike združene s groteskom i fantastikom. Iza vanjštine, ispod odjeće, čitav je prostor znakova i pokreta od kojih je sročena. Zajedničko im obuhvaća 'specifični ambijent' koji prikazuje propadanje ljudskog, strah i tjeskobu čovjeka. Na toj osnovi pruža se širok prostor razumijevanju različitih kulturnih, semantičkih i simboličkih značenja. Naime, njezin cilj nije samo vizualno i modno izražavanje, naprotiv, označava specifično djelovanje koje može biti zanimljivo ne samo književnim teoretičarima, već i povjesničarima umjetnosti, ljubiteljima mode i modnim dizajnerima, kulturnim antropolozima i mnogim drugim stručnjacima. Treba imati na umu da su obrađeni tekstovi na kojima se temelji sadržaj doktorske disertacije originalan rad nastao pomnim razmatranjem vrijednih opusa, poetika i rukopisa uz mnogobrojne bilješke bez kojih ovako složenu ideju ne bi bilo moguće realizirati. Nadalje, okupljena građa prema tematici, naslovima i autorima sumira prikupljene rezultate istraživanja koji mogu poslužiti za daljnja znanstvena postignuća. Doktorska disertacija završava životopisom autorice uz sažetak na hrvatskom i engleskom jeziku. Zaključujući, kazat ćemo da je riječ o vrijednoj studiji, o deskriptivno provedenoj analizi vizualnih aspekata, pri čemu vanjština doista zaslužuje posebnu pozornost. Piscii, u prvi plan stavljaju čovjeka kao individuu i kao društveno biće. U mozaiku heterogenih sadržaja i vrijednosti, uz dominantan modni učinak stvoren nekonvencionalno, još slobodnije progovaraju protiv svih ustaljenih i čvrstih obrazaca. Na kraju krajeva, vanjština simbolizira izgublenu ljudskost, odnosno, izražava objektivni i subjektivni prostor, težak i slojevit. Izdvojena vizualnost je, dakle, bitan i nezaobilazan činilac u cijelom istraživanju. Svojom dominantnom pozicijom u književnom prostoru omogućuje čvrst temelj za izgradnju zaključaka i teza. U tom pogledu, zaista je bila teška zadaća ovako složenu ideju iznijeti na zanimljiv i istodobno razumljiv način.

O svojem osobnom interesu za interdisciplinarno istraživanje nisam dvojila ni sekunde, mentor me vodio srodnom putanjom, ne samo u razmišljanju o zadanoj tematici, nego produbljivanju složenog fenomena autentičnim pristupom, kulturom, jezikom, simbolima, teorijama i širom fascinacijom mode i odjeće, od književnih, modnih i dizajnerskih praksi do kulturne baštine i umjetničkog stvaralaštva.

II. POVIJESNO-KULTURNI KONTEKST IZMEĐU DEKADENTIZMA I MODERNIZMA

Fenomen modernističkog pokreta u Italiji krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća u širem smislu zahvatio je sve kulturno-umjetničke i društvene aspekte. To znači da je za razumijevanje problematike talijanskog modernizma bilo nužno inkorporirati osnovne ideje političke misli i njihov utjecaj na društvo. Pritom je naglasak stavljen na književno-kulturni pokret, a društveno-politički kontekst razmatrao se više kao ilustracija prilika u kojima su nastala književna djela. Dekadencija u talijanskoj književnosti zrcali podvojenost i rastrganost društveno-političkih prilika, što se posebno očituje u sferi građanske kulture. Nadalje, predstavlja izgradnju raličitih struktura u kojoj se rađaju novi izumi: automobil, avion, prvi filmovi pa time i prva kina. Zbog toga dolazi do procesa urbanizacije, odnosno, seljaci često sele u gradove i u industrijalizirane zemlje Europe i Amerike. Buržoazija primarno cilja na vlast, ali ne kao kad je to bilo u korist naroda tijekom Francuske revolucije. Ekonomski, bilo je to vrijeme 'velike depresije'. Povijesni trenutak potom se nastavlja sve do 1896. godine koju obilježava snažna stagnacija gospodarstva. Naime, dolazi do dramatičnog porasta nezaposlenosti. Ipak, od 1870. godine, pa nadalje Europa proživljava dugo razdoblje mira, sve do 1914. kada izbija Prvi svjetski rat. U tom povijesnom kontekstu rađa se dekadentizam koji jasno odražava krizu europske civilizacije i društva, ali ujedno predstavlja svijest i osudu te duboke krize. U tom smislu, u svojim opsežnim i analitičkim opisima, Alberto Asor Rosa progovara o važnim problemima karakterističnim za moderno društvo:

Non v'è dubbio, cioè, che questo sia un periodo di grandi sommovimenti sociali ed economici, all'interno dei quali le classi si modificano, entrano in crisi, crescono e si ridefiniscono in un'attività incessante, che appare talvolta caotica e anche contraddittoria. La tensione necessaria a seguire questi processi – sullo sfondo dei quali sembra incombere minaccioso lo spettro della crisi dello Stato borghese – giustifica ampiamente la difficoltà di continuare il vecchio dibattito, intrecciato negli anni precedenti.¹

U navedenom sklopu relacija smatramo da dekadentizam i modernizam nužno uključuju propitivanje šireg međudjelovanja povijesti te niza različitih kulturnih i društvenih promjena. Nezaobilazni odjeci dekadentnog duha očituju se u pojavi vanjštine. Naime, u svojoj specifičnosti ona preispituje i produbljuje svojstvenu simboličnu, misterioznu i onostranu

¹ Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975., str. 309.

prirodu likova. Dakle, pojave i događaji društveno-povijesnog konteksta se ponajbolje očituju u vanjštinama kojima u velikoj zastupljenosti romani obiluju.

Podsjetimo se, Druga industrijska revolucija razvija se između 1895. i 1913. godine uvođenjem strojeva i motora s unutarnjim izgaranjem, širenjem električne energije, povećanjem proizvodnje, stvaranjem velikih korporacija i brzom urbanizacijom. Posljedice društvenih, tehničkih i ekonomskih promjena stvorile su nove odnose koje su suočile političke vlasti toga vremena s dotad nepoznatim problemima. Iskustvo Prvog svjetskog rata između 1914. i 1918. godine mijenja sustav vrijednosti. Brze promjene i rađanje nove kulture neizbježno razvijaju nove umjetničke oblike. U tom sklopu kultura i znanost dobivaju veće značenje. Štoviše, u znanstveno-analitičkom pristupu Asor Rosa ukazuje na zbiljski važan problem. Riječ je o ratu usmjerenom na odnos politike i kulture, odnosno ističe stav koji još radikalnije govori o ratu kao nužnoj i neizbježnoj pojavi koja je bitna za jasniju svijest o vlastitoj kulturi i zavičaju. Promatrano u toj perspektivi iznosi sljedeće: «La deprecatio temporum nazionale fa della guerra il passaggio necessario, ineliminabile, per una più pulita e più alta coscienza della cultura e della patria.»² U društveno-povijesnim okolnostima tehničke inovacije poput željeznice, umjetne rasvjete, radija, telefona, fotografije i kina čine duboke promjene u socijalnom vremenu i prostoru, dnevne novine i oglašavanja pridonose promjenama u području ljudskog življenja, običaja, estetike, mode i odijevanja. Političke i ekonomske snage potiču razvoj materijalizma i materijalnog uživanja u životu. Uz to, događa se opadanje moći i utjecaj aristokratskih i autoritarnih struktura uz stvaranje novog društveno-ekonomskog i civilizacijskog modela. S druge strane, druga polovica devetnaestoga stoljeća je označila poboljšanje položaja radničke klase u Italiji. O pitanju modernosti u ekonomskom smislu s kojim je vezan povijesni smjer Asor Rosa ističe sljedeće:

Nella seconda metà del secolo XIX si manifestò un'involuzione di tipo aristocratico e autoritario (conseguente ad una certa grettezza della gestione del potere da parte della classe borghese): e da parte degli ["intellettuali non si sognò più il potere spirituale che già si aveva, ma il dominio temporale, e questo non più a vantaggio delle plebi, ma contro la borghesia e contro le plebi a vantaggio delle classi intelligenti stesse e dei superiori interessi dell'umanità e della civiltà che esse rappresentano: le dottrine darwiniane vennero in buon punto a dare uno specioso carattere scientifico al nuovo sogno"].³

² Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 540.

³ *Ivi*, str. 375.

U Italiji od ranih 90-ih devetnestog stoljeća do 1913. godine kriza ideoloških usmjerenja buržoazije, problemi političke i institucionalne obnove, mehanizmi masa kroz zajedničku organizaciju i borbu ulaze duboko u preokrete života. U skladu s tim, na odnose u društvu iznimno su utjecale intelektualne snage i strujanja, te znanost. Sa kulturološkog gledišta bila je još naglašenija podložnost sve dominantnijoj znanosti, a u praksi uvažavajuće stajalište kapitalističke objektivnosti. U tom kontekstu, kompleksna politička, ideologijska okolina i kulturni procesi nerazdvojno su povezani:

Ci sembra questo, uno schema, oltre che politico, culturale, e nel senso più profondo del termine. Dal punto di vista culturale, infatti, la sua rigorosa applicazione poteva portare infatti ad una svalutazione sempre più totale della necessità di un'autonoma elaborazione scientifica socialista, alla soggezione completa nei confronti della scienza dominante, senza ulteriori aggettivazioni; e in pratica al punto di vista della cosiddetta obiettività capitalistica.⁴

Nadalje, krovni pojam kojeg Asor Rosa posebno analizira je *malessere* kao sveprisutno obilježje u društvu. Činjenica je da promjene stvaraju sveobuhvatne i duboke društvene modifikacije, stoga, u analizi prikazuje nove društvene okvire u kojima kriza vrijednosti poprima oblik moralne indiferentnosti. Drugim riječima, u toj komunikacijskoj sferi nije moguće uspostaviti plodonosne odnose između političkih i kulturnih ideja u društvu. Štoviše, uvidom osvijetljava središnje moralne probleme u okvirima moderne kulture:

La crisi di valori assume dunque la «forma» di un indifferentismo morale, che sembra tagliare alle radici la possibilità di stabilire un rapporto fecondo tra cultura e vita nazionale, tra intellettuali e società. Il «malessere», di cui abbiamo parlato, è in concreto anche la percezione, magari confusa, di una cesura che, invece di diminuire, va approfondendosi tra intellettuali e paese reale, tra orientamenti ideali e culturali e modificazioni profonde del corpo sociale. Prima di arrivare a capire che ciò accadeva in quanto mutavano le classi, e in primo luogo quella stessa borghesia che parlava per bocca di questi ultimi gloriosi rappresentanti del moto risorgimentale, tale cesura fu attribuita alle cause più diverse: in primo luogo, ad uno stacco di ordine generazionale, dietro cui si nascondeva evidentemente, tuttavia senza ancora trapelare, il mutamento del corpo sociale.⁵

⁴ Ivi, str. 373.

⁵ Ivi, str. 11.

Uz razvoj tehnologije, otvara prostor za jačanje i mobilizaciju tiskovnih medija: «Il Corriere della Sera», «Il Giornale d'Italia», «Il Resto del Carlino» i drugih što se neizbježno odražava i na literarnu scenu. Odatle valja razumjeti pojam rata kroz kulturno djelovanje, promatranog kao herojsku i superiornu akciju koja povezuje san i stvarnost. Radikalnije od toga, Gabriele d'Annunzio izražava uvjerenje da je rat u uvjetima modernog svijeta, zaista jedini oblik života, jedina prilika u kojoj se može izgraditi *osobna bajka*. Stoga, zaključuje sljedeće:

D'Annunzio suggerisce la convinzione che la guerra, nelle condizioni proprie del mondo moderno, sia davvero l'unica forma di vita, la sola occasione, in cui si possa costruire «la propria favola bella»: in cui l'eccezionalità può diventare normalità, la normalità è già di per sé eroismo e l'eroismo è concesso a tutti, dall'umile al potente, dal povero di spirito al genio. Persino il linguaggio, incredibilmente archeologico, delle sue orazioni per la guerra, riacquista in questo contesto una sua funzionalità.⁶

Ipak, promjena koja najviše karakterizira rane godine dvadesetog stoljeća je kolaps vrijednosti koji dovodi do ljudske izgubljenosti koja nikad ranije nije prikazana u tako velikim razmjerima. Europsko društvo prolazi kroz ozbiljan proces propadanja, dekadencije. Ideje i ideologija radničke klase su misija za reformu temelja društva i države kojima potvrđuju primjer herojskog i socijalnog ponašanja koja vode prema novoj etici. U tom smislu, kulturna i intelektualna središta potiču ideje i utječu na široke društvene promjene kao faktora pravedne i moralne obnove:

Ma questa nuova fede, a guardar bene, non è ancorata a valori, ma a comportamenti: la riforma intellettuale e morale è *un modo di agire e un insieme di stati d'animo* (spirito guerriero, sublimità, eroismo, culto della forza e della lotta), più che un definito *progetto alternativo*. Esageriamo, proponendo di leggere le *Considerazioni sulla violenza* come un manuale dell'«arte del consenso», che prende atto del fallimento storico del tentativo di fondare un'egemonia etico-politica nella società attraverso i gruppi intellettuali e privilegia le grandi masse come protagoniste dirette e fondamentali della storia?⁷

⁶ Ivi, str. 548.

⁷ Ivi, str. 388.

Upravo to daje sindikatima važno mjesto kao jednoj od najvažnijih sila koja bi bila sposobna u Italiji održati pravednu ekonomsku liniju. Proleterske urbane i radničke klase doprinose širenju kulturne dimenzije rane modernosti:

Essi ravvisano la convenienza di rivolgersi al partito socialista e alle organizzazioni sindacali come ad alcune fra le più importanti di quelle poche forze, che sarebbero state in grado in Italia di sostenere una linea economica giusta. Inoltre, come protagoniste dirette dello scontro sociale, un loro orientamento poteva diventare decisivo per il paese intero.⁸

Polazeći od umjetničkih događaja moderno razdoblje nagovijestilo je nove ideje i oblike stvaralaštva te mnoštvo promjena i strujanja koja su se istodobno odvijala u različitim oblicima društvenog života. Modernizam postaje opći kulturni trend koji ne pokriva samo jedno razdoblje već upućuje na svjetonazor i stavove sukladno vrijednosnoj paradigmi modernog društva. Područje kulture je stoga pokušalo izvršiti zadaću uvjeravanja i poticanja na javno mnijenje. Njezinom širenju pripisujemo posebne elemente koji uključuju aspekte nacionalnog i kulturnog mentaliteta. U obrazloženju Asor Rose, dobiva na važnosti koncept *scienza-pensiero* koji sukladno doprinosima znanstveno-tehničkog razvoja pridonosi širokoj kategoriji kulturnih vrijednosti: «Questa "scienza-pensiero" – che è poi la stessa cosa di quella "grande ragione", cui abbiamo già accennato – porta ad aggiungere alla cultura esterna e meccanica un'altra, più profonda, che si dirige alla "forza interna" dell'uomo e la educa e la sviluppa e la conduce alla riflessione e alla ragione.»⁹ Također, oko 1900. možemo uočiti tri temeljna obilježja umjetnosti modernog društva: svijet doživljen kao estetski fenomen, svijet kao živopisna, utopijska projekcija ili s druge strane kao misterij. Takvi su se načini odrazili na umjetnost, a prepoznamo ih u dominirajućim osobinama s kraja stoljeća (*fin de siècle*), u esteticizmu, stilizaciji, dijalektici propasti i ponovnom nastajanju, odnosno dekadenciji i vitalizmu, kultu energije, veličanju individualnosti i kreativnosti. U skladu s modernističkom koncepcijom nezaobilazan motiv je bijeg od stvarnosti i okretanje unutrašnjem životu. Prema Romanu Luperiniju i Massimilijanu Tortori, radikalno odvajanje od prošlosti je obilježavajući uspjeh moderne. Modernistički stav posjeduje dvostruku prirodu dijalektičku i kritičku, oscilira između nostalgije i utopije. To je tumačenje usmjereno na otvorenu dijalektiku i izmirenje. Naime, modernisti znaju ono što znaju i oni u avangardi, ali žele nešto više. Njihova prednost mjeri se sa stajališta vrijednosti. Moderna se tako približava mističnim, iracionalnim i spiritualnim vidovima stvarnosti:

⁸ Ivi, str. 400-401.

⁹ Ivi, str. 41.

Il modernismo è un pensiero storico perché vive nella costante compresenza dei tempi, e metastorico perché aspira al trascendimento di conflitti che sono nelle cose, e che non potrebbero produrre, qui e ora, nessuna vittoria senza ombre, nessuna sconfitta permanente.¹⁰

U tako složenoj interakciji razvija se književno-kulturni pravac dekadentizam u Francuskoj, a potom obuhvaća Europu. Pojam *décadence* javlja se u Parizu, u prvoj polovici devetnaestog stoljeća. Paul Verlaine u svibnju 1883. godine objavljuje sonet *Langueur* u pariškom tjedniku «Le chat noir» koji započinje dekadentnim stihovima. U skladu sa svojim teorijskim konceptom, karakterizira ga pesimizam i osjećaj uzaludnosti, propadanje i nestanak moralnih vrijednosti uslijed hipertofije kapitalizma. Pisci su pri tome apostrofirali emocionalni aspekt i njegovali kult hiperestetizma, naglašene osjetljivosti i osjećajnosti, posebno iluziju bijega od života u umjetnost (*život=umjetnost*). U tom kontekstu dekadencija dovodi do dubokih promjena u svim književnim vrstama. Dekadentni umjetnik postaje jedna vrsta proroka koji uspijeva shvatiti skriveno značenje stvarnosti. Prema tome, stvarnost se ne može spoznati i doživjeti samo kroz znanstvene teorije bez prihvatanja empatije i iracionalnosti. Pisac je usamljeni umjetnik koji se napaja nepoznatim ponirući u ljudsku nutrinu. Opća karakteristika dekadentizma je snažan osjećaj individualizma i subjektivizma. Estetika i život se podudaraju, a svakodnevni život vrvi od umjetničkih djela i tako artistski prenapučen pruža iskrivljenu sliku u korist umjetničkog i estetike. Rađa se lik *dandya*, čovjeka estete koji se u potpunosti posvetio obožavanju lijepoga, ima užas od svakodnevnog života i ružnoće koja ga okružuje te odlazi u potragu za rijetkim i finim osjetilnim iskustvima. Dekadentno postaje odgovor intelektualaca, umjetnika i pisaca te stoga govorimo o globalnoj krizi koja će stvoriti novi način života i postojanja, a koji kreće prema kreativnim aspektima duha i kulturi modernog senzibiliteta. Dominira izolirani umjetnik koji se ponosi svojom raznolikošću, prezire vrijednosti srednje građanske klase, izoliran u samoći okružen lijepim stvarima i umjetničkim djelima. Dekadentizam kao složeni fenomen, polivalentan u svojim temama, umjetničkim ishodima i vrijednostima, otvara različite smjerove istraživanja koji su djelomično povezani s dva kulturalna pokreta europske književnosti: simbolizmom i estetizmom: «Restringendosi, la nozione prende il suo esatto valore storico: quello di una tendenza artistica volta a rivendicare orgogliosamente il valore positivo dell'artificio e della raffinatezza estetica tipici delle epoche di tramonto o di decadenza, appunto.»¹¹ Talijanski dekadentizam razlikuje se od europskog specifičnim karakteristikama humanističke vrijednosti teksta koji se oslanja na klasičnu

¹⁰ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012., str. 20-21.

¹¹ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 7.

tradiciju. Pascoli i d'Annunzio su tako pisci koji se vezuju s klasičnim antičkim, grčkim i latinskim književnim konceptima. Pojedini autori idu prema hermenautičkom horizontu, izražavaju tjeskobu, osamljenost, nesposobnost i otuđenje suvremenog čovjeka. Važno je naglasiti da druga grupa pisaca kao Luigi Pirandello, Svevo i drugi propituju vlastitu autonomiju i samopromatranje u sveprisutnoj dijalektici specifičnoj za razdoblje modernosti. Okvirni period talijanskog dekadentizma određujemo vremenskim periodom između djela: *Il piacere* (1889.) i *Alcyone* (1904.), Gabriele d'Annunzio, *Myricae* (1891.), Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali* (1904.), Nicola Zanichelli i *Il Santo* (1905.), Antonio Fogazzaro te časopisa «Leonardo» (1903.). Upravo talijanski kulturno-književni časopisi, posebno firentinski «La Voce» prate književna stvaranja i manifestiraju prodor novih ideja i osjećaja. U tom duhu zauzimaju jednu od središnjih pozicija u jačanju intelektualne scene. Nema nikakve sumnje da su časopisi utjecali na koncept modernog shvaćanja i činili sastavni dio kulturne povijesti. Ovdje izdvajamo dio programa prvog izdanja «Leonarda» koji prikazuje sljedeća temeljna načela:

Nella VITA son pagani e individualisti – amanti della bellezza e dell'intelligenza, adoratori della profonda natura e della vita piena, nemici di ogni forma di pecorismo nazareno e di servitu plebea.

Nel PENSIERO sono personalisti e idealisti, cioe superiori ad ogni sistema e ad ogni limite, convinti che ogni filosofia non e che un personal modo di vita – negatori di ogni altra esistenza di fuor dal pensiero.

Nell' ARTE amano la trasfigurazione ideale della vita e ne combattono le forme inferiori, aspirano alla bellezza come suggestiva figurazione e rivelazione di una vita profonda e serena.¹²

Također, Massimo Salvadori u djelu *Storia d'Italia. Il cammino tormentato di una nazione 1861-2016* potvrđuje da je upravo u kompleksnoj kontradiktornosti odnosa pojava moguće razumjeti pluralizam dekadentno estetizirajućih, socijalno utopijskih, tendencija moderne:

Di orientamento nettamente antigiolittiano fu poi il movimento nazionalista, una corrente che si nutrì di fermenti ideologico-culturali che erano stati del «Leonardo» e della rivista «Il Regno», nata anch'essa nel 1903 per iniziativa di Enrico Corradini. I collaboratori delle due riviste assunsero posizioni non solo antisocialiste, ma anche ostili al liberalismo borghese che consideravano boccheggianti, e sottoposero a critiche pesanti la democrazia,

¹² Ivi, str. 362.

accusata di essere essenzialmente un mito demagogico incapace di fare spazio alle energie delle forti individualità che hanno nella storia il ruolo di creatori e anticipatori e alle minoranze consapevoli di sé.¹³

Nadalje, književnost je prožeta snažnim individualizmom moderne koji promovira težnju ideala domoljubnog i ratničkog zanosa. U prvom redu Massimo Salvadori izdvaja Gabriele d'Annunzija kao pokretača moderne kulture:

Esso faceva propri motivi letterari come quelli del poeta Gabriele D'Annunzio, impregnati di esaltato individualismo, di suggestioni riecheggianti i temi nietzschiani del superuomo, di entusiasmo patriottico e guerresco; motivi letterario-ideologico-storiografici come quelli avanzati nell'opera di Alfredo Oriani con la sua critica alla «mediocrità» dell'Italia liberale e la rivalutazione del crispismo; motivi propri della nuova corrente futuristica di Filippo Tommaso Marinetti, con la sua violenta polemica antitradizionalistica che in chiave politica diventava antiliberal, antidemocratica, antisocialista e bellicistica (la guerra considerata «igiene del mondo»); e infine anche spunti del pensiero di Sorel per quanto riguardava la funzione positiva da lui attribuita alla violenza e al soggettivismo volontaristico.¹⁴

Dakle, važno je ponovno svratiti pozornost na metaforičko i analogijsko značenje modernog čovjeka izgrađeno na području psihičkog i duhovnog. Budući da je čovjek suočen s temom krize identiteta, književnici stanje tjeskobe i otuđenosti postojanja pokazuju u metafori odsutnosti koju prati nestabilna i relativna stvarnost s vrlo malo prostora za izgradnju autentičnih odnosa. Kao primjer za ove tvrdnje Romano Luperini i Massimiliano Tortora navode širenje narativa koji u prvom licu svjedoči rascjepu ega, a koju filozof Charles Larmore opisuje kao autoritet ega:

Al contrario, con una polarità che è stata notata sin da subito, l'letteratura modernista è insieme antisoggettivista: contrasta l'arroganza romantica con un aggravio di esposizione del sé. Il dilagare di narrazioni in prima persona testimonia che, pure nella scissione, esiste quella prossimità, quell'intimità con se stessi che filosofi come Charles Larmore chiamano oggi *autorita dell'io*.¹⁵

¹³ Massimo Salvadori, *Storia d'Italia Il cammino tormentato di una nazione 1861-2016*, Torino, Einaudi, 2018., str. 114.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 20.

U takvoj situaciji javlja se međunarodna mreža umjetničkih avangardnih smjerova na području književnosti, likovne umjetnosti, glazbe, kazališne umjetnosti, filma te tekstilne industrije sa sektorom proizvodnje i potrošnje odjeće. Modernistički kontekst je apsolutno inovativan i jedinstven za svoje vrijeme. Polazište za takvo shvaćanje izgrađeno je na utopijskoj ideji kulta ljepote kojeg treba ugraditi u svaki aspekt svakodnevnog života na razini svih društvenih slojeva. Umjetničke struje nose različite nazive ovisno o zemlji u kojoj su se razvile, poput *liberty* ili *stile floreale* u Italiji, *l'art nouveau* u Francuskoj, *jugendstil* u Njemačkoj, secesija u Austriji, *modern style* u Velikoj Britaniji i drugi. Gledano u povijesnom kontekstu Rim i drugi europski gradovi od sredine devetnaestog stoljeća doživjeli su niz tehnoloških i kulturnih promjena koji predstavljaju estetske preobrazbe kao reakcija na modernističke tendencije. U tom duhu, d'Annunzio otvara prostor urbanoj dimenziji u talijanskoj umjetnosti i književnosti. Riječ je o promjenama grada koji se širi, ali čija je degradacija povezana s njegovom transformacijom:

Orbene, D'Annunzio si muove dentro questo stesso orizzonte, a conferma del fatto che se il mondo urbano comincia ad apparire nell'arte e nella letteratura italiana di fine Ottocento sotto forma di città in espansione (ma anche degradata e corrotta proprio dal suo trasformarsi da paesone in Urbs, come accade a Roma), quel che proprio nessuno può avvertire per assenza di condizioni oggettive (e anche, bisogna dirlo, per difetto di fantasia), è il clima di Metropolis, che sta alla base delle esperienze di trasformazione estetica in Francia, in Inghilterra e in Germania. D'Annunzio, infatti, è l'inventore di quella che vorremmo chiamare *l'ideologia della siepe*.¹⁶

Općenito, pisci pokazuju poseban smisao za prodiranje u jezgru svojih aktera, u psihi ljudskoga života, prikazuju svoje protagoniste kao jedinke s najintimnijim potresima i unutarnjim lomovima. Na taj način posebnim diskursom sugeriraju čitatelju put prema svijesti likova pokušavajući pritom izraziti svijet trenutačnih osjetilnih doživljaja i spoznaja. Originalno mjesto u romanima zauzima čovjek kao apsolutni protagonist u potrazi za vlastitim identitetom. U romanima se tematiziraju sadržaji iz sfere emocija, prezentiraju nesvjesne i nekontrolirane manifestacije kojima se sugerira duševni život junaka i nastoji otkriti ono što je skriveno. Nadalje, umjetnička, društvena i politička kultura obilježena je novom percepcijom i širenjem misli Nietzschea, Bergsona i Freuda. Koncept vremena i prostora, zakoni fizike, koncepcija

¹⁶ Ivi, str. 296-297.

posebne i opće teorije relativnosti, svijet nesvjesnog, propitivanje humanističkih i tehničko-znanstvenih postulata potkopava parametre prevladavajućeg svjetonazora.

Ma un'intera ondata generazionale costituita da personalità d'eccezione in ogni campo del sapere, dalla psicanalisi di Sigmund Freud alla filosofia di Henri Bergson, dalla letteratura di Oscar Wilde e di Gabriele D'Annunzio all'arte di Vincent Van Gogh, senza dimenticare la scienza di Nikola Tesla, di Max Planck, di Rudolf Hertz, procede in senso opposto, a caccia di una natura del profondo dinamica e pulsatile, densa di energia, di movimenti, di vibrazioni. La lezione freudiana ha polarizzato questi due livelli di esplorazione nel noto sdoppiamento tra Io ed Es, tra il *principio di realtà* che governa la prassi e i rapporti della vita quotidiana, contrapposto al *principio di piacere*, ovvero il magma delle forze nascoste celate negli abissi della personalità, cuore pulsante di un vitalismo autentico e irrefrenabile; su questo scontro tra identità opposte, Robert Louis Stevenson, altro protagonista di questa generazione, ha inventato la mitologia del dottor Jekyll e mister Hyde. E la filosofia non è da meno, nello slancio vitale istituito da Bergson tra le pagine de *L'evoluzione creatrice* come impulso generativo dell'esperienza mondana.¹⁷

Također, estetika vanjskog izgleda podređuje se novim vrijednosnim obilježjima tipičnim za modernizam. Žene više i srednje klase izdvajale su velike količine financijskih sredstava kako bi se odjenule u raskošnu odjeću koja je odražavala njihov stalež i gospodarsku moć. U toj perspektivi nadovezujemo objašnjenje Žarka Paića i Krešimira Purgara:

Odjeća je u 19. stoljeću djelovala kao oblik simboličke komunikacije prenoseći informacije o društvenoj ulozi, statusu i karakteru nositelja. Žene više i srednje klase izdvajale su velike količine financijskih sredstava kako bi se odjenule u raskošnu odjeću koja je odražavala njihov stalež i gospodarsku moć.¹⁸

Nadalje, s obzirom da razvoj znanosti dovodi u krizu tradicionalnu sliku svijeta većina književna djela podliježe dubokim promjenama i inovacijama što se jasno odražava u narativnoj strukturi, pripovjednim tehnikama i stilu. Odnosi između pojmova više ne slijede logiku uzroka i posljedice, već su čisto psihička i afektivna nužnost na granici između svjesnog i nesvjesnog. Kriza koja je stvorena između čovjeka i stvarnosti nije samo društvena, već se odražava na

¹⁷ Fabriano Fabbri, *La moda contemporanea I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019., str. 71.

¹⁸ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura Mode*, Zagreb, Durieux, 2018., str. 295.

unutarnji svijet protagonista s karakterističnim pojedinostima koje jasno prikazuju otuđenog i izoliranog pojedinca izgubljenog u svijetu. U skladu s tim, razdoblje prijelaza iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće obilježile su temeljne karakteristike: tjeskoba, klonuće, moralno propadanje i gubljenje vjere u čovjeka. Kao važno obilježje modernističkog koncepta navodimo dva izdvojena elementa. Prvi je onaj kojeg vezujemo uz neograničenu kreativnost i mit o *Čovjeku-Bogu* (tal. *Uomo-Dio*) koji uz magični idealizam, povezuje metafiziku i teologiju. Drugi potvrđuje *gnoseološki i ideološki relativizam* (tal. *relativismo gnoseologico e ideologico*) kao svoje odredište. U tom smislu primjer koji navodimo svjedoči o problematici odnosa Boga i čovjeka:

La prima è quella che porta verso un'esaltazione senza limiti della creatività umana, al mito dell'Uomo-Dio: ["Nulla più manca all'essere assoluto, a l'Uomo cosciente della propria divinità per essere Dio"; "finora gli Dei s'erano fatti uomini (secondo i credenti) o gli uomini avevano foggato gli Dei simili a loro (secondo gli psicologi). Ora è l'uomo che vuol farsi Dio e gli uomini vogliono foggare loro stessi simili agli Dei. Non è piu Dio che *s'incarna*, ma l'uomo che *s'india*. Di qui, attraverso l'idealismo magico, si arriva fino alla metapsichica e alla teologia: oppure, più semplicemente, a quel volontarismo assoluto, che spiega tante cose, anche in politica, durante questo periodo. La seconda strada e quella che porta verso un totale *relativismo gnoseologico e ideologico*: "Non è mio metodo giustificare le mie opinioni; anzi il contrario; non aver metodo alcuno mi sembra però migliore cosa per poterli tutti possedere. Ogni programma, ogni progetto di itinerario è limitazione. Solo chi nega tutte le fedi può tutte signoreggiarle."]¹⁹

Drugim riječima, u novoj društvenoj organizaciji imperijalističkog tipa započinje dugotrajna kriza srednje klase i njeno progresivno uništavanje između velikih snaga imperijalističke buržoazije i proletarijata. Intelektualci koji dolaze iz srednje klase, izgubili su svoje društveno podrijetlo, osjećaju se nesposobni, odlazak iz društva postaje rješenje mnogih umjetnika na putu otuđenja. Imperijalistička ekonomija sa svim svojim posljedicama donosi u intelektualnom smislu duboku povijesnu krizu. Ne ulazeći u pregled svih kritičkih rasprava na tu temu, važno je istaknuti Asor Rosinu raspravu u teorijskom diskursu pod naslovom *Tutti contro il modernismo*:

¹⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 365.

["Ora, di fronte a questa tematica si può dir tutto quello che si vuole, e anzi piuttosto male che bene, per il confusionarismo filosofico che la contraddistingue e per la subalternità che rivela rispetto alle principali correnti del pensiero laico moderno (idealismo, prammatismo, materialismo storico). Ma non si può negare la sua funzione di sintomo di processi più profondi, tutt'altro che secondari, questi, e comunque non trascurabili proprio ai fini della crescita di una cultura come la nostra, tradizionalmente stretta, come abbiamo visto, nella contraddizione di voler attuare un compito di egemonia ideologica nazionale all'interno di un paese rimasto nella sua grande maggioranza o ignorante o indifferente od ostile, in conseguenza, non esclusivamente, ma certo preminentemente, della fede religiosa della grande maggioranza dei suoi cittadini. Questi processi profondi sono sostanzialmente tre: l'esigenza di una riforma della Chiesa; l'esigenza di un impegno sociale e politico dei cattolici, che non fosse contraddittorio, anche se autonomo, con le grandi correnti progressiste del pensiero moderno; l'esigenza di dotare i cattolici di un patrimonio teorico e culturale, capace di svolgere un ruolo nello sviluppo storico di una società moderna e di massa, invece di riserbare loro la funzione, divenuta quasi abituale, di coscienza estranea ed ostile, o peggio, quella di nostalgia reazionaria della illibertà e dell'oppressione."]²⁰

U tom razmatranju, a da bi se sveobuhvatno upoznala istraživana problematika Asor Rosa nastavlja proširivanje termina na područja izvan književnog diskursa u kojem ključnu ulogu igraju dijalektika, kultura, humanizam i duhovnost. To je ono što uključuje aspekte socijalne, emocionalne, religiozne, kulturološke i političke prirode pojedinca. Kao primjer takvih promjena detaljno prikazuje sljedeće:

Teoricamente si può dire, anche tenendo conto delle osservazioni fatte precedenti, che i modernisti sviluppavano fondamentalmente alcune istanze positivistiche e scientiste, riassorbendole un atteggiamento spiritualistico complessivo, inteso alla riscoperta dell'intimità e umanità del sentimento religioso. Ai neohegeliani potevano rimproverare, soprattutto nel discorso della polemica che il contrappose, esattamente l'indifferenza o l'ignoranza di questa problematica religiosa, che tendeva a fornire dello spirito umano una visione tutto sommato più corposa e dialettica di quanto non avvenisse nel loro astratto logos superuranico.²¹

²⁰ Ivi, str. 432.

²¹ Ivi, str. 430-431.

Prije svega, takva humanistička koncepcija prethodila je društvenim odnosima, usponu građanske klase, pojavi kapitalističkog sustava i razvijanju izdavačke industrije, uključujući modni sektor i masovnu distribuciju odjeće. Zbog svega toga na polju mode i odijevanja dolazi do stalnih promjena i inovacija. Ljudsko tijelo se posve poistovjetilo s odjećom, prihvatilo ih kao kulturni element. U takvom svijetlu moda destruirala staro i stvara novo pronalazeći vlastite potencijale u društvu koje se ubrzano mijenja. Kako ističu Žarko Paić i Krešimir Purgar, Worthova inovacija se može shvatiti kao početak modernizma na polju mode i odijevanja:

Tijelo se posve poistovjetilo s odjećom i vanjskim ukrasima i prihvatilo ih je kao najvažniji element vlastite pojavnosti. Stvorena je snažna i neraskidiva simbioza, a današnja moda je nezamisliva bez takva fetišiziranog tijela. Ovakav obrat u funkciji tijela otvorio je modnim dizajnerima nakon Wortha mogućnost eksperimentiranja i traganja za novim granicama koje je tek trebalo osvojiti. Uspostavljen je model stalnih inovacija koje su na sve radikalnije načine nastojale raskinuti s konvencijama i tradicijom. Kao konstituirajući element modernizma, koji je upravo i protumačen kao povijesna epoha stalne inovacije, moda je na navlastit način destruirala staro i stvorila novo pronalazeći vlastite potencijale u društvu koje se ubrzano mijenjalo.²²

S druge strane, zanimljivo je spomenuti, u Italiji, 1878. godine prvi put izdan je modni časopis «Margherita». Osvrćući se na njega želimo istaknuti da je koncipiran kao književno-likovni časopis talijanskih dama. U tom pogledu, kulturne i svjetonazorske prilike osigurale su umjetnicima potragu za novim formama stvaranja. U isto vrijeme moda prožima podjednako sve komponente društvenosti. Međutim, moda također utječe na različite pozicije društvene moći. Dio tog složenog ispreplitanja, otkriva ulomak iz poglavlja *Re-imagining the Feminine* iz djela *Fashion, Modernity and Identity in Britain, Between the Wars*. Iza naslova krije se tematika u kojoj Buckley i Fawcett naglasak stavljaju na nove društvene koncepte koji zahtijevaju nove društvene norme u oblikovanju identiteta:

Fashion provided women with an accessible cultural language to contest oppressive representations and to begin to construct new versions of their identities; inevitably these were shaped by the discourses of modernity. Women's cultural, as opposed to social and political lives were influenced as much by experiences within the home as by the exterior world of work, particularly their relationship to modernity, which was 'felt and lived in the

²² Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 128.

most interior and private places'. The social and cultural changes which characterised modernity between the wars offered both working-class and middle-class women new opportunities as producers and as consumers of an array of new products for the home and personal use. At the same time, modernity provided a cultural context in which it was possible for women to question dominant notions of 'femininity'. Modernity connected with femininity in particularly poignant ways.²³

Analizirajući razrađene ideje, opažanje smo usmjerili na *pogled o modi* ili *i look in voga* u Italiji koji prati povijesni preokret ukusa obilježenog simbolističkim temama. Dakle, usporedno slijede konkretni prilozi, uistinu brojni, d'Annunzija između 1882. i 1888. u časopisima «Capitan Fracassa», «Cronaca bizantina», «Fanfulla della Domenica» i najvažnijeg «La Tribuna». Naime, pokazalo se da d'Annunzijeve rad poziva na prepoznavanje i uvažavanje potreba modernog čovjeka. Budući da dolazi do opće afirmacije mode koja ne preže ni pred tjelesnošću, putenošću, ni lascivnošću, njegovi opisi vanjštine promiču modne ideje kao jedne od neizostavnih obilježja epohe. Stoga, uviđamo da d'Annunzijeve moda u suštini uključuje dvije blizanske verzije, eros i lakoću zajedno. Ideja jest da na modu bezuvjetno računa bilo da govori o njoj ili je sam promotor iste. Iz toga se može zapravo zaključiti da u svom radu naglašava modni kôd i skreće pozornost na gotovo presudnu ulogu vanjštine:

Ovviamente, nel *D'Annunzio senza freni* la forma a sellino della foggia worthiana si carica di un'emanazione erotica del tutto sconosciuta dalle parti di rue de la Paix, che all'opposto ribolle e fermenta di pulsioni nella spregiudicata poetica del Vate. Per Vere de Vere è infatti ondulatorio il riverbero che si diffonde dal pubblico di casa Orsini, ["Tutta la mollissima onda feminea si rifletteva e si propagava nello specchio gigantesco"], quasi un'esplosione di irraggiamento erotico arricchito, come decreta il Simbolismo, da fiumi di oro, argento e gemme pregiate, sempre in bilico tra consistenza corporea e volatilità incorporea, con la principessa di Bagnara che ["addirittura irradiava luce dalle innumerevoli riviere di brillanti, dalle perle, dai zaffiri"].²⁴

Nadovezujući se na d'Annunzija, koncept mišljenja njegovog prethodnika i poetskog uzora Charlesa Baudelairea pokazuje da su povezanost mode i društvenih subjekta temeljna polazišta moderne. U svojoj analizi stavlja naglasak na povijesnu, kulturnu i estetsku vrijednost mode

²³ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *Fashioning the Feminine*, London, Tauris&Co, 2002., str. 85-86.

²⁴ Fabriano Fabbri, *op. cit.*, str. 87-88.

u protoku vremena i samog razvoja društva. Međutim, bez svog unutarnjeg sukoba i pokreta, moda bi bila samo povremena, odnosno lišena svoje permanentne, bezvremenske moći i na taj način bez mogućnosti utjecaja svojih obilježja. Stoga, u tom kontekstu slijedimo zaključke Louisa Wallenberga i Andree Kollnitz, u djelu *Fashion and Modernism*, pozivajući se Baudelairea i onoga što bismo mogli okarakterizirati kao podudarnost mode s modernim dobom:

To Baudelaire there is a crucial relationship between *la modernité* and *la mode*, and it consists in a continual alternation expressive of the very intersection between time and eternity. In the modern work, the now is a starting point precisely in continually escaping us because of fashion's change, while it simultaneously, through this very desubstantializing of the given, may open a way to the eternal values. The fugitive and the eternal hang together, and only conjointly can they constitute a ground for beauty, which, without this inner conflict and movement, would be merely a-temporal, that is, deprived of its temporal power and thus incapable of affecting us.²⁵

Također, kada je u pitanju moda, kao referentna točka za povijesni pregled zasigurno je knjiga *The Philosophy of Fashion* (1905.) Georga Simmela. Njegovo promišljanje prvi je pokušaj sustavnog predstavljanja teorije mode u društvenim znanostima. Dakle, lice mode dopušta otkriti vanjski sloj pojavnosti i time zadržati dio svoje unutarnje supstance. U funkcionalnom kontekstu, teži igrati ulogu *Vergesellschaftigung*, odnosno socijalizaciju u širem smislu. Stoga upravo zbog ovih kontrasta u igri, moda se javlja kao maska, služi slijepoj poslušnosti i promicanju konformnog ponašanja u društvenom okruženju. U tom smislu, u poimanju mode kao društvenog fenomena Louis Wallenberg i Andrea Kollnitz nedvojbeno su bile nadahnute Simmelovom teorijom. Na navedene segmentiranosti najbolje upućuje ulomak iz poglavlja *Fashion and modernity*, djela *Fashion and Modernism*:

Even within the individual soul, these contrasts are at play. Fashion has its focus on the periphery of the personality; but through its contrastive effect, it also gives to the self its sense of constancy. And that is exactly why it can be used as a masque: blind obedience in the face of social conformity can conceal an inner richness and be a means of preserving

²⁵ Louis Wallenberg, Andrea Kollnitz, *Fashion and Modernism*, London, Bloomsbury, 2019., str. 24.

the personality (Simmel points to Goethe as an example), which is one of 'the highest and subtlest of triumphs: the enemy himself is turned into a servant.'²⁶

No, unatoč ovim zapažanjima o modi u modernosti, nedvojbeno njezino multidimenzionalno preplitanje s prevladavajućim procesima globalizacije. Drugim riječima, moda je ugrađena u suvremene političke, kulturne, i socioekonomske strukture neophodne za njezino razumijevanje. Osim toga, ova pitanja nalaze se u fokusu interesa Elizabeth M. Sheehan. Naime, ova problematika javlja se kao interpretativna tema u djelu *Modernism à la Mode, Fashion and the Ends of Literature*. Moglo bi se reći da pri određenju mode formira interakciju s modernom epohom i određuje modu kao kategoriju koja proširuje recepciju književnog djela:

One of the aims of this book is to show how and why modernist texts strive to give textual form to sartorial ways of knowing and feeling. It does so both to demonstrate fashion's importance to modernism and to address how fashion as a discourse and a system shapes literary study despite and because of its associations with ephemerality, superficiality, and commodification.²⁷

U nastavku, Romano Luperini i Massimiliano Tortora, u poglavlju *Tracciato del modernismo italiano*, drugog potpoglavlja djela *Modernismo/avanguardia* kod talijanskih pisaca, ukazuju na metalingvističku ideju povezanu s aspektima samosvijesti, a koja se pojavljuje kao neophodni element. Nadalje, cijelu tu ideju aktualiziraju i predstavljaju kao prateću okolnost između modernizma i avangarde. Zbog toga je od velike važnosti upozoriti na shvaćanje u kojem se navodi da *Manifesto futurizma* iz 1909. prethodi *L'Umorismo* iz 1908. u kojem Luigi Pirandello stavlja naglasak na osnaživanje razvoja samosvijesti i identiteta modernog društvenog života: «Se il *Manifesto del futurismo* è del 1909, *L'umorismo* di Pirandello – in cui il modernismo italiano trova l'atto di nascita della sua presa di coscienza – è appena di un anno prima, il 1908; anche se Mattia Pascal, cui, il saggio è dedicato aveva avuto il suo romanzo già nel 1904.»²⁸ Također, d'Annunzio na prijelazu stoljeća pokazuje oblike modernih ideja koje će pružiti inspiraciju kasnijim piscima. Refleksivnost i kritička svijest o vlastitoj egzistenciji odgovara značajnim inovacijama u umjetnosti, osobito književnosti. U tome je bitan aspekt da modernim umjetnost stavi na visinu vremenskog konteksta. Također, umjetnost obilježena produkcijom slijedi novine i modernizaciju bez zaustavljanja. Revolucija umjetnosti poravnata

²⁶ Louis Wallenberg, Andrea Kollnitz, *op. cit.*, str. 32.

²⁷ Elizabeth M. Sheehan, *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature*, New York, Cornell University Press, 2018., str. 12.

²⁸ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 15-16.

je s tehničkom progresijom, a koncept novog postaje vjera bez odstupanja. Drugim riječima, novi čovjek, svojim autoritetom nameće se i postaje *superuomo*.

D'Annunzio propone la figura del poeta come figura sociale dominante, come modello imitabile per tutti. Naturalmente, la figura del poeta è, per definizione, una sola: coincide con la storia e con l'opera di D'Annunzio stesso. Questo è il momento della distinzione, della sacralità, della impenetrabilità: è il momento del fascino esoterico del poeta, che del resto contribuisce anch'esso potentemente a rendere il modello invidiabile e ricercato.²⁹

Slijedom istraživanja došli smo do spoznaje da su posljednja desetljeća dugog devetnaestog stoljeća otvaraju vrata budućoj srednjoj klasi koja će tek s fašizmom u potpunosti dobiti konotacije modernosti. Naime, Giovanni Sabbatucci i Vittorio Vidotto ističu različite aspekte kulture važne i za interpretaciju same vanjštine:

Maggiore attenzione è stata riservata, almeno fino ai primi anni Ottanta, al primo quindicennio del Novecento, in particolare agli aspetti organizzativi della cultura e alla stagione delle riviste, in una linea interpretativa volta a sottolineare il carattere «separato» del ceto degli intellettuali, di volta in volta spiegato come «autonomia» o come «autoisolamento».³⁰

Ovdje ćemo svakako podsjetiti da je pred Prvi svjetski rat futuristički pokret već bio popularan, osvojio je prostore izvan Francuske i Italije te je zahvatio i Rusiju. 1909. godine Filippo Tommaso Marinetti objavljuje *Manifest Futurizma* u francuskom dnevniku *Le Figaro*. Njegove ideje usmjeravaju pozornost na agresivan karakter kao značajan prinos u oblikovanju djela. Polazeći s te pozicije tvrdi da umjetnički rad koji nema agresivan karakter ne može biti remek-djelo. Automobil otvara put futurističkoj poetici kao estetskoj dominantni. Futuristi osjećaju krizu suvremenog društva i njegove veoma brze evolucije. Dalekosežan utjecaj na drugačije promišljanje ima duhovno-povijesno stanje koje se može popraviti kritičkim opažanjem i percepcijom kao važnim elementom u procesu stvaranja autentičnije vizije svijeta (svježa, djevičanska) i drugačijeg načina izražavanja naglašava Asor Rosa:

²⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 288.

³⁰ Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Storia d'Italia*, Bari, Laterza, 2018. str. 524.

Quando sono più coscienti e più creativi, i futuristi «leggono» la crisi della società contemporanea e la sua rapidissima evoluzione in termini, appunto, di crisi del linguaggio e della percezione estetica, crisi, cioè, eminentemente spirituale, alla quale si può porre rimedio ripassando, con operazione critica opposta, attraverso tutti gli stadi della percezione del reale, fino a conquistare una visione più autentica (quindi, anche più fresca e più vergine) del mondo e un diverso modo di esprimerla. Non è però possibile passare sotto silenzio il fatto che i futuristi rappresentano, per volontà soprattutto del loro «duce» Marinetti, anche un episodio particolare di quell'aspirazione a creare un «partito degli intellettuali», che costituisce parte così larga della vicenda culturale di questo decennio. La forma stessa della loro organizzazione, fortemente centralizzata e di gruppo, e le procedure di propaganda, di cui si servivano (clamorose manifestazioni in teatro, le cosiddette «serate futuriste», aggressioni preordinate agli avversari, pubblicazione a getto continuo di manifesti, proselitismo, espulsione degli eretici), esprimono, quand'anche mancassero le dichiarazioni esplicite in proposito, l'intento di contare nella società come una forza, se non politica, parapolitica.³¹

Futuristi veličaju političku akciju i rat. Marinetti u svom romanu *Alcova d'acciaio* posebnu pozornost posvećuje ratnim uređajima, blindiranim automobilima u potjeri za neprijateljem u bijegu. D'Annunzio u dnevnicima o novonastalim političkim i društvenim okolnostima piše kao o lijepim pojedinačnim podvizima, a rat uspoređuje s avanturom, nenadmašivim postignućima i spektaklom (*avventura, record, spettacolo*). Napredak znanosti, industrije i tehnologije najavljuju nove futurističke tendencije i dinamiku modernog života. Nacionalistički pokret je unutar političkih i društvenih prilika u Italiji u to vrijeme bio prisiljen predstaviti se kao subverzivna snaga, ona napredna što je, jasno, paradoksalano. Na tim povijesnim osnovama započinje novo stvaranje duboko prožeto dinamikom, stalnim kretanjem i filozofijom vitalizma kojom se vode umjetnički inspirirani futuristi. Polazeći s tih pozicija presudan je bio specifični oblik talijanske simbolike za koji je velikim dijelom bio zaslužan d'Annunzio. Takva orijentacija najavljuje promjene u umjetničkom, kulturnom i političkom području s prepoznatljivim estetizirajućim izrazom koji leži točno između d'Annunzija i futurizma (otprilike, između 1900. i 1909. godine). Možda se to najbolje vidi u obrazloženju Asor Rose u poglavlju *Un'avanguardia anche per noi. Milano alla riscossa*:

Però, come passatista d'Annunzio sapeva fare bene i suoi giuochi modernisti: nelle *Odi navali* (1892-93), in *Maia* (1903) e in *Forse che sí forse che no* (1909), il romanzo

³¹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 517.

dell'aeroplano, mostrava che il mito della macchina e la frenesia del vivere moderno non erano ignoti alla sua scaltra Musa; e in tutte le sue opere, dalle *Vergini delle rocce* in poi (ma sipensi soltanto, in questo senso, al *Fuoco*), si era fatto banditore di un'«arte del futuro», che avrebbe dovuto cancellare di slancio tutte le vergogne presenti.³²

U svjetlu futurističkih promjena svakako treba spomenuti dimenziju revolucionarnog djelovanja unutar povijesno-političke realnosti. Moglo bi se reći da ideja što je uzvišenija, potrebne su veće promjene. Tako osebujno shvaćena ideja otvorila je teme sile i nasilja. Naime, aktivna uloga ratnog djelovanja postala je moralni čin. Dakle, u prvom redu postaje simbol raskida sa starom Italijom, ali istovremeno predstavlja težnju talijanskih intelektualca da dobiju aktivniju ulogu u novoj idealističkoj kulturi, a sukladno tome i novoj svijesti. Kulturna povijest koja je prethodila ponajviše se zalagala za težnju agresiji s kojom su revolucionarni socijalisti i anarhosindikalisti precizirali svoju proratnu orijentaciju. Shodno tome, Asor Rosa uviđa da je ključni problem u tome što sve više dominira kriterij sile kojeg nameće rat, a koji kao takav postaje osnova i pokretač društvenog djelovanja. U tom kontekstu, pozornosti izlažemo dio pjesme Giovannija Papinija objavljenu u časopisu «Lacerba». Kao najvažnije, pjesnik pokušava uvjeriti svoje sugrađane kako život nije potreban:

Eh eh, ragazzi, la vita
non è poi così preziosa
sentite le condizioni:
tribolare emigrare ammalare
ospedali camorre prigionieri.
Ehi, ragazzi, la guerra sapete
non è mica poi tanto cattiva:
almeno nelle vecchie storie
alla fine si moriva..³³

Ipak, važan trenutak u povijesti moderne talijanske kulture događa se upravo tijekom Prvog svjetskog rata kada se stranka intelektualaca sve više širi i otvara. Jednostavno, već tada kultura postaje središnje polje interesa, ključan atribut, motivacija, čak sinonim uputa i naredbe koje

³² Ivi, str. 511.

³³ Ivi, str. 556.

dolaze od dužnosnika institucija. U ovakvom pogledu na kulturnu povijest postoji logična povezanost s odvijanjem nacionalnih događaja na prijelazu stoljeća. Kada je riječ o futuristima, valja skrenuti pozornost da je njihovo djelovanje u tom ranom razdoblju obuhvaćalo intenzivnu društveno-političku inicijativu. Pri tom valja istaknuti procvat romana kojeg u povijesnom kontekstu povezujemo s dolaskom realizma. U skladu s tim u talijanskoj književnosti dolaze do izražaja psihološki i ambijentalni opisi koje prožimaju tragovi jake dekadentne inspiracije. Kritička promišljanja pisaca ujedinjuje jako duboki postupak identifikacije prema okruženju i likovima. Naime, upravo je fašizam blokiranjem razvoja talijanskog društva ponovno pokrenuo liberalizam i mit o liberalnom društvu. Na tom putu susrećemo se s pojavom *dvosmislenosti* (*l'ambiguità*), a koja se javlja kao jedna od središnjih pojava u talijanskom romanu. Na koncu, snažan poticaj za filozofsko promišljanje nalazimo u utjecaju Pirandella u čijem je središtu priča o neuspjehu građanskog junaka. Dakle, iz svega rečenog možemo zaključiti da Asor Rosa nudi zanimljiv pristup ovom problemu te ističe etičko-psihološku korespondenciju između pisca i likova u tekstu. Naime, u poglavlju nazvanom *Il «romanzo italiano»*, spominje glavna polazišta koja proizlaze iz dijalektičkog odnosa između forme i života. Upravo zbog inzistiranja na mogućnostima društvene transformacije Pirandello izgrađuje *koncept maske* čiji se subjekt konstantno nalazi u paradoksalnoj situaciji, jer ga iste društvene norme istovremeno čine mogućim i nemogućim, odnosno ograničavaju njegovu društvenu ulogu. Zanimljivo je za kraj razmotriti kritički osvrt Asor Rose u kojem iznosi složenu igru maske i tijela, a koja je neizostavno vezana uz predstavljanja vanjštine:

L'aspetto che oggi piú colpisce in questo romanzo è l'adesione dello scrittore, tanto profonda da innescare un processo di identificazione, verso quell'ambiente e quei personaggi, tra i quali senza difficoltà potrebbe confondersi. L'«indifferenza» è tanto loro quanto sua, E ciò produce uno schiacciamento unidimensionale dell'ottica, che varrebbe la pena di verificare sul piano linguistico. In altri termini, l'ambiente borghese risucchia a tal punto il suo autore che il risultato rappresentativo, è, per intenderci, piú mimetico che realistico. Questa corrispondenza etico-psicologica fra lo scrittore e i personaggi del suo testo è probabilmente la stessa che esisteva fra il testo e il suo pubblico, il che giustificherebbe, alla luce di un ulteriore sviluppo del processo d'identificazione, anche l'ampio successo che il romanzo riscosse fin dal suo apparire.³⁴

Upravo iz detaljnog uvida u temeljna društveno-povijesna obilježja dekadentizma i moderne u Italiji, u analizi poglavlja došli smo do bitnog zaključka o spoznaji vanjštine. Naime, sadržajima

³⁴ Ivi, str. 769.

iz povijesno dostupnih izvora pokušali smo obrazložiti važnost političke, društvene i filozofske dimenzije iz čega slijedi da temeljna obilježja moderne nisu samo estetska, nego, povijesna, multidisciplinarna, pluriperspektivna i integrativna što čitatelju daje detaljan uvid ne samo u složenost i slojevitost vizualnih promjena nego i cjelokupno stanje vanjštine u doba moderne. U širem smislu, odjeća i vizualni kôdovi interpretiraju povijesno stanje, kulturu, jezik, svijest, etičke i estetičke pojave te ih možemo odrediti kao dominantna obilježja modernističkog diskursa koji kao koncept sadržavaju »moderno«, »progresivno« i »prosvijetljeno«.

U istraživanju vanjštine, u svojim promišljanjima proširili smo vizualne, lingvističke, pojmovne, metaforičke te asocijativne vrijednosti i značenja. Radi se o vizualnom konceptu koji razlikuje različite razine, a izrečena i prešućena komunikacija obuhvaća aspekte upravljanja vanjštinom putem moći i biopolitike.

III. TEORIJSKO-METODOLOŠKO POGLAVLJE

Vanjština postoji u sinkronicitetu beskrajnih formi na razini društvenoga i kulturnoga poretka, sve do odjevnih kreacija i transformacija, politički angažiranih fenomena, pa do prostora promišljanja o vanjskim i unutarnjim identitetskim pitanjima. U tom smislu, teorijska raznolikost pruža pregled proučavane problematike s fokusom na odjeću koja uključuje tijelo i tjelesnost u interakciji, kao i u interakciji s okruženjem. Vanjštinom smo željeli proučiti cjelokupnu čovjekovu pojavnost s naglaskom na vanjska obilježja koja upućuju na nešto duboko unutarnje i njezin metafizički temelj. U tom smislu su nam teoretičari mode, različiti u pristupu i intenzitetu, omogućili propitivanje problematike u njezinoj sveukupnosti. Kada to, proširimo interdisciplinarnim teorijama, pojmom dispozitiva koji ima izuzetno važnu i kompleksnu ulogu u razumijevanju ideje, kao i prikrivenim utjecajima moći, utvrdili smo i interpretirali njezinu multidimenzionalnu složenost.

Vanjština kao sredstvo posredovanja u književnim tekstovima obilježava određena specifična, materijalna obilježja koja naglasak stavljaju na njezin vizualni, klasni, rodni, rasni, seksualni ili politički karakter. Nadalje, njezino značenje i interpretacija povezani su s ekonomskom i političkom moći, ali istodobno su dio sastavnice kulturnog okruženja i hijerarhijskoga položaja. Odjeća je temeljna forma bez koje vanjština nije moguća. S druge strane, svakoj vanjštini odgovara specifičan položaj, stil i mjesto sukladno kojima se beskonačno diferencira i množi. Moda kao prikriveni mehanizam moći u različitim društvenim formacijama prožima ju i manipulira. U takvom kontekstu vanjski izgled nikada nije trajna kategorija, poziva na odbacivanje, ne da se uklopiti i upravo time kod pisaca potvrđuje borbu i neslaganje, a izvanjsko podvlači privilegirano mjesto u pripovjednom tekstu. Stoga su opisi vanjštine i njezin vizualni univerzum zahtijevali pažljivo promišljanje i tumačenje. S ciljem sveobuhvatnijeg razumijevanja problematike ovaj je rad metodološki zamišljen kao interdisciplinarno istraživanje iz različitih rakursa. Upotreba metode deskripcije u kontekstu objektivnosti vanjštine pruža gotovo beskonačni niz prilika za argumentaciju njezinih veza i odnosa. *Biopolitica e liberalismo*, djelo Michela Foucaulta ukazuje na specifično poimanje moći koja zadobija naročitu vrijednost u sklopu vanjštine. Kako kaže Foucault, presudan je bio kraj osamnaestog stoljeća kojim smo ušli u društvo pravila i normi, a koje djeluje uspostavom institucija kao aparata moći. Naime, o čemu on govori su odnosi moći koji izviru odasvud i obuhvaćaju sve društvene mehanizme. U tom rakursu, moć je raspršena i umrežena u ljudsko življenje i egzistenciju. Pri tome, u uvodnom dijelu poglavlja *Biopolitica e liberalismo* objašnjenje Ottavia Marzocca govori o djelotvornosti strategije moći ili, kako kaže sam

Foucault, ušli smo u društvo norma, zdravlja, medicine, normalizacije, što je danas osnovni način funkcioniranja našeg društva:

Innanzitutto, dal primo momento in cui mise a fuoco il problema del biopotere, Foucault tese a dare crescente importanza e a ripensare in una dimensione più ampia i processi di medicalizzazione della società che andava indagando almeno dai tempi della Storia della follia; per lui, in altre parole, divenne sempre più chiaro che, verso la fine del XVIII secolo, «si è entrati in una società della norma, della salute, della medicina, della normalizzazione, che oggi è il modo essenziale di funzionamento della nostra società».³⁵

To shvaćanje podrazumijeva moć raspršenu i umreženu u ljudsko življenje i egzistenciju. U koncepciji biopolitičkog, Foucault se usredotočio na sagledavanje paradigme biomoći u sklopu obrađenih tema u okviru tečaja *Naissance de la biopolitique* između 1977. i 1979. godine gdje eksplicitno piše o metodama kontrole i upravljanju populacijama. Po njemu, povijesna artikulacija znanja, kada je utemeljen moderni svijet znanstvenog načina spoznaje postaje ključna povezanost u svim sferama. Foucault objašnjava srž moderne političke racionalnosti u održavanju stalne korelacije između individualizacije i totalizacije:

In linea di massima, noi siamo in grado di descrivere il sistema mediante il quale è stata esclusa la follia nel XVII e nel XVIII secolo. Alla fine del XVIII secolo la società ha instaurato un tipo di potere che non si fondava più sull'esclusione - anche se è ancora questo il termine che impieghiamo —, ma sull'inclusione all'interno di un sistema in cui ciascuno doveva essere localizzato, sorvegliato, osservato notte e giorno, in cui ciascuno doveva essere incatenato alla propria identità.³⁶

S druge strane, djelo *Biopolitica e liberalismo* obuhvaća iznimno širok dijapazon tema od socijalno-povijesnih, filozofsko-epistemoloških i kulturno-antropoloških. Prema Foucaultu, ključna uloga u građenju identiteta pripada vezama između ljudskog tijela, znanja i moći, pri čemu upozorava na diskurzivne procese kroz koje tijelo biva kontrolirano. Drugim riječima, u okvir koncepta biopolitike uključili smo vanjštinu kojom prevladava vanjski izgled, a koji tek

³⁵ Michel Foucault, *Biopolitica e liberalismo*, Milano, Edizioni Medusa, 2001., str. 15.

³⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, str. 49.

treba otkrivati i očitavati. Moda i odijevanje postaju materijalni i simbolički materijal koji sudjeluje u prostoru pojavljivanja, a njihovo djelovanje pruža otpor i suprotstavlja se postojećim modusima moći. Kako piše Foucault, metafizička sveprisutnost moći usmjerena je na aktivnosti tijela i njihovu specifičnu prilagodbu mehanizmima. Foucault, naime, ne inzistira na tijelu kao biološkom objektu, već tijelu koje postoji unutar vladajućeg poretka moći i institucija. Političku moć nastoji prikazati kao konceptualno oruđe koje oblikuje društveno tijelo:

Ciò a cui mi riferisco, in realtà, è lo sviluppo delle tecniche di potere orientate verso gli individui e destinate a guidarli in modo continuo e permanente. Se lo Stato è la forma politica di un potere centralizzato e centralizzatore, possiamo definire pastorato il potere individualizzante.³⁷

Drugo, Foucault teoriji pridaje attribute moći koji se kroz kontrolu državnog aparata, institucija vlasti, pravnih zakona, odluka i administrativnih mjera protežu na svaki dio društvenog tijela. Prema takvom shvaćanju disciplinarna moć ovladava biološkim i tjelesnim. Moć vanjštinu podvrgava regulatornom sklopu norma, zapovijedi i zabrana. Posljedica toga je preobrazba tijela u biopolitički materijal usko povezan s odnosima moći i novim diskurzivnim tvorevinama. Ono što želimo istaknuti je da tehnika moći poprima suptilan oblik. Ona izravno ne ovladava individuumom, međutim, prelazi granice okvira odijevanja i uvlači se u sve pore života i uspostavlja biopolitičko disciplinirano društvo. U tom značenju, Foucault djelovanje moći obrađuje kao komunikacijski prostor koji uspostavlja određene odnose među pojedincima:

Il potere non è una sostanza. Non è neppure una misteriosa proprietà di cui bisognerebbe investigare minuziosamente le origini. Il potere è soltanto un certo tipo di relazioni tra individui. E queste relazioni hanno una loro specificità: in altre parole, non hanno niente a che fare con lo scambio, la produzione e la comunicazione, anche se si combinano con queste sfere.³⁸

Na određeni način ljudi postaju zatvorenici različitih ograničenja koja omogućuju preciznu kontrolu tjelesnih djelatnosti i trajno podčinjavanje. Foucault svraća pozornost na individualnost kao politički problem od primarne važnosti i zagovara ideju da moramo

³⁷ *Ivi*, str. 110.

³⁸ *Ivi*, str. 140.

osloboditi svoju subjektivnost od biopolitike koja upravlja populacijom. Doista, možemo ukazati da je Foucaultov koncept upozorio na različite oblike kontrole čovjeka kao pojedinca od strane institucija države uz aktivnu potragu za novim stilovima postojanja i slobode. Vanjština kao živi organizam ima politički oblik unutar društvene slike. No ovdje, posebice važno za razumijevanje odnosa moći jest neka vrsta uplitanje države u individualni život. Stoga smo u analizi, uz pitanje individualiteta i afirmacije različitosti posebno istaknuli teoriju moći u kontekstu skupa odnosa koji je održavaju:

Secondo me, si tratta di considerare il discorso come una serie di eventi, di stabilire e di descrivere i rapporti che questi eventi, che possiamo chiamare eventi discorsivi, intrattengono con altri eventi che rientrano nel sistema economico o nel campo politico, o nell'ambito delle istituzioni. Se lo si inquadra da questa angolatura, il discorso non è che un evento tra gli altri, anche se, beninteso, gli eventi discorsivi, rispetto agli altri, hanno una loro funzione specifica. Unaltro problema è quello di rintracciare le funzioni specifiche del discorso e di isolare certi tipi di discorsi rispetto ad altri. Io studio inoltre le funzioni strategiche svolte da certi tipi particolari di eventi discorsivi nell'ambito di un sistema politico o di un sistema di potere.³⁹

Iz ove perspektive, metode discipline bitno utječu na vanjštinu. Istovremeno, vanjština materijalnim obilježjima izlaže tijelo u javnom prostoru i određuje ga kao društveno, u međuovisnosti i preplitanju političkih i društvenih institucija. Dakle, u središtu odnosa je apstraktno tijelo kao ključni koncept, a odnosi moći kao složena strateška mreža obuhvaćaju niz snaga koje omogućuje da moć vlada s različitih točaka. Osnovno težište moći je kontrola. Drugim riječima, vanjština može ukazati na ključne elemente, a njezino djelovanje postaje predmetom nove mehanike moći:

È questa la ragione per cui io non cerco di descrivere un paradigma del potere. Ciò che mi piacerebbe è indicare il modo in cui di fuori di noi. Vorrei sapere in che modo i nostri corpi, le nostre condotte quotidiane, i nostri comportamenti sessuali, il nostro desiderio, i nostri discorsi scienti.⁴⁰

Foucault govori o dimenziji tjelesnog života u najširem smislu. Naravno, uzima u obzir discipliniranje čovjeka, odnosno, ljudsko tijelo kao izvorna kategorija disciplinarnoga društva.

³⁹ *Ivi*, str. 50-51.

⁴⁰ *Ivi*, str. 54-55.

Politička moć pojedincu dodjeljuje određeni prostor, prostor u kojem se ponaša i radi unutar djelotvornog ustrojstva središnje mreže moći. Iz potonjeg se može razumjeti da vanjština u sklopu Foucaultovog shvaćanja ne može pobjeći režimima moći i nasilja u kojima se nalazi:

Il corpo umano, come sappiamo, è una forza di produzione, ma il corpo non esiste in quanto tale, come un oggetto biologico o come un materiale. Il corpo umano esiste dentro e attraverso un sistema politico. Il potere politico assegna un certo spazio all'individuo: uno spazio in cui assumere un comportamento, adottare una postura particolare, sedersi in un certo modo, lavorare continuamente.⁴¹

Međutim, Foucault proširuje polje djelovanja moći u seksualnoj znanosti. U tom pogledu, život ljudske vrste vezuje uz koncept biomoći koja upravlja seksualnim mehanizmima reprodukcije modernog čovjeka. U svom poznatom i često citiranom intervjuu u okviru odnosa moći i seksualnosti upućuje na konceptualizaciju moći unutar mreže odnosa koja omogućuje uređivanje ponašanja i njihovo točno kodificiranje. Disciplinarna moć otkriva tijelo kao produkcijsku i reproduksijsku masu, kojom treba obazrivo upravljati. Foucault tvrdi kako je ovo temeljno političko obilježje biomoći:

Quando si parla del potere, lo si concepisce spontaneamente come legge, come divieto, come proibizione e repressione; e si resta del tutto disarmati quando si tratta di osservarlo nei suoi meccanismi e nei suoi effetti positivi. Sulle analisi del potere pesa un certo modello giuridico che assegna un privilegio assoluto alla forma della legge. Bisognerebbe scrivere una storia della sessualità che non si conformasse all'idea di un potererepressione, di un potere-censura, ma all'idea di un potereincitazione, di un potere-sapere; bisognerebbe tentare di cogliere il regime di coercizione, di piacere e di discorso che non inibisce, ma costituisce questa sfera complessa che è la sessualità. Spero che questa storia frammentaria della "scienza del sesso" possa valere anche come abbozzo di un'analitica del potere.⁴²

U ostatku teksta raspravlja o pojmu liberalizama kojeg u sklopu političkog prostora konstruira kao određeni element vanjske zaštite. Neupitno je da ljudsku vanjštinu oblikuju društveno-kulturni obrazci, a time njezino funkcioniranje i prilagođavanje sistemima. Kako Foucault ističe upravo liberalizam postavlja problem u ograničenju sfere intervencija u okružju dispozitiva

⁴¹ *Ivi*, str. 55.

⁴² *Ivi*, str. 71-72.

vladavine države. Dominira ideja slobode kao svojevrsnog mehanizma koji mora osigurati pojedincu ili zajednici izlaganje što manjoj opasnosti. Stoga, možemo zaključiti da je Foucaultov koncept liberalizama kompleksan, višeslojan te prožima pojavnost i reprezentaciju vanjštine. Njegova upotreba u okviru liberalnih političkih prilika dopušta slobode, ali ih istodobno i regulira:

Il liberalismo come io lo intendo, questo liberalismo che può essere caratterizzato come la nuova arte del governo che si forma nel XVIII secolo, implica un intrinseco rapporto di produzione/distruzione nei confronti della libertà (...). Con una mano bisogna produrre la libertà, ma questo medesimo gesto implica che, con l'altra, siano stabilite delle limitazioni, dei controlli, delle costrizioni, degli obblighi basati su delle minacce, ecc.⁴³

Kako smo rekli, vanjstinu se ne može u potpunosti podčiniti odnosima biopolitike. Izgrađena u nekom sustavu moći, ona je neodlučna glede tog sustava, zbog toga što taj sustav sprječava izgradnju identiteta, a istodobno uvjetuje njegovo postojanje. Tako je svaka moć nad vanjstinom istodobno destabilizira i isključuje. Dakle, polazeći od materijalističke pozicije, odnosno od formalne prirode vanjštine, vizualnom području pridajemo veliku važnost. Stoga ukazujemo na specifičnu strukturu odijevanja koja uvjetuje javno tijelo. U objašnjenjima Foucaultove mikrofizike moći, odnosno, unutar dikursa o tehnikama moći valja dodati modu i odijevanje. Moda ima veoma različite vizualne transformacije. Njezin najizravniji, najneposredniji oblik je odjeća. Sama po sebi ne djeluje preko oblika moći, nego ključne, one najvažnije dimenzije, odijevanja. Umjesto da ljude čini discipliniranim, ona ih pokušava zavesti. Moda je posvuda i kao takva postaje svojevrsna globalna pojava. Dakle, po svojim značajkama, upravo je ona jedan od oblika mikrofizike moći. Drugim riječima, odjevne promjene koje vidimo pokazuju dalekosežne kulturalne implikacije. Naime, Foucault razvija teoriju čija su temeljna obilježja odnosi moći koja zadiru u sve segmente čovjekova postojanja, pa tako i u odijevanje. Najeklatantniji primjer Foucaultovog razmatranja pripada shvaćanju tijela kao kulturnog fenomena neraskidivo utkanog u društvene slojeve i transformacije. Tako shvaćeno, tijelo je predstavljeno kao objekt kojeg se može manipulirati i kontrolirati. Foucault dalje naglašava važnost povijesne razine i ideju tijela prati unutar specifičnih procesa povijesne promjene:

⁴³ Ivi, str. 151.

Il corpo: superficie d'iscrizione degli avvenimenti (laddove il linguaggio li distingue e le idee li dissolvono), luogo di dissociazione dell'Io (al quale cerca di prestare la chimera di un'unità sostanziale), volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all'articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il corpo tutto impersso di storia, e la storia che devasta il corpo.⁴⁴

Stoga, u samom središtu Foucaultovog interesa nalazi se povijesni utjecaj. To je neizbježno zbog toga što se u devetnaestom stoljeću s nastankom povijesnih znanosti učvrstila ideja modernosti. Važnost povijesti možemo razumjeti između brojnih proturječnih pritisaka spram vlasti i moći u određenim društveno-povijesnim razdobljima. U tom smislu, fokus nam je na dimenziji koja lišena svake strasti utjelovljuje povijesnu istinu. Foucault u osebujnom teorijskom ključu propituje tezu o čovjeku, odnosno produbljuje dualizam ljudskog bića u mehanizmu odnosa moći. Moć, koja je upućena na znanje, stvara polaznu točku rasta industrijskog, tehnološkog društva. Naime, u povijesti djeluju tako da se uzajamno obogaćuju i oploduju. S druge strane, kritičku problematizaciju ideje nastojao je spustiti na razinu zbiljskog povijesnog života:

In apparenza, o piuttosto secondo la maschera che porta, la coscienza storica è neutra, spoglia di ogni passione, accanita soltanto alla verità. Ma se essa s'interoga e se in modo più generale interoga ogni coscienza scientifica nella sua storia, scopre allora le forme e trasformazioni della volontà di sapere che è istinto, passione, accanimento inquisitorio, raffinatezza crudele, cattiveria; scopre la violenza dei partiti presi: partito preso contro la felicità ignorante, contro le illusioni vigorose attraverso le quali l'umanità si protegge, partito preso per tutto quel che c'è di pericoloso nella ricerca e d'inquietante nella scoperta.⁴⁵

Međutim, društvene strukture moći u modernoj kulturi naglašavaju vizualnu pojavnost, kulturu lijepog tijela, tjelesne vježbe i gimnastiku. Foucaultova kritička rasprava o tjelesnosti očituje se kroz svijest o ulaganju u vlastito tijelo dosljednim i ustrajnim radom. Moć dresira tijelo da bude proizvodni stroj trajnim podčinjavanjem njegovih snaga. Koncept biomoći je za Foucaulta sveobuhvatan i na taj način ostaje ključni dio vanjštine. Kao što je objašnjeno poviše u tekstu, upravo Foucaultova teorija ukazuje na sveprisutnost vanjštine koja svojom bogatom

⁴⁴ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977., str. 37.

⁴⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, str. 52.

raznolikošću znakova i simbola komunicira u društveno-političkim sustavima u okvirima biopolitičkog djelovanja:

La padronanza, la coscienza del proprio corpo non si sono potute raggiungere che per effetto dell'investimento del corpo da parte del potere: la ginnastica, gli esercizi, lo sviluppo muscolare, la nudità, l'esaltazione del bel corpo ... tutto questo è nella linea che conduce al desiderio del proprio corpo attraverso un lavoro insistente, ostinato, meticoloso che il potere ha esercitato sul corpo dei bambini, del soldati, sul corpo in buona salute. Ma dal momento in cui potere ha prodotto questo effetto, nella linea stessa delle sue conquiste, emerge inevitabilmente la rivendicazione del proprio corpo contro il potere, la salute contro l'economia, il piacere contro le norme morali della sessualità, del matrimonio, del pudore.⁴⁶

Značajno obilježje Foucaultove teorije je razmatranje promjenjivih obilježja odnosa moći. U tom smislu, ljudsko biće znači društveno biće, odnosno čovjek je proizvod heterogenih odnosa moći u koje je umetnut:

Nei fatti, ciò che fa che un corpo, dei gesti, dei discorsi, dei desideri sono identificati e costituiti come individui, è già questo uno dei primi effetti di potere. L'individuo cioè non è il *vis-à-vis* del potere; ne è, credo, uno dei primi effetti. L'individuo è un effetto del potere e ne è nello stesso tempo, o proprio nella misura in cui ne è un effetto, l'elemento di raccordo. Il potere transita attraverso l'individuo che ha costituito.⁴⁷

Kako bi se ovaj fenomen istražio neizbježno je važno razumijevanje moderne teorije suverenosti i identiteta kao središnjih pojmova modernog političkog mišljenja. U tom kontekstu korisno je prisjetiti se što pri tome ideja suverenosti predstavlja u prostoru moći. Ukratko ćemo se osvrnuti na strukturu moderne suverene vlasti koja podrazumijeva preobrazbu moći i pri tome afirmira suvremeno upravljanje i slobodnog državljanina osiguravajući mu jednakost bez obzira na socijalne razlike. Te oznake mogu ukazivati na političko-stratešku podjelu koja oblikuje teren u kojem vanjština djeluje. Kako kaže Foucault, tijelo je povijesno i društveno oblikovano, ono se preoblikuje, umnožava, traje i nestaje. To je okvir koji fiksira i kontrolira, a prema Foucaultu se može izraziti samo na način mikrofizike:

⁴⁶ Ivi, str. 138.

⁴⁷ Ivi, str. 184-185.

Questa nuova meccanica di potere poggia più sui corpi e su quel che fanno che sulla terra e i suoi prodotti. È una meccanica di potere che permette di estrarre dai corpi tempi e lavoro più che beni e ricchezza. È un tipo di potere che si esercita continuamente attraverso la sorveglianza e non in maniera discontinua per mezzo di sistemi di tasse e di obbligazioni distribuite nel tempo; che suppone un quadrillage serato di coercizioni materiali più che l'esistenza fisica d'un sovrano; e che un infine poggia sul principio, che è una vera e propria nuova economia del potere, che si deve poter far crescere contemporaneamente le forze assoggettate e la forza e l'efficacia di chi le assoggetta.⁴⁸

Raspravljajući o vanjštini neizbježno je pozvati se na esej Giorgija Agambena *Che cos'è un dispositivo?* On tijelo vidi kao kategoriju unutar cjelokupne mreže moći koja funkcionira u modernom društvu. U metodološkom pogledu, Agamben pri analizi pojma *dispositivo* koristi metodu posuđenu od Foucaulta, tzv. *arheologiju znanja* usredotočujući se na društveni svijet. Dispositivi, odnosno aparati uređenja ovdje imaju središnje mjesto. Ukratko, dispositivi, su u prijevodu uređaji za konzumaciju koji okružuju našu egzistenciju, od informacijsko-komunikacijske tehnologije (ICT) do mobilne telefonije i društvenih mreža, ali i njihov utjecaj na komunikaciju i interakciju svakodnevnu životu. Poseban naglasak pri tome je stavio na prijevod pojma *dispositivo* koji potječe iz latinskog jezika:

Il termine latino dispositivo, da cui deriva il nostro termine "dispositivo", viene dunque ad assumere su di sé tutta la complessa sfera semantica dell' oikonomia teologica. I "dispositivi" di cui parla Foucault sono in qualche modo connessi con questa eredità teologica, possono essere in qualche modo ricondotti alla frattura che divide e, insieme, articola in Dio essere e prassi, la natura o essenza e l'operazione attraverso cui egli amministra e governa il mondo delle creature. Il termine dispositivo nomina ciò in cui e attraverso cui si realizza una pura attività di governo senza alcun fondamento nell'essere.⁴⁹

Nadalje, u Agambenovoj analizi pojedinac je jednostavno dokinut, gotovo izbrisan, drugim riječima postaje brojkom u sveprožimajućem društvu kontrole. Upozorava na dominaciju uređaja nad našim tijelom. Tako će reći da su mobilni telefoni i računala prikriveno nasilje i kontrola koje nadzire društvenu komunikaciju. Prema onome što zastupa, dispositivi upućuju na oblik porobljavanja. Nadalje, u istraživanju oblikuje teoretsku diskusiju kombinirajući Foucaultov pojam biomoći u shvaćanju pojma suverenog, globalnog pojma moći. Za

⁴⁸ Ivi, str. 190.

⁴⁹ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 18-19.

biopolitičko tijelo moderne karakterističan je goli život kojeg podudara s političkim prostorom. Posebice treba istaknuti zaključak u kojem Agamben grupira tri glavne teze: a. pravna tumačenja, b. tehnologiju i c. vojni značaj koje formiraju temelj u problematiziranju društvenih odnosa. Važno je učiti Agambenovu strukturu odnosa moći u području prava, tehnologije i vojske, odnosno prisutnosti njihovih specifičnih aspekata koji putem dispositiva međusobno djeluju u strukturi upravljanja. Prema tome, u takvoj koncepciji Agamben zastupa teoriju da je dispozitiv mreža poveznosti i međuovisnosti kooperativnih odnosa između različitih društvenih aktera. Usto, specificira relacije u širokom području komunikacije sustava moći. Deskriptivnu definiciju pojma Agamben izražava u svom djelu *Che cos'è un dispositivo?*:

I dispositivi sono, appunto, ciò che nella strategia foucaldiana prende il posto degli universali: non semplicemente questa o quella misura di polizia, questa o quella tecnologia del potere, e nemmeno una generalità ottenuta per astrazione: piuttosto, come diceva nell'intervista del 1977, "la rete (le réseau) che sistabilisce tra questi elementi". Se proviamo ora a esaminare la definizione del termine "dispositivo" che si trova nei dizionari francesi di uso comune, vediamo che questi distinguono tre significati del termine:

- a. Un senso giuridico in senso stretto: "Il dispositivo è la parte di un giudizio che contiene la decisione separatamente dalle motivazioni". Cioè la parte della sentenza (o di una legge) che decide e dispone.
- b. Un significato tecnologico: "Il modo in cui sono disposti i pezzi di una macchina o di un meccanismo e, per estensione, il meccanismo stesso".
- c. Un significato militare: "L'insieme dei mezzi disposti in conformità di un piano".

Tutti e tre questi significati sono, in qualche modo, presenti nell'uso foucaldiano. Ma i dizionari, in particolare quelli che non hanno un carattere storico-etimologico, operano dividendo e separando i vari significati di un termine.⁵⁰

Drugim riječima, Agamben, s teorijske točke gledišta propituje tehničko-tehnološka dostignuća i odnose moći koja suodređuju slojevitú sliku vanjštine. U svojim nastojanjima usredotočuje se na različite oblike njihovih društvenih implikacija. Radi se o specifičnim formama modernog nadziranja koji pojedinca stalno podvrgavaju kontroli, a što ga stavlja u podređeni položaj. Drugim riječima, važan faktor u izgradnji kontrole moći jest tehnologija koja razvija, prenosi i nadzire pojedinca bez obzira na principe deklaracije o pravima koje nameće suverenost. Tu koncentraciju različitih tehnoloških utjecaja možemo povezati s vanjštinom kao skrivenim uređajem jer se njezin oblik uvijek može promatrati mnogostruko i po potrebi transformirati. Odnos između tehnologije i vanjštine nastaje kao nova forma djelotvornosti kontrole. Taj odnos

⁵⁰ Giorgio Agamben, *op. cit.*, str. 13-14.

nije jednostran, sporedan ili samo izvanjski. U tom okviru vizija vanjštine apsorbira tehnologiju, tijelo i društvo predstavljajući jedan novi oblik moći:

Ricapitolando, abbiamo così due grandi classi, gli esseri viventi (o le sostanze) i dispositivi. E, fra i due, come terzo, i soggetti. Chiamo soggerto ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi. Naturalmente le sostanze e i soggetti, come nella vecchia metafisica, sembrano sovrapporsi ma non completamente. In questo senso, per esempio, uno stesso individuo, una stessa sostanza, può essere il luogo di molteplici processi di soggettivazione: l'utilizzatore di telefoni cellulari, il navigatore in internet, lo scrittore di racconti, l'appassionato di tango, il no-global ecc.ecc. Alla crescita sterminata dei dispositivi nel nostro tempo, fa così riscontro una altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione. Ciò può produrre l'impressione che la categoria della soggettività nel nostro tempo vacilli e perda consistenzam a si tratta, per essere precisi, non di una cancellazione o di un superamento, ma di una disseminazione che spinge all'estremo l'aspetto di mascherata che ha sempre accompagnato ogni identità personale.⁵¹

Pritom, Agamben razrađuje pitanje društvenog konflikta, a posebno odnosa moći i zakona. Dakle, isprepleteni, mikro i makro odnosi moći otkrivaju poprilično katastrofalnu sadašnjicu u kojoj živimo. Tako, na Agambenova teorijska zapažanja u radu *Sul dispositivo, Foucault, Agamben, Deleuze* svraćaju pozornost Sandro Chignola zajedno s Guyom Debordom koji društvo definira kao 'društvo spektakla u kojem živimo': «Nella prospettiva di Agamben il dispositivo è una macchina di desoggettivazione radicale ed egli ne parla perciò come di un complemento della struttura di sovranità che funziona come macchina biopolitica assoluta.»⁵² Za našu temu je zanimljivo područje slobode koje Agamben prikazuje kao moć kojom se ne može dominirati. U tom kontekstu, položaj slobode u određenoj društvenoj formaciji ne može označiti nijedna vanjština. Na slobodu se gleda kao na oblik života u svim njegovim očitovanjima. O tome navodi sljedeće: «Non tra le ultime, quella di sapere che la “bestia magnifica” del potere mai riesce fino in fondo a trattenere, o a preformare, ciò che può un corpo; ciò che può quella radicale, incatturabile linea di fuga, che è la libertà come forma-di-vita.»⁵³ Nadalje, upućuje na ideju drugačije 'ekonomije tijela i užitaka' unutar sustava biopolitičkog tijela. Naime, u djelu *Homo sacer* prikazao je percepciju tijela kao kolektivnog biopolitičkog

⁵¹ Ivi, str. 22-23.

⁵² Sandro Chignola, *Sul dispositivo, Foucault, Agamben, Deleuze*, UNISINOS, Porto Alegre, 2014., str. 9.

⁵³ Sandro Chignola, *op. cit.*, str. 10.

tijela, kao prag apsolutnog nerazlikovanja između prava i činjenice, norme i biološkog života. Agamben raspravlja o čovjeku kao puko živućem koji ima svoje mjesto kao politički subjekt. Ideja je to koja se naslanja na Foucaultovo shvaćanje termina biomoći. U nastavku, Agamben opisuje suprotnosti i nesuglasja našeg biopolitičkog i instrumenta politike, onoga što je komunikabilno i nijemo te onoga što je komunikabilno i izrecivo. Pri tome artikulira nova pitanja koja upućuju na simbiotsku povezanost sa svijetom moći. U skladu s Foucaultovom teorijom konstruira semantičku dvosmislenost služeći se njegovim riječima da mi nismo samo životinje u politici, nego i obrnuto, državljani u prirodnom tijelu. Stoga pažljivo iščitani dijelovi otkrivaju *homo sacra* koji je žrtvovan u izopćenim političkim strukturama. Agamben, k tomu, pojam tijela i pojam seksualnosti postavlja zahvaćen dispozitivom, podložan biopolitičkom tijelu, a u tom pogledu tvrdi da nema ničega što može ponuditi čvrst teren naspram zahtijeva povezanih s odnosima moći. Teoriju svetoga konstituirao kao ambivalentan proces u kojem je čovjek uhvaćen u zamku dominacije suverene moći:

Ed è nella figura di questa "vita sacra" che qualcosa come una nuda vita fa la sua scomparsa nel mondo occidentale. Decisivo è, però che questa vita sacra abbia fin dall'inizio un carattere eminentemente politico ed esibisca un legame essenziale col terreno su cui si fonda il potere sovrano.⁵⁴

Polazište njegova biopolitičkog tijela su određenja koja zastupaju Martin Heidegger i Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Naime, Heideggerov pojam *dasein* je temeljni koncept njegove egzistencijalne filozofije i otkriva iskonsku prirodu ljudskog bića. Schelling u svojoj filozofiji izražava krajnju figuru svoje misli u ideji bitka koji je samo ljudsko biće. Za Agambena spomenuta shvaćanja ne mogu se odvojiti, a upletenost golog/svetog života *zoe* u političku prostor konstituirao izvornu jezgru suverene moći kao proizvod biopolitičkog tijela. U tom kontekstu, u zaključku kaže:

Se chiamiamo forma-di-vita questo essere che è solo la sua nuda esistenza, questa vita che è la sua forma e resta inseparabile da essa, allora vedremo aprirsi un campo di ricerca che giace al di là di quello definito dall'intersezione di politica e filosofia, scienze medico-biologiche e giurisprudenza. Ma prima occorrerà verificare come, all'interno dei confini di queste discipline, qualcosa come una nuda vita abbia potuto essere pensato e in che modo,

⁵⁴ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 112.

nel loro sviluppo storico, esse abbiano finito con l'urtarsi a un limite oltre il quale esse non possono proseguire, se non a rischio di una catastrofe biopolitica senza precedenti.⁵⁵

Na značajnu polemiku o pojmu tijela ukazuju teoretičari Sandro Chignola i Carlo Crosato koji se pozivaju na značenja biološkog tijela kao problema suverene moći. Zajednička temeljna nit istražuje višeslojni prostor tjelesnosti koji korelira s društveno-kulturnim kontekstom, transformira se pod njegovim utjecajem i sâm ga transformira. U analizi se nadovezujemo na esej *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben*, Carla Crosata zasnovan na hermenautičkom pristupu koncepta dispositivo, Foucaultovoj analizi odnosa moći i Agambenovoj biopolitičnosti. Dakle, u širem smislu suprotstavljaju se ideološke i političke orijentacije dvaju autora, Agambena i Foucaulta te predstavljaju dinamiku legitimnog odnosa moći. U skladu s tim, jednako je zanimljivo otkriti slična stajališta autora uklopljena u kontekst suverenosti. A s druge strane to ukazuje na temeljnu odrednicu, odnosno, Agambenovu tezu o političkoj teoriji koja privilegira tradicionalni koncept suvereniteta:

La tesi agambeniana è, perciò, quella per cui una teoria politica che privilegi il concetto tradizionale di sovranità, si sta ponendo in ascolto dei motivi che il pensiero occidentale ha ereditato dal lato politico della teologia, laddove un'attenzione ai temi biopolitici, capace di spiegare il trionfo dell'economia e della pratica governamentale, deriva da una più ricca prospettiva. È questa ultima prospettiva che, sondando il fondo del «paradigma epistemologico del governo moderno», riesce a rinvenirvi un dispositivo economico-provvidenziale risalente al tentativo della prima teologia cristiana di giustificare la trinità divina e di conciliare la trascendenza di Dio con il governo immanente del mondo. Di qui, in senso ben più ampio di quanto affermato da Foucault nei corsi presso il *Collège de France* degli anni 1977-'78 e 1978-'79, deriverebbe la vocazione economico-governamentale delle nostre democrazie: per Agamben, infatti, la macchina governamentale è un meccanismo duplice, che a un'idea trascendente del potere, riesce a integrare la pratica governamentale, senza bloccarsi nelle secche della teoria politica – troppo concentrata sulle dinamiche di legittimazione del potere – e senza cadere nelle contraddizioni o nelle incomprensioni foucaultiane riguardanti la coesistenza e il passaggio da un paradigma sovranista a uno governamentale.⁵⁶

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005., str. 211.

⁵⁶ Carlo Crosato, *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben*, Venezia, Philosophical Readings, 2017., str. 239.

Uz biopolitiku, u nastavku teksta, Crosato posebnu pozornost posvećuje odjeći kao određenoj formi moći. U metodološkom pogledu Agambenova konstrukcija vanjskog izgleda u okruženju odjeće i tijela poprima moć dispozitiva. Tijelo slijedi transformacije, pokazuje dominaciju, manipulaciju i kontrolu, a vanjšina je konkretan odraz svijeta u kojem živimo. Upravo na tom tragu ona izlazi iz temeljnog okvira 'značenja' i pretvara se u masku volje i moći. Riječ je o kategoriji preobrazbe koja ima potrebu za protestom protiv društvenih mehanizama koji ugrožavaju slobodu pojedinca i zahtijevaju slijepo pokoravanje. Naime, vezano uz taj navod, zauzima se za Agambenovo objašnjenje razlike između dvaju izvora moći u kojima pojedinci karakteriziranim specifičnim odjevnim predmetima 'imaju moć učiniti nešto':

L'abito è ciò che articola la distinzione tra una potenza generica a una potenza effettiva tale che si può dire che qualcuno "ha" la potenza di far qualcosa: Agamben fornisce dell'abito una definizione che coinvolge non solo la potenza, ma anche la costitutiva impotenza, ossia la possibilità di non passare all'atto; sarebbe fondamentale per Aristotele che l'"avere" una certa potenza rimanga in relazione non solo con la potenza positiva, ma anche con l'impotenza, intesa come privazione. Ed è proprio quest'ultimo aspetto a concedere cittadinanza filosofica alla *hexis* e, al contempo, a costituire la sua problematicità: «Se l'abito è sempre anche privazione, potenza di non passare all'atto, chi e che cosa sarà in grado di determinarlo a questo passaggio?»⁵⁷

Upravo ovi elementi postaju jezgra novog teorijskog kompleksa koji je karakterističan za razdoblje moderne. Kao što je već spomenuto, karakteristika modernizma je sloboda, naglašava se individua, a ne kolektiv ili šira društvena zajednica. Moderni pokret smanjuje institucionalnu potporu i daje važnost pojedinoj osobi. U skladu s tim, društveni uvjeti potiču stalnu potragu za samim sobom, stalno preispitivanje osobnog života i potrebu za preobrazbom. Kao što je spomenuto na više mjesta, u užem smislu, kategorija dispozitiva otvara pitanje identiteta u odnosu prema institucijama i državnim interesima. S te pozicije dispozicijski nametnuti uređaji primjenjuju svoju moć na određeni identitet. U takvom poimanju vanjšina predstavlja složenu kategoriju s potpuno individualnim karakteristikama. Pri tom Crosato razmatranja tretira na način blizak Agambenu:

Lo stato di eccezione effettivo e la forma-di-vita nella cui forma è in gioco la stessa vita, l'idea di una vita inscindibile dalla propria forma, di una forma che si faccia vita e testimonianza viva di sé, una vita che, perciò, sia in grado di disattivare tutte le identità

⁵⁷ Carlo Crosato, *op. cit.*, str. 242.

imposte dalla cattura disposizionale, senza ridursi completamente a esse: sono questi gli strumenti su cui può essere pensato per Agamben un recupero della felicità umana; non in un futuro remoto e, a ben vedere, utopico, quanto in una messianica scoperta, nel presente, negli angoli trascurati e bui che, come scriveva Benjamin, possono rivelarsi essere la porta d'ingresso del Messia; occasioni di salvezza.⁵⁸

Jednako, Foucault uzima u obzir transcendentalna značenja i metafizičku dimenziju odjevne slike. U teorijskom razmatranju označava problem tijela kao proizvodne snage koje nije više u centru, za razliku od biopolitičkog disciplinarnog društva. Upravo suprotno, u svrhu povećanja produktivnosti prevladavaju nematerijalni i netjelesni oblici proizvodnje. Također, društveno tijelo i njegovu komunikacijsku strukturu razrađuje Agamben. Agambenov koncept biopolitike definira današnje *homines sacri* kao izopćenike, a ne zatočenike sustava. U njegovoj argumentaciji nalazi se koncept metafizičke dimenzije diskurzivnih preplitanja odnosa moći:

Partendo dalle definizioni approntate da Foucault di dispositivo, Agamben ne accetta l'aspetto di cattura e di disposizione, ma ne approfondisce notevolmente lo statuto, collocando la propria nozione di dispositivo in una dimensione metafisica affatto estranea al pensatore francese. Con Agamben, il dispositivo non è solo una certa geometria interna alle formazioni discorsive e alle relazioni di potere; è piuttosto uno dei due poli della realtà umana, il primo essendo quello dei viventi: è nello spazio fra il polo dei viventi e quello dei dispositivi che si allungano e contraggono linee di tensione; e sono tali linee che collegano i dispositivi all'insieme dei viventi, catturandone la vita entro forme capaci di definire integralmente l'identità dell'individuo, senza resto. Pare così esclusa la possibilità di una sporgenza rispetto all'identità attribuita dalla cattura disposizionale, quella sporgenza che in Foucault permetteva una torsione critica e attiva dell'individuo. Nel caso agambeniano, la cattura è così pervasiva che esaurisce completamente l'identità del vivente, fatto salvo la dimensione inoperosa, che non viene definita, ma semplicemente separata dalla forma di vita determinata dal dispositivo, messa fra parentesi, sospesa ed esibita come il compimento ultimo dell'azione operosa dell'uomo.⁵⁹

Novi pogled na pitanje vanjštinu doprinosi pristup Sandra Chignole u radu *Sul dispositivo. Foucault, Agamben*, gdje se pritim služi tezom Deleuzea i pojmu dispozitiva pripisuje naziv *la filosofia dei dispositivi*. Očigledno je da svoju definiciju objašnjava na primjerima u kojima su pojedinci uvijek uključeni u različite oblike uređaja, ali upozorava da je potrebno razmišljati o

⁵⁸ Ivi, str. 245.

⁵⁹ Ivi, str. 244-245.

smislu ljudskog djelovanja, o onome što jesmo, odnosno što zapravo više nismo i ono što postajemo. Chignola se bavi dimenzijom tijela (ustanova) u povijesnom polju koja prema njemu kontinuirano drži u napetosti slobodu i moć te njihove međusobne odnose:

Deleuze elabora questa posizione di Foucault pensando il dispositivo come ciò che mette in rapporto la parte della storia (ciò che siamo, e, in quanto divenuti, ciò che cessiamo continuamente di essere) e la parte dell'attuale (ciò che stiamo diventando, la linea in cui è costantemente anticipato, secondo la modalità del futuro anteriore, ciò che viene). Questa distinzione è molto importante, perché permette di comprendere non solo la rilevanza assegnata da Foucault al lavoro storico, per così, dire, all'isolamento e all'analisi degli «archivi» in cui si raccolgono le testimonianze del passato e il loro continuo mantenersi come virtualità nel presente cui apparteniamo, ma anche l'assoluta centralità di quella che altrove ho chiamato una politica della filosofia capace di scorgere, con il colpo d'occhio verticale dell'aquila, i varchi in cui nel presente si anticipa il futuro. Quello tra libertà e potere è un corpo a corpo che ininterrottamente tiene in tensione i processi e che determina i posizionamenti, le dis-posizioni immanenti, che attraversano il campo storico.⁶⁰

Na jednom će mjestu Gilles Deleuze i Félix Guattari zaključiti da su privatno i javno isprepleteni, odnosno, mikro i makroodnosi moći sadržani u porodičnim odnosima, kao i unutar institucija te administraciji. Njihovo djelo *Che cos'è la filosofia* između ostalog govori o identifikaciji tijela i moći koja oblikuje teren u kojem identiteti djeluju. U kontekstu tog scenarija imamo primjer tijela koje ima matematičku determinaciju i može se proširivati čak do savršene identifikacije, a moć pak ima ključnu ulogu u procesu obnavljanja:

Il «corpo», in realtà, non è in questo caso una specialità biologica, e riceve una determinazione matematica a partire da un minimo assoluto rappresentato dai numeri razionali; operando delle estensioni, indipendenti da questo corpo di base, si limitano sempre di più le sostituzioni possibili fino a una perfetta individuazione. La differenza tra il corpo e lo stato di cose (o della cosa) dipende dall'individuazione del corpo, che procede secondo una cascata di attualizzazioni. Con il corpo, il rapporto tra variabili indipendenti satura sufficientemente la sua ragione, salvo poi dotarsi di un potenziale o di una potenza che ne rinnovi l'individuazione.⁶¹

⁶⁰ Sandro Chignola, *Genealogie della modernità: teoria radicale e critica postcoloniale*, Milano, Meltemi, 2017., str. 196-197.

⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 2002., str. 142.

Vratimo se pitanju o granicama slobode unutar sklopa moć/znanje. Kao što je već spomenuto, Chignolova temeljna inspiracija je problematika odnosa slobode i moći u kojem metež društvene napetosti određuje neprekidnu borbu za moć. Ovdje je Chignolin glavni interes propitivanje slobode kao svojevrsnog dispositiva: «Quello tra libertà e potere è un corpo a corpo che ininterrottamente tiene in tensione i processi e che determina i posizionamenti, le disposizioni immanenti, che attraversano il campo storico.»⁶² Dalje, razumijevanje dispositiva Chignola proširuje novim kontekstima, ističući globalno razmnožavanje uređaja u prostoru naše svakodnevnice, a koje ima duboke implikacije na društveni sistem. U pitanju je, dakle, utjecaj moći koja se veže uz pojedinca kojeg oblikuju različiti uređaji. Nadalje, isti taj pojedinac istodobno može biti više stvari, ovisno o uređaju, to znači, hvatajući ga, on funkcionira kao maska, a ne kao identitet. Chignola pokušava skrenuti pažnju na posredno djelovanje uređaja u preoblikovanju identiteta, drugim riječima uređaji modificiraju i kreiraju transformaciju cjelokupnog života. Kao što je objašnjeno poviše u tekstu, kultura, obrazovanje i administracija neraskidivo utkani su u šire socijalne procese i transformacije.

Il soggetto per Agamben ritaglia uno spazio terzo in questa partizione tra la vita e il dispositivo: «chiamo soggetto ciò che risulta dal corpo a corpo» - qui il corpo a corpo non configura una forma della lotta, quanto piuttosto l'adesività di un contatto.. - «tra i viventi ed i dispositivi», egli dice. E aggiunge: «alla sterminata proliferazione di dispositivi del nostro tempo, fa pertanto riscontro una altrettanto sterminata proliferazione di processi di soggettivazione» (D, 23). Uno stesso individuo può cioè essere contemporaneamente molte cose a seconda del dispositivo che, catturandolo, ne registra una «maschera», più che un'identità. Posso essere professore, militante politico, utilizzatore di computer, fumatore, a seconda della macchina alla quale risuldo di volta in volta, e senza resto, connesso, dell'apparato, o del dispositivo, che «controlla» la mia gestualità, la mia autopercezione, il mio darmi uno stile.⁶³

Za razliku od toga, studija *La moda nella letteratura contemporanea* Daniela Baroncini opisuje i tumači modu u suvremenoj književnosti. Pritom modi pridaje višedimenzionalnu ulogu u moru novih promjena i mnoštvu novih pluralnosti. Drugim riječima, modu definira kao kompleksni diskurs koji obuhvaća šire interdisciplinarno područje. Ono što ističe jest moda označena kao društvena i estetska kategorija. U tom kontekstu, primjere daje poredbeno, od Leopardija i Baudelairea do Wildea, Mallarméa, d'Annunzija i Prousta, zatim od futurista prema

⁶² Sandro Chignola, *op. cit.*, str. 197.

⁶³ *Ivi*, str. 200-201.

predstavnicima pravca crepuscolari (tvz. sutonisti, sutonjački pjesnici), sve do De Pisisa, Pirandella te prema Joyceu i Moraviji, prvih modnih novinara poput Irene Brin i Gianne Manzini te istraživača talijanske svakodnevnice Pier Paola Pasolinija i Alberta Arbasina. Baroncini određuje posebnu ulogu mode kao važnog elementa kojim autori moderne žele naglasiti njezino preplitanje s odnosima i sudbinama likova:

La moda si congiunge poi alla moderintà anche per l'idea di un tempo effimero, transitorio, caduco, come sottolinea Quirino Conti, il quale tra l'altro la paragona neve, labile ma anche capace di trasformare l'apparenza del reale: „Le modernità, come la Modà, non sono che l'ombra del Tempo, la sua sola visibilità. È gli abiti, e tutte le modernità che hanno partito, sono la traccia oscura disegnata dalla luce della storia, come l'ombra di una meridiana su un muro imbiancato a calce: un'ombra, il segno mobile del Tempo, la sua proiezione fragile e effimera, benché netta e precisa. E come quell'ombra, anche la Moda e le sue ripetute modernità sono intangibili, imprendibili, inafferrabili, svaniscono; non le si può ma catturare o fissare, né fermare o racchiudere“.⁶⁴

S druge strane, bilješke o vanjštini ističu unutrašnjosti nevidljive izvana. U uvodu pregleda, Daniela Baroncini u komentarima o odijevanju obuhvaća dio složenog ispreplitanja onoga što jesmo i onog što kroz odjeću želimo biti. S obzirom na to da elementi mode iskazuju pozitivna i negativna značenja može ih se promatrati višedimenzionalno. Također, isti mogu biti podložni oblicima manipulacije u različitim okolnostima. Nadalje, Baroncini navodi da upravo pretapanje kostima, figure, lutke i maske ima interaktivnu i posebno simboličku funkciju. Modernizam i početak devetnaestog stoljeća unosi prilične promjene u kulturološku pozadinu vanjštine. Aktualne socijalne okolnosti čine se neizbježnim okvirom stanja nejednakosti iz kojih proizlazi čitav niz mehanizama društvenih odnosa koji svojim ideološkim smjernicama postavljaju mehanizme ponašanja. U tim se okvirima, smatra Baroncini, u odijevanju može prepoznati potreba za modnom odrednicom, a koju vezujemo uz domenu društvene/ideološke kritike:

Negli abiti si riflette dunque il conflitto tra l'io e una realtà ormai inafferrabile, e si rappresenta l'ossessione della finzione, la menzogna che rende vano ogni tentativo di raggiungere la verità. Tale evoluzione novecentesca dell'abito come rivestimento del corpo grottesco – secondo un meccanismo perfettamente spiegato da Bachtin nel saggio su

⁶⁴ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010., str. 3.

Rabelais e la cultura popolare (1965) – si manifesta con particolare originalità nella narrativa di Moravia a partire del primo romanzo *Gli indifferenti* del 1929. Si moltiplicano qui i riferimenti agli abiti come segno dell'inautenticità dell'esistere, dell'indifferenza quale inlucidamente razionale, ma al tempo stesso impotente.⁶⁵

Začetnik tog načina promišljanja, prema Baroncini jest Charles Baudelaire. Njegova težnja, glede kanona ljepote obilježena je kategorijom odijevanja. Ovdje je sadržan i sam smisao mode i estetike koje oblikuju aspekte vanjštine, kao i fluidne granice između kostima i figure. U kritičkoj analizi je, naime, tematizirana ljepota ženskog tijela s prvenstvenim usmjerenjem na opisivanje izgleda, a tiče se različitih kategorija odjeće i nakita, sa svim svojim specifičnostima. Prije svega, radi se o problematici odabranih segmenata odjeće prožetih Foucautovim konceptom moći. Upravo se u tim aspektima i fluidnoj prirodi transformacije mode može vjerodostojno analizirati odnos tijela i vanjštine. Kada Baroncini govori o *femme fatale* jasno ukazuje na određenu vrstu prerusavanja odjećom koja je odabrana da bi zavela promatrača. Posebice u okviru mode, u tumačenjima često koristi Baudelaireov koncept, različite oblike vanjštine koju obilježavaju lijepi odjevni predmeti, modni dodaci i ukrasni detalji. U njima je realizirana ideja mode kao dijela umjetničke aktivnosti. Također, vrlo je važno shvatiti kako forma mikromoći djeluje kroz modu i odijevanje, i jednako se daleko pruža cjelokupnim društvenim poljem. U tom smislu, opisi kakve nalazimo u djelu, Baroncini učvršćuje djelovanjem matrice moći te zaslužuju posebnu kritičku pozornost:

In particolare la bellezza femminile è inscindibile per Baudelaire dall'eleganza dell'abito, da una „toiletta sapiente composta“, tanto da concepire donna e veste come un „tutto indivisibile“, un'„armonia generale non solo nel gesto e nel movimento delle membra, ma anche nelle mussole, nei veli, negli ampi e cangianti nemi di stoffe in cui si avvolge, che sono come gli attributi e il fondamento della sua divinità; nel metallo e nel minerale che le serpeggiano intorno alle braccia e al collo, aggiungendo le loro scintille al fuoco dei suoi sguardi, o tintinnando dolci alle sue orecchie. Quale poeta mai, nel ritrarre il piacere prodotto dall'apparizione di una bellezza, oserebbe disgiungere la donna dal suo abito?“⁶⁶

U našoj analizi pozvali smo se na poglavlje *Dandyism and Fashion* u djelu *The Language of Fashion* Rolanda Barthesa. U konkretnom tekstu odjeća dandija zauzimaju središnje mjesto. Tako *dandy* u modnom izgledu, u svakom trenutku mora davati smisao izvanjskosti. Nadalje,

⁶⁵ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 106.

⁶⁶ *Ivi*, str. 10.

njegova bit više nije samo društvena, nego i metafizička, ona ne stoji nasuprot višoj i nižoj klasi, već samo u apsolutnom, individualnom smislu, čak do te mjere da, poput Narcisa (osoba), samo po sebi nudi priliku za semiotičko čitanje odjeće. Ukratko, sva ta shvaćanja izlaže Barthes u svojoj teoriji mode. U tom kontekstu, nudi specifičnu interpretaciju koja daje prednost kreativnosti. Čak štoviše, želja u tom procesu je zamisliti odijelo točno onako kako bi moderni umjetnik mogao oblikovati kompoziciju pomoću dostupnih materijala (kolaž pomoću komada papira). Tako protumačena sloboda podrazumijeva priznanje određene moći kreacije koju je nemoguće kupiti: «However, it was fundamental to dandyism to be creative, the dandy would conceive his outfit exactly like a modern artist might conceive a composition using available materials (such as pieces of paper stuck together); that is, it was normally impossible for a dandy to purchase his clothes.»⁶⁷ Naslanjajući se na Barthesove uvide, moguće je ustvrditi kako moda ima alibi individualnog izražavanja, ili, kako danas kažemo, 'osobnosti'. U tom slučaju, za Barthesa se moda percipira kroz transformacija i suprotnost, kaže kako je moda zdravlje, odnosno, moralni kodeks, a nemoderno ništa drugo nego bolest ili izopačenost: «Fashion is an institution and today nobody believes any more that it distinguishes; only unfashionable is a notion of distinction; in other words, in terms of the masses Fashion is only ever perceived via its opposite: Fashion is health, it is a moral code of which the unfashionable is nothing but illness or perversion.»⁶⁸ Prema tomu, nužno je okrenuti se Baroncini koja pojavu vanjštine promatra kao filozofski, metafizički koncept. Zanimljivo jest to da je za razliku od prethodnih teoretičara Baroncini predviđela još širi kritički sklop od onog na kojeg smo se do sada oslanjali. Radi se o diskursu koji uz interakcijsku i komunikacijsku dimenziju obuhvaća interdisciplinarni kontekst, suvremenu književnu teoriju, filozofiju, sociologiju, antropologiju, psihologiju, rodne studije itd. Modni oblici nisu samo sastavnice vanjštine, nego i kreativni prostor razmišljanja kojim se može izraziti i komunicirati. Kod Baroncini dandizam funkcionira kao umjetnička kreativnost. Ukratko, pruža obranu teorijskog pristupa koji predstavlja modu kao oblik kreativnog rada. Riječ je o vjerojatno najvažnijoj tvrdnji o dendi odjeći kao jedinstvenoj i neponovljivoj kreaciji:

Maschera protettiva o espressione di creatività. L'abito è l'espressione essenziale del dandy, il quale offre al mondo lo spettacolo dell'eleganza come arte dell'effimero. Si manifesta allora nell'abbigliamento una nuova categoria estetica, il dettaglio, il non so che, il nonnulla, che acquista un valore filosofico, come sottolinea Roland Barthes nel saggio sulla Fine del dandismo (1962), dove si riconosce al dandy un'essenza non più sociale, ma

⁶⁷ Roland Barthes, *The Language of Fashion*, London, Bloomsbury, str. 63.

⁶⁸ *Ibid.*

metafisica, mentre il comportamento esteriore diviene una via d'accesso al pensiero: „Il dandy – per limitarci al vestito, dato che il dandismo non è solo un comportamento vestimentario – è colui il quale ha deciso di radicalizzare il vestito dell'uomo distinto, sottoponendo a una logica assoluta. Egli porta la distinzione all'estreme conseguenze“. Il dandismo è dunque una forma di creazione, poiché il dandy concepisce l'abito come opera d'arte, quindi unica e irripetibile.⁶⁹

Nadalje, Baroncini modernizam pretpostavlja kao stalnu mijenu u kojem se individualno tijelo počinje razlikovati od društvenog. Drugim riječima, tematizira estetski koncept moderniteta kojim ukazuje na odraz društvenih, političkih, gospodarskih i kulturnih kretanja. Prije svega istaknula je duh vremena kojeg s različitih pozicija izražava napredak ženske emancipacije kao i uvođenje načela jednakosti žena i muškaraca u sva područja društvenog života. Uz potporu dolaska na književnu scenu ženskog lika femme fatale, odijevanje nadilazi svoju praktičnu funkciju, mijenja se brzim i slobodnim stilom. Žensko tijelo se predstavlja izvan očekivanih obrazaca božanskog sklada prirode. Temeljni atribut ljepote je umjetnost, a ženska osobnost je vezana uz make-up, prikrivanje i maskiranje, odjeću i okoliš u kojem se kreću zabava, ples i kazalište:

Si delinea così nell'atmosfera decadente fin de siècle una fenomenologia della donna lussuriosa, dominatrice, gelida, crudele, nevrotica, felina, immagine della bellezza medusea, vampiresca, traviatrice. Si ricrea, come nel caso del dandismo, una sorta di stereotipo che si afferma soprattutto attraverso gli abiti, sui quali gli scrittori si soffermano con un compiacimento per lo più feticistico.⁷⁰

Prema Baroncini, razvoj novih komunikacijskih tehnologija nedvojbeno osnažuje promjene u prostoru i vremenu. S druge strane, odjeća začuđuje i zabavlja, traži medijsku prezentaciju. U tom smislu, moda je društveni fenomen okrenut ekstremnoj varijabilnosti. Na društvenoj sceni manifestira svoju promjenjivu prirodu neprekidnom proizvodnjom novih oblika. Moda je, nadalje, komunikacija koja podrazumijeva upotrebu odjevnih oblika pojedinaca ili društvene skupine koji uzajamno komuniciraju, definiraju, održavaju i iskazuju svoju pripadnost društvu. Drugim riječima, svojim isticanjem i promjenama tolerira nebrojene i zbunjujuće promjene koje stalno proizvodi u okolini koja je okružuje. Sve ovo je neizbježno dovelo do vrlo snažne veze između mode i svijeta medija koja je započela sredinom devetnaestog stoljeća rođenjem visoke mode. Taj sustav je omogućio da vanjština prepoznatljivo komunicira u

⁶⁹ Ivi, str. 26-27.

⁷⁰ Ivi, str. 46.

društvu. Također, proces se ubrzao dolaskom tiska, televizije, kina i računalne tehnologije. Modni diskurs uključuje ozbiljnu raspravu u kojoj nas modna igra propituje *Tko sam? Tko si?* oscilirajući između potreba za identitetom čije su interpretacije beskonačne, ali u isto vrijeme i bježanje od njega samoga. Odijelo na određeni način pokazuje ono što se nosi unutra/izvana i ide u rasponu od estetskih, psiholoških, socijalnih, pa do vjerskih elemenata koji se uzajamno presijecaju. Na formu vanjštine utječe odjeća, njezin oblik i struktura. Odjeća je uvijek u izravnom dodiru s tijelom materijalima. Odjevni predmeti i njihove vrijednosti imaju univerzalno značenje:

In questo gioco surreale di metamorfosi si manifesta una drammatica perdita del centro, cioè la moderna dissoluzione dell'io anticipata da Pirandello: abito è il personaggio e viceversa, il suo ricco guardaroba è un magazzino di intrecci scenici, di storie e personaggi possibili, create materialmente da Donna Fiora, l'artista-sarta che confeziona le fogge.⁷¹

Iz ove perspektive, kultura tijela predstavlja se kao jedna od najreprezentativnijih karakteristika tog vremena. Naša je namjera u ovom poglavlju ukazati na teorije koje se bave modom i odijevanjem. Ustvari, misli i argumente nadopunili smo teorijsko-metodološkim odrednicama s više različitih vidika. U tom procesu, istaknuli smo filozofsko poimanje Jeana-Paula Sartrea koji odijelo povezuje sa izborom slobode, a u kojem svatko uzima sebi slobodu odijevati se kako to želi. Prema njegovom shvaćanju, moda u prostoru pojavljivanja nadilazi slobodu te ne ovisi o političkim i društvenim institucijama:

The appearance does not hide the essence, it reveals it; it is the essence. The essence of an existent is no longer a property sunk in the cavity of this existent; it is the manifest law which presides over the succession of its appearances, it is the principle of the series. To the nominalism of Poincaré, defining a physical reality (an electric current, for example) as the sum of its various manifestation, Duhem rightly opposed his own theory, which makes of the concept the synthetic unity of these manifestations. To be sure phenomenology is anything but nominalism. But essence, as the principle of the series, is definitely only the concatenation of appearance; that is, itself like an appearance.⁷²

Tumačeći modu, u djelu *Fashion*, Chris Breward također ističe veliko značenje moderne koje preuzima kontrolu nad modnim ukusom. U tom smislu, moda postaje temeljna društveno-kulturna značajka čovjeka. Razvoj društvenog sustava prati modna zbivanja u skladu s pariškim

⁷¹ Ivi, str. 97.

⁷² Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Abingdon, Routledge, 2020., str. 5.

luksuzom i elegancijom. Takvo je moderno društvo potaklo pojavu *grande couture* 1850-ih i 1860-ih na ulicama, pa se Breward nadovezuje na definiciju s kojom povjesničari mode tvrde da je tada rođena moderna moda. Imajući u fokusu tijelo i kostim, Elizabeth M. Sheehan u knjizi *Moderism à la moda, Fashion and the Ends of Literature* slijedi mišljenje Waltera Benjamina koji u proučavanju mode pokazuje da ona ima gotovo presudnu ulogu začaravanja i fascinacije, odnosno, osjećaj za aktualni modni izraz. Tako modu smješta u kontekst nelinearne i neprogresivne vizije povijesti koja se nalazi u srcu kapitalističke moderne:

In his famous late essay "On the Concept of History," Benjamin declares, "Fashion has a nose for the topical, no matter where it stirs in the thickets of long ago; it is the tiger's leap into the past. Such a leap, however, takes place in an arena where the ruling class gives the commands. The same leap in the open air of history is the dialectical leap Marx understood as revolution." Benjamin finds in fashion a nonlinear and nonprogressive vision of history that resides, paradoxically, in the heart of capitalist modernity.⁷³

Ovdje je važno podsjetiti kako je u modernom društvu trgovina imala veliku ulogu promovirajući odjeću, složena odjevna rješenja i vrlo vješte krojače. Upravo se tu nudilo sasvim novo iskustvo kupovine. Osim toga, kupci su s prodavačima dogovarali poseban, moderan izgled na temelju prikazane vanjštine u modnim časopisima. Moglo bi se, stoga, kazati da moda i odjevni predmeti potvrđuju rođenja novih modnih izraza. Stoga nije čudno što Breward u svojim istraživanjima potvrđuje postojanje velikih trgovina u središtu grada, a koje su imale važnu ulogu u uvođenju novih modnih tendova:

The store also fed the contemporary craze for shawls and mantles, which did not require the complex construction skills of a dressmaker. This provided the capital and the custom which enabled further expansion. In the process traditional drapers' shops were transformed into exotic bazaars of leviathan proportions where the range of goods for sale, and the impact of store displays and promotions, offered the consumer an entirely novel shopping experience. Previously customers had negotiated their fashionable look in consultation with a small trader and his narrower stock, balancing the ideals portrayed in fashion magazine plates with a more constrained reality. Now the scale of operations meant that large city-centre stores played a crucial role in introducing new styles and trends on a much wider and more spectacular scale.⁷⁴

⁷³ Elizabeth M. Sheehan, *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature*, New York, Cornell University Press, 2018., str. 28.

⁷⁴ Chris Breward, *Fashion*, Oxford, Oxford University Press, 2003., str. 29.

Kao polazišnu točku istražili smo djelo *Moda e Arte dal Decadentismo all'Ipermoderno* Giorgie Calò i Domenica Scudera. Autori nude mogućnosti kreativnog participiranja mode u društvenom diskursu. Već sam naslov djela sugerira pregled umjetnosti i mode od dekadentizma do hipermoderne, a daleko najviše prostora posvećuju modi i modnomu dizajnu. Nadalje, njihova analiza proširuje opseg prethodnih teoretičara, pogotovo kada je riječ o odijevanju. U svojem ključnom tekstu o dizajnu i šivanju, opisuju modne ateliere i krojačke salone koji nastaju krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća. Giorgia Calò i Domenico Scudero u opsežnoj studiji naglašavaju važnost mode i njezine uloge u kreiranju željenog stila života, osobne estetike i društvenog statusa. Potvrde za ove tvrdnje mogu se naći u istaknutom doprinosu modne kreatorice Rose Genoni koja je ključna u razumijevanju putanje kojom je krenula moda. Naime, Rosa Genoni svjedoči o postojanju jedinstvenog odjevnog stila. Zbog toga je bila jedna od najkreativnijih stilistica toga doba čije se kreacije smatraju izvornim umjetničkim djelima. Dovoljno je u vezi toga napomenuti kako je za primjer izdvojen njezin rad posvećen talijanskom slikarstvu, inspiriran djelom *Primavera*. Taj modni svijet objašnjen i shvaćen kroz umjetnost možemo zamisliti i pretpostaviti. Drugim riječima, Calò i Scudero ukazuju na primjere talijanskoga dizajna i mode u različitim umjetničkim i znanstvenim poljima koje se neminovno javljaju unutar kompleksnih odnosa i igara moći na posve nov način:

Anche in Italia, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, assistiamo a rilevanti sviluppi in ambito sartoriale e alla nascita di importanti manifestazioni d'arte. Le Esposizione Universali, „luoghi di celebrazione delle merci“ – come vengono definite da Walter Benjamin – con sedi a Milano (1906) e Torino (1911), sanciscono il ruolo della moda italiana propriamente intesa come arte, industria, comunicazione e indagine sociale, mettendo in evidenza i nuovi attori della cultura contemporanea. Proprio all'Esposizione internazionale di Milano, Rosa Genoni, personalità poliedrica e vivace, ottiene un'ampio successo presentando abiti di grande pregio dedicati alla tradizione dell'arte pittorica italiana, come quello ispirato alla Primavera di Botticelli.⁷⁵

Jedna od ključnih primjera u argumentaciji djelo je *The Sex Appeal of the Inorganic* Maria Perniole. S obzirom na to da Perniolin koncept polazi od različito orijentiranih teoretičara

⁷⁵ Giorgia Calò, Domenico Scudero, *Moda e Arte dal Decadentismo all'Ipermoderno*, Roma, Gangemi, 2006., str. 20.

ukazali smo na specifičan odnos tijela i odjeće. Ono što je za raspravu bitno istaknuti jest da Perniola u kontekstu mode i odijevanja upućuje na odjevne sadržaje koji se međusobno isprepliću i oblikuju tijelo. Nesumnjivo je da odjeća kao dominantno potvrđuje zaštitu, a veže se uz vizualna obilježja. S ovom naznakom u vidu, djelovanje odjeće na ljudsko tijelo opisuje kao prirodnu nužnost. Kada govori o modi, Perniola ističe središnju ulogu odjeće jer djeluje kao omotač tijela, a tijelo je u tom poimanju oblikovano materijalom. Sukladno tome, razliku između odjevnog i golog tijela objašnjava unutar široko postavljenog okvira. U ovom smislu upućuje da određene komponente odjeće funkcioniraju na način da oblikuju tijelo. Po Perniolijevoj tvrdnji iskazano prikazuje povezanost tijela i odjeće. Naime, u samoj jezgri opisivanja ukazuje na dugmad i šavove koji djeluju kao da su nestali, odnosno, vraćaju se u dijelove materijala zadržavajući određeno značenje:

Bodies have become roles of material that fold and unfold on one another, so that, finally, it is possible to establish a new order, laying silk with silk, wool with wool, cloth with cloth. The tongue that permeates me and covers me, the sex that penetrates me and wears me, the mouth that sucks me and undress me, all are clothing metaphors. The organs are clothes whose buttons and seams have vanished and return in the condition of pieces of material ready to be worked on. Thus, they can be united and separated according to new criteria that do not correspond to any function or purpose.⁷⁶

Kao svoju konceptualnu polazišnu točku uzeo je dva temeljna pojma: *duhovnost/spirituality* i *materijalnost/materiality*. Ovakav pristup odražava specifičnu orijentaciju Waltera Benjamina. Naime, za Perniolu, odjeća je oblik koji se razlikuje od tjelesne i društvene egzistencije njezina nositelja. Prema njemu, vanjština poprima specifičan oblik robe, tj. stvari koja ima ne samo upotrebnu već i apstraktnu, osjećajnu vrijednost: «If I say 'not this', it is because I am not interested in the liveliness of this soul, or the beauty of this body, but only in the abstract universality of the sentient thing.»⁷⁷

Nadalje, prvi koji su shvatili da moda nije površni i rubni fenomen, nego važna i složena manifestacija društvenog života, dva su veoma različita autora, američki sociolog Thorstein Veblen i njemački filozof Georg Simmel. Unutar rasprave analiziraju temeljne aspekte u shvaćanju vanjštine. Simmel, i Veblen usmjeravaju pozornost na najočitiju njezinu karakteristiku, a to je neprestana promjena i njezina unutarnja dinamika. Također, Simmel usmjerava na modu koja izražava napetost između uniformnosti i diferencijacije, odnosno

⁷⁶ Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*, New York, Continuum, 2004., str. 10.

⁷⁷ Mario Perniola, *op. cit.*, str. 52.

njezinu kontradiktornu želju da bude dio skupine i istodobno ostanak izvan nje potvrđujući svoju individualnost. Upravo su konfliktne potrebe ključne za istraživanje jer predstavljaju žarište njegove sociologije i analize moderne kulture prema kojoj se svaka društvena povijest odražava u sukobu između konformizma i individualizma, jedinstva i diferencijacije. Georg Simmel 1895. ustvrđuje definiciju mode kao sustava modernog masovnog društva s obilježjima imitacije i razlikovanja koje određeni društveni krugovi prenose na zajednicu. Nadalje, unutar modne teorije najviše pozornosti posvećuje teorijskim pristupima raznih disciplina na osnovu kojih modi pripisuje kompleksne karakteristike. S jedne strane, na osnovi potrebe ponašanja pojedinca i njegove potrebe za izdvajanjem u prostoru prolaznim i promjenjivim elementima odjeće moda se potvrđuje kroz međusobnu povezanost dvaju kontradiktornih poteza: razlikovanja i imitacije. Tako moda istodobno izražava autonomiju i poslušnost na temelju kojih zasniva svoje središnje polazište. Simmelova misao podjednako zadovoljava oba kriterija, potrebu za pridržavanjem pravila i suprotno tome tendenciju prema diferencijaciji:

La moda con il suo gioco fra le tendenze ad una diffusione generale e la distruzione del proprio senso, che seguirebbe tale diffusione generale e la distruzione del proprio senso, che seguirebbe tale diffusione, ha il fascino caratteristico di un confine, di un inizio e di una fine contemporanei, il fascino della novità e contemporaneamente quello che della caducità.⁷⁸

Zato temeljna odrednica Simmelove studije proizlazi iz zaključka o generalnoj funkcionalnosti odjeće usredotočene na praktičnost koja odgovara našim potrebama. Riječ je o teoretičaru koji u prvi plan stavlja individuu, ali pri tome istovremeno iskazuje potrebu za distanciranjem od mase elementima koji će privući pažnju. Glavni motiv je raznolikost, ona zadovoljava čovjekovu potrebu za diferencijacijom i promjenom. Cilj je bio pokazati promjene u modi, prihvatljive i vidljive s vanjske strane. Zbog svega navedenog, vrijedno je truda shvatiti glavne crte Simmelova tumačenja, a koje su djelomično oblikovale naše misli i interpretacije. U nastavku, artikulira niz argumenata u kojima pitanje mode veže uz ženske likove. Primjerice, ukazuje na to da moda zaokuplja žensko društvo u želji za izdvajanjem i isticanjem u zajednici. Zapravo je riječ o stalnom mijenjanju i neumornom kretanju mode prema obnavljanju i stvaranju euforije za novim modnim oblicima. U stavu o modi je, među ostalim, istaknuo:

Per la moda conta soprattutto il cambiamento, ma come ogni forma essa tende soprattutto al risparmio delle forze, cerca di raggiungere i suoi fini nel massimo grado, ma con i mezzi

⁷⁸ Georg Simmel, *La moda*, Milano, Piccola enciclopedia, 1996., str. 28.

più economici. Per questo ritorno sempre a forme precedenti (questo fenomeno é particolarmente evidente nella moda dei vestiti), al punto da far paragonare la sua via a un circolo.⁷⁹

Vidimo, dakle, da se ono što ljudi odijevaju može iskoristiti za izražavanje individualnosti pojedinaca i određenih društvenih skupina. Unutar dominantne kolektivnosti, moda istovremeno izražava ravnopravnost i individualizaciju. Naime, u kontekstu tijela i njegove reprezentacije, uvijek će biti onih koji su potpuno u skladu (jednakost) i onih koji će dati individualni ton i naglasiti osobne karakteristike. Ideja mode kao jednog od načina diferencijacije društvenih skupina kojima je cilj učiniti vidljivim razdvajanje jedne grupe od druge temeljena je na teoriji koju nudi Thorstein Veblen. U svojoj analizi, po pitanjima ukusa zapaža da je unutar društvenih klasa vidljiva razna vrsta potrošne robe, kao što je, na primjer, slučaj s namještajem, kućama, parkovima i vrtovima. Tako će u djelu *The Theory of the Leisure Class* reći sljedeće:

This blending and confusion of the elements of expensiveness and of beauty is, perhaps, best exemplified in articles of dress and of household furniture. The code of reputability in matters of dress decides what shapes, colors, materials, and general effects in human apparel are for the time to be accepted as suitable; and departures from the code are offensive to our taste, supposedly as being departures from aesthetic truth. The approval with which we look upon fashionable attire is by no means to be accounted pure make-believe. We readily, and for the most part with utter sincerity, find those things pleasing that are in vogue. Shaggy dress-stuffs and pronounced color effects, for instance, offend us at times when the vogue is goods of a high, glossy finish and neutral colors. A fancy bonnet of this year's model unquestionably appeals to our sensibilities today much more forcibly than an equally fancy bonnet of the model of last year; although when viewed in the perspective of a quarter of a century, it would, I apprehend, be a matter of the utmost difficulty to award the palm for intrinsic beauty to the one rather than to the other of these structures.⁸⁰

Suvremene znanstvene rasprave ukazuju na sve veću dominaciju mode koja dopušta miješanje najrazličitijih polja interesa. Štoviše, moda, samosvjesno uvodi nove ideje, oblike i vrste odjevnih predmeta: cipele s francuskom potpeticom, model široke suknje koje su voluminoznošću otežavale slobodno kretanje, fascinantne šešire različitih modela i dr. Kao što

⁷⁹ Georg Simmel, *op. cit.*, str. 55.

⁸⁰ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Oxford, Oxford World's Classics, 2005., str. 61.

Armando Baldini u opisivanju značenja odjeće, tkanine i modnih detalja uspostavlja vezu između književnog djela i kulturne sredine, ističući modu kao neobično važan element u rekonstrukciji književnih likova.⁸¹ Navedeni kriteriji su u kolektivnoj dimenziji međusobno povezani u dijalektici razlike i ponavljanja, dinamičnom kretanju izuma i imitacije. Tako znanstveni interesi dalje idu u smjeru istraživanja na polju semiotike, uključujući komunikaciju i marketing, oglašavanje, masovne komunikacije i nove informacijske tehnologije. Zadnje dekade devetnaestog stoljeća u Europi karakteriziraju promjene i kretanja u svim vrstama umjetnosti, od arhitekture, slikarstva, dizajna, pa do modnog dizajna. Srednja klasa mijenja strukturu modnog svijeta u kojem je dominirala aristokracija, potreba za modom od strane imućnih dovela je do ekspanzije novih oblika potrošnje. Pri tome rast filmske industrije, fotografije i modernih celebrity kultura ujedinjuje sociološka i kulturna značenja odjevnog tijela i ukrašavanja. Drugim riječima, iz kritičkih osvrtâ zaključujemo da su odjevni predmeti oblikovani modnim specifičnostima vremena i kulturnim ukusima. Stoga ćemo u nastavku rada uključiti teoriju istaknutog filozofa Herberta Spencera koji u knjizi *Principles of Sociology* potvrđuje polazište o modi kao socijalnom fenomenu te propituje kulturno-antropološke aspekte mode:

As now existing, Fashion is a form of social regulation analogous to constitutional government as a form of political regulation: displaying, as it docs, a compromise between governmental coercion and individual freedom. Just as, along with transition from compulsory co-operation to voluntary co-operation in public action, there has been a growth of the representative agency serving to express the average volition; so has there been a growth of this indefinite aggregate of wealthy and cultured people, whose *consensus* of habits rules the private life of society at large. And it is observable in the one case as in the other, that this ever-changing compromise between restraint and freedom, tends towards increase of freedom.⁸²

Za Spencera znakovi klasnih razlika u društvu pogoduju razvoju individualizma. Modni prostor oslovljava imenom društvena kraljica i širi sferu djelovanja na usporedbu s državnim uređenjem. Spencerovo djelo predstavlja kamen-temeljac njegove socijalne filozofije. Nadalje, 1890. godine francuski teoretičar mode Gabriel Tarde u svom djelu *Les lois de l'imitation* ukazuje na tvrdnju da je imitacija duša društvenog života. U tom kontekstu pronalazi povezanost mode i odjeće. Riječ je, dakle, o dva tipa imitacije koji obuhvaćaju imitaciju

⁸¹ Armando Baldini, *L'invenzione della moda*, Roma, Armando, 2005., str. 52.

⁸² Herbert Spencer, *Principles of Sociology*, London, Taylor&Francis Inc., 2001., str. 210.

kostima i imitaciju mode. Naime, prema Tardeovoj teoriji društveni život je reguliran izumom i imitacijom što je posebno istaknuto:

Tout ce que nous voyons aujourd'hui accepté, installé, ancré dans les mœurs ou les croyances, a commencé par être l'objet d'ardentes discussions. Il n'est pas d'institution pacifique qui n'ait la discorde pour mère. - Une grammaire, un code, une constitution implicite ou écrite, une industrie régnante, une poétique souveraine, un catéchisme : tout cela, qui est le fond catégorique des sociétés, est l'œuvre lente et graduelle de la dialectique sociale.⁸³

Unutar tog bloka, Tarde, obrazlaže diskurs u okviru kojeg pojam mode nameće vlastiti poredak s dva različita modela: model u kojem moda postupa iznutra prema vani i drugi model u kojem imitacija mode ide od viših prema nižim konzumentima. Tako on polazi od pretpostavke da je moda rođena u visokim klasnim strukturama, a poslije dolazi do nižih razina. Moda je prostor stalne imitacije i interpretacije subjekata koji sudjeluju u njezinu stvaranju:

Ne peut-il pas se faire que le modèle ancien soit prestigieux, quoiqu'il ne soit ni parent, ni compatriote, et que le modèle nouveau ait du prestige en d'autres temps quoiqu'il ne soit pas étranger à la famille ni à la cité? C'est certain, mais c'est assez rare pour qu'il ne vaille pas la peine de distinguer. Les époques où la devise principale est: «tout nouveau, tout beau» sont essentiellement extérieures; du moins à la surface, car nous savons qu'au fond elles sont plus pénétrées qu'elles ne le croient de la religion des aïeux; et les époques où l'on a pour maxime unique: «tout antique, tout bon» vivent d'une vie tout intérieure.⁸⁴

Prema njegovoj tezi mase imaju tendenciju imitirati hijerarhije i nastoje odrediti ono što je dominantno. Drugim riječima, dominirajuće klase su bile ili postaju biti klase modeli. Pri tom razvija uvjerenje o recipročnoj imitaciji unatoč klasnim razlikama u modernoj društvenoj strukturi. Iz takvog stava izvodimo zaključak da moda u novim okolnostima ne poznaje podjele, razlike i društvene uloge. Na taj način možemo uočiti da modne teorije odgovaraju 'znakovima vremena' na koje utječu ekonomske prilike i politika čije kulturološke i druge posebnosti međusobno surađuju. U nastavku istraživanja o modi nastojimo ukazati na teorijska razmatranja u psihologiji. Godine 1920. psihoanalitičar John Carl Flügel poziva se na psihološku funkciju odijevanja izdvajajući tri specifična čimbenika: zaštita, skromnost i dekorativnost. U svojem poimanju, posljednja osobina je prema autoru, najznačajnija osobina jer daje značenje odjeći.

⁸³ Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Éditions Kimé, 1993., str. 184.

⁸⁴ Gabriel Tarde, *op. cit.*, str. 257.

Prema Flügelu posebno odabranim ukrasima naglašavamo privlačnost i ističemo pripadnost kulturi. U kontekstu psihologije moda, preko načina odijevanja, boja, veličine šešira, visine pete, dizajna tkanine ili pokreta tijela nastoji vladati vanjštinom. Da bismo to i zorno ilustrirali navesti ćemo sljedeći ulomak:

It is obvious, therefore, that in dealing with fashion, we have to consider not only the individual creators of clothes, but the group mentality of those who wear them. This group mentality offers some fascinating problems for the social psychologist. It has often been held that successive fashions express in some way the *spirit of the age*; but when it comes to describing in detail how this spirit manifests itself in fashion, the explanations offered are often vague and disappointed. Indeed, it would probably require a much more thorough study (with the collaboration of the historian and the sociologist) before we could explain the full social significance of the detailed changes of fashion from one year to another.⁸⁵

Druga ključna osoba tridesetih godina prošlog stoljeća je Nikolaj Trubeckoj. Djelo *Fenološki fenomeni* objašnjava odnos između jezičnog sustava i odjeće. Dakle, nastavak diskusije o modi proširuje lingvističkom teorijom kroz prepoznavanje sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa te njihovu međusobnu ovisnost. Središnji pojam koji ih povezuje sa semiotičkom teorijom je *znak*. Znakovi razmjenjuju poruke i tako potiču komunikacijsku prirodu jezika. U kontekstu dekorativnosti, Armando Baldini u djelu *L'invenzione della moda* također zagovara ukrašavanje vanjštine elementima odjeće, obuće, nakita, a koji vizualno dodatno pojačavaju modni odabir:

La decorazione, infatti, mira ad attirare l'attenzione degli altri, mentre il pudore tende a celare i pregi del corpo e a farci passare inosservati; la decorazione procede mano nella mano con l'esibizionismo, il pudore, di contro, con la modestia; la decorazione ama rivelare, il pudore tende a celare; la decorazione è la ricerca dell'originalità, il pudore del conformismo.⁸⁶

Tim pitanjima pridružujemo teoriju sociologa Neila Smelsera koja počiva na koncepciji mode kao vrsti kolektivne ekspresije. Prema Smelseru, ključna uloga mode je suprotstavljanje dominaciji i kolektivnom ponašanju. Povezano s tim, moda je u središtu pozornosti, a utjecaj u društvenoj zbilji odražava zadovoljstvo. Novi društveni pokreti bore se za kulturnu kreativnost i autonomiju te sposobnost djelovanja u svim aspektima ljudskog iskustva:

⁸⁵ John Carl Flügel, *Psychology of clothes*, London, Hogarth, 1950., str. 148.

⁸⁶ Armando Baldini, *L'invenzione della moda*, Roma, Armando, 2005., str. 18.

Subjectivity manifests itself in two ways: as a force of opposition to domination and in the recognition of other individuals as unique people with whom personal relationships can be formed. Thus the new social movements are fighting for "cultural creativity and autonomy and the capacity to act on all aspects of human experience."⁸⁷

Nadalje, Gregory Stone modu propituje kao pitanje identiteta. Bitno je naglasiti da se njegova teza koncentrira na modu kao prezentaciju simboličke naravi. Takva teza temelji se na komunikaciji koju moda vrši posredstvom odjeće. U ponuđenoj analizi, Stone u procesu komunikacije, u središte pozornosti situira ja, odnosno čovjeka, a manje modni izbor koji često zasjenjuje osobnost. U tu svrhu isticana su socio-psihološka značenja koja vode interakciji i indirektnoj povezanosti pojedinca s društvenim procesima. Budući da su u središtu socioloških studija o modi podjednako zastupljene dvije glavne teme: društvena kontrola i društvena promjena, zaključujemo da je teoretski moguće formulirati različite hipoteze povezujući modu i društvo. Drugim riječima, moda postaje subjektom koji utjelovljuje društveni izričaj i ponašanje. Naglašavajući identitet, u knjizi *Handbook of Symbolic Interactionism* autori Larry T. Reynolds i Nancy J. Herman-Kinney pozivaju se na Stonea, svraćajući pozornost na različite oblike samoidentifikacije, odnosno osporavanje ili potvrđivanje identiteta na temelju odjeće: «Stone noted that not only do people construct identities by virtue of the clothing of the wearer (both self-identifications and identifications of others), but also personal appearance serves to challenged or validate identities, leading to behavior to redefine the challenged self.»⁸⁸

Drugi autor, antropolog i lingvist Edward Sapir modu promišlja kao sustav esencijalno komplementaran s odjećom. U tom smislu propituje odijevanje kao model komunikacije u kojem se stvara višedimenzionalna uspostava značenja. Odijelo je, dakle, ključni element u procesu konstrukcije mode za koju se zalaže Sapir. Iz teorijskog shvaćanja proizlazi da članovi gornjih slojeva društva poput plemića ili aristokracije mogu imitirati modne elemente niže rangiranih građana (plebejci), kao i svoje podređene slugе. Jasno je da na taj način skreće pažnju na njezino individualno djelovanje koje je oslobođeno od dominacije i aktivnog sudjelovanja jedne društvene grupe, a odijevanje funkcionira recipročno u slobodnom djelovanju. U nastavku teksta iznesene zaključke ćemo dodatno potkrijepiti na primjeru:

⁸⁷ Hans Haferkamp, Neil J. Smelser, *Social Change and Modernity*, Oakland, University of California Press, 1992., str. 12.

⁸⁸ Larry T. Reynolds, Nancy J. Herman-Kinney, *Handbook of Symbolic Interactionism*, Maryland, Rowman Altamira, 2003., str. 374.

Many speak of fashions thought, art, habits of living, and morals. It is superficial to dismiss such locutions as metaphorical and unimportant. The usage shows a true intuition of meaning of fashion, which while it is primarily applied to dress and the exhibition of the human body is not essentially concerned with the fact of dress or ornament but with its symbolism. There is nothing to prevent a thought, a type of morality or an art from being the psychological equivalent of a costuming of the ego. Certainly one may allow oneself to be converted to Catholicism or Christian Science in exactly to same spirit in which one invests in pewter or follows the latest Prussian models in dress. Beliefs and attitudes are not fashion in their character or mores but neither are dress and ornament. In contemporary society it is not a fashion that men wear trousers; it is the custom. Fashion merely dictates such variations as whether trousers are to be so or so long, what colors they are to have and whether they are to have cuffs or not.⁸⁹

Kako se shvaćala, doživljavala i razumijevala tijekom različitih povijesno-umjetničkih razdoblja, moda je ovisila o svjetonazoru društva. Ponovimo, nastup moderne na europskoj pozornici iznjedrio je novi pristup prema modi i odijevanju. Kako tvrdi Herbert Spencer, jedan od najznačajnijih mislilaca Engleske u devetnaestom stoljeću, moda se potvrđuje kao oblik političke moći, zagovara suradnju između državnog sistema i individualne slobode. Toj promjeni doprinijeli su društveni problemi uzrokovani naglom industrijalizacijom i urbanizacijom u kojima se odjevne norme minimaliziraju. Stoga, suglasno socijalnim promjenama u okruženju odjeća u potrazi za ljepotom i elegancijom promovira koncept slobode, individualizma i autonomije pojedinca sukladno Spencerovoj filozofiji. Riječ je o evolucionističko-socijaldarvinističkom pristupu koji među prvim proširuje značenje modne sfere. Polazeći od takvog određenja 'socijalizira' prostor mode i usmjerava ga prema individualnoj slobodi. Međutim, Spencer kao ključne karakteristike izdvaja razlike u kvaliteti, količini, formi i boji odjeće. Naime, po njemu društvena evolucija orijentirana u pravcu povećanja individualne nezavisnosti i slobode stremlje oblikovanju novog pogleda na modu i odijevanje usmjerenih u pravcu dokazivanja razlika socijalnog statusa. Razmatrani koncept ideje prikazuje u djelu *Essays: scientific, political, & speculative*:

Fashion abolished to-morrow. That love of approbation which now makes people solicitous to be *en règle* would still exist –would still make them careful of their personal appearance-would still induce them to seek admiration by making themselves ornamental-

⁸⁹ Edward Sapir, *Selected writing of Edward Sapir in language, culture and personality*, Berkeley, University of California Press, 1951., str. 381.

would still cause them to respect the natural laws of good behaviour, as they now do the artificial laws.⁹⁰

Spencerov pristup problemima modne prirode ističe utjecaj širenja svijesti kod žena i muškaraca. Tako možemo govoriti o postavkama koje istražuju vrijednosti ljepote kroz njegovanje elegancije. Zaključujemo da su teorije iz sociološkog horizonta pokušaji drugačijeg, kritičkog i vrijednosnog načina razmišljanja uslijed tematske zaokupljenosti vanjštinom. Tako na primjer, u priručniku *Teorija i kultura mode* autori Žarko Paić i Krešimir Purgar ističu djelo *Il senso della moda* s kojim uistinu otpočinje akademski pristup razmatranju mode unutar društveno-humanističkih znanosti. Knjiga je korisna je u kontekstu opće analize fenomena mode s bitnim zadaćama teorijskog uvođenja u studij mode. Konkretno, u poglavlju *Uvod u semiotiku mode* iz semiotičke perspektive problematizira se analiza značenja odjeće. Prema njima, istraživanje odjeće mora ići u smjeru strukturne semiotike. Riječ je o teoriji mode i odijevanja kao prostoru semiotičkog sustava, o svojevrsnom komunikacijskom kôdu čija obilježja imaju šira obilježja u sustavu znakova. U biti, stajalište Žarka Paića i Krešimira Purgara zasniva se na okvirima već spominjane Barthesove semiotičke teorije:

U njegovoj knjizi *Sustav mode*, objavljenoj 1967. ali započetoj desetak godina ranije, u samom predgovoru istaknuto je kako se autor bavi analizom pisane, odnosno točnije bi bilo reći, opisane mode, a što naglašava strogo poštivanje kompleksnosti i same strukture semiotike kao znanstvene discipline. Dakle, Barthesovo polje interesa je strukturalna analiza ženske odjeće iz modnih časopisa, a takva metoda inspirirana je Saussureovom semiologijom. Za Barthesa sustav mode predstavlja cijeli niz društvenih odnosa i aktivnosti koje su nužne da bi moda uopće opstala. Ponajprije, on razlikuje tri različite strukture odjevnog predmeta: proizvodnu, slikovnu i verbalnu. Kroz ta tri oblika odjevni predmet postoji unutar sustava mode. Proizvodna struktura je stvarni odjevni predmet, odnosno izvorni jezik, dok su preostale dvije strukture izvedeni jezici, oni koji bi htjeli govoriti o stvarnom odjevnom predmetu.⁹¹

Vanjštinu uklopljenu u takav konceptualni okvir nadopunjujemo razmatranjima Gilla Dorflesa. Naime, Dorfles smatra da Barthesovoj semiološkoj raspravi nedostaju druge dimenzije u odnosu na modu koje bi je usmjerile na semiotičke ili semiološke vrijednosti pojedinih odjevnih predmeta. Tvrdi da Barthes sužava temu na problem jezika umjesto da je upotpuni drugim značenjima semantičkih vrijednosti koje bi podržale šire razumijevanje 'književnog jezika', a

⁹⁰ Herbert Spencer, *Essays: scientific, political, & speculative*, London, Continuum, 1999., str. 880.

⁹¹ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura mode*, Zagreb, Durieux, 2018., str. 82.

kojima se fokusirano bavio u svojoj knjizi *Moda*. Polazeći od boja i oblika Dorfles u interpretaciji otvara prostor za istraživanje vanjšine koja opisuje i prenosi različite poruke. Primjerice, on izvodi mišljenje da u svakom umjetničkom djelu postoji lingvistički kapacitet kojemu je prepuštena komunikacijska zadaća. Kako bi se shvatio navedeni koncept iznosimo kratak i jezgrovit prikaz:

Non è quindi illegittimo, forse, ricavarne la nozione che esista in ogni opera d'arte un quoziente linguistico a qui è devoluto il compito comunicativo attuale e che va incontro ad una precoce usura (ed è il quoziente più legato all moda, al costume, quello che fa sì un oggetto d'uso, una suppelletile, una canzonetta non siano più 'di moda' per il consumo avvenuto nelle loro caratteristiche linguistiche, e per contro, un quoziente più universale, più direttamente legato al processo formativo ubiquitario dal quale l'opera d'arte prende l'avvio, e tale quoziente sarà 'incomunicabile' in senso linguistico stretto, e sarà solo intuibile nella sua accezione simbolica, e come tale non deperibile né consumabile.⁹²

Bitno je naglasiti da njegovo tumačenje, za razliku od Barthesa u prikazima odjevnih predmeta prelazi granicu jezika i verbalne formulacije dajući prednost vizualnim znakovima pomoću kojih moda oblikuje određena semantička značenja i vrijednosti. Drugim riječima, moda nije određena samo specifičnim, konkretnim 'dokazima', već i nizom kodiranih obilježja i znakova. Prema njemu moda predstavlja specifičan niz različitih funkcija. Dorfles u knjizi *Mode & modi*, odjeću prikazuje kao čitljivi modni znak koji čini neizbježan psihološki moment u društvenoj komunikaciji:

La moda ha inizio solo quando l'umanità esce dallo stato più o meno "selvaggio" (nel senso usato soprattutto di Lévi-Strauss nel quale l'ornamento, il tatuaggio, la modificazione artificiale del corpo veniva attuata per un preciso scopo magico, igienico, dunque essenzialmente "funzionale"; la moda per contro inizia quando questa modificazione corporea viene attuata per una ragione che possiamo senz'altro dire "estetica" e anche di status symbol, di motivazione psicologica e sociale.⁹³

S druge strane semiotičar Ugo Volli otvara raznolika pitanja jezika i znakova pojmom odjeće. Volli tvrdi da funkcija znakova postaje konkretna njihovom materijalizacijom u svijetu mode. Znakovi zajedno s drugim znakovima putem odjevnih predmeta potvrđuju jednu vrstu hipoteze koja čini socijalno-kulturalnu selekciju, a koja je sa svojim ponašanjima paralelna onima u

⁹² Gillo Dorfles, *Itinerario estetico, Simbolo mito metafora*, Bologna, Compositori, 2011., str. 122.

⁹³ Gillo Dorfles, *Mode&modi*, Milano, Mazzotta, 1979., str. 29.

biološkom svijetu. Ukratko, struktura i izgled stvari mijenjaju obrasce ponašanja i značenja uvijek i posvuda moguće. U knjizi naslova *Contro la moda* semantika odijevanja proizašla iz jezičnosti postaje baza mode. Istaknuti dio potvrđuje razmatrana objašnjenja: «La differenza anche qui non è nella forma né nella funzione, ma nel linguaggio, nel codice connotative che si mette in atto.»⁹⁴ Ako pažljivo pogledamo Vollijevu kritiku, njegov je cilj bio otvoriti prostor za propitivanje komunikacijskih kanala mode. U općepoznatoj poslovice «Odijelo ne čini čovjeka» čitljivo je dublje značenje usmjereno na karakter stvaranja i održavanja osobnog samoidentiteta. Kako kaže Volli, ono ga ne čini, ali ga izražava, komunicira i pokazuje. Budući da se odijelo, omotava oko tijela, daje mu oblik i određene posebnosti, izloženo je neprekidnom mijenjaju i transformiranju te fizički primjetnome pogledu drugih ljudi definirajući mu vizualni identitet. Pri tome Volli odijelo u slobodnijem prijevodu vidi kao ukupnu sliku čovjeka koja potvrđuje svoju stabilnost i kontinuitet analognu sustavima znakova: «Non lo fa, ma lo significa, e lo comunica, senza dubbio, e dunque semioticamente lo fa proprio, eventualmente in modo vertiero.»⁹⁵ Filozofsko polazište Vollija je komunikacijska vrijednost odjeće. Modni predmeti privlače svojim izgledom, zavode i neprestano zadržavaju pažnju. U različitim izjavama je snažan naglasak na modi koja želi biti slijeđena i imitirana. Drugim riječima, moda je kratkotrajna, dokida vrijeme, neumorno otkriva nove forme bacajući stare u zaborav. Stalna težnja za proizvodnjom novih i posebnih iskustva jedno je od njezinih osnovnih obilježja. Osim težnje da budemo usklađeni s vladajućom modom, ne samo u odijevanju već i drugim modnim aspektima, književnim, glazbenim, sportskim i sličnim, teži promjenama, rukuje i vlada stalnim mijenama, a napuštajući staru stvar iz mode prizivajući novu ispunjava svoju funkciju. Tako se može reći da se moda, uronjena u tijek vremena, napuštajući onu prijašnju, stalno obnavlja stilove, mijenjajući i rađajući nove ideje. U prihvaćanju takvog stava Volli svoja gledišta povezuje sa značenjima Yuriya M. Lotmana, koji modi i odijevanju pripisuje značajke hirovitosti, nestalnosti i čudnovatosti. Izložene argumente ruski teoretičar utemeljuje na kulturološkom prostoru u kojemu se modni elementi izmjenjuju i djeluju između stabilnosti i nepokretnosti ponašanja. S obzirom na takvu ulogu, tvrdi da fenomen mode možemo shvatiti, kao mogućnost razmjene čarolije čudnovatih domena ili kao sferu kreativne inovativnosti u kojem ništavnost postaje obvezni element. Međutim ima nešto paradoksalno u Lotmanovom opisu značenja nerazumljivih znakova i opredjeljuje se za sljedeći stav, a to je da publika ne mora razumjeti modu, moda je istovremeno fenomen mase i elite, mijenja se u vezi s prostorom i vremenom. Moda je jedan put osobne čudnosti, manje više dopušten svim kulturama, čak i

⁹⁴ Ugo Volli, *Contro la moda*, Milano, La Feltrinelli, 1988., str. 29.

⁹⁵ Ugo Volli, *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Milano, Lupetti, 1988., str. 117.

onim 'hladnima' nesvjesnima povijesne baštine koji prema putu transformacija i metabolizmu inovacija karakterističnih za zapadni svijet ne definiramo slučajno modernim. U uvodnom poglavlju Lotmanovog djela *Universe of the mind/A Semiotic Theory of Culture* Umberto Eco nudi okvirnu karakterizaciju ideje ruskog semiotičara koji je razvio univerzalni semiotički pristup fenomenima označavanja i komunikacije. U tom smislu kaže da je pojam znaka i simbola posebno važan za Lotmana, iako ipak više u prenesenom, nego doslovnom smislu značenja. U središtu razmatranja su semiotički sustavi kao modeli koji objašnjavaju svijet u kojem živimo (Lotman je semiotiku vidio kao kognitivnu znanost), a među tim sustavima je primaran jezik kojeg izdvaja i stavlja u prvi plan. U Ecovom objašnjenju, kulturna pravila, religija, jezik umjetnosti i znanosti, sekundarni su elementi sustava te usmjerava pozornost na semantičko-jezičnu strukturu: «However, in the course of his research Lotman realized that a code identified in a culture is much more complex than that which can be identified in a language and his analyses became increasingly subtle and took on a rich, complex historical awareness.»⁹⁶ Riječima samoga Lotmana, simbol je, dakle, svojevrsni kondenzator svih načela znakovnosti i istovremeno nadilazi znakovnost. On je posrednik između različitih sfera semioze, kao i između semiotičke i nesemiotičke stvarnosti. Drugim riječima, s teorijske točke gledišta Lotmana, simbol se razlikuje od konvencionalnog znaka prisutnošću ikoničnog elementa. Konkretno, razlika između ikonskih znakova i simbola može se ilustrirati razlikom između ikone i slike. Na slici iluzija trodimenzionalne stvarnosti prikazana je dvodimenzionalnim prikazom, a gledatelja se potiče da vjeruje u potpunu sličnost doživljaja. Također, u ikoni (i simbolu općenito) u naravi komunikacijskog funkcioniranja znaka razina izražaja se ne projicira na razinu sadržaja. Sadržaj samo svjetluca kroz izraz, a izraz samo nagovještava sadržaj. U tom pogledu ikona se može usporediti s indeksom: izraz označava sadržaj u mjeri u kojoj je prikazan:

We can now attempt to define the place of the symbol among other semiotic elements. The symbol is distinguished from a conventional sign by the presence of an iconic element, some likeness between expression level and content level. The difference between iconic signs and symbols could be illustrated by the difference between an icon and a picture. In a picture a three-dimensional reality is represented by the two-dimensional depiction. But the incomplete projection of the expression level onto the content level conceals the illusionary effect: the viewer is encouraged to believe in the complete likeness. In an icon (and a symbol in general) it is in the nature of the communicatory functioning of the sign

⁹⁶ Umberto Eco, *Introduction*, Yuri M Lotman, *Universe of the mind/A Semiotic Theory of Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990., str. 12.

that the expression level is not projected onto the content level. The content merely glimmers through the expression, and the expression merely hints at the content. In this respect an icon may be likened to an index: the expression indicates the content to the extent that it is depicted. Hence the well-known conventionality of the symbolic sign. A symbol, then, is a kind of condenser of all the principles of sign-ness and at the same time goes beyond sign-ness. It is a mediator between different spheres of semiosis, and also between semiotic and non-semiotic reality. In equal measure it is a mediator between the synchrony of the text and the culture's memory. Its role is that of a semiotic condenser. In general terms we can say that the structure of symbols of a particular culture shapes the system which is isomorphic and isofunctional to the genetic memory of an individual.⁹⁷

No ostavimo za sada po strani prethodno izložene reference i pokušajmo usmjeriti na stajališta Patrizie Calefato u djelu naslovljenom *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*, a tiče se tumačenja fenomena mode, odnosno koncepcije mode u odnosu na odjeveno tijelo. Radi se zapravo o konceptu *fashion theory* koji obuhvaća određenje pojma mode:

Sono temi entro i quali la Fashion Theory (Calefato 2004) si sposa con lo sguardo "postocoloniale" inteso come presa di posizione critica storica e teorica sul presente e sul passato, sulle condizioni stesse di produzione dei discorsi sociali, di quelli quotidiani e di quelli accademici, del nostro mondo di 'vedere' e di rappresentare. La moda come *mass moda* è il luogo dove si manifesta, come è scritto in questo libro, „una complessità di tensioni, di significati e di valori – non solo relativi alla dimensione vestimentaria“ (v. infra, p.13): questa complessità ha al suo centro il corpo e la modalità del suo essere al mondo, del suo rappresentarsi, del suo mascherarsi, travestirsi, misurarsi e confliggere con stereotipi e mitologie. I rivestimenti del corpo umano sul suolo pubblico assumono oggi nuova centralità politica, oltre che estetica o di costume. Ciò che l'abito e l'accessorio rappresentano, in modo esplicito o nascosto, sono istanze e tensioni sociali che giungono attraverso la moda fino alla pelle, nelle narrazioni quotidiane che gli indumenti rendono possibili.⁹⁸

Drugim riječima, Calefato *fashion theory* vezuje za teorijske instrumente formulirane na studijima o modi. Time se u glavnim istraživačkim interesima opredjeljuje za teoriju jezika, semiotiku kulture, semiotiku mode, teoriju filma i feminizam. Pišući o modi poticaje nalazi u različitim disciplinama koje komparativno izučava. Naime, pojam *fashion theory* modu

⁹⁷ Yuri M Lotman, *Universe of the mind/A Semiotic Theory of Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990., str. 111.

⁹⁸ Patrizia Calefato, *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Castelvechi, 1999., str. 9.

obrazlaže kao sistem osjećaja unutar kojeg se oblikuju kulturološki i modni odnosi potrebni za razumijevanje odjevenog tijela. Služeći se engleskom terminologijom želi u potpunosti obuhvatiti univerzalni kanon. Pod navedenu teoriju okuplja i druge teorije poput film theory, gender theory, queer theory itd. Naime, vrlo složenu problematiku nastoji povezati s kulturološkim i književnim kontekstom u odnosu na modu. Sukladno tome razvija paralelizam između dviju teorija, teorije mode i teorije kulture. Calefato, u tom pogledu, utemeljuje razliku između pojmova fashion theory i fashion studies ukazujući na određenja svakog od njih. Pažljivo istraživanje pojma fashion theory omogućuje različite filtere teorijskog poimanja mode dodirujući brojne znanstvene discipline od humanističkih i društvenih, do umjetničkih, književnih i vizualnih. Zanimljivo je spomenuti da se imenom Fashion theory od 1997. godine publicira internacionalni časopis u izdanju Oxforda. Nadalje, Calefato ovu kritičku koncepciju nadograđuje ključnom idejom teoretičara kulture Waltera Benjamina koji ističe da moda očituje značenje robe, dublje utemeljeno na poimanju *Il trionfo della forma merce*. Calefato koncepciju tijela mode kao univerzalnog i vrlo jedinstvenog jezika zaključuje još jednim citatom iz studije *Europa fenicia: identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica sociale*:

Ma ancora oltre al passaggio dalla modella di carta alla modella „parlata“ e nominata, si può qui considerare un altro passaggio, non di tipo „epocale“, questa volta, ma di tipo propriamente semiotico: quello dal corpo ideale automatico incarnato dalla top-model al corpo di un genere di „modella quotidiana“, per così dire, da moda di strada, nel duplice senso, letterale e volgare, di questo concetto. E' il corpo della moda come mondanità, come cultura popolare, come linguaggio univesale e singolarissimo, il corpo della donna come corpo al tempo stesso costruito e in costruzione, prodotto e porcesso di rappresentazioni e di auto-rappresentazioni.⁹⁹

Stoga je za konceptualnu polazišnu točku Calefato povezala Barthesova promišljanja o modi kao formi društvenog razgovora. Promatrano u tom sklopu, novinarstvo prikazuje kao prostor mase za dijalog s modom u kojem djeluju dvije kategorije, objekt mode i njezini čitač. U kontekstu postmodernosti jasno su definirane cijele serije specifičnih diskursa, od filma do glazbe, od novih medija do reklama i oglasa koji postaju mjesta u kojima moda djeluje sinkretički, spaja međusobno nespojive sisteme i postaje vezivno tkivo različitih znakova u sklopu odjevnog odraza. Također razrađuje teoriju na primjeru metafore koja nam omogućuje razumijeti prenesena značenja:

⁹⁹ Patrizia Calefato, *Europa fenicia: identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica sociale*, Milano, Franco Angeli, 1994., str. 54.

Da queste considerazioni Barthes traeva la celebre metafora del discorso come sfoglia o come la cipolla piuttosto che come frutto con nocciolo (in cui la polpa sarebbe la forma o stile u il nocciolo il fondo o messaggio). Metafora che possiamo continuare a usare nella convinzione che la semiotica sia una compiuta scienza della cipolla o della sfoglia, secondo i gusti, orientata a: 1) il rendere plurale la parola „stile“, 2) allargare il concetto di stile a una molteplicità di discorsi (cfr. Segre 1981, p. 562) e di sistemi segnificativi verbali e non verbali, 3) raccogliere la sfida dello stile come „aberrazione“.¹⁰⁰

Dakle, Calefato razmatra Barthesova tumačenja, izdvaja ih i postavlja kao konstantu i mjerilo. U tom pravcu, poput Sapira podupire važnost kulturnog ponašanja koje nije razumljivo bez posredovanja jezika. Naime, Sapir u poglavlju o *Modi*, *Enciklopedije društvenih znanosti* obrazlaže razliku između mode i ukusa, te mode i odjeće. Riječ je odjeći koju potvrđuje kao najstabilniji element unutar društvenog ponašanja za razliku od ukusa koji je podložan stalnim promjenama. Nadalje, Calefato u teoriji povezuje Barthesove ideje na primjeru povijesnog kostima kojim navodi da se zanimamo za razlike između muškarca i žene koje su nekada bile nepremostive. Time želi reći da se muški i ženski tjelesni standard uvijek nalazio u dvojnoj poziciji, izložen privatnomu i javnomu životu. U tom smislu ističe metamorfozu tijela povezanu s odjećom. Dakle, ukazuje na odijelo kojim se tijelo izlaže socio-kulturološkom ambijentu dajući mu karakteristike prikrivanja (maskiranja). To znači da je modi današnjeg vremena dozvoljeno pokazati sve te metamorfoze, na društvenom i kulturnom planu generirati nove promjene i znakove, stvarati konfuziju među spolovima, razbijati ravnotežu i rigidni funkcionalizam tradicionalnog kostima i ritualne odjeće. Calefato u okviru tog pristupa izražava svijest o promjenama kojima je tijelo izloženo, a pritom upozorava na poremećaj vrijednosti u kojem tjelesnost postaje groteska. Zapravo glavno je pitanje posvećeno dominaciji tijela u društveno-kulturnim okolnostima koji mu omogućuje niz transakcija da izvodi ono što svijet osjeća i podržava. Dalje, u studiji *Fashion Theory* se osvrće na problematiku stila i često koristi mišljenje britanskog sociologa Dicka Hebdigea koji značajke stila definira kao međusobno privlačenje dviju disciplina, estetike i etike. Hebdige u razmatranju inzistira na kulturnom okružju, utjecajima glazbe, literature, kina i svakodnevnih životnih navika. Tako za primjer daje pravce od popa, rocka do punka koji modi pridaju veliko značenje i artikulaciju u društvenom kontekstu. Iz te perspektive govori o punku kao modnom fenomenu koji ima potrebu izdvojiti se određenim izborom paradoksalnih predmeta i obilježjima, kao na primjer neprirodnom bojom kose, sigurnosnim iglama zabodenim u kožu i slično:

¹⁰⁰ Patrizia Calefato, *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Castelveccchi, 1999., str. 19.

The punk aesthetic, formulated in the widening gap between artist and audience, can be read as an attempt to expose glam rock's implicit contradictions. For example, the 'working classness', the scruffiness and earthiness of punk ran directly counter to the arrogance, elegance and verbosity of the glam rock superstars. However, this did not prevent the two forms from sharing a certain amount of common ground. Punk claimed to speak for the neglected constituency of white lumpen youth, but it did so typically in the stilted language of glam and glitter rock – 'rendering' working classness metaphorically in chains and hollow cheeks, 'dirty' clothing (stained jackets, tarty see-through blouses) and rough and ready diction.¹⁰¹

Osim toga, u kontekstu modnih pojava i položaja pojedinca u socijalnoj strukturi propituje njihov zajednički smisao. Ovdje valja istaknuti tvrdnju usmjerenu na razumijevanje kulturnih aspekata koji se služe retorikom kôdova i znakova. Oni igraju presudnu ulogu u cjelokupnom komunikacijskom procesu. Time Hebdigov istraživački opus potvrđuje dinamični, promjenjivi karakter vanjštine:

Social relations and processes are than appropriated by individuals only through the forms in which they are represented to those individuals. These forms are, as we have seen, by no means transparent. They are shrouded in a „common sense“ which simultaneously validates and mystifies them. It is precisely these „perceived-accepted-suffered cultural objects „which semiotics sets out to „interrogate“ and decipher. All aspects of culture possess a semiotic value, and most taken-for-granted phenomena can function as signs: as element in communication systems governed by semantic rules and codes which are not themselves directly apprehended in experience.¹⁰²

U radu smo izdvojili teze koje upućuje na kompleksnu problematiku mode. Na taj način, Calefato govori o posebnostima duhovnih, etičkih i društvenih uvjerenja koji obilježavaju fenomen. Ekonomski termini u području mode *trickle-down* i *bubble-up* dobivaju važna značenja i otkrivaju priče o najvažnijim odjevnim predmetima dvadesetog stoljeća, a to su plavi jeans i mini suknja. Pored toga, u analiziranoj studiji detaljnije pojašnjava pojam *mass moda* koji u središtu pozornosti ima jednu integriranu, kompleksnu napetost značenja i vrijednosti koji se ne odnose samo na kategoriju odijevanja. Prijedlog pojma u centru zbivanja ima tijelo, njegove načine postojanja u svijetu, brojne mogućnosti prezentacije, bilo da je riječ o

¹⁰¹ Dick Hebdige, *The Meaning of Style*, London, Taylor&Francis, 2002., str. 63.

¹⁰² Ivi, str. 13.

transformaciji, maskiranju, sukobu sa stereotipima ili mitologijama. Calefato zaokuplja tema odjevenog tijela uspoređujući ga sa tjelesno-kulturalnim teritorijem u kojem se interpretira vizualni i osjećajni identitet vanjštine. Ona praktički formulira termin *testo-tessuto culturale*, slobodnijeg prijevoda *tekstualno-kulturološko tkivo*. Taj pojam sadržava oblik modnog djelovanja u kojemu se pojedinac želi izložiti, od općih karakteristika, seksualnosti, narodnosti, do ukusa, osjećaja pripadnosti nekoj društvenoj grupi i slično. U tom kontekstu navodi studije o povijesnim i kulturalnim razlikama među rodovima koje omogućuju prosuđivanja preko mode i odijevanja. Nadalje, izdvaja društvo u kojem živimo, odnosno konkretne subjekte, a tiču se baze ljudske prirode, žene i muškarca, njihovih reproduktivnih uloga, različitih hijerarhija, osjećaja i strasti. Moda ili bolje reći mode u množini, stavlja naglasak Calefato, u prostoru i vremenu poput jezika prezentiraju mogućnosti miješanja znakova istovremeno konstruirajući hibride analogne onima u lingvistici i kulturi oko kojih se propituje ideja o samom identitetu:

Le maschere della mondanità, oggi, il corpo rivestito è qualcosa di più che un corpo, „automatico“, più che, per così dire, il corpo nell'era della sua riproducibilità tecnica. È diventato un corpo mutante, cioè un corpo che cambia la sua apparenza in virtù di valori relazionali, in virtù di una sorta di categoria dell'alterità implicita nel „mondano“. Questi valori producono still di vita che possono convogliare verso scelte estetiche forze, comportamenti, aspirazioni e progetti che altrimenti non sarebbero „all' altezza dei tempi“ se non in forma convenzionale e subordinata.¹⁰³

Dakle, Calefato u modnom kontekstu posebno apostrofira primjenu termina *look* (*izgled*). Pri tome objašnjenja koje smatra ključnima za interpretaciju komunikacije povezuje sa suvremenom modom. Calefato ističe kako termin *look* pronalazimo u svakodnevnom govoru što nesumnjivo jest. Štoviše, povezuje ga s oblicima izgleda. Nadalje, nadopunjuje i produbljuje značenje termina te ukazuje na značenja riječi: „to look“= „sličiti“; na „to look at“= „gledati“. Upravo u toj koncepciji može se pronalaći sličnost sa Simmelovom putanjom o vanjštini prema kojem ista ima dvije modne karakteristike: jedna je samopotvrđivanje društvene skupine, a druga predstavlja različite individualizirane načine upravljanja vlastitim izgledom. Naime, u skladu sa spomenutim, prilikom odabira odjeće moda se može koristiti kao odraz osobnosti ili kao pravo prilagodbe određenoj društvenom kontekstu:

La parola „look“ e usata correttamente nel discorso quotidiano con un senso molto simile a ciò che Kaiser chiama „stile di apparenze“. Inoltre c'è un gioco tra i significati letterali

¹⁰³ Patrizia Calefato, *Mass moda, Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Meltemi, 1996., str. 55

inglesi del verbo „to look“ („to look“= „sembrare“; ma „to look at“= „guardare“) e il termine „look“, una sorta di coscienza metalinguistica del fatto che il corpo rivestito è determinato allo stesso tempo dagli sguardi su di esso e dal suo modo di guardare al mondo circostante. In questo senso il look è un modo di essere nel mondo e di creare un paesaggio sociale (v. Perinola 1990: 58-59) che si può rifiutare attraverso forme di „anti-moda“, o dove si può vivere con piacere e con un senso di autoriconoscimento. Il look riproduce in un certo senso due caratteristiche della moda specificate da Simmel: l'autoconferma di un gruppo sociale, che è tipica delle sottoculture degli stili giovanili, ecc., e la dimensione effimera, che è tipica del look della vita quotidiana, dove esso rappresenta maggiormente i vari modi in cui è possibile gestire la propria apparenza individuale piuttosto che un mondo individualizzato e preciso di riconoscersi.¹⁰⁴

Budući da se problematizira pitanje vanjštine u književnom tekstu, potrebno je naznačiti neke opće karakteristike teorije recepcije Hansa Roberta Jaussa. Polazeći od proučavanja čitanja kao recepcije potrebno je bilo ponajprije usmjeriti se prema metodološkim ishodištima u filozofskim granama hermeneutici, fenomenologiji i estetici na čijim se temeljima gradila «estetika recepcije» ili *teorija recepcije*. Teorija estetske recepcije Hansa Roberta Jaussa ukazuje na aktivnu ulogu čitatelja u recepciji književnog teksta. U tom smislu, moglo bi se reći da struktura i sadržaj književnog dijela te višeslojnost i značenje razvijaju njegovu najvrjedniju osobinu, a to je estetski užitak čitanja. Jauss je prvi definirao teoriju recepcije kao disciplinu koja predstavlja metodološku osnovu pri interpretaciji književno-estetskih činjenica. U pokušaju da se što temeljitije razmotre konkretni primjeri trebalo je krenuti u smjeru teorijskih postavki i njihovih tumačenja. Istražujući uzajamno djelovanje teksta i čitatelja, estetika recepcije se sagledavala u skladu s temeljnom namjerom da se uloga vanjštine i njezino razumijevanje ne doživi isključivo sa stajališta autora ili djela, već da individualna interpretacija čitatelja bude neodvojiva od recepcijskog shvaćanja. Slijedom ovako promatranih odnosa zaključuje se da književni sadržaj služi kao orijentir u propitivanju i stoga bez njega nije moguće sagledati sliku vanjštine u njezinoj cjelovitosti. Vizualnost je tu od osobita značaja. Neophodno je tim povodom ukazati na glavne značajke njegove teorije u članku *Modernity and Literary Tradition*. Jauss ističe:

Modern culture tends to separate out two families of elements and to distinguish between character and manners-along the lines of opposition between inside and outside, personal and collective, the domain of psychology and the domain of sociology that was invented

¹⁰⁴ Patrizia Calefato, *Europa fenicia: identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica sociale*, Milano, Franco Angeli, 1994., str. 51.

on a precise date, acquiring rigor over the past few centuries, and a questionable philosophical legitimacy, considering its founding premises would be easy to deconstruct. However that may be, the particular beings that enter into plots are marked by distinguishing characteristics. And it does not matter whether the characterizations refers to a single being or to a universal type: mimesis, as we have said, is the linguistic game that preserves the memory of contingent forms of life, whether real or imaginary, like a gigantic inventory of accidental existences.¹⁰⁵

Također, da bi se potkrijepila argumentacija znanstvene analize, mora se, po Guidu Mazzoniju, provoditi u uskoj vezi sa suvremenim konceptom estetike i kritike u okviru načela *mimesisa*. U Mazzonijevom djelu *Teoria del romanzo* za adekvatna objašnjenja i interpretacije metaforičkih relacija posebno mjesto zauzima Platonovo poimanje. Stoga, treba razlikovati dva osnovna aspekta, filozofski i semantički. Važno je ovdje istaći da Mazzoni modernim romanom ukazuje na precizan književni oblik polimorfnog prostora gdje smještene priče određene duljine otkrivaju kontradiktorne aspekte koje povezuje novi narativni model. Prijelaz s alegorijskog stava na estetiku identifikacije tipična je za moderni roman. U središte svoje analize stavlja pojavu mimesisa. Na taj način, Mazzoni svoje izlaganje započinje detaljnim razmatranjem hermenautičke prirode mimesisa u umjetnosti. Ovu ideju mogli bismo potkrijepiti jezičnim materijalom, čiji oblici, bili oni stvarni ili izmišljeni uspostavljaju gigantski repertoar slučajnih postojanja. Da bi se to jasno uočilo, valja pokazati njegovu sljedeću argumentaciju: «E non importa che l'individuazione faccia riferimento a un essere singolo o a un tipo universale: la mimesis, come abbiamo detto, è il gioco linguistico che salva il ricordo delle forme di vita contingenti, siano esse reali o immaginarie, come un gigantesco repertorio delle esistenze accidentali.»¹⁰⁶ U ovom kontekstu, Mazzoni provodi istraživanje aspekta usko vezanih uz pojam vanjštine. Vanjski je svijet prožet odnosima čiji raspored nije oblikovan tako da predstavlja statičnu situaciju, stavljajući u središte nemirnost i neuravnoteženost bića. Posebnu pažnju usmjerava na dio teksta u uvodu modernog romana, ističući višestrukost i različitost mimesisa. Stoga smo u promišljanju ukazali na posebnu svezu značenja poimanja: 'Sretne obitelji sve su slične, svaka nesretna obitelj nesretna je na vlastiti način'. Prema toj tvrdnji nije riječ samo o modernističkom promišljanju, nego i o razumijevanju psihofizičkog stanja čovjeka kojim će podcrtati važnost mimesisa:

¹⁰⁵ Hans Robert Jauss, *Modernity and Literary Tradition, Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005., str. 332.

¹⁰⁶ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011., str. 56.

Ma l'elemento essenziale rimane invariato: la sintassi dell'intreccio non è fatta per rappresentare situazioni statiche; gli esseri che le trame rappresentano sono antologicamente inquieti e squilibrati: „la parte che si agita comporta una mimesi molteplice e varia, mentre il costume saggio e calmo, sempre coerente con se stesso, non è facile da imitare, né è facile da capire quando lo si imita“. È questo il senso di uno degli incipit più famosi del romanzo moderno: „tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.“¹⁰⁷

Pri tome, Mazzoni u kritičkom promišljanju toposa ukazuje na skrivene dimenzije intimne sfere pojedinca, njegovom drugom liku, odnosno drugoj viziji našeg ja. U svom izlaganju razrađuje obilježja ranih desetljeća dvadesetog stoljeća, a u tekstu se uz psihoanalizu zauzima za ono iznutra, ono što nijedna druga diskurzivna formacija nije mogla okarakterizirati. Tako samo uloga *jezične igre*, prema Mazzoniju, omogućuje razumijevanje smisla književnih tekstova. Sam Mazzoni to potvrđuje kada piše:

Nei primi decenni del Novecento, proprio mentre la narrativa occidentale attribuisce un peso nuovo alla vita psichica, si diffonde il topos critico secondo il quale i racconti verbali sarebbero gli unici testi capaci di entrare nella sfera intimadi una persona diversa da noi (un altro personaggio, un'altra epoca del nostro io), mostrando ciò che nessun'altra formazione discorsiva saprebbe rivelare.¹⁰⁸

Shodno tome, prema Mazzonijevim postavkama mimezisa, primijećujemo da pripovijedač osim što gleda u nevidljivi unutarnji život, ima pristup u ponašanje čovjeka kojeg uspostavlja preko odraza vidljivog, odnosno dijelova izgleda, a koji daju značenje njegovom djelovanju. U našem zanimanju za problematiku vanjštine i njenu vizualnu specifičnost u kojoj otkrivamo mnoštvo raznovrsnih smislova i značenja, primijetili smo da se Mazzoni u poglavlju *Narrativa e analitica esistenziale*, u tumačenju dotakao nevidljivih dijelova stvarnosti koji zapravo nemaju veze s anatomijom tijela. Očito je da Mazzoni skreće pozornost na nevidljivi, unutarnji život koji bi pri tome mogao suptilno izraziti različite aspekte ponašanja i naravi pripovjedača. Ključno je to da upravo ove komponente vezuje uz pitanje vanjštine:

Oltre a guardare nell'invisibile della vita interna, il narratore ha accesso a un'altra regione preclusa ai sensi: può infatti spiegare i comportamenti degli uomini attraverso i concetti,

¹⁰⁷ Guido Mazzoni, *op. cit.*, str. 57.

¹⁰⁸ *Ivi*, str. 68.

mostrando le regolarità invisibili che la riflessione coglie nell'ambito del visibile. In forma più o meno estesa, ogni narrazione fatta di parole è circondata da un etere concettuale.¹⁰⁹

U našem zanimanju za problematiku, neizostavna literatura u raspravi je djelo *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano* Riccarda Castellane. U uvodnom poglavlju autor se dotiče oznake autentičnog duha modernističkog realizma u kojem prevagu imaju romani i novele socijalno-psihološkog tipa s aktivnostima usmjerenima na promatranje specifičnih suprotnosti između osobe i vanjskog svijeta. U tom duhu razrađuje koncept *mimesis*, referirajući se na Ericha Auerbacha i njegovo djelo *Mimesis*, odnosno estetiku mimesisa. Naime, polazišnu točku određuje mimesis koji je povezan s povijesnim i sociokulturnim čimbenicima, a preko kojih se prikaz vanjštine može razumijeti i rekonstruirati. U tom kontekstu, kako bi razvili ili osnažili opisivanje vanjštine, polazišta podupiremo Castellanovom analizom koja ističe Auerbachovu teoriju popraćenu razmatranjima o značenju pojedinih simboličkih forma (tal. forma simbolica). Stoga je važno ukazati na dvije temeljne ideje ili paradigme: vertikalnu i horizontalnu. S tim u vezi valja istaknuti da se vertikalna odnosi na simboličku slojevitost svijesti, a horizontalna ulazi u policentrični prostor simboličkog djelovanja. Castellana, u istraživanju preplitanja teme i likova u talijanskom realizmu s modernističkim tendencijama, polazi od dvostruke paradigme koju pritom potkrjepljuje tvrdnjom:

Il doppio paradigma implicitamente proposto da Auerbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis* funziona altrettanto bene, credo, per il realismo modernista italiano: al modello verticale di Proust sono assimilabili *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *I ricordi di un giovane impiegato* e *La coscienza di Zeno*; al paradigma orizzontale di Woolf, invece il capolavoro assoluto di Tozzi, *Con gli occhi chiusi* e, con risultati artistici inferiori, anche *Il potere*. Per comprendere la novità di questi romanzi è però necessario andare oltre l'esame stilistico ed esplorarne le forme del contenuto: trama, intreccio, funzioni dei personaggi.¹¹⁰

Dakle, zaključno se može sažeti da smo o ovoj dosada neistraženoj temi, usmjerenoj na pojavu vanjštine zapazili njezin dominantan položaj u književnim djelima. Osuđena na koegzistenciju s drugima, vanjština je nužno uronjena u odnose s njima. U prikazima je zamijećena iznimna važnost značenjskih elemenata mode i odijevanja u širokoj recepciji društvene i kulturne sfere. Jednako tako odjevna struktura obilježena specifičnim detaljima potvrđuje jedan od ključnih

¹⁰⁹ *Ivi*, str. 70.

¹¹⁰ Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, Napoli, Liguori, 2010., str. 32.

argumenata u retorici vanjskog izgleda. Nema sumnje da ambivalentnost karakteristična za modernost prihvaća modu kao način života u kojem su osobe spremne mijenjati maske i stopiti se sa svakom promjenom. S druge strane, vanjština je društveno uvjetovana bilo klasom, rodom, spolom, rasom, ili nekim drugim uvjetom. Unutar takvog okvira, vanjština ima svoju važnu 'odraznu' strukturu koja se povezuje s stilovima odijevanja na kraju devetnesetog i na početku dvadesetog stoljeća. Također, vanjština čije se tijelo dresira i manipulira pokazuje fizički otklon od norme. Na taj način, u analizu smo uključili simboličke forme o čovjeku kao maski u mreži simbola pomoću kojih izgrađuje sebe i svijet oko sebe. Karakterističnim u tom kontekstu, može se uočiti primjena Foucaultovih poimanja, poput teorije moći, posebno vidljive u modnim pravilima koja se koriste za ostvarivanje različitih ciljeva. Dakle, modni sustav koji prožima vanjstinu potvrđuje tijesnu povezanost s poimanjem mimezisa, odnosno, uronjen u biološke režime, određene poviješću tijela, mnogostruko svjedoči o njezinoj ulozi u različitim područjima vezanih uz domenu vizualne kulture i dizajna, od trgovine do marketinga. U nastavku, oslanjajući se na biopolitičku teoriju pokušali smo vanjštini dati neku vrstu nove definicije, a koja neposredno uključuje oblike suverene moći. Uzimajući u obzir Agambenovo shvaćanje, vanjstinu vezujemo uz modernu državu koja putem pravnog poretka ima moć nad tijelom. Ključno je da se biopolitizacija ljudskog života posredstvom suverenih odluka dokazuje u svim djelovanjima koje pri tom tijelo modificiraju, a prirodni, goli život isključuju iz društvene zajednice.

U ovako postavljenoj argumentaciji možemo reći da teorijsko promišljanje izvanjskog polazi od aktivnog odnosa promatrača prema razumijevanju značenjskih sastavnica vanjštine u kojem propitivanje vizualnog uključuje tijelo i psihi, povijesno i društveno. Upravo u sklopu jezičnih i nejezičnih sustava vanjština koristi svoj ambivalentni karakter te istodobno pretpostavlja položaj subjekta i objekta moći, prorobljenog, golog života unutar dominantnih, društvenih pravila.

IV. GABRIELE D'ANNUNZIO – IKONA STILA IZMEĐU TEKSTA I MODE

U ovom će se poglavlju prikazati stilske i idejne odlike romana Gabriela d'Annunzija. Kako piše Foucault, radi se o cijelom nizu odnosa koji se međusobno isprepliću, pretpostavljaju i nadopunjuju u društvenom sustavu. Upravo je to ono što Foucault naziva *mikrofizikom moći*; moć se proizvodi svakog trenutka, u svakoj točki, u njihovom međusobnom odnosu – ona je posvuda. Budući da smo uključili pojam moći u vanjštinu, u našoj je analizi moguće vidjeti načine na koje ona komunicira, miješa se, naglašava svoju multifunkcionalnu ulogu i prožima čitavo društveno tijelo: «Essa stabilisce dei segni, incide dei ricordi nelle cose e fin nel corpo; si fa contabile di debiti. Universo di regole che non è destinato ad addolcire, ma al contrario a soddisfare la violenza.»¹ Paralelno s tim, d'Annunzio posvećuje pozornost specifičnoj kulturi odijevanja i njezinoj komunikacijskoj strukturi. Vizualni elementi odjeće u kombinaciji s tijelom i načinima kretanja otkrivaju različita značenja. Vanjštinu tako vidimo kao društvenu, političku i kulturnu vezu pojačanu mehanizmima moći koji ju proizvode i oblikuju. Foucaultova ideja simbolički govori o mehanizmima koji su puno više od pravnog okvira jer se predstavljaju kroz mnogobrojne oblike dominacije: «Credo che i meccanismi di potere siano ben più ampi del semplice apparato giuridico, legale, e che il potere venga esercitato attraverso forme di dominazione estremamente numerose.»² Usmjeravanjem na obilježja, argumenti u prilog moći pokazuju da je ona neobično važna za razumijevanje onoga što vanjšтина jest, na temelju čega oblikujemo stav koji nije površan, metaforički, već u navedenim premisama pronalazimo fundamentalnu važnost d'Annunzijeve poetike. Naposljetku, potrebno je ukazati na svakovrsni dispozitiv moći koji odlikuje upravo vanjski izgled, ali i materijalne, ikonografske, ideološke i simboličke vrijednosti koje se međusobno sukobljavaju. Tome svakako pripada i uloga biopolitike Giorgia Agambena. Pojava modernog nadzora države, društva nad ljudskim tijelom u svim aspektima života, jedna je od ključnih tema u djelu *Homo sacer*. Posljedica takvog djelovanja jest zabrana koja veže dva pola u strukturi suverene moći, a koja čovjeka stavlja u položaj podložnosti i upravljanja nad njim: goli život i moć, homo sacer i vladajući autoritet:

Il bando è propriamente la forza, insieme attrattiva e repulsiva, che lega i due poli dell'eccezione sovrana: la nuda vita e il potere, *l'homo sacer* e il sovrano. Solo per questo esso può significare tanto l'insegna della sovranità (*Bandum, quod poste a appellatus fuit Standardum, Guntfanonum, italice Confalone, Muratori*) che l'espulsione dalla comunità.³

¹ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Nuovo Politecnico 90, 1977., str. 40.

² Michel Foucault, *Biopolitica e liberalismo*, Milano, Medusa, 2001., str. 88.

³ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005., str. 123.

Zašto baš odjeća u istraživanju odnosa prema vanjštini? Zato što d'Annunzijeve poetika pokazuje odjeću kao temeljnu sastavnicu širokog kulturološkog konteksta. Odjevnom prostoru d'Annunzio daje veliku pozornost, a najviše estetske dosege relevantno dočarava rafiniranoj čitateljskoj publici. Dakle, vanjština, zbog intenzivnih promjena koje se događaju u različitim aspektima funkcioniranja (na emocionalnom, kognitivnom, tjelesnom i socijalnom planu), različitim odjevnim sustavima oblikuje psihosocijalne prilagodbe u društvu. Prihvaćajući to stajalište, psihoanalitička analiza Johna Carla Flügela u poglavlju *Decoration – formal aspects* obrađuje problematiku mode koja otvara pitanje interakcije osobe, maske, društva i drugih sfera umjetnosti (*persona = mask*): «Here, as in other spheres of art, development (individual or racial) implies an increasing interest in an aesthetic whole, be this whole a picture, a musical composition, or a costume.»⁴ Flügel nadalje upozorava kako je htio sagledati i druge okolnosti; ne svodeći analizu isključivo na područje psihologije, već opisujući izvanjska obilježja, krećući se između dekorativnih oblika i ekspresionističkih rješenja, u kontekst stavlja društvene prilike s izrazitim smislom za prodiranje u psihi vanjštine koja određuje smjer interpretacije. Tako Flügel psihoanalitičkom analizom proširuje značenje pojma i iskazuje prodor duboko u unutrašnjost maske. To je bio razlog da u obradi d'Annunzijeve djela vanjštinu usmjerimo prema psihološkom aspektu koji će pomoći iščitati modno osjetljivog pojedinca. Kreacija, odijevanje, praznina, otpor i prevara opiru se tehnikama moći i vladavine te transformiraju i modificiraju vanjštinu:

The next form of external decoration, the local, has, as its name implies, little reference to the form of the body as a whole. It either draws attention to a particular part of the body, or else is used entirely on its own merits as an independent object of beauty, attractive in virtue of its intrinsic value (shape, colour, brightness) or of its meaning and associations. Among the form of decoration that are classified under this heading are the use of beads, combs and jewels in the hair, the precious stones that are found in rings, elaborate pins, clasps, etc. Badges and symbols of rank or dignity are also classified here. Masks are sometimes included, and, psychologically, these last are perhaps the most interesting of the whole group—but because of their social rather than their aesthetic aspects. When we wear the mask, we cease, to some extent, to be ourselves; we conceal from others both our identity and the natural expression of our emotions, and, in consequence, we do not feel the same responsibility as when our faces are uncovered; for it appears to us that, owing to our unrecognisability and the alteration in our personality (*persona=mask*), what we may do in our masked state cannot be brought up as evidence against us when we resume our normal unmasked lives.⁵

⁴ John Carl Flügel, *Psychology of Clothes*, London, Hogarth press, 1940., str. 52.

⁵ John Carl Flügel, *op. cit.*, str. 51.

K tome, u njezinoj strukturi razlikujemo sljedeće varijante: fizičke (tjelesne), estetske (ljepota, predmeti odjeće i obuće, tkanina, nakit i dr.), emocionalno-afektivne (osjećaji, raspoloženja) i socijalne (odnosi prema ili s drugim ljudima, stavovi prema raznim događajima itd.). Popraćeni opsežnim komentarima, vanjština, odjeća, nakit i modni ukrasi čine najveću skupinu materijalnih predmeta visoko sofisticirane odjevne kulture. Na prvi se pogled možda može činiti da opisani podatci nemaju ništa zajedničko s likovima te da ih je nemoguće dovesti u kakvu tješnju vezu s vanjštinom. Međutim, zađemo li dublje u opise konkretne osobe ili predmeta, doći ćemo do zaključka da je ponekad neka obilježja potrebno sagledati iz šire perspektive, točnije, da izvanjska struktura i njoj svojstveni znakovi pokazuju ironičan efekt pa u tom smislu možemo govoriti o nekom tipu negacije vanjštine. Ustrajanje na stalnim promjenama, modifikacijama i transformacijama pruža interpretativni ključ za analizu Fabiana Fabbria: «Ogni pagina di d'Annunzio è ammantata dai toni di una personalità debordante e torrenziale, compresi gli articoli che lo scrittore dedica al tema della moda in un linguaggio che, solo velatamente inibito dall'apprendistato giornalistico, sotto molti aspetti prelude alle folate della narrativa.»⁶ Njegovo je metodološko ishodište upravo u specifičnim odjevnim detaljima koji postaju zrcalom identifikacije. U tom smislu, precizno ocrtni primjeri s odjevnim obilježjima izravno nam otvaraju put prema vanjštini. Skrivajući se iza uloge ili maske, pisac progovara najosobnijim tonovima i nijansama, pri čemu ekstremnim naglašavanjem nekih dijelova i vizualnim signalima (primjerice značajnim pogledom, podizanjem obrva, kimanjem glavom ili nekom grimasom) nastoji osmisliti svaki svoj postupak i izričaj. Vanjština utjelovljuje diskurs otpora prema stvarnosti koja ju okružuje. Ljudska osobnost ne može se u potpunosti podčiniti vanjštini. Tako modni dispozitiv današnjice umnogome mijenja sliku o tijelu. Različitost je za nju uvjet jednakosti, jednakosti što počiva na različitostima koje čine dvosmislena značenja svake uspostavljene vanjštine. Poglavitito promišljajući različitost, potrebno je naglasiti paletu odjeće kao odlučujući čimbenik razlike i simbolike. Izdvajanjem prizora posebno ukazujemo na snažne sociološke, političke, etičke i estetske elemente. Prema mišljenju Giannija Olive, boja kao komunikacijska pojava sama po sebi je višeslojna i kompleksna te nužno uključuje različite perspektive: povijesnu, lokalnu, društvenu i kulturalnu. Moć boje postala je glavno istraživačko pitanje u poglavlju *Il mondo a colori* knjige *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Boja se ni na koji način ne želi pokoriti svakojakim konvencijama koje nas sputavaju, a svojim izražajnim karakterom nastoji izgraditi osobnost. Analizirajući vanjštinu, razaznajemo boju kao nositelja različitih atributa. Na tragu te ideje, Oliva određuje funkciju boje i propituje njezino specifično djelovanje. Osim toga, isprepletenost različitih

⁶ Fabiano Fabbri, *La moda contemporanea, I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019., str. 84.

specifičnih svojstava boje, uz komunikacijski aspekt, pretpostavlja i psihičke konotacije. Boje bitno određuju vanjštinu i njezinu okrenutost spram unutra, a ključ takvog pristupa značajan je za d'Annunzija. Što se krije iza boje i na koji način ona uopće određuje vanjštinu? Pri odgovoru na to pitanje, pažnju usmjeravamo na opise karakterizacije. Tako glavno mjesto pripada bijeloj, crvenoj, žutoj, plavoj i crnoj u odnosu na ostale boje. Boje su toliko popularne da oblikuju kulturnu klimu vremena, a moderni tonovi odjeće i modnih dodataka čine dominantan aspekt. Također, Oliva je izdvojio značenja boja pa tako *bijela* označava duhovnost i neodređenost, *crvena* moć, plemenitost i senzualnost, *žuta* život i svjetlost, *plava* hladnoću te *crna* smrt. Svojim specifičnim vizualnim oblikovanjem d'Annunzio je odigrao važnu ulogu u prijenosu informacija o vanjštini, no promatramo li boju, posebno su zanimljivi primjeri s ciljem stvaranja napetog ozračja. Kao što vidimo, Oliva je povezao tonove boja, njihovu simboličku i estetsku funkciju na primjeru opisa Vječnoga grada:

Insomma, d'Annunzio ribadisce i valori simbolici di una tonalità che vale a creare un'atmosfera leggiadra e fantastica per la città eterna. Allorché si specchia in quella macchia di colore, essa sembra non appartenere più a questo mondo e dimenticare le bassezze degli uomini che abitano.⁷

Iz svega što je ovdje iskazano uviđamo prodiranje boje u sve vidove vanjštine. U analizi d'Annunzijeve djela dolaze do izražaja opisi delikatnog kolorita čije djelovanje zavodi, a ponekad se s njime i sukobljava, što se poglavito odnosi na odjevne kreacije koje svjedoče bogatstvu i raskoši. Naime, pisac ženskim likovima naglašava seksipil i urođenu ženstvenost, a princip užitka strastveno se usklađuje s modnim zahtjevima: «La moda dannunziana scorre perciò tra i due poli gemelli dell'eros e della leggerezza sia quando lo scrittore ne parla, sia quando se ne fa promotore/inventore.»⁸ Neupitno je da bez ljepote nije moguće razumjeti koncept vanjštine koji izražava d'Annunzio. Takva koncepcija analogna je stanju duha oko kojega se razvija cijelo bogatstvo refleksija, emotivnih stanja i ugođaja. Tome, s aspekta mode, osobitu pažnju pridaje Daniela Baroncini kada ističe opise fatalnih žena (*bellezza fatale*), gdje se posebno referira na slikarskog genija Leonarda i njegovu *Mona Lisu* (*La Gioconda*):

Peraltro i tratti principali della bellezza fatale si annunciano nella descrizione della donna medusea, capace di pietrificare con lo sguardo, in *Gorgon* (*La Chiamera*), dove il poeta sottolinea il pallore («Ella avea diffuso in volto / quel pallor cupo che adoro»), la chioma folta e ondulata con riflessi violacei, il sorriso «fulgidissimo e crudele» che richiama quello della

⁷ Gianni Oliva, *La poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992., str. 40.

⁸ Gianni Oliva, *op. cit.*, str. 85.

Gioconda di Leonrdo da Vinci, vera icona dell'ambigua bellezza decadente a partire dal saggio Walter Pater (in *Studi sulla storia del Rinascimento*, 1873).⁹

Pozi lika, površini, volumenu i detaljima d'Annunzio pridaje posebnu pozornost u opisivanju. Njegova osjećajnost razlikuje stanja vanjštine, onu koja je ekspresivna, to jest onu koja je osjetilna, emotivna. Osim toga, koristi se modnim iskustvima kako bi oblikovao složenije oblike onog nevidljivog i unutarnjeg u likovima. Evidentno je da su autobiografski elementi povezani s modom protkani kroz sva njegova djela. Primjenjujući modu, važno je spomenuti da je d'Annunzio, izvan književnog svijeta kojem je pripadao, bio i svjetska utjecajna modna ikona. Opisana odjeća nikad nije ista, u središtu su najrazličitiji oblici dizajnerskih rješenja čiji efekti teže domicanju idealne ljepote. Modu je koristio za naglašavanje raskoši i luksuza. Gabriele d'Annunzio bio je sinonim za eleganciju u odijevanju s najmodernijim dizajnerskim i upečatljivim detaljima. Zbog toga su njegova ekstravagancija, profinjenost i ukus bili predmet analize i proučavanja. U središtu propitivanja karakteristika d'Annunzijeve osebujnog stila važno se osvrnuti na teorijska promišljanja Fabrijana Fabbrija koji nudi specifičnu interpretaciju podsjećajući da je i sam pisac kreirao odjevne predmete:

Tra i cantori di un Simbolismo legato alle vicende del costume, in un abbraccio poi esteso, nel suo caso, alla poesia, alla narrativa, all'arte e al teatro, merita un posto in prima fila una «moderna icona di moda» di caratura e reputazione globali come Gabriele D'Annunzio (1863). Il motivo è triplice: per prima cosa, appena diciannovenne, trasferitosi da Pescara a Roma, D'Annunzio si occupa di cronache mondane in scritti giornalistici molto dettagliati, intrisi di moda e di attenzione alle nuove tendenze; in secondo luogo, costosissimo e talvolta eccentrico, il suo guardaroba personale promuove una ricercatezza e uno stile divenuti negli anni oggetto di studio e archiviazione, un parametro dell'eleganza e assieme del dandismo; infine, seppure come occupazione minore è il Vate stesso a inventare abiti e forme, o almeno a intervenire «a mano volante» sul design di tessuti e di capi di abbigliamento.¹⁰

Ovdje možemo ustvrditi kako d'Annunzio modom podupire vlastitu viziju vanjštine. Opisi privlače pažnju, a odjevni komadi, tkanine i texture prizivaju osjetilo dodira. Također se možemo pitati kakav se pristup ili namjera krije iza opisa odjeće? Na nekima se d'Annunzio ne zadržava dugo, a neke temeljito obrađuje. Vanjština se pokazuje kroz svoju socijalno konstruiranu ulogu. Predstavljena iz te perspektive, ukazuje na simboličku sliku, dok modna značenja posreduju pozitivnu ili negativnu identifikaciju lika. Upravo struktura materijala,

⁹ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Torino, Mondadori, 2010., str. 48–49.

¹⁰ Fabriano Fabbri, *op. cit.*, str. 84.

različiti tonovi i boje usmjeravaju na vizualno atraktivnu i provokativnu odjeću. Njihova kreacija, kao nova društvena i kulturalna moć, istovremeno uspostavlja i dekonstruira vanjštinu. Na taj način d'Annunzio ide ukorak s vremenom, stoga ne čudi što moda postaje sila nove društvene integracije, a njezino djelovanje stavlja u kontekst određene proturječnosti razdrte sukobima. Dakle, vanjšтина čini 'bit' društvenih odnosa. Primjećujemo da ona zauzima javni prostor, stoga uspostavljamo središnje pitanje: što čini vanjštinu? Kako je opisana, ističe li samo odjevenu dimenziju ili previđa odnose moći na kojima je zasnovana? U tom smislu jasno je da vanjštinu oblikuje vanjsko (materijalno), a njezino bitno svojstvo čine odjevni elementi koji se isprepliću i označavaju. Kada se to ima u vidu, moguće je zaključiti da su d'Annunzijeve likovi tipični zastupnici određenog društvenog sloja, prepušteni sami sebi, ispunjeni različitim sudbinama, tragedijom, tjeskobom, samoubojstvima i ludilom. S druge strane, to su likovi bez snage i volje za životom. Štoviše, ne mogu prihvatiti krhkost, ranjivost i slabost. Dekadencija u njegovu diskursu ima primat. Naslanjajući se na Baroncinine uvide, moguće je ustvrditi da d'Annunzio ne piše samo o estetskim kakvoćama sadržanim u odjeći, već ukazuje na bijeg od istih. Potonje iziskuje pomniju analizu glavnog junaka romana *Il Piacere* Andree Sperellija. S njim moda postaje društvena atrakcija, no istodobno predstavlja i otuđenje: «Ora però il vestito non è più soltanto un segno di distinzione, ma diventa l'estensione di un io alienato e dolorosamente consapevole dell'assurdità di un'esistenza inautentica alla quale non riesce a sfuggire.»¹¹ Također, vidimo ženske likove koje karakterizira kult ljepote i privlačnosti. Estetski kanoni femme fatale simuliraju pretjerano emotivnu ljepotu zavodljive snage. Važno je napomenuti kako uočavamo opise junakinja s karakterističnim velom koji u svojoj providnosti skriva sofisticiranu moć. Čini se da njegov psihološki značaj pridaje mistični efekt vanjštini. Naime, nije riječ o površnoj vanjštini, portretu običnih žena, majki, ljubavnica ili ženskih zavodnica, već se opisima obuhvaćaju nesigurna psihološka stanja. Sklonost luksuzu nije nipošto rijetkost. Mnogo je razloga za tvrdnju da moda u d'Annunzijeve opise junakinja daje ugladenost i eleganciju. Izravni dojam potaknut je izborom boja, a njegova ustrajnost na figuraciji uvijek je osvježena kolorističkim impulsima. Slijedom toga, Fabbri u svojim studijama propituje neuhvatljive aspekte vanjštine. Navodi iznimno zanimljivu pojavu *principesse di Bagnara* koju pisac uzdiže na pijedestal nedodirljivosti: «La bordura a coda di pesce non intacca il passo della portatrice che, nell'incedere, raccoglie chiarori, luminosità, quasi costituita di materia pulsatile e prismatica – la principessa di Bagnara di D'Annunzio? –, a sottolineare la presa di distanza delle Sorelle Callot dall'idea di una femminilità da piedistallo.»¹² Nema sumnje da je d'Annunzio moderni esteta: polazi od činjenice da je

¹¹ Ivi, str. 109.

¹² Ivi, str. 100.

umjetnost najvažnija i najmoćnija duhovna snaga, a poetiku ljepote smatra svetošću. Ljepota za d'Annunzija postaje ključ poimanja univerzuma. Njegov dekadentizam ima važno značenje zbog čega neponovljiv život pretvara u masovni mit (*Il superuomo*). U njegovoj umjetničkoj filozofiji htijenje za moći stvara snažnog, neovisnog i moćnog čovjeka koji poprima božanska svojstva. Ovo treba nadopuniti pogledom na putanju različitih društvenih devijacija otuđenog djelovanja čovjeka. U takvom shvaćanju, opisi otkrivaju stanja koja uvjerljivo pokazuju snažne dimenzije raskola tjelesnog života. Prisutnost odjeće povezane s prerusavanjem često biva pretjerana i kompromitirajuća, ali dovoljno snažna da njezin utjecaj pokreće događaje i usmjerava daljnje akcije. Polazište je vanjština, ali ne u materijalnom smislu, već kao otuđenost povezana s gubitkom identiteta, pokušaj postojanja u smislu društvenog oruđa, kavez, oklop i slična značenja. Likovi pokušavaju 'egzistencijalnu krizu' i frustracije pretvoriti i zamaskirati u određeni odjevni predmet. D'Annunzijeve romani sadrže svojevrсни dokument modne trenutnosti, a modne igre determiniraju dispozitivi moći. U takvom nadopunjavanju Fabbri, u tematskom sloju o modi, provlači Mallarméa, Balzaca, Baudelairea i druge, međutim, u konačnici upravo d'Annunzio kulturnom dominacijom na specifičan način potvrđuje 'moć vanjštine':

Prima di lui, le penneprestate all'arte del vestire appartenevano a scrittori come Giacomo Leopardi, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Charles Baudelaire e soprattutto Stéphane Mallarmé, ma con D'Annunzio si compie un passo decisivo sia dal punto di vista quantitativo sia qualitativo, poiché nell'interpretazione della moda del tempo il Vate infonde la nervatura della sua visione del mondo e per conseguenza di un intero ciclo culturale.¹³

Upravo zato Ugo Volli u tumačenju ističe simboličko značenje mode. Simbolički odraz vidljivog u nevidljivom potvrđuje u knjizi *Contro la moda*. Sveukupnoj predodžbi vanjštine pristupa kao jednoj vrsti kaveza ili maske. Njegova teza u proširenom kontekstu ukazuje na često konfliktna značenja: «Vestirsi è sempre costruire la propria persona, determinare la propria maschera sociale; ma fare la Moda, in qualsiasi contesto, è darsi un abito simbolico, coprirsi di una superficie opaca e intercambiabile come i nostri abiti.»¹⁴ Tako vanjština postaje prostor otkrivanja različitih slojeva koji se u njoj isprepliću. Nadalje, u tekstu gdje se književnost susreće s psihologijom nužno je dodati Freudovu psihoanalitičku teoriju potrage za vlastitim identitetom. Dakle, d'Annunzio je možda najdetaljniji pri psihološkom karakteriziranju svojih protagonista. U tom smislu, različiti opisi, jednako tako različitih naslova iz ovog tematskog bloka, oslikavaju dio onoga što pisac problematizira i opisuje. Kako

¹³ Ivi, str. 85.

¹⁴ Ugo Volli, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988., str. 53.

smo vidjeli, vanjštinu možemo objasniti kao aktualizaciju nečeg skrivenog, gdje maska ili kostim prožeti moći posreduju konstantne preobrazbe. Zanimljivo je da sveukupna predodžba vanjštine govori što sve čovjek nosi sa sobom kao dio vlastite egzistencije: prošlost, obitelj, pokrajinsko porijeklo i sl. Kamo god pogledamo ona se povezuje i prepleće u društvenoj borbi. Kako tvrdi Gillo Dorfles, odijevanje je uvijek obilježeno estetikom povijesnog razdoblja:

Ona je, također, jedan od načina očuvanja stila koji u određenom razdoblju vodi i usmjerava dizajn, primijenjen na odjeću, dekoracije, tkanine, predmete za unutarnje uređenje. Stoga je moda jedan od najosjetljivijih pokazatelja onog posebnog 'ukusa epohe' koji je uvijek temeljem svakog estetskog i kritičkog vrednovanja nekog povijesnog razdoblja.¹⁵

U kontekstu tih zaključaka, slobodno možemo reći da d'Annunzijeve djela nose poruku, inovaciju, kreaciju, provokaciju, svako od njih drugačiju. Vanjština bazirana na izumima čarobnih odjevnih rješenja uspijeva preobraziti skromne djevojke u *fatalne božice*. Tekstovi obiluju opisima, a njihovom analizom na vidjelo izlaze naglašeni elementi senzibilnosti i profinjenosti u pisanju. Da bi se shvatio značaj njegovog diskursa o modi, Fabbri se u istraživanju poslužio d'Annunzijevim predstavljanjem mode u Rimu krajem devetnaestoga stoljeća. U svom tekstu donosi opis dviju fotografija čiji je izbor sadržajno usmjeren na odjevne predmete. Na prvoj fotografiji prikazan je par cipela koji je dizajnirao d'Annunzio, a izradili su ga izvrsni majstori; radi se o kožnim mokasinama s erotskim simbolom na gornjoj strani, dok je s druge strane manje eksplicitni simbol dviju stiliziranih riba. Drugu fotografiju snimio je njegov prijatelj Francesco Paolo Michetti na plaži Francavilla te ona prikazuje d'Annunzija zamotanog u dugački, bijeli kućni ogrtač prilijepljen uz tijelo. Figura pisca ističe bestjelesne, krhke, eterične osobine koje u središte stavljaju stvaralačko božanstvo:

Ciascuna osservazione non si ferma a descrivere i look in voga nella Roma del tardo Ottocento, li sorregge, li evoca, li indirizza su una flessione di gusto storicamente impeccabile e altrettanto insaporita di tematiche simboliste. Due immagini in particolare racchiudono l'alfa e l'omega del credo dannunziano in fatto di moda. La prima è una fotografia di un paio di scarpe disegnate da lui e realizzate da maestranze d'eccellenza; sono dei mocassini in cuoio con un simbolo che non lascia dubbi sulla valenza erotica dell'oggetto, ovvero la sagoma di un fallo posta sulla tomaia, mentre sulle suole sono ricavati altri simboli sessuali meno espliciti, due pesci stilizzati. L'altra immagine, scattata dall'amico Francesco Paolo Michetti sulla spiaggia di Francavilla, ritrae un D'Annunzio avvolto da una lunga vestaglia bianca, madida di acqua marina, aderente al corpo e allungata in una sorta di strascico involontario. La figura del Vate appare

¹⁵ Gillo Dorfles, *Moda*, Zagreb, Golden marketing, 1997., str. 8.

disincarnata, gracile, eterea, permeata dagli stessi valori di diafanità già largamente riscontrati in tutti gli altri protagonisti della compagine simbolista. La moda dannunziana scorre perciò tra i due poli gemelli dell'eros e della leggerezza sia quando lo scrittore ne parla, sia quando se ne fa promotore/inventore.¹⁶

Podrazumijeva se da odjeću i d'Annunziju 'opčinjenost vanjštinom' međusobno prožimaju moć i moda. Vizualni, materijalni znak, kôdno elastičan, najeksponiraniji je označivač vanjštine. U biti, d'Annunzija doživljavamo kao istinskog pokretača 'modnih gibanja', svojevrsnog modnog kreatora. Dapače, pišćeva neraskidiva veza između lijepih tkanina i odjeće, krzna, šalova, čarapa i torbi presudna je u raznim identifikacijama likova, ali i djela u cjelini. Modni predmeti potvrđuju hedonističke, senzualno intonirane vizije po uzoru na klasične kulture. Svila mu je bila omiljeni tekstil, čija čulnost djeluje posebno, erotično i privlačno. Glorifikacija živih i senzualnih opisa odgovara modernom društvu spektakla o kojem pripovijeda d'Annunzio. U takvoj relaciji posebno je zanimljiv primjer iz poglavlja *Eros e moda*, *D'Annunzio è senza freni*: «Ovviamente, nel d'Annunzio senza freni la forma a sellino della foggia worthiana si carica di un'emanazione erotica del tutto sconosciuta dalle parti di rue de la Paix, che all'opposto ribolle e fermenta di pulsioni nella spregiudicata poetica del Vate».¹⁷ Moda je na neki način u srži d'Annunzijevo stvaralaštva. Vanjštinama je pokazao ne samo čulnost, već vizualno uživanje i divljenje odjevnim predmetima. Drugim riječima, vanjština konstruira paralelni svijet u kojemu zauzima poziciju subjekta u društvu. U opisima, d'Annunzijeve odjeće karakterizira dvostruki i kontradiktorni zahtjev: s jedne se strane potvrđuje, neumorno komunicira i ističe u svakom trenutku, a s druge neke vidljive elemente želi učiniti nevidljivima. Nadalje, moda uvlači u komunikacijski proces, pri čemu asimilira specifična svojstva tuđeg identiteta, dok se s druge strane pokazuje kao izvor užitka. Na taj smo način shvatili da vanjština nije čvrst pojam, njezino je značenje uzdrmano i klimavo kao i moda. Modni i vizualni vokabular nadilazi sve, postaje određenom vrstom igre začudnih pojedinosti koja konstituira vanjštinu. Važno je podsjetiti kako Barilli u analizi d'Annunzijeve tekstove zagovara posebne pozicije pojmova *umjetnost* i *ljepota*. Kako vidimo iz dosadašnjih opisa, d'Annunzio je opsjednut idejom umjetničkog stvaralaštva: «L'arte e il Bello come una droga per aiutare gli eroi dannunziani ad acuire i sensi, e nello stesso tempo ad allontanare le brutture, fisiche e psichiche, dell'universo naturalistico.»¹⁸ Barilli u mnoštvu idejnih tumačenja koja se nude u okviru te perspektive problematizira transcendentalnu formu identiteta. S obzirom da *Ja* pretpostavlja *transcendentalno*, posrijedi je pojam identiteta čija je polazna točka za

¹⁶ Fabriano Fabbri, *op. cit.*, str. 85.

¹⁷ *Ivi*, str. 87.

¹⁸ Renato Barilli, *D'Annunzio in prosa*, Milano, Ugo Mursia, 2013., str. 48.

autodefiniciju Bog. Na temelju koncepcije *Io transcendente* u kojoj pojam transcendentalnog identiteta zadobiva posebnu važnost, Sperellijeva vanjšina nije tek izvanjska, već je dio procesa kontinuiranog proučavanja koji pisac pozicionira putem posrednika: «Precisiamo che l' «io transcendente» non è una realtà staticamente adottata di opera in opera, ma al contrario un obiettivo posto al limite, ovvero un processo di autointerrogazione continua che l'autore viene conducendo, seppure per interposta persona.»¹⁹ Približivši se Barillijevim idejama, utvrditi smo da koncepcija vanjšine isključuje jednoznačnost i uključuje božansku intervenciju koja preko djelovanja moći zadobiva puninu sadržaja. Shodno tome, ukoliko se završna misao o vanjšini nalazi u modi, utoliko je i njezina polazišna točka. Drugim riječima, modni pojmovi, apstrakcija i sinteza znakova tvore vanjski odraz te izgrađuju modni identitet (*L'io alla moda*), a ujedno su polazišna točka vanjšine koju prepoznaje Lars Fr. H. Svendsen:

L'io alla moda non è solo un sé senza un vero passato – visto che ogni passato cade rapidamente nell'oblio per un nuovo presente – ma è anche un sé senza futuro, perché il suo futuro è completamente arbitrario. La moda non ha alcun fine, non si dirige da nessuna parte, va semplicemente avanti.²⁰

U Svendsenovom tekstu pak, u suprotnosti s uobičajenim interpretacijama, moda shvaćena ponajprije u kontekstu identiteta ide korak dalje nastojeći ukazati na važnost vizualnog izričaja naglašavajući da odjeća izvana može komunicirati unutrašnjost. U ovom dijelu valja naglasiti da je nemoguće dati apsolutni prioritet vanjšini. Kako ističe, upravo unutarnji ili vanjski identitet omogućuje sjedinjenje oprečnih dijelova, odnosno oni su zapravo međusobno ovisni: «Potremmo ribaltare la situazione e affermare che è l'esteriorità a costituire l'interiorità, che sono i vestiti a costituire l'identità. Ma anche questo sarebbe fuorviante. È impossibile dare priorità assoluta all'aspetto interiore o a quello esteriore dell'identità: essi sono infatti interdipendenti.»²¹ Sagledano u književnom kontekstu, modni sadržaj se služi novim strukturama i ritmovima kako bi stvarao neobične i uvijek različite vanjšine, npr. igra svjetla i boja na odjeći. Glamurozni aspekt mode d'Annunzio usmjerava na kromatičnost odjevnih predmeta, površine i dinamičke strukture, teksture, reljefnost kojom sugerira neposrednost, taktilnost i prisni tjelesni kontakt. Mogli bismo reći da su opisi usmjereni na bitne i specifične materijalne okolnosti s kojima je tijelo u najprisnijoj interakciji. Elizabeth M. Sheehan naglasak također stavlja na odjeću. Pri tome je ipak važno istaknuti da autorica u svom djelu *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature* razrađuje razinu obilježja te razmatra ono što

¹⁹ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 44.

²⁰ Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2006., str. 138.

²¹ Lars Fr. H. Svendsen, *op. cit.*, str. 140.

Woolf u *A Sketch of the Past* naziva 'uzorak skriven iza pamuka'. M. Sheehan, dakle, daje prednost vizualno-doživljajnoj izražajnosti kako bi se otkrio skriveni dizajn, onaj koji omogućuje optičke varke materijala, volumena i boje. Ovaj pristup sliči načinu haptičke vizualnosti, odnosno taktilnosti kao dominantnom načinu prijenosa osjeta pri doživljavanju umjetničkog djela. Na primjer, kombinira blisku, intimnu pažnju, odnosno fizičko iskustvo kao temeljni efekt percepcije:

Throughout the novel, clothing helps to make things surface and offers glimpses of what Woolf in „A Sketch of the Past” refers to as „the pattern hid behind the cotton wool.” What the novel undertakes, however, is not so much a tearing away of the “cotton wool” to reveal a hidden design, as an attempt to put pressure on the fabric so as to feel out the pattern beneath. This approach resembles Three Guineas’s mode of haptic visuality, which combines a close, intimate attention to texture with a method of feeling one’s way through and around existing arrangements of thought, feeling, space, and time.²²

Poseban je značaj priloga u kojem d'Annunzio iznosi osjetljivost za moderne odjevne trendove koji svjedoče o ekonomsko-političkim stanjima. Giorgio Fabre u knjizi interesantnog naslova *Gabriele d'Annunzio esteta per l'informazione* bilježi pojavu odijevanja kao jednu od bitnih stavki kulture modernoga grada. Gotovo povlašteno mjesto u njegovom radu imaju modne tiskovine na prijelazu stoljeća. Prateći kulturne priloge, dobivamo dobar uvid u aktualnosti vremena te saznajemo o potrebama, željama i stremljenjima građana prema odijevanju i modnim trendovima. Geno Pampaloni u svom prilogu *D'Annunzio giornalista* donosi važan osvrt na modna izdanja koja predstavljaju vrijedan putokaz u analizi. U tom kontekstu, novinar d'Annunzio, vrlo precizno uočava modne pojave, koristi se pravilima rafiniranog ukusa uvijek popraćenog ekstravagantnim ugođajem te modnim zbivanjima privlači pažnju. Zamjetan je velik broj satiričnih i ironičnih karakteristika. Karizmatičan i ekscentričan, unosi promjene u tradicionalno novinarstvo, postaje svojevrsni tračer fokusiran na skandale i ogovaranja kakva se i danas koriste u novinskim medijima. Bitno je istaknuti da reakcije na odjevne forme nadilaze puku funkciju, dopadljivost i luksuz. Vidimo da d'Annunzijska vanjština postaje krinka za ideologiju, ali i struktura koja sugerira moć. Smisao odijevanja jest začarati, sakriti mane, čovjeka učiniti podnošljivim u zajednici ljudi. Ipak, teško se oteti dojmu da je vanjština unatoč svojoj zagonetnosti i proturječju svojevrsna metafora s kojom se čovjek nebrojeno puta našao na raskrsnicama: prilagoditi se ili suprotstaviti; prerusiti, upasti u konformizam i sigurnost ili riskirati? Evidentno je da d'Annunzijska vanjština nipošto nema fiksirano značenje,

²² Elizabeth M. Sheehan, *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature*, New York, Cornell University Press, 2018., str. 62.

nego naprotiv još snažnije posređuje čitavim nizom znakova vizualne kulture, najsuptilnije se poigrava, izmiče i varira. Primjera koji se kreću unutar problemskog pitanja naprosto ne nedostaje i o njihovoj interpretaciji raspravlja ovo poglavlje. Odjeća je shvaćena kao dimenzija koja formira izgled i potvrđuje da ne postoji čvrsta granica između mode i moći. Drukčije rečeno, moda u sebi ima sadržanu osebujnu političku ulogu. Dakle, moć utjelovljuje vanjštinu, a otpor od oblika u kojima je zatočena ima izvornu snagu otpora u vizualnosti i auditivnosti.

Poglavlje posvećeno Gabrielu d'Annunziju podijeljeno je u sedam tematskih potpoglavlja prema pojedinačnim naslovima romana. Nizom prethodno navedenih i analiziranih primjera prezentirali smo konkretne stavove, principe ili uvjerenja, te jasnije iscrtali kompleksan spoj individualnih i kolektivnih vrijednosnih značenja (modnih, političkih, socijalnih, kulturnih i dr.) koja oslikavaju koncept vanjštine i određuju njezinu esenciju, a u literarnom doživljaju postavljaju konačno obličje.

4.1. *Il Piacere* (1889.)

Roman *Il Piacere* najpoznatiji je roman Gabriela d'Annunzija te jedan od njegovih uspješnijih djela. Napisan je 1888., a objavljen 1889. godine. Protagonist djela je besposleni rimski plemić rafinirane osjetljivosti Andrea Sperelli koji prezire vrijednosti građanskog svijeta, okružen luksuzom i senzualnim ljubavima. Živi u prekrasnoj palači gdje njeguje svoje elegantne manire. Zaljubljen je u prelijepu Eleni Muti. Nakon dvije godine intenzivnog odnosa, prekidaju vezu i ona napušta Rim. Andrea je pokušava zaboraviti pronalazeći utjehu u društvenom životu, odlazeći iz jedne ljubavne avanture u drugu. Nakon oporavka od dvoboja, u rođakovoj vili upoznaje Mariju Ferres, ženu gvatemalskog diplomata. Elena se u međuvremenu udaje za Lorda Heathfielda i ponovno vraća u Rim. Od tog trenutka misli glavnog lika o objema ženama morbidno se preklapaju. Andrea Sperelli voli ljepotu, traži je i potvrđuje u svakoj gesti. Na kraju romana i mutne ljubavne afere koja ga razdvaja između dvije žene, Andrea će se naći sam, prazan, bez moralne i kreativne energije. *Il Piacere* je možda najveći primjer dekadentne književnosti u koji d'Annunzio transponira svoj senzualni i strastveni alter ego. Andrea Sperelli predstavlja utjelovljenje estete, onoga koji je u potrazi da svoj život učini umjetničkim djelom, o čemu nam svjedoči i sam naslov romana *Il Piacere* (*Slast*). Prema tome bi se moglo reći kako riječ vanjština predstavlja odjevenu građu, a konkretni su prizori portreti svojevrsnog duševnog stanja, kako autora, tako i atmosfere koja ga je okruživala:

E che dire dello slancio erotico e freudiano così platealmente enunciato nel titolo del primo romanzo del pescarese, *Il piacere*? Ogni pagina di D'Annunzio è ammantata dai toni di una personalità debordante e torrenziale, compresi gli articoli che lo scrittore dedica al tema della moda in un linguaggio che, solo velatamente inibito dall'apprendistato giornalistico, sotto molti aspetti prelude alle folate della narrativa.²³

Dakle, ovdje se nameće pitanje što djelo mora sadržavati da bi u njemu bio prepoznat *užitak*. Riječ je o pojmu koji se ovdje izvlači izvan uobičajenih definicija. Pojava užitka očituje se kao vidljiva, primjetna dimenzija koja se rasplinjuje i raspršuje u romanu. Prostor obilježen simbolima, metaforama i alegorijama prenosi užitak pojedinca i kolektiva upućujući na simptom općeg užitka. D'Annunzijeve snažan interes za modu i odijevanje, za samu naraciju odjevne dinamike, ima čulno-plastički trag jednako važan kao i vizualna strana karakterizacije. U tom kontekstu, na vrlo izvoran način d'Annunzio kroz gotovo cijeli roman postavlja dokaze

²³ Fabriano Fabbri, *op. cit.*, str. 84.

o postojanosti odjeće posebnog ukusa, temeljene na moći, društvenom statusu, identitetu, bogatstvu i nizu drugih društvenih odrednica. Uz to, u prikazima vanjštine, o čijim formama piše Renato Barilli, ističe se neuništivost mašte, ekstaza intuicije i vokabular strasti:

E dobbiamo appunto riconoscere il coraggio civico, morale, epistemologo di qui prova il giovane scrittore nel qualificare con l'epiteto «divino» un godimento effettatosi in condizini così basse, degradate e degradanti. Ma è l'intera nostra cultura che ci obbliga a sollevare, a nobilitare l'atto erotico, ariconoscere che esso sta alle origini della nostra felicità, o alla fine del processo che ci singe e ricercarla. Il piacere è presente, già qui, come dimensione irrinunciabile, anzi, come costituente primaria di cui è fatta la nostra umanità.²⁴

Jasno, nikako ne smijemo smetnuti s uma da je riječ o vanjštini koja je iznimno složena i zahtjevna. Modi ostaje mjesta za prekomjernu taštinu i egzibicionizam. D'Annunzio zadivljujućom energijom neprestano animira, prošarano privlačnim opisnim kadrovima odjeće zaokružuje snažan dojam o vanjštini, čiji je dvojniki – moda. Tako je, na primjer, vidljivo da dijelovi odjeće mladoga gospodina (*giovane signore*) naslućuju modne smjernice, u ovom slučaju ne samo odijevanja, već i društva u kojem se kreće. Tu se otvara prostor za (re)aktualizaciju još jednog tipa identiteta koji nalazimo u djelu *Il Giorno* Giuseppea Parinija, njegovog *giovine signore*. Parini u otvaranju novih tema i pristupa istraživanju već na samom početku ističe užitak lijepih strana izgleda. U prvom predgovornom fragmentu vidno izdvaja prostor vanjštine, *la nostra brillante gioventù*. U ovakvom iščitavanju upravo je odijevanje obostrana meta obojice autora. Dakle, d'Annunzio i Parini postavljaju odjeću kao ključnu kategoriju. Spajanjem tih dvaju prikaza otvaraju se pitanja stilskih i semantičkih sličnosti i razlika podložnih daljnjim analizama. Nadalje, doneseni opisni citat sadržava osebujne karakteristike i govori o postojanju dekorativnog rimskog sarkofaga vrlo ukusno pretvorenog u stol za odjeću na kojem dominiraju poredani rupci, plesne rukavice, novčanici, tabakere, bočice s esencijama parfema:

Egli andò a vestirsi, nella camera ottagonale ch'era, in verità, il più elegante e comodo spogliatoio desiderabile per un giovane signore moderno. Vestendosi aveva una infinità di minute cure della sua persona. Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento, erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, gli astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzura. Egli scelse un fazzoletto con le cifre bianche e ci versò due o tre gocce di pao rosa, non prese alcuna gardenia perché l'avrebbe trovata alla mensa di casa

²⁴ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 35.

Doria; empi di sigarette ruse un astuccio d'oro martellato, sottilissimo, ornato d'uno zalfiro su la sporgenza della molla, un po' curvo per aderire alla coscia nella tasca de' calzoni.²⁵

Nije bilo neobično što pisac spaja užitak s modnom temom. Odjevni elementi koji se pojavljuju u kontekstu užitka potvrđuju estetsku dimenziju. Ovdje je važno istaknuti opis mladog gospodina Sperellija čija garderoba vizualno i čujno predstavlja kulturni status. D'Annunzijeve istančane slikarske senzibilitet neposredno dolazi do izražaja. Ne čudi da je, okrenut modi, baš u umijeću portretiranja pokazao sposobnost otkrivanja novih pogleda na njezinu raskoš. Tako je naglašena Sperellijeva odjeća, unatoč svemu, odredila glavnog lika kao estetski i modno prepoznatljivog pojedinca. Piščeva usredotočenost obuhvaća vizualni koncept u kojem prepoznajemo stol za odjeću s poredanim rupcima, plesne rukavice, novčanike, kutije cigareta, bočice s mirisima, svježeg gardenija u plavim bojama i porculanske vaze. Čini se da je igra privatnog i javnog, osobnog i vanjskog, samo podloga koja kroz hinjeni sklad ilustrira neka dublja pitanja. Osim odjećom, pisac sliku vanjštine posređuje mondenim, aristokratskim svijetom u kojem zapaža estetske vrijednosti, jake senzualnosti i bijeg od užasa građanske osrednjosti, kao i sama emotivna previranja junaka, njegovu sentimentalnu nepostojanost. U takvoj relaciji suptilno progovara kroz odjeću, narav i geste. Provincijalni snobizam karakterističan je fenomen za razdoblje talijanskog dekadentizma. D'Annunzijeve estetske stilске virtuoznosti taktilan je i mirisan, aristokratskom intonacijom njeguje kult osjećaja, tijela, užitka i ljepote, a stvaranjem mitskih slika i romantičnih vizija pogoduje čitateljevom zamišljanju dekadentnog života. Do izražaja najviše dolazi ženska odjeća kojom žene uzdižu do transcendentnoga, ali i paralelno donosi drugu viziju kojom ističe detalje groteskne forme. Od samog početka odjeća manipulira prostorom vanjštine, a pisac pripovjednim postupcima ironizira i ismijava aristokratsko društvo, poigrava se sa stereotipima u odijevanju, sve do poigravanja sa seksualnim željama. Stoga se u d'Annunzijeve oblikovanju vanjštine na prvi pogled može zaključiti da je riječ o odlikama koje se modnim efektima podudaraju s karakterom likova. U tom smislu, opis dame odjevene u tkaninu blijede porculanske boje sa srebrnim vrhovima, ističe čuvenu *buransku čipku*. Takav se andeoski prikaz može povezati sa značenjem bjeline koja ima posebnu simboliku čednosti i nevinosti:

La dama vestiva un tessuto d'un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d'argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi d'un bianco indefinibile, pendente un poco nel fulvo ma tanto poco che appena pareva. Il fiore, quasi innaturale, come generato da un

²⁵ Gabriele d'Annunzio, *Il Piacere*, 2a edizione elettronica, 1996., str. 36.

malefizio, ondeggiava in sul gambo, fuor di quel fragile tubo che certo l'artefice avea foggato con un soffio in una gemma liquefatta.²⁶

U svojoj zanesenosti modnom materijom, opisuje odjevni predmet koji krasi tkanina morsko-zelene boje posuta morskim algama s nešto zlatnih ribica. Umjetnost i moda postaju inspiracija za motiv akvarija koji odabirom boja stvara izniman dekorativni element: «Aveva una vesta di tarlatane bianca, tutta sparsa di alghe marine e di non so che pesci rossi, e su l'alghe e su i pesci una seconda vesta di tarlatane verdemare. Non la vedesti? Un acquario di bellissimo effetto...»²⁷ Dakle, nezaobilazni su primjeri odjeće kojima pridodajemo različite haljine, od klasičnih do baroknih, koje privlače ukrasnim elementima, svjetlinom i bojom. To se najbolje očituje u opisima odjeće koju uspoređuje s najljepšim slikama preraphaelita, slikarstvom visokih detalja i dubokih boja umjetnika iz doba *Quattrocenta*. Pritom boje imaju posebnu važnost, a naglasak je na karakterističnoj jesenskoj paleti koja dominira u slici krajobraza Dantea Gabriela Rossettija. U nastavku je opis haljine sastavljen od opisa ravnih i pravilnih nabora s velikom morsko-zelenom vrpcom, dok su se široki i mekani rukavi u vrlo gustim naborima sužavali oko zapešća. D'Annunzio, uz to, precizno razlikuje tanku tamnozelenu vrpcu oko vrata, ispod slamnatog šešira okrunjenog krunom zumbula. U dinamici djelovanja sve su to modni detalji koji privlače pažnju. Nadalje ističe dijelove prožete simboličkim elementima pa govori o specifičnostima velikog tirkiza iz Perzije. Dragulj u obliku skarabeja s urezanim likovima, poput čarobnog talismana, prikazan je poput najljepše umjetnine. Shodno tome, iznosimo opažanje:

Portava un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di croco, disfatto, indefinibile; d'uno di que'colori cosidetti estetici che si trovano ne'quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, a in quelli di Dante Gabriele Rosetti. La gonna componevasi di molte pieghe, diritte e regolari, e si portivano di sotto si braccio. Un largo nastro verdemare, del pallore d'una turchesa malatta, tormava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù per fianco. Le maniche ampie, molli, in fittissime pieghe all'appiccatura, si restringevano intorno a polsi. Un altro nastro verdemere, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche eguale legava l'estremità della prodigiosa cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d'una corona di giacinti simile a quella della Pandora d'Alma Tadema. Una grossa turchesa della Persia, unico gioiello, in forma d'uno scarabero, incisa di caratteri come un talismano, fermava il collare sotto il mento.²⁸

²⁶ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 23.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 83.

Slično je predstavljen i sljedeći ženski opis, pun finoće i iznimne ljepote. Od odjevnih posebnosti istaknuta je tkanina od brokata boje bjelokosti u kombinaciji s krznom. Tanka krznena trakica dočarava ukus i aristokratsku otmjenost. Ljepota žene i njezine kose može se povezati s figurama renesansnih majstora, poput Verrocchija. Iz ove perspektive, pisac u oblikovanju vanjštine koristi voluminoznost materijala, koju kao takvu odlikuju raskošni odjevni elementi (odjeća, obuća, nakit, dekorativni predmeti, itd.). U tu svrhu izdvajamo opis vanjštine Donne Marie:

Era ella vestita d'un broccato color d'avorio, misto di zibelino. Una sottile striscia di zibelino correva intorno la scollatura dando alla carne una indescrivibile finezza; e la linea delle spalle dal'appiccatura del collo agli omeri cadeva giù alquanto, aveva quella cadente grazia che è un segno d'aristocrazia fisica divenuto ormai rarissimo. Sui capelli copiosi, disposti in quella foggia che predilesse pe'suoi busti il Verrocchio, non splendeva né una gemma né un fiore.²⁹

Tako možemo iščitati da Andrea Sperelli, otuđen i rastrgan između dvije žene, svojom vanjštinom utjelovljuje dekadentni duh luksuznog života. Približivši se idejama Louise Wallenberg i Andree Kollnitz, postavljamo pitanja o manipuliranju vanjštinom, temi koja je bila zanimljiva i Baudelaireu. U tom se kontekstu posebno misli na otuđenost u svijetu punom kriza gdje ambivalentnost ljudske prirode, proturječnosti i zbunjenost dobivaju svoj osebujni izraz. Može se dakle reći da je čovjek nemoćan prema društvenom aparatu i političkom autoritetu koji na njega djeluju negativno i destruktivno. Tako okarakteriziranu vanjštinu Baudelaireovog kicoša (*dandy*) uspoređujemo sa Sperellijem. Riječ je o odjevnim predmetima koji stvaraju sklop vanjštine simboličko-metaforičkog karaktera. Naime, društvene okolnosti duboko su usmjerile i čovjeku nametnule granice izbora. Odjeća se jednostavno uvlači u vanjštinu te aktivno sudjeluje u transformacijama modnog svijeta (*fashionableness*). Stoga u mnogim opisima vidimo sliku kolebljivost koja ostavlja na promišljanje napor čovjeka da uroni u dijalektički odnos između mnogostrukosti vanjštine i društvene dinamike. U usporedbi s gledištem Waltera Benjamina, s kojim se u analizi slažu i teoretičarke Louise Wallenberg i Andrea Kollnitz, možemo reći da je vanjština složena i proturječna, a s tim je najuže povezana uloga umjetnika čija ambivalentnost dolazi do izražaja unutar društvene sfere i njezine potrošačke logike :

This allows Benjamin to view the respective positions of the Baudelairean dandy and flâneur—the former participating actively in the transformations of the elegant life (*fashionableness*), the

²⁹ Ivi, str. 144.

latter noting them and attempting to extract a perception or an image from the volatility—not only as two different figures echoing romanticism but also as an image of the artist's new alienated situation, caught between aristocratic self-affirmation and a drive to plunge into the new mass movements.³⁰

Možda baš zbog toga d'Annunzijeve vanjštine privlače pozornost. Možemo nadalje uočiti figuru Elene kojom pisac izražava tragove individualne osjetljivosti i vrlo intenzivnog čuvstva u gotovo patetičnoj privrženosti slikarskom mediju. Oslanjajući se na te postavke slobodno možemo zaključiti da dinamika opisanih dijelova naglašava pišcev slikarski 'štimung'. Opet navodimo primjer:

Egli guardò le braccia di Elena, scoperte insino alla spalla. Erano così perfette nell'appiccatura e nella forma che richiamavano la similitudine firenzuolesca del vaso antico « di mano di buon maestro » e tali dovevano essere « quelle di Pallade quando era innanzi al pastore ». Le dita vagavano su le cesellature dell'arma; e l'unghie lucenti parevan continuare la finezza delle gemme che distinguevano le dita.³¹

Upravo umnožavanjem detalja u prikazima naglašava simboličko značenje odjeće. Štoviše, ukazuje na sveprisutne odjevne detalje. Posebnu pažnju, međutim, zaslužuje lepeza, predmet koji u sebi spaja umjetnost i praktičnu primjenu. U tom pogledu, spomenutom lepezom, d'Annunzio naglašava kulturu, status i prestiž u društvu. Ukratko, lepeza je neophodan dodatak ženskoj odjeći te odgovara višeznačnom pozicioniranju: «Ella teneva il braccio destro abbandonato lungo la veste, reggendo nella mano il ventaglio e i guanti.»³² Znakovito je da d'Annunzio njeguje specifičan odnos prema lepezima; one privlače modnim efektima, a često im se pridaje i simbolika moći. Upravo taj odnos elemenata manifestira dvostruko lice vanjštine. Tu kontrastnu, simboličku poziciju mode drugim je riječima teorijski uobličio Giorgio Barberi Squarotti:

Il piacere è, allora, un romanzo che narra continuamente simboli più che eventi (e qui è la vera differenza rispetto alla narrativa naturalista, ma anche rispetto ai modelli francesi tante volte citati, che sono altro genere nella sostanza, se, non, nei fatti, negli ambienti, nei personaggi), a partire dalla molta dolcezza dell'anno che muore in un dicembre che assembla il maggio, fino al parato ci carta che si rivela sul muro della casa di Maria Ferres e all'armario portato a fatica dai facchini su per le scale del palazzo Zuccari, impedendo il passo ad Andrea disperato e

³⁰ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *Fashion&Modernism*, London, Bloomsbury, 2019., str. 26.

³¹ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 27.

³² *Ibid.*

sconvolto. Il romanzo si svolge attraverso le corrispondenze simboliche, che sono tutte contrastive, oppositive, e rivelano la doppia faccia di ogni cosa, per conseguenza dell'intervento del sofisma perenne di Andrea, che si sfonda nella menzogna e nell'artificio nel momento stesso in cui, per la propria abilità della parola, inventa un sistema di comportamenti, di idee, di situazioni che hanno tutta la logica e la naturalezza apparente del vero, tanto da essere da lui stesso creduto nell'attimo di esporlo e di svilupparlo in discorso.³³

Pritom je zanimljivo istaknuti ono što sugerira Annamaria Andreoli. U poglavlju *Struttura narrativa e personaggi femminili nel Piacere* istražuje detalje odjeće junakinja. Pitanje izgleda je iznimno važno kao i pitanje otuđenja koje odgovara osmišljenom opisu. Likovi se odijevaju s izrazitom dozom individualnosti, a pojedini su slikovitije razrađeni. Ideja o vanjštini povezana je s društvenim odnosima, dehumanizacijom i propadanjem. Prateći promjene vanjština, potvrđuje rastrganost između moći, snage, sumnje, slabosti i hrabrosti. Prema njegovim opisima, sama je moda značajna komunikacijska sfera, nešto bitno i presudno. Iako su opisi mnogobrojni i raznovrsni, ovdje smo se koncentrirali na ženske likove:

La duchessa Sforza-Cesarini avrà un profilo imperiale, due occhi profondi come la notte, un pallore misterioso e cupo. Non s'intravede già Elena Muti? Ma proseguiamo: «La duchessa di Magliano sarà agile come uno stelo, eretta o erta come un vimine [...] Miss Multon avrà una testa che Alma Tadema potrà dipingere „un un fondo d'oleandri” Ella avrà preraffaellitico abito di velo giallo e di velo verdemare.³⁴

Slutimo da su vanjštine odraz unutarnjeg svijeta, ali i obrnuto. D'Annunzijevi su junaci veliki poklonici mode koji svjedoče stvarnosti različitim kreacijama. Međutim, i ovdje je prisutna transformacija, a riječ je o kompleksnosti unutarnjeg svijeta od koje je vanjština zapravo neraskidiva. U načinu definiranja položaja tijela vrlo se precizno ističu naznačeni modni detalji. Andreoli je usredotočena na dekorativni tretman odjeće, ali i na semiotičko-semantička značenja: «La signora De Angelis avrà una toilette d'una molle e fluente stoffa pompadour [...] La principessa Odescalchi porterà un alto collare di velluto simile a quello che porta Caterina de'Medici nei ritratti del tempo.»³⁵ Unutar opisanog kadra d'Annunzijeva kreativnost dobiva na značaju. Odjevni koncept odlikuje plasticitet figurativnih prikaza specifičnog likovnog govora. Traganje za dubljim značenjima možemo dešifrirati u kategorijalnom sustavu određenih psiholoških ključeva. Andreoli izvlači podatke iz umjetnosti prethodnih razdoblja, na njih taloži

³³ Giorgio Barberi Squarotti, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989., str. 36.

³⁴ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 128.

³⁵ *Ibid.*

nova iskustva te ih uklapa u pojavu vanjštine. Nema dvojbe da svaka vanjšina ima stav, boju, želi dočarati emociju i izraziti se. Drugo, pokazuje nedohvatljivu dimenziju onostranoga koja nam se ukazuje kao parabola ili obrnuta slika. To je argument za tvrdnje da se vizualna umjetnost sve više i više uključuje u pojavu vanjština. Uz to vrijedi dodati da slične osobine povećavaju interes za usporedbu portreta Elene Muti s Giocondom. D'Annunzio je toliko nadahnut ljepotom najvećega majstora, u prvom redu njegovim velikim stilom kojim je uspio prodrijeti u najskrivenije dijelove ljudskoga tijela. Leonardo svojim slikarstvom ulazi u ono najunutarnije, pri čemu unutrašnjost lika nadilazi vidljivo. Štoviše, nijansirano i uvjerljivo predočuje duhovnu ljepotu vanjštine. Navodimo ulomak u kojem se pozornost usmjerava na navedene čimbenike: «E d'Annunzio conosce bene la trafilata quando fa di Elena Muti una variante della Gooconda, quintessenza della femme fatale, vampirio, androgine, chimera, meretrice. Di Monna Lisa Elena condivide l'enigma.»:

Ella era, in verità, ancor più desiderabile che una volta. L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso dritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così fermo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espressione passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O' Brien.³⁶

D'Annunzijeve pažnje usmjerena je na bilježenje unutrašnjeg stanja te upravo zato Andreoli ističe simboličku komponentu koja vanjšini daje neistraženu i većinom nepoznatu dimenziju. Središnju ideju Annamarie Andreoli u biti vezujemo uz predstavljanje odjeće kojom vanjšina nastoji pridonijeti raznolikosti. Vrijedi uputiti na portret Monna Lise, a osim njega, tu su slikarske kvalitete specifične za Leonardova djela: vizualno dojmljiva i izvedbeno izrazito složena kompozicija impresivne slojevitosti. Primijetiti ćemo formu 'ambiguo', kao i znakoviti nezamjenjivi smiješak koji nas i danas iznenađuje: «Certamente Monna Lisa potrebbe figurare come l'incarnazione di quell'antica fantasia, il simbolo dell'idea moderna.»³⁷ Posebno je zanimljivo istaknuti likove Elene i Marie čiji su opisi, a posebice njihova vanjšina, duboko ambivalentni, istodobno podcrtavajući dvoznačnu prirodu (*essere ambiguo*) koju je Leonardo učinio besmrtnom na svojim slikama. Svaki dubinski ili prednji plan njegove slike nosi upečatljiv, drugačiji identitet: «Così d'Annunzio compie la su Visite à Léonard concorrendo a fondare la logica del doppio dalla quale scaturirà il romanzo novecentesco, dialettica fra ego e

³⁶ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 13.

³⁷ Annamaria Andreoli, *op. cit.*, str. 136.

alter ego, fra conscio e inconscio, fra materia e memoria, fra parodia e riscrittura.»³⁸ Ustvrdivši da je vanjšina ugrađena u karaktere likova, ovdje su izdvojeni samo neki iz mnoštva uvjerljivo artikuliranih prikaza koje Ivanos Ciani predstavlja u poglavlju *Il piacere, romanzo d'una vita*. Ilustracije vanjskog izgleda potvrđuju ekstravagantni elementi odjeće, a simboličko okrilje vanjšine istodobno podcrtava njihovu dvoznačnu prirodu. Detalji odijevanja naglašavaju psihološku jezgru skrivenog, nevidljivog, unutrašnjeg ja. U tom su odnosu najviše do izražaja došli sljedeći likovi: Elena, Donna Laura, Madame de Cahen, lady Puget i marchesa d'Ateleta, pri čemu se naglašava njihova različitost. Riječ je, dakako, o šarmantnoj interakciji vanjšine i okoline, ovisno o kontekstu. U tom smislu, na odjeći Madame de Cahen uočili smo vjerodostojne motive kolibrića s očima boje rubina te crvene ribice s algama na zeleno-modroj haljini lady Puget koja podsjeća na prekrasan akvarij:

Vedeste Madame de Cahen, duca? Aveva un abito di *tulle* giallo, tempestato di non so quanti colibri con li occhi di rubino. Una magnifica uccelliera danzante... E lady Puget, la vedeste? Aveva una vesta di *tarlatane* bianca, tutta sparsa di alghe marine e di non so che pesci rossi, e du l'alghe e su i pesci una seconda vesta di *talatane* verdemare. Non la vedeste! U aquarium di bellissimo effeto...³⁹

Na temelju opisa možemo interpretirati način na koji je pisac pristupao pojedinim likovima u određenom trenutku te način na koji je modno promišljao vanjštinu. U opisu Donne Laure d'Annunzio prikazuje lice koje svojom dominacijom vjerno participira u vanjštini. Elementi smjeha dominiraju kao bitan dio karaktera. Također, vanjšina Gustavea Moreaua aktivno oblikuje osjećaje i skrivene tamne tajne ljudske prirode koje se kamufliraju duhovitim kontekstom. Drugim riječima, prihvaćamo dvosmislena značenja heterogenih individualnih izraza:

Ella aveva infaticabile il bellissimo sorriso (...) I tratti gai del volto rammentavano certi profili muliebri dei disegni di Moreau il giovine, delle vignette di Gravelot; ma gli occhi all'ombra dei lunghi cigli parevano direi come suffusi di un qualche olio dolcissimo e sottilissimo, avevano un fascino inquietente, quello sguardo involontariamente amoroso e voluttuoso che turba tutti gli uomini e ne accende d'improvviso la brama.⁴⁰

³⁸ *Ivi*, str. 137.

³⁹ Ivanos Ciani, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989., str. 42.

⁴⁰ *Ibid.*

Prema opisima, nije teško rekonstruirati lik Elene. Lako je uočiti da je u percipiranju njezinih karakteristika naglašena osjećajnost i emotivno stanje, uz isticanje detalja na površini svakog pojedinog odjevnog predmeta. Pritom je fokus ovog opisa bio stavljen na oči: «I suoi occhi, all'ombra de' lunghi cigli, parevano come suffusi d'un qualche olio purissimo e sottilissimo (...)»⁴¹ U analizi se nadalje usmjerava na psihološke crte i simboličke značajke. Upravo na tragu tog postupka, Ciani ističe prikaz Elene s velom, spuštene glave i poluzatvorenih, suznih očiju:

Com'egli levava li occhi, Elena gli offerì la tazza fumante, con un sorriso un poco velato dalla lacrima. Vide egli quel velo; e innanzi a quell'inaspettato segno di tenerezza fu invaso da un tale impeto d'amore e di riconoscenza che posò la tazza, s'inginocchiò, prese la mano d'Elena, sopra vi mise la bocca.⁴²

Nadalje se navodi opis marchese d'Ateleta. Osim individualnih karakteristika, Ciani ukazuje na elemente koji dodatno osnažuju i identificiraju vanjštinu. Ovdje također primjećujemo termin *giocondità* koji se ustvari oslanja na koncept prikaza specifičan za Leonarda da Vincija. Jedna od intrigantnijih ideja je transcendentnost kojom oblikuje spiritualnost osmjeha. Inspiraciju njegovim djelima povezujemo s prethodnim, a ona utječe i na problematiku simbolike u književnoj naraciji:

Ella attraeva specialmente per la sua arguta giocondità, per la libertà de' suoi motti, per il suo infaticabile sorriso. I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminini ne' disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. Ne' modi, ne' gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pomadouresco, non senza una lieve affettazione, poiché era legata da una sigolar somiglianza alla favorita di Luigi XV.⁴³

Sličnu estetsku paradigmu razvija Giorgio Luti u poglavlju *Il romanzo in Italia nel decennio 1880-1890* u kojem navedene opise vezuje s novim interesima koji se, uz duševni i politički život, javljaju u europskoj umjetnosti na početku dvadesetog stoljeća. Nagonske aspekte duhovnih stanja usko povezuje s estetskim strujanjima i idejnim kompleksom dekadentizma a kasnije i simbolizma koji se ovdje promatraju kao jedne od bitnih odrednica unutar književne misli. U svom kritičkom razumijevanju osvrće se na teorijske stavove François Livija:

⁴¹ Ivanos Ciani, *op. cit.*, str. 43.

⁴² *Ivi*, str. 41.

⁴³ *Ibid.*

D'annunzio – come di dice François Livi – sa perfettamente cogliere e sfruttare l'*air du temps*. Le aspirazioni di un'epoca che cristallizza, intorno alle incerte etichete di *décadence* e più tardi di *symbolisme*, umori diffusi, tendenze sotterranee, motivi wagneriani e nietzschiani, pessimismi politici e sociali, tentazioni nevrotiche, perversioni psichiche ammantate di misticismo, dubbi e liturgie estetiche, ambigue ricerche di accordi inediti, letterari e esistenziali, su uno sfondo di *fin de siècle*.⁴⁴

Gorko ironične komentare i izrazito razrađenu likovnu gestu potvrđuju primjeri koje predstavljamo u nastavku. Osim što vanjšina opisuje oblik i formalne odrednice, ona unosi specifična vizualno atraktivna obilježja kojima oblikuje vrijednosti, parodiju ili karikaturu. Vanjšinom, umjesto radnjom, pisac u prvi plan stavlja likove i njihove sukobe. Tome svakako pridonosi razrađena i izdvojena argumentacija Valerije Giannantonio iz koje uzimamo za primjer izgled Elene i Suzzane. U konkretnom tekstu *La memoria ne «Il piacere»* kompleksne odnose pojačane aspektima vanjšine Andree i Elene Giannantonio uspoređuje s onima Vincy i Suzzane u djelu *Mensonge* Paula Bourgeta. U radu autorica navodi se kako je jedan od ključnih doprinosa konceptualnih promišljanja o vanjšini povezanost s temeljnim elementima identiteta, ne samo zbog kulturnih sfera koje konstituiraju različite dimenzije vanjšine, već i zbog kreativno, aktivno-konstituirajuće mode i odjeće. Nadalje, Giannantonio smatra da je veza između umjetnosti, ljepote i vanjšine ključno d'Annunzijevo estetsko stajalište, dok je odjeća nezaobilazni dio tjelesne identifikacije, bitno povezana s identitetom:

D'annunzio interveniva in diversi punti a modificare il modello non solo per una naturale esigenza artistica, ma anche per ragioni di equilibrio costruttivo e strutturale. Variati i tempi della storia rispetto a quelli della narrazione, sovrapposto il ricordo del passato allo svolgimento del presente, era indispensabile ricorrere a qualche artificio che, pur risultando congeniale alla particolare natura dell'ispirazione dell'autore, occultasse in qualche modo l'identità dei vari frammenti con le fonti alle quali d'Annunzio aveva attinto.⁴⁵

Nadalje, zanimljivo je spomenuti da Giannantonio u prvi plan stavlja različite atribute koji uspostavljaju snažniju simboliku koja će iznjedriti suptilnu provokaciju. Njezin prilog nastavlja se na prethodna razmišljanja koja otkrivaju izražene odjevne kodove iz kojih proizlazi individualna vanjšina. S tim u vezi, likovi iz izdvojenog primjera odjećom i usklađenim modnim detaljima postavljaju novu logiku i strukturu: frizura načičkana dijamantima, ogrtač obložen snježnim krznom poput labuđeg pera, blijeda boja ramena

⁴⁴ Giorgio Luti, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989., str. 169.

⁴⁵ Valeria Giannantonio, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.

poput uglačane slonovače, vezice na poprsju u obliku krivulje koje daju dašak glamura odjevnoj kombinaciji. D'Annunzijevo vanjštino čini nepodnošljiva sveprisutna sentimentalnost u kojoj svaki čin, misao i emocija bivaju hiperbolizirani:

Il conte intravide una figura alta e svelta, un'acconciatura tempestata di diamanti, un piccolo piede che si posò sul giardino. Poi, come anch'egli saliva la scala, vide la dama alle spalle. Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de'cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali.⁴⁶

Zanimljivo je da smo u analizi pokušali raskrinkati vanjštino i dati joj zajednički nazivnik, odnosno pronaći njezinu specifičnu nit zbog koje je smatramo doista značajnom. Nesumnjivo je, tvrdi Beatrice Buscaroli Fabbri, da naklonost umjetničkom stvaranju ne predstavlja d'Annunzijevo naklonost u ostvarivanju umjetničkih ambicija, već je ona njegova suštinska komponenta. Veza između književnosti i likovnog stvaralaštva nije slučajna ni površna, tvrdi Fabbri, stoga nije neočekivano da iznimno snažan i estetski usmjeren senzibilitet prema vizualnim umjetnostima u opisivanju vanjštine ima ključnu ulogu. Ona dodatno osnažuje njegovo zanimanje za dekorativno-simboličke forme. U poglavlju *Non solo un elenco... (introduzione alla galleria del romanzo)* vanjština je snažno usredotočena na kolorističke aspekte umjetničkog djela koji zaokupljaju pažnju d'Annunzija. Važno je istaknuti optički učinak boje:

Mona Lisa, Nelly o'Brien di Reynolds, *Danae* di Coreggio sono i volti che più spesso la memoria si Gabriele-Andrea stacca dalle tele per riporvi sembianze e inquietudini dei personaggi del duo romanzo. Ma tutta l'arte, dall'Antinoo a Rembrandt, dalle cime dei capolavori alle chicchere dei tavoli da the, dall'Occidente all'Oriente, è lì, pronota, a disposizione, nell'enorme serbatoio di una voracità prodigiosa che tutto vede, ascolta, assorbe e tutto usa, attigendo a piene mani e senza riguardi ai musei come ai libri, alle riviste, alle gallerie, alle vetrine.⁴⁷

Naposljetku, znanstveni doprinos ostvarili smo prikupljanjem opisa iz literature o njihovoj komunikacijskoj strukturi te smo u tom okviru izdvojili karakteristične osobine izgleda koji

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Beatrice Buscaroli Fabbri, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989., str. 283.

poniru u sve slojeve vanjštine. Osim toga, razmišljanjima o modi i odijevanju okupili smo ih u složeni zbir koji naglašava, kako materijalne predmete, tako i ono apstraktno, npr. obrasce ponašanja, ophođenja i ideja artikulirane kroz niz koncepata u društvenom okružju. Poruka koju d'Annunzijeva vanjština odašilje je ambivalentna te različite simboličke forme stoga igraju ravnopravnu ulogu u konstituiranju izgleda. Možemo reći da vanjština prihvaća simbolički znak i transformira ga u bogatu lepezu odjevnog raznolikosti. Primjer iz *Teorije i kulture mode* upućuje na povjesničarku odjeće i mode Aileen Ribeiro koja u oblikovanju izgleda neizostavno naglašava odnos mode i umjetnosti, pri čemu se ne zalaže za stav da moda jest umjetnost, već ukazuje na poveznice i dodirne točke između umjetnosti i mode: «U analizama polazi od slikarskih djela, koja postaju primarni izvor (uz ostale) za razumijevanje kulture odijevanja i društvenih obrazaca unutar kojih se pojedini modni fenomeni oblikuju; odjevne predmete, tj. artefakte, usporedno uz analizu odjeće na slikarskim kompozicijama, ona promatra kao memorijske zapise duha vremena.»⁴⁸ Hipersenzibilizirani d'Annunzio slikarstvu prepušta ulogu katalizatora te nastoji otvoriti pitanja egzistencije, položaja čovjeka, a posebice vanjštine. Simbioza privlačnosti i glamura koji pršti bojom najdojmljivije se eksplicira na simboličkoj razini. Njezin smisao ne iscrpljuje potenciranje kolorita i dinamika prostornog konteksta, već naprotiv pojačavaju njezinu snagu i ekspresivnost. Psihološka projekcija, taj nedokučivi, dubinski sloj, utječe na svaku njezinu pojavu. Ukratko, d'Annunzijeva moda je jedini i apsolutni posrednik koji ima svoje ime – vanjština. Od onih najjednostavnijih do najsloženijih, različite tematike postaju prostor osobne metamorfoze. Likovna djela, suptilno unesena u razmatranje, svakako imaju unikatno značenje. Dakle, d'Annunzijeva vanjština je luksuz, a moda, bliska božanskoj koncepciji, tu vanjstinu čini vidljivom. Zaključujemo, moć d'Annunzijeve vanjštine ima vibraciju unutarnje sjedinjenosti umjetnika i rodnog krajolika što simbolizira čitav jedan svjetonazor. Upravo su, kako Barilli izvrsno ističe, snažna osobnost te umjetnički i duhovni stavovi imali veliku ulogu u d'Annunzijevim djelima:

Certo è che, a questo punto, d'Annunzio riesce perfino a spogliarsi della propria condizione superiore, per nascita, per doti ricevute da madre natura ed affinate dal lungo esercizio delle lettere, dell'intellettualità in genera; ora egli può riconoscersi nella condizione elementare del contadino: Vedo il monte tremendo o vedo la montagna materna? La Maiella mi riprende e mi riserra e mi riallatta.⁴⁹

⁴⁸ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura mode*, Zagreb, Durieux, 2018., str. 36.

⁴⁹ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 254.

4.2. *Il trionfo della morte* (1894.)

Okosnicu romana *Il trionfo della morte* čine elementi estetskog pesimizma, naturalizma i ničeanske filozofske teorije 'nadčovjeka', odnosno jakog, novog čovjeka. Cjelokupna analiza uzima u obzir osebujne sastavnice d'Annunzijeve poetike: dekadentnu ideju u kojoj je umjetnost vrhovna aktivnost, snažno subjektivna i uzvišena, izražen interes za estetsku mistiku te autobiografski karakter ugrađene u radnju romana. Predstavljena je tragična ljubavna priča Giorgia Aurispe i Ippolite Sanzio. Glavni akter je esteta Giorgio Aurispa, simbol negativnog stanja suvremenog čovjeka. Potonje se ogleda i kod Sperellia (*Il Piacere*) koji je u potrazi za visokim i plemenitim smislom postojanja, za razliku od svakodnevne životne vulgarnosti i banalnosti. Aurispa sa svojom djevojkom odlazi u pokrajinu Abruzzo gdje u osjetilnom doživljaju s prirodom traga za smislom života. Njegova neizmjerena strast je opsesivno usmjerena prema senzualnoj Ippoliti koja ima sposobnost izliječiti ga od svih životnih zala. Među najočitijim poremećajima od kojih Giorgio pati je fasciniranost smrću. Mrak njegove psihe i unutrašnje neslaganje dovode do tragičnog završetka. Rješenje i oslobođenje od svojih muka pronalazi u ponoru smrtonosnog zagrljaja samoubojstva. Aurispa postaje ubojica-samoubojica, odabire smrt kao posljednje rješenje. Čitamo li pažljivo tekst, opazit ćemo da vanjšina u ovom slučaju opisuje lik s 'pogledom iznutra'. Tako Renato Barilli ukazuje na deskriptivno-tipološki pristup akterima kakav su zastupali Joyce i Proust. D'Annunzio na stanovit način nemilosrdno pretražuje svoje središnje 'ja' i pridaje mu značenje:

D'Annunzio attraverso il suo «io» centrale, si agita, ricerca, sperimenta senza sosta, compulsando febbrilmente ogni nuovo apporto scientifico o estetico, o misterioso, riprendendo senza tregua l'autopsia sul cervello del protagonista, attribuendogli una mole spropositata di «stati», di realazioni, di percezioni, impostando via via equazioni diverse per tentare di spegarne la modalità di funzionamento, nell'unica consapevolezza che comunque, queste sono «aperte», dinamiche, sfrangiate.⁵⁰

Zanimljiva su, u tom svjetlu, razmatranja prema kojima vanjšina ima erotsku konotaciju; ona to radi sa svih strana, odozgo i odozdo, a u isti mah nosi varljivu krinku, proturječi onima koji se od nje ne znaju obraniti. Polazeći od tih odrednica, posebno naglašava značajne pojmove umjetnost i lijepo, a osobito je snažno istaknuto psihološko obilježje:

⁵⁰ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 90.

Questo rapporto di cieca dipendenza diviene tanto più intorellabile nel corso del *Trionfo*, quanto più, all'opposto, il protagonista intende precisare i suoi doveri verso l'Arte e il Bello: diciamo, verso la via della sublimazione, anche nell'accezione freudiana, del termine: bisogna risparmiare la carica erotica; sottrarla a una spesa sessuale, dirottarla verso oggetti nobili e puri, tra i quali spicca in primo luogo la musica.⁵¹

Otkriva se začudna likovnost u opisima vanjštine koji interakcijom odaju neki svoj unutarnji kôd te postaju predmetom dubljeg propitivanja, potiču na zadiranje ispod površine, odnosno iza onog čisto vizualnog. Na prvi pogled, u određenju vanjštine bitan i jedinstven postaje fizički izgled. Ovdje započinjemo s karakteristikama vanjštine Ippolite:

È molto bella. Il suo viso ha quasi sempre un'espressione profonda, significativa, appassionata. Qui sta il segreto del suo fascino. La sua bellezza non mi stanca mai; mi suggerisce sempre un sogno. Di che si compone la sua bellezza? Non saprei dire. Materialmente, non è bella. Qualche volta, guardandola, io ho provata la sorpresa penosa di una disillusione. I suoi lineamenti mi sono apparsi nella loro materiale verità, non modificati, non illuminati dalla forza di un'espressione spirituale. Ella ha però tre divini elementi di bellezza: la fronte, gli occhi, la bocca: divini.⁵²

Nadovezujući se na prethodni ulomak, ovdje se mogu primijetiti vizualne posebnosti koje se često provlače u strukturi vanjštine. Naime, na samom početku romana protagonist Giorgio Aurispa progovara o važnosti odjeće kada u pismu Ippoliti jasno ukazuje na nekoliko komada odjeće potrebnih na putovanju u San Vito: «Bisogna che tu venga con calzature molto solide e con ombrelli giganteschi. È inutile che tu porti molti vestiti. Basta qualche vestito gaio e resistente per le nostre gite mattutine. Non dimenticare l'abito da bagno...» Sadržajno, modi vraća ležernost neovisno o društvenoj zbilji. Određeni skup karakteristika sasvim je različit od onoga u *Il piacere*. Osobiti je doprinos fizičke, izvanjske ljepote redovito povezan s odjevnim elementima i ukrasom koji ostavlja prostor za beskonačne mogućnosti interpretacija. Za lik Ippolite ovdje je karakterističan nakit koji daje atraktivniji i slobodniji izgled tijelu ističući ženstvenost. Najizraženiji modni detalj su naušnice od safira koje svakako vrlo aktivno surađuju u izgradnji vanjštine:

Ella prese il libro rosso; si mise in ginocchio accanto alla poltrona dov'egli era seduto; e incominciò a sfogliare, con gesti graziosi, d'una grazia infantile. Leggeva a quando a quando un brano a voce bassa. Egli la guardava, attratto dalla finezza della nuca; d'onde si rialzavano verso

⁵¹ Ivi, str. 96.

⁵² Gabriele d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, a edizione elettronica, 2010., str. 21–22.

la sommità della testa i capelli attorti come in una voluta, neri e lucidi. Guardava i due piccoli nei bruni, i gemelli, che stavano l'uno accanto all'altro sul collo pallido, vellutato, a cui davano una attrattiva di più. Notò ch'ella non portava orecchini. Da tre o quattro giorni non portava i soliti orecchini di zaffiro.⁵³

O vanjštini supružnika Martlet svjedoči sljedeće: oči razotkrivaju izvanjsko. Čitatelj sada zamišlja opisanu živost i unutarnji plamen koji se može vidjeti u njihovom pogledu. Valja posebno izdvojiti karakteristike starca duge brade i goleme ćelave lubanje na kojoj se uočava duboka šupljina, a koju pisac uspoređuje s nekakvim golemim neravnim pupkom. Nakon toga slijedi opis gospođe koja je predstavljena zamotana u perzijski šal ispod kojeg proviruje mršavo i mrzovoljno lice:

Il signore era un vecchio, con una lunga barba venerabile e con un vasto cranio calvo, giallastro, su cui vedevasi una cavità profonda, una specie di ombelico enorme e difforme, simile al segno che può lasciare un grosso dito premuto in una materia molle. La signora, avvolta in uno scialle persiano, mostrava all'ombra d'una specie di tegola un viso emaciato, meditabondo; e nel suo abbigliamento e nella sua espressione ricordava la caricatura inglese d'una *bluestocking*. Gli occhi del vecchio, cerulei, avevano però una vivacità singolare; parevano illuminati da una fiamma interiore, come gli occhi di un entusiasta.⁵⁴

Dalje navodimo svetu glazbu, miris tamjana i raspela kojima autor bitno određuje tajanstveni, nedokučivi i nedohvatljivi doživljaj pojava oblika. Opisujući stanje vanjštine, duhovnost, kao fluidna, višeslojna, neodređena i difuzna, uspostavlja stanovit izgled u ključu društveno-povijesnog i socio-kulturnog konteksta. Andreu Galluccija uspoređuje s nasljednim draguljem, o čemu svjedoči sljedeći primjer:

Guardò la piccola pila d'argento che pendeva ancora a capo del letto, su la parete, segno di religione, pio ricordo materno. Era un'opera elegante dell'antico maestro orafo smaltista di Guardiagrele, Andrea Gallucci; era come un gioiello ereditario. «Egli amava gli emblemi della religione, la musica sacra, l'odore dell'incenso, i crocifissi, gli inni della chiesa latina». Era un mistico, un ascetico, il più appassionato contemplatore della vita interna.⁵⁵

Prikazi koji slijede predstavljaju važan segment u stvaranju specifične vanjštine Ippolite. Ona svojom pojavom utjelovljuje krhko i emotivno biće. Izgled podrobno uključuje konkretne

⁵³ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 33–34.

⁵⁴ *Ivi*, str. 37.

⁵⁵ *Ivi*, str. 148.

odjevne elemente koji svjedoče njezinoj individualnosti. Naime, prikazi neizravno iskazuju pripadnost određenom društvenom krugu. Vokabular odjeće, tvrdi Lurie, gotovo je jednako širok kao i onaj govornog jezika, a široki dijapazon tog vokabulara proporcionalan je broju odjevnih predmeta. Žarko Paić i Krešimir Purgar upućuju na jednu od najpoznatijih teoretičarki mode, spomenutu Alison Lurie, te na niz analogija između jezika i odjeće kojima ne pripadaju samo odjevni predmeti, već i načini ukrašavanja kose, modni dodaci poput šešira i nakita: «Pritom ne treba zaboraviti da postoji mnoštvo jezika kada je riječ o ljudskom govoru, a jednako je i s jezikom odjeće: ne postoji onaj univerzalan.»⁵⁶ U tom je smislu zanimljivo istaknuti opis u kojem odjevni predmeti postaju duhovni imperativ lika. Naglašen je veo podignut na čelo, putni ogrtač i rukavice, a lijepa smeđa kosa, poput uske kacige, ne skriva zatiljak:

Ella aveva il velo rialzato su la fronte, aveva ancóra il mantello da viaggio, aveva ancóra i guanti. Egli le tolse il velo e il cappello, con un atto che gli era familiare. Apparve libera la bella testa bruna, che i capelli semplici coprivano a guisa d'un casco aderente senza turbare la linea svelta ed elegante dell'occipite, senza nascondere la nuca.⁵⁷

Ippolita ima gospodski duh, sposobna je izazvati osjećajnost, a njezina vanjšтина predstavlja ugodu i zadovoljstvo. U ovom je primjeru posebno naglašen jedan odjevni detalj. U tom kontekstu, lako se uočava odjevni odabir koji krasi bijeli čipkasti ovratnik i elegantna crna baršunasta vrpca. Kroz otvor ogrtača vidi se platnena haljina sa sitnim crno-bijelim prugama koje vizualnim miješanjem tvore sivu te dodatno zaokupljaju pozornost vanjštine:

Ella portava un collaretto di pizzo bianco e un piccolo nastro di velluto nero che tagliava con squisita violenza il pallore della cute. Dall'apertura del mantello appariva l'abito di panno a minutissime righe bianche e nere che formavano un color grigio: l'abito di Albano, memorabile. Ella emanava un odore fievole di violette, l'odore noto.⁵⁸

Iako je vanjština prikazana jednostavno, postoje modne raznolikosti unutar odjevnih predmeta. Tako se sljedeći primjer usredotočuje na figuru odjevenu u svijetlu bijelu haljinu s pozadinom zalaska sunca u kristalno čisto more. Na osnovi analize, iz *Teorije i kulture mode*, Žarko Paić i Krešimir Purgar izdvajaju Freda Davisa koji osobito upućuje na vizualni identitet koji ne sagledava isključivo na razini mode, kao jednom od temeljnih karakteristika društvenog statusa, već kao isti skup svih aspekata pojedinca putem kojih on komunicira s okolinom: «Modne

⁵⁶ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura mode*, Zagreb, Tekstilno-tehnološki fakultet, str. 84.

⁵⁷ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 178.

⁵⁸ *Ibid.*

kreacije su te koje pružaju pojedincu mogućnost propitivanja vizualnih i taktilnih simbola koji su postojali do tada, što pak rezultira nestabilnošću identiteta.»⁵⁹ Ovaj ulomak može biti poticaj za diskutiranje o vanjštini:

Ella era seduta fuori, sul parapetto, vestita d'un leggero abito bianco, in una posa di mollezza, sorgendo di tutto il busto su lo sfondo del mare ove ancor s'indugiavano i chiarori del crepuscolo; e il profilo della sua testa bruna si disegnava in una zona di limpido elettro.⁶⁰

Kao što je već istaknuto, d'Annunzio uspješno dočarava sklonost lijepom odijevanju. S umjetničko-estetskoga stajališta mogu se jasno uočiti elementi u kojima i najmanji detalj ima utjecaj na vanjstinu koja pak sa svim svojim osjetilnostima aktivno preslikava kontekst:

Andavamo a scuola, io e mia sorella; e per la scuola avevamo certi vestiti assai graziosi che, tornate a cas dovevamo toglierci. Un giorno, tornando, io trovai sul tavolo uno scaldino e lo presi per riscaldarmi le mani gelate. Mia madre mi disse: «Va a svestirti!» Io risposi: «Ora vado»; e seguitai a riscaldarmi. Ella ripeté: «Va a svestirti!» E io: «Ora vado.» Ella aveva tra le mani una grossa spazzola e spazzolava un abito. Io m'indugiavo in mezzo alla stanza, con lo scaldino. Il vestito mi stava bene. Per la terza volta ella ripeté: «Va a svestirti!» E io: «Ora vado.»⁶¹

Iz romana se doznaje da pojam vanjštine za d'Annunzija nije vezan samo za puku odjevnu stvar, nego se svaki od likova njome služi unutar društvenog sustava. S tim u vezi potrebno je uzeti u obzir jedan od najupečatljivijih obreda vjenčanja i korektni opis koji karakterizira visoka prisutnost ironičnog i grotesknog. Opisujući vanjstinu mladenke, u primjeru koji slijedi, izloženim karakteristikama prikazuje nevjestu kao svježju i moćnu, s glavom barbarske kraljice, gustih i spojenih obrva, valovite i sjajne crne kose, nabreklih i krvavih usana kojima su nepravilni sjekutići podizali gornju usnu. Par velikih ukrasa u obliku zlatnih riba okruživao joj je vrat u tri okreta, a veliki zlatni filigranski krugovi visjeli su joj od ušiju do obraza. Iznosi se vanjština, kolorit i određena težnja prema dekorativnosti u suglasju s tadašnjim društvenim običajima:

La sposa, fresca e possente, aveva una testa di regina barbara, dai sopraccigli folti e congiunti, dai capelli neri ondulati e lucidi, dalla bocca tumida e sanguigna a cui i denti incisivi irregolari sollevavano il labbro superiore ombrato d'un'ombra virile. Una torque di grossi fcini d'oro le

⁵⁹ *Ivi*, str. 87.

⁶⁰ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 380.

⁶¹ *Ivi*, str. 386.

cingeva per tre giri il collo; le pendevano dagli orecchi su le guance i larghi cerchi d'oro fioriti di filigrane; un busto scintillante come un giaco le frenava il seno.⁶²

Književni su likovi patetičnih te pomalo sladunjavih izraza i kretnji oblikovani u skladu sa svojom vanjštinom. Osim odjevnih značajki, opisivanje otkriva njihov simbolički smisao postojanja i svrhu. Vanjštine ponekad idu toliko daleko da čine dio svojevrsne predstave. Na taj je način, vanjštinu dovedenu do krajnje karikature, moguće promatrati kao masku. Budući da je, kako tvrdi Simmel, jedna od temeljnih značajki mode usmjerena na značenje maske i njezin kontrastan učinak, u opisanom primjeru prepoznamo kompleksnost tih procesa i njihovu društvenu slojevitost. Opravdano je nakon toga zaključiti da je odjeća, dakle, svojim pojavnim oblikom slučajno ili privremeno uvjetovana maska:

Fashion has its locus on the periphery of the personality; but through its contrastive effect, it also gives to the self its sense of constancy. And that is exactly why it can be used as a masque: blind obedience in the face of social conformity can conceal an inner richness and be a means of preserving the personality (Simmel points to Goethe as an example), which is one of 'the highest and subtlest of triumphs: the enemy himself is turned into a servant.'⁶³

Simmelov pristup tako ističe da moda u društvu spaja glavne suprotstavljene tendencije u vidu socijalne energije: «In this way, fashion brings together the main contrasting tendencies of the soul, something that imparts intensity on the personal level, just as the opposing tendencies in society imparts its social energy.»⁶⁴ U tkivu vanjštine sve više otkrivamo polivalentnost poruka, bogatstvo detalja, slojevita značenja, gubitak identiteta, lutanja i otuđenost, ukratko – dubinu ljudskog postojanja. Valja napomenuti da su preživjele oštre i fermentirane duboke iritacije doprinijele njezinoj neshvatljivoj slabosti, tvrdoglavoj i suptilnoj patnji. Tako Giorgio Aurispa promišlja ne samo o svom životu, nego i o ljubavi te ne može izbjeći neurotičnost trenutka, shizofrene vibracije. Drugim riječima, prolazeći kroz tu dramu, osjeća razornu moć napredujućeg zla, pokušava se asimilirati, ali ostaje uvijek na pola puta, pluta između dva identiteta. Dobro je znao da je slabost na žene neizlječiva. S pozitivnim polazištem, nije se mogao odreći nade da će njegova voljena biti postojana i njemu vjerna do smrti. Giorgio Aurispa u bizarnom kontrastu između jasnoće misli i sljepoće osjećaja, između slabosti volje i snage instinkta, između stvarnosti i sna, uzmiče pred principom pozitivnosti. Njegova se situacija reflektira na problem ljudskog identiteta, tj. čovjeka u potrazi za vlastitim životom.

⁶² Ivi, str. 269.

⁶³ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *op. cit.*, str. 32.

⁶⁴ Ivi, str. 33.

Pripovijedanjem dominira priča o osamljenosti te duboko usađeni osjećaji straha pred promjenama kakav se rađa kad prevelika ljubav postane opresivna. Slijedi, dakle, hermeneutički krug po kojem se Aurispa kreće s jakim i naglašenim osjećajem ljubavi koja svojom silinom i strastvenošću naznačuje fatalne poremećaje. Pri tom, kumulacijom osjećaja i energije, osobne psihološke senzacije često dosežu tu širinu kojom se odlikuje osjećaj. Valja stoga konstatirati da je u svakoj njegovoj frustraciji i traumi ili dilemi zamjetna neobuzdana strast:

Ma l'anima di Giorgio Aurispa, invece, si affliggeva e si disperava del suo isolamento; e si dibatteva con mille furie cieche, come un prigioniero in un carcere chiuso per sempre, finché cadeva estenuata. E allora si raccoglieva, si restringeva, si ripiegava su sé stessa come una gracile foglia. Nel cerchio angusto le inquietudini sopravvivevano egualmente acri e fermentavano, cagionando una irritazione sorda e profonda, un malessere incomprensibile, una sofferenza continua, ostinata, sottile. D'improvviso, una calda inondazione di pensieri rompeva il cerchio e fecondava l'aridità. L'anima entrava in un nuovo stato, di pienezza espansiva, propizio ai sogni, agli errori, ai propositi. I vani sogni erano permanenti e i propositi sempre mutevoli; e la felicità era sempre lontana. Quest'uomo intellettuale, chi sa per quale influsso di coscienze ataviche, non poteva rinunciare ai sogni romantici di felicità. Quest'uomo sagace, pur avendo la certezza che tutto è precario, non poteva sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Egli sapeva bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane, perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli altri inutile. Ma egli tendeva all'amore con invincibile trasporto. Sapeva bene che l'amore, essendo un fenomeno, è la *figura passeggera*, è ciò che si trasforma perennemente. Ma egli aspirava alla perpetuità dell'amore, a un amore che riempisse una intera esistenza. Sapeva bene che la fragilità della donna è incurabile. Ma egli non poteva rinunciare alla speranza che la sua donna fosse costante e fedele sino alla morte. Questo contrasto bizzarro fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno, produceva su lui disordini funesti. Il suo cervello, ingombro da un ammasso di osservazioni psicologiche personali e apprese da altri analisti, spesso confondeva e scomponeva ogni cosa, fuori e dentro. L'abitudine letteraria dei soliloqui, ne' quali la considerazione mentale formulata esagera ed àltera lo stato dell'animo a cui si riferisce, spesso lo traeva in errore su la vera entità de' suoi mali e aggravava le sue sofferenze. Il miscuglio dei sentimenti ideali e reali lo metteva in condizioni cosè complicate e cos irregolari ch'egli quasi vi smarriva l'istinto della sua umanità. Anch'egli pensava: «Noi siamo fatti della sostanza medesima di cui son fatti i nostri sogni.» E vedeva salire dai fondi del suo essere più occulti qualche cosa come un vapore, continua e vacua, a cui il soffio del caso dava indescrivibili forme.⁶⁵

⁶⁵ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 169–170.

U vanjštini opet emocija dobiva na značaju pa su tako prisutni: strah, ljubav, ravnodušnost i krivnja. Prema poimanju Louise Wallenberg i Andree Kollnitz, nailazimo na središnji problem koji je ujedno izazov u opažanju vanjštine. Naime, modni se sadržaj prenosi preko odrednica forme te uvodi 'u igru' prolaznost, nešto što ne jamči njezinu vječnu trajnost: «The temporal figure of fashion, at long last, gathers all these paradoxes of modernity: it is always there, but its particular content is necessarily fleeting, something that guarantees its eternal perpetuity: "The fact that the alternation does not itself alternate gives each object in which it attains expression a psychological glimmer of permanence».⁶⁶ Tako je, prema Barilliju, čovjek pozvan tražiti smisao i značenje života budući da je samo tako sposoban odgovoriti na egzistencijalnu prazninu u kojoj se može naći. Polazeći od vanjskog izgleda, Barilli naglašava okolnosti koje pritišću Giorgija Aurispu, a samim time se nadovezuju na duhovni, duševni, tjelesni, fizički, psihički ili neki drugi kontekst. Ukratko, u raspravu se upliće kao tumač ili ocjenjivač rečenoga, karaktera nekog lika ili pojave, atmosfere ili konteksta. Isticanjem specifičnih opisa ujedno zahvaća stanja i emocije postojanja iza koje je lik sakriven. To je poruka smisla koju nudi ovaj ulomak:

A dir il vero, l'apparizione della sanguina personalità del padre è anticipata da quella del fratello, Diego, che lo riassume, seppur in forma attutita: «[...] era il vero erede di quell'uomo. Pingue, sanguinoso, possente quell'uomo pareva emanare dalle sue membra un perpetuo calore di vitalità carnale. Le mascelle erano gosse; la bocca turmida e imperiosa, piena di un soffio veemente; gli occhi torbidi e un po' conforme del padre, il protagonista provi «[...] quella ostilità inesplicabile che è latente nei maschi dello stesso sangue».⁶⁷

Višestruka kompleksnost, složeno prikazivanje, izučavanje i sistematiziranje koncepta vanjštine predstavljaju velik izazov u analizi. Međutim, problematika tumačenja ne proizlazi samo iz promjenjivih čimbenika koje proizvode društvene okolnosti, nego se nalazi i u temeljnim karakteristikama samih likova, zbog čega se oni još teže suočavaju sa životnim izazovima. Barilli u svojoj filozofskoj poziciji iznosi ključ za lakše razumijevanje aspekata d'Annunzijeve misli:

D'Annunzio ama stabilire di frequente queste opposizioni, tra un funzionamento della nostra macchina fisiologica portato al diapason delle vitú, e un orrido cortocircuito che potrebbe ricondurre al piú bassi gradi della materialità; anche per questo, meglio mettersi al riapro dagli

⁶⁶ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *op. cit.*, str. 33.

⁶⁷ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 100.

errori dell'apparato corporeo, meglio liberrarsene, per affidarsi agli anbiti disincarnati della memoria e del sogno.⁶⁸

O vanjštini se može govoriti kao pojavi koja se neprestano mijenja. Naime, Giorgio Agamben navodi cijeli spektar ljudskog iskustva vezanog uz pojam *homo sacer* ili, drugim riječima, novu pravnu kategoriju 'života bez vrijednosti' (*la vita senza valore*). U kontekstu proučavanja, goli život *homo sacra* ima sposobnost proširiti se izvan granica koje zamišlja Karl Binding. Zahvaljujući Agambenu u analizi možemo primijeniti koncept 'života bez vrijednosti' koji se prije svega odnosi na pojedince koji se smatraju 'neizlječivo izgubljenima' i koji u punoj svijesti u svom iskustvu žele apsolutno 'oslobođenje'. Središnja metafora kojom Karl Binding upozorava na 'život nedostojan življenja' uključuje izraz *Erlösung* koji pripada vjerskom rječniku i, između ostalog, znači iskupljenje. Prema Agambenu, svaka *politizacija života* (koja je naposljetku implicirana u suverenitetu pojedinca nad vlastitim postojanjem) nužno podrazumijeva novu odluku na pragu iza kojega život prestaje biti politički relevantan. Autor u svojoj teoriji ne nudi odgovor, nego poziva da se razmotre posljedice mogućnosti nekažnjelog eliminiranja 'svetog života' kao takvoga:

La nuova categoria giuridica di «vita senza valore» (o «indegna di essere vissuta») corrisponde puntualmente, anche se in una direzione almeno in apparenza diversa, alla nuda vita dell'*homo sacer* ed è suscettibile di essere estesa ben al di là dei limiti immaginati da Binding. È come se ogni valorizzazione e ogni «politicizzazione» della vita (qual è implicita, in fondo, nella sovranità del singolo sulla propria esistenza) implicasse necessariamente una nuova decisione sulla soglia al di là della quale la vita cessa di essere politicamente rilevante, è ormai solo «vita sacra» e, come tale, può essere impunemente eliminata.⁶⁹

⁶⁸ *Ivi*, str. 104.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005., str. 154.

4.3. *L'innocente* (1892.)

L'innocente je drugi roman trilogije *I Romanzi della Rosa*. Protagonist Tullio Hermil bogati je intelektualac nemirnog i senzualnog temperamenta tipičnog za (anti)junaka d'Annunzijevih romana. Važan element u djelu čine potisnuti osjeti (osobito seksualne prirode) raspuštenog i beskrupuloznog Tullija koji vodi život nekontrolirane čulnosti. Drugi lik je Giuliana, njegova žena, koja je u potpunoj suprotnosti s njegovim osobinama, ali koja pozornost privlači svojom odjećom. Doznaje se da je za razliku od Tullija, koji je nevjeran, ona posve različita, dostojanstvena i uravnotežena. Unutar priče odvija se slučaj izdaje kada Giuliana očekuje dijete s mladim piscem Filippom Arboriom. U toj složenoj situaciji, u uznemirenom Tullijevom umu sazrijeva ideja o zločinu. Svjestan da je izdaja u velikoj mjeri uzrokovana time što ju je dugo zanemarivo, odlučuje oprostiti supruzi, a jedan od najmračnijih dijelova koji slijedi je smrt djeteta. Giuliana, više nego ikad zaljubljena u supruga, iscrpljena bolnom trudnoćom prešutno prihvaća okrutno rješenje. Spoznaja da je to dijete jedina prepreka njihovoj sreći navodi ih na strahovito rješenje te ga jedne zimske noći izlažu hladnoći i smrti. U nastavku smo izložili primjere u kojima se tematizira vanjština. Na koje značajke trebamo obratiti posebnu pozornost u ovom tipu romana? Bilo da je riječ o opisima fizičkog izgleda, dijelova tijela ili odjeće, izgled je neizbježan. Pritom u tekstu slijedimo opise koji otkrivaju Giulianinu otmjenu narav i magnetski šarm. Preciznije, isprepliću se modne forme koje započinju odjećom, a zatim se nastavljaju dijelovima lica, opisom kose, usana i očiju. Pisac u svom zanosu uzvisuje fizičku ljepotu, strast i žensku senzualnost. D'Annunzio njeguje kult dame koja pokrivena velom zadivljuje i zavodi. Ponegdje, umjesto odjeće u prvi plan izbijaju dijelovi lica, pogled, senzibilitet i profinjenost u izgledu: «E io vedevo in quei larghi occhi passare, come a onde, la sofferenza sconosciuta; e quello sguardo continuo, intollerabile, mi suscitò d'un tratto un terrore folle.»⁷⁰ Nadalje, proširivši polje istraživanja na temu 'transcendentalnog ja', okrećemo se unutrašnjosti vanjštine, mikropercepciji te osjetilima vida, sluha i dodira. Značenje koje može biti višestruko sugerira metafizičku spoznaju transcendentalnoga, u čemu se očituje d'Annunzijeve svemoćna psihološka rezonancija. Primjer za jednu takvu proširenu spoznaju kazuje nam sljedeće uvjerenje koje karakter glavnog lika smješta u okvire metafizičke spoznaje, od izvanjskog do unutarnjeg osjetnog iskustva:

L'innocente invece è totalmente intrinseco al cammino del «io transcendente», costituisce una prova perfettamente in linea con le tape più consistenti e note attavero cui quella funzione

⁷⁰ Gabriele d'Annunzio, *L'innocente*, 2a edizione elettronica, 2010., str. 12.

centrale si viene determinato; non per nulla d'Annunzio non ha mai esitato a comprenderlo nella prima trilogia, dei romanzi della rosa. Anche se non per questo *L'innocente* viene meno al suo carattere «casuale»; vale a dire che in esso «l'io transcendente» sospende per un momento il dibattito, per affrontare una circostanza di vita dai contorni molto precisi.⁷¹

Znakovito je da d'Annunzijeve vanjština nadilazi puku estetiku i zadire u ozbiljna pitanja. Tako Giulianinu vanjštinu pretpostavlja moralna ljepota i dobrota kao konstanta i ne može se odrediti ničim drugim, ili kako tvrdi Renato Barilli: «Finalmente gli si offre l'occasione di esercitare l'auspicata bontà, e non se ne deve neppure dolere dato che Giuliana resta una donna bella, avvenente.»⁷² Riječ je ne samo o slikama i opisima već i o psihološkoj pozadini punoj detalja. U strukturi se može potvrditi osmijeh gotovo dječje lakovjernosti, pomalo nalik bolesnom djetetu kojemu se daje veliko neočekivano obećanje. Lice je ključna značajka privlačnosti Giuliane. Piščeva strast za detaljima ne škodi želji za čistoćom i jednostavnošću. Nastavno na to, ovdje želimo istaknuti: iza poluzatvorenih očiju koje su gledale nešto daleko, daleko. I osmijeh je izbljedio:

Ed ella di nuovo mi guardò; e sorrise, d'un sorriso impreveduto, indescrivibile, che aveva una espressione di credulità quasi infantile, che somigliava un poco a quello d'un bambino malato a cui sia fatta una grande insperata promessa. Ed abbassò le palpebre; e continuò a sorridere, con gli occhi socchiusi che vedevano qualche cosa lontana, molto lontana. E il sorriso s'attenuava, s'attenuava, senza estinguersi.⁷³

Opisi Giuliane ovdje se mogu dopuniti novim podacima. Naime, za d'Annunzijeve stav o Giuliani presudna je ljepota, izuzetne crte lica, a njezina pojava ističe vanjštinu koja ju pretvara u raskošnu ženu. Odlikuju je jake emocije, a odjeća posjeduje novu dramatičnu dimenziju. U skladu s istaknutim osobinama predstavlja simbol ženstvenosti. Ovdje smo svjedoci pojave dobrog stila odijevanja. Ne možemo dokazati vanjštinu u metafizičkom smislu, ali ipak bez tih karakteristika osjetilnosti ne možemo promišljati određena značenja, koja imaju svoje pozitivne, ali i negativne strane. Vanjština posjeduje unutrašnju vrijednost koju odlikuje tjelesna ljepota. Ovom stavu ide u prilog i uvid Renata Barillija u karakteristike Giuliane: «Anche Giuliana (questo il nome della compagna di Tullio Hermil) si presenta a noi come figura femminile tutta «aqua e sapone», e perfetto compendio di virtù uxorie e materne.»⁷⁴ Valja nadalje istaknuti velik broj varijacija i nijansi različitih odjevnih kombinacija. Svaka je

⁷¹ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 71.

⁷² *Ivi*, str. 74.

⁷³ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 23.

⁷⁴ *Ivi*, str. 72.

od njih ujedno i zasebna vizualna kategorija. Te smo vanjštine analitički pokušali prikazati s različitih aspekata nastojeći istaknuti njihova značenja:

- Come sei bella stasera, Giuliana!

Infatti, un'animazione straordinaria le avvivava le linee del volto, le accendeva gli occhi, la ringiovaniva tutta quanta.⁷⁵

Da bismo mogli krenuti dalje, potrebno je vanjštinu promatrati u svijetu modnog dizajna. To znači, kod tumačenja modnih pojava i mreže njihovih značenja, krenuti od koncepta Žarka Paića i Krešimira Purgara. Pojmovi koji se pritom primjenjuju čine spoj vizualne semiotike i vizualne antropologije koji putem odjeće postaju otkriveni i dostupni interpretaciji. Opravdano kažu da vanjština kroz psihička stanja ili emotivne krize pruža priliku za identifikaciju i transformaciju. Sam čin odijevanja je prostor kreiranja nečeg novog:

Moda se u okviru vizualne semiotike pokazuje znakom novoga identiteta oslobođenoga tijela bez ikakve referencije na društvo i kulturu. Slika tijela određuje modi njezino polje upisivanja značenja. Ona su načelno beskrajna kao što je i svijet koji se modom stvara rezultat apsolutne slobode konstrukcije/dekonstrukcije života.⁷⁶

Ovako okupljene na jednom mjestu, još jednom ukazuju na uvjerljivost kreacija neupitne modne dimenzije. Odjeća afirmira intimnost, izabire govor tijelom te ponekad označava čistu maštu i iracionalnu energiju. Prema tome, može se zaključiti da viđenja vanjštine po naravi prije svega ovise o društvenom kontekstu te duhu i vrijednostima vremena u kojemu se formuliraju. Baš kao što je pojam izgleda nestalan i fluidan, tako se i društveno konstruirani pojmovi izgleda u tekstu stalno mijenjaju. D'Annunzio ovdje za primjer postavlja lik Giuliane sa svjetiljkom u pozadini koja intenzivno osvjetljavala njezinu dugu liniju lica i pramenove boje svijetlog zlata koji su sjajili kroz gustu kestenjastu kosu:

Ella mi piacque ancóra, eccitata com'era, vivace, giovine. Mi rammentava la Giuliana d'un tempo, che tante volte in mezzo alla tranquillità della vita familiare io aveva sollevata d'improvviso su le mie braccia, come preso da una follia repentina, e portata di corsa nell'alcova. E si strinse la testa fra le palme, per sentire il bruciore. Il lume, che ardeva a lato del letto, rischiarava intensamente la lunga linea del viso; faceva rilucere tra il folto de' capelli castagni alcuni fili d'oro chiaro, ove l'orecchiopiccio e fine, acceso alla sommità, traspariva.⁷⁷

⁷⁵ Ivi, str. 23.

⁷⁶ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 18.

⁷⁷ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 31–32.

Mogli bismo nastaviti nabranje i ukazivanje na najvažnije detalje postavljajući pitanje: Pokušava li vanjšina predstaviti lik ili je obrnuto? Rasvjetljavajući ulogu vanjšine želimo ovdje istaknuti odjevne elemente majke Giorgija Aurispe, točnije njezinu labavu tuniku s dugim ravnim naborima, ruke koje drži odvojeno od bokova, jedva se pridržavajući, kao da pokušava pronaći ravnotežu. Za ovaj tip odjeće može se reći da ima udobne odjevne karakteristike. Budući da je izgled povezan s povijesnim iskustvima, pokušat ćemo predočiti značenje tih oblika u drevnoj Grčkoj i Rimu. Tunika se tada sastojala od dvije ploče pričvršćene na ramenima s kopčama te se taj odjevni predmet držao s pojasom oko struka. Za žene su tunike bile duge i do duljine gležnja, a muškarci su nosili kratke tunike do koljena. To, također, uključuje i način na koji vanjšina ženskih likova pretpostavlja određeni društveni stereotip:

Ed entrai; e la vidi in piedi, che sembrava più alta, più snella, quasi fragile. Vestita d'una specie di tunica ampia e fluida, a lunghe pieghe diritte, ella sorrideva, esitando, reggendosi appena, tenendo le braccia discoste dai fianchi come per cercare l'equilibrio, volgendosi ora a me ora a mia madre.⁷⁸

Ovaj roman ima stanovitih sličnosti s vanjštinama u prethodnim d'Annunzijevim romanima. Modni je bitna karakteristika izgleda, a i najsličnije vanjšine ustvari su različite. U traganju za smislom i porukom, svaka nova vanjšina ukazuje na nove realnosti i nove interpretacije. Na različite se načine isprepliću slike žena u primamljivim odjevnim kombinacijama (odjeća) te krupni kadrovi ženskih profila (lice i oči). Christopher Breward u teorijskom poglavlju potvrđuje činjenicu da je stalni dijalog između pitanja ukusa, tjelesnosti, seksualne želje i klase onaj koji zasićuje modu svojim širim značenjima. Također, kroz njezine akcije maskiranja podsjeća na ono što znači izmišljati, nositi i projicirati proturječne poruke mode: «His history reveals a constant dialogue between those issues of taste, corporeality, sexual desire, and class or gender identity that saturate fashion with its wider meanings. Most of all, through his masquerading actions we are reminded of what it means to invent, wear, and project fashion's contradictory messages.»⁷⁹ U sceni koja slijedi, fizički izgled junakinje također povezujemo s odjećom: «Portava un abito di vigogna oscuro; e teneva ancora in mano un pettine di tartaruga bionda con la costola d'argento. L'abito, di foggia semplicissima, secondava la svelta eleganza della persona.»⁸⁰ Nadalje, uočavano detaljan opis ruku lijepe Giuliane koji je karakterističan za d'Annunzija i koji se pojavljuje u većini njegovih djela: «Ella rideva, invece, un poco soffocata dall'ansia; e, come ella non portava busto, le mie mani la sentirono tutta esile e pieghevole

⁷⁸ Ivi, str. 42.

⁷⁹ Christopher Breward, *Fashion*, Oxford, Oxford University Press, 2005., str. 167.

⁸⁰ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 51.

atraverso la stoffa, il mio petto la sentē tutta palpitante e morbida, le mie nari aspirarono il profumo dei suoi capelli, i miei occhi rividero sul suo collo il piccolo segno bruno.»⁸¹ D'Annunzio svoja zapažanja o izgledu prožima finom osjetljivošću. Upotreba mode, umjerena ili potencirana, uvijek oscilira, a boje, od monokromnih do šarenih, formiraju strukturalne i dekorativne elemente odijela sa značenjem. Nekoliko je uporišta na kojima se problem analize utemeljuje: «Stando in piedi, guardavo la riga dei suoi capelli, i suoi cigli lunghi e ricurvi, la lieve palpitazione del suo petto, e le sue mani, le sue belle mani che posavano su i braccioli, prone come in quel giorno, pallide come in quel giorno quando soltanto le vene azzurre le distinguevano dal lino”.»⁸² Temeljem izdvojenih ulomaka vidimo da je bit vanjštine harmonija ljepote i mode. U tom smislu nastavljamo s još nekoliko citata koji iznose podatke o odijevanju glavne junakinje. Prikazana je u svijetlosivoj haljini ukrašenoj tamnijom čipkom, sa sivim šeširom od filca i sivim svilenim suncobranom s malim bijelim djetelinama:

Portava un abito di panno grigio chiaro ornato di trine più oscure, un cappello di feltro grigio, un ombrellino di seta grigia a piccoli trifogli bianchi. Vedo ancóra la sua persona elegante in quel colore fine e sobrio avanzarsi tra le folte masse degli alberi di lilla che s'inclinavano verso di lei carichi dei loro innumerevoli grappoli fra turchinici e violetti.⁸³

U svakom slučaju, mora mu se priznati otmjenost karakteristična za većinu njegovih ženskih likova. Estetiku elegantne i graciozne dame treba prosuditi sam čitatelj: «Ella si rivolse allo specchio, si mise il cappello; poi andò verso il tavolo, prese il braccialetto, i guanti.»⁸⁴ Nakon što je razjašnjeno kako svaki sustav vanjštine ima svoj najdublji temelj u pojedincu samom, a isto je prikazano na primjerima, kratko smo istražili primjer sluškinje Anne (la femmina di Montegorgo) koju rese posve suprotne odlike. Odgovor nam daje njezina grimizna suknja s tisuću ravnih i asimetričnih nabora te crna košulja s poprsjem ukrašenim zlatnim vezom. S druge strane fizičke karakteristike nasuprot odjeći ističu kosu koja je bila toliko tamna da je davala ljubičasti odsjaj, guste i jednake zube te nisko čelo koje je završavalo skupljenim pletenicama poput rogova. Odjevni elementi komplementarnog su karaktera na način da pružaju uvid u vladajući stil odijevanja te naglašavaju njegove estetske, ali i simboličke vrijednosti:

⁸¹ *Ivi*, str. 43.

⁸² *Ivi*, str. 46–47.

⁸³ *Ivi*, str. 103.

⁸⁴ Gabriele, d'Annunzio, *op. cit.*, str. 132.

Si chiamava Anna; era una femmina di Montegorgo Pausula, esciva da una grande razza di viragini alpestri. Aveva talvolta l'aspetto d'una Cibeles di rame, a cui mancassero corona di torri. Portava la foggia del suo paese: una gonna di scarlatto a mille pieghe diritte e simmetriche, un busto nero a ricami d'oro, da cui pendevano due maniche lunghe dove ella di rado introduceva le braccia. Il suo capo si levava su dalla camicia bianchissima, oscuro; ma il bianco degli occhi e il bianco dei denti vincevano d'intensità il candore del lino. Gli occhi parevano di smalto, rimanevano quasi sempre immobili, senza sguardo, senza sogno, senza pensiero. La bocca era larga, socchiusa, taciturna, illustrata da una chiostra di denti fitti ed eguali. I capelli, così neri che davano riflessi di viola, partiti su la fronte bassa, terminavano in due trecce dietro gli orecchi attorte come le corna dell'ariete.⁸⁵

U zaključku, vanjščina prati trend vremena i inteligentno se prilagođava okolnostima koje mu odgovaraju. Izgled prije svega podrazumijeva osobni oblik stvaralaštva pod čiju se 'masku' čovjek mora staviti. U potrazi za značenjima, koja se raščlanjaju, pretapaju, narativno oblikuju i označavaju, vanjščina služi prepoznavanju protagonista unutar vizualnog i znakovnog principa koji uvijek jednoj krajnosti mora suprotstaviti drugu krajnost. Da bi se odgovorilo na pojavu vanjštine, nadovezali smo se u glavnim crtama na misaoni okvir Žarka Paića i Krešimira Purgara. S tim u svezi, govor o vanjštini prebacujemo na komunikaciju o predmetima koji za svoju bazu ima garderobu. Čitanje i razumijevanje garderobe, njezin opis i klasifikacija, tema je rada spomenutih autora koja za cilj ima istražiti osnovu individualnog odijevanja i predmeta nošenih u danom trenutku, a koje predstavljaju kao pojedinačni *odjevni jezik*. Stječe se dojam da zagovaraju promišljanje o komunikaciji u odijevanju koja se iskazuje svakim činom odijevanja. Njihova je teza da nije lako utvrditi ekvivalent značenja za svaki odjevni predmet, pri čemu se kroz povijesni pregled odijevanja može opravdati da su boje, uzorci i vrste odjeće djelovali kao znak pripadnosti ili prepoznavanja. Navedeni termin odjevni jezik u pročitanoj tekstu povezujemo s diskusijom o odjevnoj komunikaciji posredstvom vanjštine. U potvrđivanju vlastite teze, razmotrili smo odmjeravanje argumenata, i to iz sljedeće perspektive:

Garderoba koja čini osnovu individualnog odijevanja za svoj izraz ima pojedinačan odjevni predmet koji je nošen u danom trenutku, a tada bismo takav predmet mogli usporediti s pojedinačnim iskazom *odjevnog jezika*. Komunikacija u odijevanju morala bi se svakako temeljiti na analizi značenja koje se iskazuje svakim činom odijevanja. Koji bi predmeti označavali ekvivalent riječima nije lako utvrditi, premda kroz povijesni pregled odijevanja

⁸⁵ Ivi, str. 304–305.

postoje trenuci kada su boje, uzorci i vrste odjevnog predmeta mogli djelovati kao znak pripadnosti ili prepoznavanja.⁸⁶

⁸⁶ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 83–84.

4.4. *Giovanni Episcopo* (1891.)

Roman *Giovanni Episcopo* objavljen je u talijanskom časopisu «Nuova Antologia» 1891. godine. Po stilu i sadržaju blizak je djelima Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, pisan po načelu psihološke introspekcije. Siromašan i skroman činovnik ženi se lijepom konobaricom Ginevrom s kojom ima sina po imenu Ciro. Bračna neslaganja dovode ga do ekstremne degradacije, otpuštanja s posla, alkoholizma i tragičnog završetka – ubojstva. S obzirom na navedeno, život junaka ne odvija se u vremenu, već stoji na mjestu kao niz besmislenih događaja koji se vrte u krugu. Godine 1947. prema romanu nastaje istoimeni film u režiji Alberta Lattuada. U ovom je dijelu rada, nadovezujući se na dosadašnja istraživanja, položaj vanjštine fundamentalan te se polazeći od njega mogu istraživati značenja. S obzirom na dosadašnja zapažanja, izdvojeni primjeri pokazuju vanjska obilježja, bude snažnu unutrašnju tjeskobu i mučno stanje duše te potiču brojne nesporazume među protagonistima. Uočavanje specifičnosti u opisima vanjštine predstavljamo sljedećim primjerom:

In quel momento, quando entrarono nella stanza, quando vennero per portarmi via, tutti i suoi abiti non erano là, su la sedia, accanto al letto? Perché io non cercai altro che le scarpe, ansiosamente, sotto il letto, sentendomi scoppiare il cuore al pensiero di non trovarle; e le nascosi, come se dentro ci fosse rimasto un poco della sua vita? Ah, voi non potete intendere. Certe mattine fredde, d'inverno, all'ora della scuola...Soffriva di geloni, povero bambino! D'inverno aveva i piedi tutti piagati, sanguinanti. Io gli mettevo le calze, io gli mettevo le scarpe. Sapevo fare tanto bene.⁸⁷

Kao što se da iščitati, nebrojene neobične osobine i živopisni likovi otkrivaju nove vizualne potencijale. Unutarnjem stanju duha primjeren je njihov vanjski izgled. S obzirom da glavni lik Giovanni Episcopo zauzima ponajviše pozornosti, predstavljamo ga sljedećim obilježjima: «Presentimento, chiaroveggenza, vista interiore... Parole! Parole! Io ho letto nei libri. Non è così, non è così. Vi siete mai guardato dentro? Avete mai sorvegliata la vostra anima.»⁸⁸ Nadalje, neobična su i osebužno izrađena obilježja Ginevre Canale. Elegancijom i zavodljivošću u odijevanju ostvaruje određenu distancu spram ostalih junaka. D'Annunzio na pojedinim mjestima njezinu vanjštinu opisuje kombiniranjem ženstvenih nenapadnih odjevnih predmeta. Istovremeno u njoj primjećujemo jednostavnost i živahnost, kao i izrazitu ženstvenost i gracioznost: «È gaia, loquace, piena di cose imprevedute, piena di seduzioni nuove. È vestita

⁸⁷ Gabriele d'Annunzio, *Giovani Episcopo*, 3a edizione elettronica, 2010., str. 13.

⁸⁸ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 22.

semplicemente, senza pretesa, ma con grazia, quasi con eleganza.»⁸⁹ Suptilno prikazujući scenu, pisac se zadržava na opisu lica i očiju, u prijevodu: «Ah, te oči! Sve su rekle, previše stvari u trenutku, previše različitih stvari i natjerale su me da zalutam»:

Ah, quegli occhi! Dicevano tutto; dicevano troppe cose in un attimo, troppe cose diverse; e mi facevano smarrire. S'incontravano con i miei, per caso; e parevano d'acciaio, d'un acciaio lucido e impenetrabile. Ecco, a un tratto, si coprivano come d'un velo pallido, perdevano ogni acutezza. Pensate, signore, a una lama appannata da un alito...⁹⁰

Kao što se da iščitati iz samog naslova, najveći bi naglasak u romanu trebao biti upravo na liku Giovannija. Unatoč naturalističkim prikazima, njegova vanjšina daleko je od one idealizirane slike kakvu je predstavljao Andrea Sperelli. Kroz usporedbu značenjskih karakteristika romana *Giovanni Episcopo* konstatiramo stanja delirija, tjeskobe i opijenosti ruskim neurotizmom. Na tom tragu držimo opravdanim zaključiti da d'Annunzio zapravo napušta tipične koncepte (hedonizam, estetizam) i usredotočuje se na pravi 'roman analize'. U biti, Giovanni Episcopo je već Emilio Brentani, iako manje suptilan i svjestan, ali svakako spretniji, podjednako sposoban vidjeti, prokazati i stigmatizirati vlastitu nesposobnost, što ga neizbježno navodi da postane istinskom žrtvom. Doduše, s tom razlikom što je Brentani 'slab' junak svjesnim izborom, ali i općim uvažavanjem zasnovanim na intelektualnom društvu i okruženju. Ukratko, on je *transcendentalno ja*, odnosno nositelj autorovih razloga, premda se u toj fazi pojavljuje u pomalo 'prljavoj' odjeći. U tom smislu donosimo veoma značajan citat Renata Barillija iz poglavlja *L'eroe messo alla prova* kojim pretpostavlja unutarnje granice osjetilnoga svijeta koji obuhvaća kako istinsku tako i prividnu vanjštinu:

In sostanza, Giovanni Episcopo è *già* un Emilio Brentani, meno sottile e consapevole, ma senz'altro più facondo, capace ugualmente di vedere, denunciare, stigmatizzare la propria incapacità di volere, il che lo conduce inevitabilmente a cadere vittima di un personaggio ben altrimenti sanguigno e volitivo quale il Wanzer, che a sua volta anticipa in misura sorprendente il Balli, sempre a insistere nel riferimento alle creature sveviane. Con la differenza che il Brentani è eroe «debole» o inetto per scelta consapevole, sofferenta, e quindi portata con tanta dignità, di qui nessuno può ridere; e anzi, l'impiegato sveviano è avvolto dalla stima generale, anche per il sentore di intellettualità che lo circonda. Egli insomma è «io transcendente», portatore delle ragioni dell'autore, anche se in quella fase esse si presentano in vesti alquanto appannate.⁹¹

⁸⁹ *Ivi*, str. 34.

⁹⁰ *Ivi*, str. 54.

⁹¹ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 67.

Uvidom u opise vanjštine, oblikovanjem odjeće, fizionomijom i gestama likova d'Annunzio stvara vlastita originalna rješenja. Tako je u izboru motiva intiman motiv vela odigrao važnu ulogu. Veo je toliko diskretan da lice čini vidljivim i nevidljivim. Njegova estetika podražava modnu klimu vremena. Taj dragocjeni, ponekad i nepravедno zanemareni, modni predmet pojačava tajanstvenost vanjštine; istovremena nevidljivost onoga tko ga nosi i nemogućnost provjere pogleda privlače dodatnu pozornost: «La voce di Ginevra, quando rivolgeva la parola a lui, aveva un accento diverso da quel di prima. L'occhio di Ginevra, quando si posava su lui, si copriva di quel velo.»⁹² Važno je naglasiti kako njihova sinteza nosi značenjski višestruku poruku. Sljedeći primjer koji se može promatrati u okviru vanjštine je opis Battiste: «Ho il ricordo come d'una tristezza pesante che mi piombò sopra, mi occupò e mi ottuse la coscienza. E vedo ancora, laggiù, in fondo alla tavola, molto in fondo, in una lontananza incredibile, quel povero Battista che beve, che beve, che beve... »⁹³ Kao zanimljivost u vezi s prije navedenim podacima, posebno ćemo izdvojiti osobne karakteristike i oštar, podrugljiv, besraman smijeh koji nije samo puki dodatak u opisu, već vrlo detaljno mijenja izgled vanjštine:

Se vivessi un secolo, non potrei dimenticare quello scoppio di risa inaspettato che mi agghiacciò nel buio della stanza, e umiliò la mia timidezza e la mia goffaggine. Io non vedevo la sua faccia, nel buio; ma sentii per la prima volta tutta la sua malvagità in quella risata acre, beffarda, impudica, non mai udita, irriconoscibile. Senti che accanto a me respirava una creatura velenosa. Ah, signore, ella aveva il riso nei denti come le vipere hanno il veleno.⁹⁴

Moda se mijenja simultano sa scenskim promjenama. S obzirom da vanjština uvijek stvara napetu atmosferu, u nastavku smo se osvrnuli na Emiliju Canale i Giulija Wanzera. Zadržali smo se na onim elementima opisa koji izgled stavljaju u središte zanimanja. Drugim riječima, pripovjedačev stav i ton kojim se neka forma opisuje uvelike sudjeluju u stvaranju novih modnih oblika. Iako su opisi mnogobrojni i raznovrsni, slijedi izabrani opis Emilie Canale, Ginevrine majke, koji donosi nekoliko važnih dekorativnih detalja: zlatna ogrlica s dvije velike zlatne rupe te zlatno prstenje na svim prstima: «Ero davanti alla madre di Ginevra, a una donna ancora bella e florida, alla *sensala*, che portava una collana d'oro, due grosse buccole d'oro, anelli d'oro in tutte le dita.»⁹⁵ Naime, prikaz potiče na ulaženje u dubinu urešene vanjštine. Za našu temu ovdje ističemo opis odjeće Giulija Wanzera:

⁹² Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 81.

⁹³ *Ivi*, str. 60–61.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ivi*, str. 37–38.

Portava un gran mantello impermeabile con un cappuccio, tutto molle di pioggia, luccicante. Sembrava più alto, più grosso, più fiero. Aveva tre o quattro anelli alle dita, uno spillo alla cravatta, una catena di oro. Parlava senza imbarazzo, come un uomo sicuro di sé.⁹⁶

Poglavito se među njima ističe neobično ozračje vrlo intenzivnih boja. Na osnovi opisa može se ustvrditi ornamentika, odjeća i vrsta tekstila. Kolorit i određena težnja prema dekorativnosti u suglasju su s vanjštinom. Ona progovara o liku, modnom iskazu, ali i ambijentu u kojem djeluje. Stoga smo odabrali upravo poimanje Marija Perniole koje možemo smatrati potvrdom naše hipoteze o funkciji vanjštine. Štoviše, spomenuti primjer u poglavlju *Bodies and Clothing* razmatra prikaz fizičkog tijela kojim dominiraju oblikovne značajke odjeće. Također, ukazuje na tendenciju da se vanjšina ograničava odjećom na sve više načina. Ono što je značajno, nameću joj se modni oblici i zakonitosti pod kojima treba djelovati. Budući da upravo na tom tragu gradi svoju filozofiju, nužno će slijediti poredak u kojem se kao presudno javlja fizičko tijelo. Perniola u produbljivanju dijaloga duše i tijela zapaža da vanjšina u tom složenom sistemu djeluje vitalnije, iz čega izvodi da se kod svakog ljudskog bića uvijek isprepliću jezgra duše i života, a ne odjeća ili stvar. Diskurzivni uvidi nastoje uspostaviti sugestivnu koncepciju miješanog oblika vanjštine, odnosno dualizma dviju različitih supstancija duša – tijelo. Gledajući ih u tom kontekstu, dopušta da pojmovi osjetilnog svijeta uđu u specifičnu dimenziju vanjštine. Naslov *Bodies and Clothing*, stoga, ne ukazuje na separativna, već kritička određenja novih polazišta u metafizici. Veliki dio Perniolinog pogleda na vanjštinu prisutan je u opisanom odjeljku:

What does it mean to feel one's body of that of other as clothing? If I think of the body as a cover and as a sheath of the soul, what interests me, generally, is not the first but the second, and the first only as protection or tomb of the other. Therefore, I do not succeed in grasping the body in its clothing exteriority, it is essential being thing, but only in its relation with respect to something else which is more vital and more important. Now I can even subvert this order and say that the body is more vital and more important in itself than the soul. Infact, I am still thinking of the soul, of life, and not of clothing or the thing. Even if we consider body and soul as two manifestations of the same substance, the latter is not essentially clothing but something that can have two attributes: spirituality and materiality. Thus, I raise the entire sensitive word to God, but I do not think of it in its impersonal and inorganic neutrality.⁹⁷

⁹⁶ *Ivi*, str. 76–77.

⁹⁷ Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*, New York, Continuum, 2004., str. 46.

Nakon analize navedenih opisa moguće je utvrditi da d'Annunzio vanjštinom možda najenergičnije i najstvarnije postiže učinak te likovima daje živost. Žarko Paić i Krešimir Purgar iskristalizirali su mnoštvo osobnih gledišta o modi, a čija nas dinamika ponovno dubinski iznimno aktivira u mnogim slojevima. Slutimo da moda iskazuje različite osjećaje, kao i potrebu za apsolutnom slobodom stvaranja, upušta nas u istraživanje kulturnih i političkih prilika koje redovito nastoje ispostaviti društveno poželjne vrijednosti. Prije svega snažna simbolika, ali i tematika ukazuju na usamljenost, životnu dramu i atmosferu boli. Vanjština je svakako jedan od mehanizama bijega od stvarnosti, točnije njezinoga lakšeg podnošenja. Najdojmljivija je u tom smislu odjeća:

Estetika neke osobe ne može se baviti samo opisivanjem boja, tekstura i dimenzija, već je uvijek i u službi slanja društvenih i psiholoških značenja. Odijevanje ima vrlo veliku ulogu ne samo u vizualnom izražavanju raspoloženja pojedinca, već i u njegovu kreiranju. Posjedovanje novog odjevnog predmeta ili modnog dodatka može u osjećajima pojedinca zamijeniti dotadašnju istost prema samome sebi, ali i prema drugima te polučiti potpunu promjenu raspoloženja. Takva promjena čak niti ne mora biti istinita, jer odjeća može služiti i za zavaravanje, ali da bi zavaravanje bilo potpuno i da bi ga kao takvog okolina primijetila, odjeća se upotpunjava gestama, glasom i ekspresijama lica.⁹⁸

⁹⁸ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 87.

4.5. *Le vergini delle rocce* (1895.)

Rimski plemić Claudio Cantelmo glavni je protagonist. Zanimljivo je kako mu je najveći životni cilj pronaći ženu koja će mu roditi nasljednika. Cantelmo sanja o povratku velikog Rimskog Carstva, drevnoj slavi i plemenitosti, pri čemu je on, nadčovjek, izabran za vraćanje sjaja drevne slave Italije. Tema nadređenog provlači se kroz europsku kulturu krajem devetnaestoga stoljeća i prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća. Kao mnoge pisce i umjetnike europskog *fin-de-siècle* i d'Annunzija je privukla Nietzscheova filozofija. Nadčovjek je biće koje se u potpunosti umjetnički ostvaruje te na umjetnosti temelji svoj život, zbog čega traži život ispunjen užitkom i elegancijom te avanturom i potpunom slobodom. Sažeto rečeno, nadčovjek nije čovjek razuma, već opažanja i emocija. Prije analize likova potrebno je ukratko promotriti pojam *nadčovjeka* (*superhomo*) koji proizlazi iz Nietzscheove teorije snažnog i odlučnog pojedinca. Riječ je o fenomenu koji je opisao u djelu *Zaratustra* u kojem prorok koji razumije tajne svijeta odlučuje te tajne otkriti masama. Tema počinje najavom Božje smrti i dolaskom nadčovjeka. Ovdje pojam *superuomo* u sebi sadrži elemente modernog i 'novog' idealnog čovjeka. Renato Barilli, za početak interpretacije d'Annunzijeve djela, iznosi stajališta o modernističkim uvjerenjima, ali i dekadentni aspekt s čijim je doživljajem vanjština usko povezana i isprepletena. Nije stoga čudno da je suodnos Freudove i Nietzscheove teorije pridonio stvaranju cjelovitije slike o vanjštini:

Insomma, sempre nei termini della più esplicita e sicura dottrina freudiana, potremmo dire che questo di più di energia comunemente ricercato dai «contemporanei» può trovarsi in basso o in alto, essere questione cioè o dell'Es o del Super-ego; ma se lo si cerca in basso, è davvero una fonte di impulsi; se ci si rivolge invece alle zone alte, è come indirizzare contro di sé quelle stesse energie, bloccando il processo della loro liberazione.⁹⁹

Kako bi se moglo razumjeti vanjštinu, temeljna je namjera predstaviti Cantelma. Radi se o liku dekadentnog estete koji napušta korumpirani Rim i nastanjuje se u dvorcu obitelji Capece-Montaga, smještenom prema jugu Italije. Tamo upoznaje njihove tri kćeri: Massimillu, Anatoliju i Violante, prema kojima je i naslovljen ovaj roman. Massimillu vidi kao primjer duhovne čistoće, a Anatoliju kao savršen spoj obiteljskih vrijednosti i svojevrsni simbol strasti. Sve tri žele se udati, a mogući mladoženja je upravo Claudio Cantelmo koji se, međutim, ne može odlučiti. Kada bi mogao oženiti sve tri sestre bilo bi idealno. Na kraju odabire Violante, koju je pohlepa za parfemima na koncu otrovala. Dakle, Cantelmo je ipak tragičan lik koji ne

⁹⁹ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 141.

uspijeva postići svoj san o rođenju novog kralja Rima. Roman je prožet slikarstvom što se najjasnije vidi u opisima kolorističke svježine detaljnog portretiranja s fokusom na garderobu. Tako su recimo dočarani vrlo sitni detalji odjevnih predmeta ili modnih dodataka slikara *cinquecenta*, Veronesa, Tiziana i Tintoretta. Prikazani ženski portreti u elegantnoj odjeći funkcioniraju statusno, poželjno i prestižno. Slikarske modulacije igraju važnu ulogu u galeriji d'Annunzijevih likova. Kolorističke varijacije crvene, plave, žute, ljubičaste, maslinastozelene i naglašen slikarski karakter vanjštine dio su pišćeve sklonosti specifičnim živim bojama. Vizualna simbolika stalno se potencira. Podatke o tome ističe Renato Barilli u djelu *D'Annunzio in prosa* gdje naglasak stavlja na slikarska iskustva velikog i raznolikog opusa tipičnog za venecijanske majstore:

Dapprima Effrena parla con rispetto della circostanza concreta che nel '95 aveva interessato l'Autore; e dunque, abbiamo la lode di Venezia, effettuata attraverso la sua grande tradizione pittorica. Seguono pertanto gli omaggi al Giambelino, Carpaccio, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, condotti in mondo un po'indiscriminato, e senza particolare perspicuita, come seguendo un buon manuale dell'epoca.¹⁰⁰

U vanjstinu su utkani osjećaji, karakteri i sudbine likova. Sve je vizualno, od odjeće, tijela, dijelova ruku, do očiju. Uza sve to impresionira nježnost izražena kroz odjevne promjene. Opčinjenost slikarstvom potvrđuju pomno razrađeni portreti neskrivene unutarnje energije i složenih emocija. Bez obzira koju boju tkanine opisuje, njezina se površina prelijeva, svijetli i iskri dobivajući sjaj, suptilnost i mekoću. Ne možemo se oteti dojmu da je riječ o svojevrsnim interpretacijama djela Leonarda da Vincija koje upliće u vanjstinu. Tako d'Annunzio priziva slavnu sliku *Bogorodice na stijenama* (*Gospa od stijena* ili *Djevica u špilji*) koja postaje značajka oblikovanja vanjštine. Sačuvane su dvije verzije te slike, jedna u pariškom Louvreu, a druga u Nacionalnoj galeriji u Londonu. Ako se manje-više oslonimo na značaj ljudskoga tijela, sve dobiva svrhu i smisao, pri čemu je pozicija d'Annunzijeve vanjštine daleko složenija, a njezino djelovanje eksponiranije. Georges Vigarello u središtu svog djela *L'abito femminile, Una storia culturale* primjećuje odjeću i dekorativne elemente dama u prostorno-vremenskom kontekstu, a potom artikulira modne detalje unutar različitih društvenih oblika. To je dominantan kut gledanja koji aktualizira niz pitanja vezanih uz modu. U tom smislu, dodajući nova značenja, koja nisu (samo) jezična nego (i) vizualna, objedinjujemo tematiku. Drugim riječima, to otkriva modni milje s početka dvadesetog stoljeća u kojem silueta odjeće više nije

¹⁰⁰ Ivi, str. 131.

ista; modni profil redizajnira čitavu garderobu i uspostavlja savršeno vitku liniju. Vigarello u tom smislu govori sljedeće:

In compenso, con l'inizio del xx secolo, si impone una verticalità totale. Il profilo viene rideisegnato e si afferma una line slanciata fino ad allora sconosciuta. La silhouette non è più la stessa quando Poiret, nel 1908, immagina un abito senza corsetto, o quando il narratore Proust, nel 1918, evoca il corpo di Odette «ritagliato in una sola silhouette», che libere l'anatomia, invece di ridisegnarla. Lo stelo prende il posto della «S», il «diritto» succede al «curvo». Lo stille ne esce rivoluzionato. Comincia a emergere il corpo moderno, anche si intravedono già altri cambiamenti.¹⁰¹

Svaki izdvojeni segment odjeće u d'Annunzijevim opisima objava je jedne posebne vanjštine, a u svakoj se od njih krije jedan identitet i s njim neotkriveni dio. Nadalje, u tumačenja uključujemo teorijski komentar iz djela *Sociologia della moda* Costanze Baldini sa zajedničkim tematskim interesom za oblikotvornu moć mode u doba moderne. Upravo taj period, tu novu epohu, karakterizira okupljanje tema iz svih područja koje dizajneri integriraju u modele odjeće. U tu su svrhu modni dizajneri bili prilagođeni trendovima i odjećom pokušali izraziti duh vremena. Autorica podvlači značajnost mode te u analitičkom postupku interpretira sažeti uvid s različitih polazišnih točaka:

La terza e più importante consisteva nello sviluppare un'intima familiarità con le più recenti espressioni della modernità nelle aree delle belle arti, della letteratura, dei dibattiti e degli eventi politici e delle correnti culturali e filosofiche. I disegnatori si preoccupavano di cogliere temi da queste aree e dai media, traducendoli in modelli di abbigliamento. Erano sintonizzati in modo straordinario sulle tendenze attuali e cercavano di catturare ed esprimere nei vestiti il loro spirito.¹⁰²

S druge strane, Christopher Breward u djelu *Fashion* obrazlaže posebnosti filozofskog i umjetničkog iskustva prisutnog u raznolikosti interesa, smjerova i doktrina. Utemeljenost njegovih estetičkih koncepcija valja potvrditi čitavim nizom inovativnih karakteristika koje prožimaju odjeću moderne. To se posebice odnosi na primjere odjeće devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća kao kulturnog fenomena nastalog usporedno s drugim avangardnim sustavima uključujući likovnu umjetnost, kazalište i film:

¹⁰¹ Georges Vigarello, *L'abito femminile, Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2018., str. 173.

¹⁰² Costanza Baldini, *Sociologia della moda*, Roma, Armando, 2008., str. 132.

Beyond the promotion and manufacture of a fashionable garment lie a whole range of innovative characteristics which imbue dress with a sense of modernity and progress and mark out certain examples of nineteenth and twentieth-century clothing as cultural phenomena on a par with other avant-garde systems including fine art, theatre, and film. These characteristics can be understood as productive and radical strategies that—at the point of design—fabricate challenging philosophies into the form and structure of fashion itself.¹⁰³

U idućem je primjeru zanimljiv portret Violante koji odlikuje profil blijedo-mramornog lica neposredno ispod voluminozne kose: «È vero? – le chiesi volgendomi verso di lei, incontrando con gli occhi il suo profilo marmoreo reclinato sotto la capellatura voluminosa e divenuto impassibile come quello delle statue immortali.»¹⁰⁴ Nadalje nastavljamo s opisom vanjštine Anatolije. D'Annunzijeve hipersenzibilnost odaje sitne izvanjske pojedinosti, prevladava i nameće se cjelokupnoj vanjštini. Donosi izniman naturalistički prikaz fizičkog tijela u čijem je središtu interesa ruka. Njegov iskaz ističe sljedeće karakteristike: odsustvo nakita i ukrasnih prstenova, nije previše bijela, niti previše izdužena, robusna u svom čistom obliku, ističe brazde na dlanu:

Era una mano spoglia di anelli, non troppo bianca, nè troppo allungata, ma robusta nella sua forma pura, atta a raccogliere e a sostenere, pieghevole e ferma nel tempo medesimo, con un'impronta di fierezza sul dosso variato dai rilievi delle congiunture e dalle trame delle vene, con solchi di dolcezza nella palma concava e tiepida dove pareva risiedere un focolare irradiante di sensibilità.¹⁰⁵

Nastavimo li dalje, možemo zaključiti da d'Annunzio vanjštinu predstavlja kroz modne oblike koji su dovoljno distinktivni da ih učini vidljivo interesantnima. No, s obzirom da ona predstavljaju osnovni preduvjet našega razumijevanja, u interpretaciju smo uključili Foucaultovo objašnjenje kako je svaka vanjština podređena interakciji u društvu. Jednako tako, u knjizi *Sorvegliare e punire* razotkriva stvaranje moći nasiljem nad pojedincima u raznim društvenim oblicima, ovisno o sistemu. Prema tome, distinktivni znakovi tijela određenog izvanjskošću konstruiraju materijalnu dimenziju te su oni za Foucaulta nerazdvojivi od njezinog socijalnog uspostavljanja. Nadalje, njegov pristup uspostavlja pojam duše kao iluzije ili ideološkog učinka. Zapravo, povijesno je stvarnost duše, za razliku od duše koju predstavlja kršćanska teologija, rođena pogrešnom i kažnjivom. Jedna od najvažnijih funkcija stvarne, netjelesne duše nije u supstanci; ona je element u kojem se artikuliraju učinci određene vrste

¹⁰³ Chris Breward, *op. cit.*, str. 65.

¹⁰⁴ Gabriele, d'Annunzio, *op. cit.*, str. 63.

¹⁰⁵ *Ivi*, str. 65.

moći i referenci na znanje, mehanizam kroz koji odnosi moći rađaju moguća znanja, pri čemu znanje obnavlja i pojačava učinke moći. Ovdje također treba naglasiti simbolički strukturiran pojam takve duše:

Questa anima reale e incorporea, non è minimamente sostanza; è l'elemento dove si articolano gli effetti di un certo tipo di potere e il riferimento di un sapere, l'ingranaggio per mezzo del quale le relazioni di potere danno luogo a un sapere possibile, e il sapere rinnova e rinforza gli effetti del potere. Su questa realtà-riferimento, sono stati costruiti concetti diversi e ritagliati campi di analisi: psiche, soggettività, personalità, coscienza, eccetera; a partire da essa sono state fatte valere le rivendicazioni morali dell'umanesimo. Ma non bisogna ingannarsi: all'anima, illusione dei teologi, non è stato sostituito un uomo reale, oggetto di sapere, di riflessione filosofica o di intervento tecnico. L'uomo di cui ci parlano e che siamo invitati a liberare è già in se stesso l'effetto di un assoggettamento ben più profondo di lui. Una "anima" lo abita e lo conduce all'esistenza, che è essa stessa un elemento della signoria che il potere esercita sul corpo. L'anima, effetto e strumento di una anatomia politica; l'anima, prigioniera del corpo.¹⁰⁶

Naime, ako vanjštinu promatramo iz tog kuta, moramo prihvatiti Foucaultovo poimanje. Unutar mehanizma koji se trajno mijenja i kontinuirano preoblikuje, društveni se nalozi ne obraćaju intelektu, već tijelu. Foucaultovim rječnikom rečeno, duša kao jedno od unutarnjih obilježja vanjštine nastanjuje tijelo i vodi u postojanje unutar tijela čija struktura i kompleksnost zadovoljavaju signale moći. S obzirom na golem društveni značaj, može ju se razumjeti kao važan dio u sveobuhvatnoj izgradnji vanjštine likova. D'Annunzio je tijelo koristio za izričaj vanjštine, odnosno stvarao je prikaze ljudskih figura visokog ekspresivnog dojma. U ovom prikazu ističemo obilježja Massimillinih ruku, toliko nježnih i slatkih da ih uspoređuje s cvjetovima finih ljiljana:

Come io m'inchinai, ella mi porse la mano continuando il suo sorriso timido. E parve risvegliare in fondo alla mia anima qualche cosa di quella tenera compassione da me provata nel tempo lontano verso la piccola inferma visitata da mia madre; poichè la sua mano era tanto gracile e soave che mi diede imagine d'uno di quei fini gigli, chiamati emerocàli, fiorenti per un giorno nelle arene calde.¹⁰⁷

Upravo je modernistička književnost inzistirala na 'vječnoj ljepoti'. Pri osmišljavanju i razumijevanju vanjštine valja istaknuti ljepotu Violante. Tako izdvajamo sljedeća obilježja:

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976., str. 31.

¹⁰⁷ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 69.

uzvišena, jedinstvena, izolirana, nematerijalna, izvan uobičajenog života, više poput fikcije umjetnosti, moćna ljepota kao najviši mogući oblik ljudskog postojanja. Pisac sve opisuje vrlo opipljivo, poetično i dobro pogodeno. Naime, priroda je u ovom ljudskom liku pokazala ideju svog vrhunskog savršenstva. Prigušen erotski naboj uvijek je prisutan. Budući da je odjeća izuzetno važna, d'Annunzio naglašava 'vanjska' obilježja postavljenjem temeljne veze između mode i ljepote:

Ella era rimasta tanto vicina alla fontana che riceveva su la persona gli spruzzi dei getti, e aveva già i capelli sparsi d'un pulviscolo lucente. Il potere della sua bellezza anche una volta escludeva dal mio spirito qualunque pensiero estraneo, qualunque imagine discordante. Anche una volta ella m'appariva isolata e intangibile, fuori della vita comune, piuttosto simile a una finzione dell'arte che a una creatura di nostra specie. Tutte le cose intorno riconoscevano la sovranità della sua presenza poichè tutte si riferivano e si sottomettevano e si accordavano alla sua bellezza. Come già il grande arco verde ch'erasi incurvato su lei nel primo apparire, come già l'antico plinto che l'aveva sostenuta, quel sonoro vase aperto verso il cielo sembrava creato per lei sola, sembrava rispondere perfettamente all'armonia ideale ch'ella effettuava con la sua semplice attitudine. Segrete affinità, non intelligibili, congiungevano al suo essere le cose più diverse, rapportavano i circostanti misteri al suo mistero. Poichè la natura aveva manifestato per mezzo di tal forma umana una sua idea di perfezione somma, sembravami che ogni altra idea racchiusa in ogni altro naturale involucro dovesse necessariamente servire come un segno per condurre lo spirito del contemplatore a comprender quella altissima ed unica. Onde avvenne che, considerando la vergine presso la fontana, io trovassi e cogliessi una pura verità. «Quando la Bellezza si mostra, tutte le essenze della vita convergono in lei come in un centro; ed ella ha quindi per tributario l'intero Universo.»¹⁰⁸

Svaki od razmatranih opisa predstavlja daljnju stepenicu u analizi. Ističemo ovdje utjecaje Brewardovog teorijskog polazišta. Naime, njegovo stajalište karakterizira tempo napretka u razdoblju moderne u skladu s kojim unutrašnji i esencijalni sadržaj odjeće povezuje s političkim, estetskim i filozofskim tumačenjima. Nadalje, promatrajući individuu, ukazuje na razlike unutar vanjštine koja se u formiranju reorganizira, mijenja i različito identificira. Upravo je to ventil za razvijanje kritičke svijesti kojim se lakše prepoznaju devijacije u društvu ili karakteru pojedinca. Iz našeg ugla gledanja važno obilježje čini odjevna vrijednost i značenje: «Such was the pace of progress that by 1900 the formerly rather exotic idea that one might dress to express political, aesthetic, or philosophical affiliations, with bodily comfort and freedom of movement as primary desiderata, was taken for granted by many fashion consumers.»¹⁰⁹

¹⁰⁸ Ivi, str. 74–75.

¹⁰⁹ Chris Breward, *op. cit.*, str. 70.

Usprkos brojnim različitostima u definiranju, gotovo u svima je utkana specifična potreba za različitim manipulacijama. Vanjština je neminovno svaki put drukčija. Istražujući konkretni prizor ne ostajemo ravnodušni pred ljepotama Violante. Ovdje d'Annunzio oblik lica uspoređuje s formom vjenčića koji će sutra uvenuti:

Ella era come la statua collocata in vista del sole oriente: la sua perfezione non temeva la luce. Io vidi nella sua forma corporea l'impronta del tipo eterno e riconobbi nel medesimo attimo la fralezza della sua carne non immune dal fato umano. Ella era come il frutto delizioso che tocca il punto della sua maturità, oltre il quale è il corrompimento. La pelle del suo volto aveva l'ineffabile trasparenza della corolla che domani sarà appassita.

Lik Massimille karakterizira nježnost koja se miješa s poniznom milinom. Prisutnost različitih identifikacijskih sadržaja navodi na zaključak o nepostojanju jedinstvenog ideala vanjštine, već se ona dinamički mijenja ovisno o različitim životnim situacijama. O njezinoj vanjštini saznajemo iz sljedećeg opisa:

Tutte quelle cose avevano una tacita gentilezza che scendeva a mescolarsi con la grazia umile di Massimilla; cosicchè sembravami che la vergine gif promessa a Gesù partecipasse della loro specie e del loro velamento, e ch'ella già mostrasse il sembiante d'una creatura «partita di questo secolo» come Beatrice nel sogno della *Vita nuova*, e che nel suo aspetto d'umiltà dicesse anch'ella: «Io sono a vedere lo principio della pace.»¹¹⁰

Epizode vanjštine smjenjuju se iz radosne u tužnu i turobnu, ali u konačnici uvijek uvjerljivo psihološki portretiranu. Prema tome, nastavljamo zrcaliti opise koji imaju ono skriveno (simboličko) značenje. Da bismo što plastičnije prikazali vanjštinu, predstavljamo opis iz sna, odnosno lice koje se budi. U ovom slučaju prezentiramo opis Anatolije:

Ella era il simbolo vivente della securità, era la Vegliante e la Tutelare. Con la sua forza e la sua pazienza, al lume del suo proprio sorriso, ella aveva saputo convertire il dolore in un'armatura adamantina che la rendeva invincibile. Ella era fatta per custodire, per alimentare e per difendere sino alla morte quel ch'era commesso alla sua fede. E io la vidi un'altra volta - nel mio sogno -vegliare con la pura fronte raggianti di presagi sul figlio del mio sangue e della mia anima.¹¹¹

¹¹⁰ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 81.

¹¹¹ *Ivi*, str. 154.

Dekoratívni elementi i ovdje su prisutni. Predstavljani opis uvodi nas u zamišljeni modni prostor. Prepoznamo odlike osjetljivosti, a boja je opisana pomno i s dozom prozračnosti. D'Annunzio vizualne karakteristike opisuje u sintezi svjetlosti i oblika, oblika i boje, dalekoga i bliskoga. Dvostruka optika stvorena na relaciji tkanina – lice veoma je važna u nastojanjima da se lice prikrije ili sakrije. U uvodnom poglavlju djela *The Veil in Manet's Paris*, Marni Reva Kessler donosi primjere vela s ilustracijama kako bi čitatelje zainteresirala za materiju, uz što prilaže opisna pojašnjenja. Tako pozornost svraća na suodnose nastojeći istaknuti karakter obilježen materijalima koji pak čine vezivno tkivo značenja, a samim time i vrijednosti. Svi elementi, stopljeni u cjelinu i usko isprepleteni u procjepu između stvarnosti i fikcije, diskretno i manipulativno zavode:

Ever-changing in its flow, the veil disperses light and shadow across the face behind it. Some were drawn tightly across the face, and some flowed loosely over it. Some veils were made of lace; others, of wool or linen. Some were compactly woven, while others had wide weaves. Some were white, and others were blue or black.¹¹²

Ta sloboda u zarobljenosti, odnosno transformacija vanjštine velom, čini određene intervencije na njezinom fizičkom izgledu. Uglavnom je riječ o motivu koji se kontinuirano provlači u d'Annunzijevim romanima. U ovom slučaju, njegov dualni karakter postavlja dimenziju nevidljivosti. Polazi li se od prikaza individualne fizionomije i individualnog psihološkog karaktera, može sugerirati skromnost i poslušnosti, ali i biti instrument zavođenja. Međutim, nedvojbeno je da bogatstvo draperije i kontrasti materijala plošno-voluminozno modeliraju izvanjski oblik. Unutar toga moguće je ustanoviti da ponegdje dominantno nastoji pridonijeti specifikaciji lika:

Violante rimase nella sua attitudine, tenendo fra le dita il suo velo: - impassibile, come se non avesse inteso. Ma io sentivo che le sue pupille non guardavano le cose, e mi turbai come se giungesse sino a me un raggio del fascino emanato dalla profondità occulta in cui era fisso il suo sguardo.¹¹³

D'Annunzio se nije htio odreći ni tekstone, ni emocije, ni magičnog naboja, već ih sve istovjetno komponira. Veo je istodobno simboličan i strukturalan, topao, veseo ili melankoličan te su u prikazu nedvojbene kontrastnost i jaka, slojevita dramatika. Modni oblici ukazuju na pripadnost modnoj kulturi. Pitamo se, prikriva li veo osjećaje i pogled? U formiranju opisa Anatolijinog

¹¹² Marni Reva Kessler, *The Veil in Manet's Paris*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006., str.20.

¹¹³ Ivi, str. 171.

lica pogled je u središtu zanimanja. Njegovom oblikovanju, kao i oblikovanju specifičnog emocionalnog stanja posvećena je posebna pažnja:

- Veramente il vostro cuore mi ha scelta? Avete scrutato il vostro cuore sino al fondo? O un'illusione vi fa velo? Mi turbarono così forte quel suo sguardo e quel suo dubbio improvvisi, che io mi sentii impallidire come s'ella m'avesse accusato di menzogna.¹¹⁴

Modna kvaliteta nije jednino na što se d'Annunzio fokusira. Podjednako mu je važno miješanja javnog i privatnog prostora mikromoci, a upravo odjevni oblici i njihova dinamika u nametanju oblika moći nedvojbeno pridonose strukturi vanjštine. Ne umanjujući značenje odjevnih impresija, njegova energija i strast prema velu navodi promatrača na kontemplaciju i introspekciju. Druga je njegova specifičnost u metafori koja naznačuje da je riječ o zagonetki više nego zavodjenju. U tom smislu, u kritičkoj interpretaciji pozornost usmjeravamo na Žarka Paića i Krešimira Purgara koji se zalažu za dizajnersku viziju Husseina Chalayana koji je pomaknuo granice mode prema umjetnosti, a čiju poruku možemo primijeniti i u književnom prostoru. O fokusu na konceptualnom segmentu odjeće s porukom koja se referira na kulturu gledanja u socijalnom kontekstu:

Ovo izuzimanje odjevnog komada iz svijeta mode otvorilo je nove dimenzije koje propituju temeljne pretpostavke samoga modnog diskursa. Uvjetno rečeno, radi se o modnim praksama kojima moda nije cilj nego tek vizualno učinkovito sredstvo. Postupcima izokretanja i suprotstavljanja kreiraju se neočekivane jukstapozicije koje pak podrazumijevaju zauzimanje uvijek novih pozicija protiv postojećih i etabliranih svjetonazora. Propitivanje vrijednosti, izmjena pozicija na hijerarhijskim ljestvicama i radikalno sučeljavanje pojmova tek su neki od alata performativnog aspekta mode unutar njezina glavnog toka, a čiji najreprezentativniji predstavnici su HUSSEIN CHALAYAN, Alexander McQueen i VIKTOR&ROLF.¹¹⁵

¹¹⁴ Ivi, str. 179–180.

¹¹⁵ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 136.

4.6. *Il Fuoco* (1900.)

U odnosu na ostale, ovaj roman možda najizrazitije ističe autobiografski element s temom snažne ljubavne veze. Glavni junaci Stelio Effrena i Foscarina nalaze se u vrtlogu emocija, vatre strasti i krhkosti osjećaja. Ljubavna drama odigrava se u Veneciji u kolažu dekadentnih slika inspiriranih estetikom i senzualnosti. Život i umjetnost prikazani su u svečanom, neraskidivom jedinstvu. Autorov pripovjedački postupak zasnovan je na dugim deskripcijama o specifičnim oblicima i aktivnostima. Riječ je o poimanju dekadencije u širokom smislu, kao univerzalnog načina mišljenja. Nadalje, roman je zasnovan na elementima filozofskih pretpostavki Friedricha Nietzschea. Zatim, prisutan motiv šipka predstavlja simbol plodnosti kojim pisac simbolizira vladavinu strasti. Glavni lik u romanu, Stelio Effrena, želi napisati novi oblik dramske umjetnosti, grandiozno djelo u kojem se harmonično uklapaju svi umjetnički oblici: kazalište, vizualna umjetnost, poezija, glazba i ples. Roman je podijeljen u dva dijela. U prvom dijelu, koji nosi naziv *L'Epifania del fuoco*, protagonist Stelio drži veliki govor u Duždevoj palači u Veneciji ispred oduševljene publike gdje objašnjava svoju filozofsku koncepciju o uzvišenosti antičke umjetnosti. Pozornost je usmjerena na ljubavni plan u kojem se analiziraju ljubavni odnosi među likovima: Stelio, Foscarina, zvana Perdita, i pjevačica Donatella Arvale. Radnja u drugom dijelu, nazvanom *L'Impero del silenzio*, pripovijeda o ljubavnoj vezi između Stelija i Foscarine. Autor premješta radnju na brod na kojem stari i bolesni kompozitor Richard Wagner proživljava moždani udar. Nastavljamo s odnosom Foscarine i Stelija, čija je ljubav i estetika imala presudan značaj. U Steliovoj svijesti dominantni elementi su ideje o umjetnosti i nadčovjeku. Na koncu, Foscarina će se odlučiti za putovanje i ostaviti Stelija njegovim kreacijama i umjetničkom stvaranju. Radnja se događa u Veneciji, u jesen 1882. godine, a naročito snažnim dekadentnim prizvukom opisana je sahrana Richarda Wagnera kod venecijanske palače Vendramin. Razni se prizori u romanu izmjenjuju s ljepotama Venecije. Ovdje također d'Annunzio izražava psihološka stanja i prodire u emocionalnu nutrinu svakog junaka ponaosob. Uz već spomenuti značajan utjecaj povijesnog, socijalnog i kulturološkog konteksta na doživljaj vanjštine, sljedeći bazični aspekt predstavlja nošnja starih Grka koju karakterizira obilna draperija i suzdržanost. Peplos je haljina načinjena od pravokutne tkanine omotana oko tijela žene te pričvršćena na oba ramena iglom, dok višak materijala slobodno padao poput maloga plašta. Posebno je zanimljiva njegova crvenkasto žuta boja poput šafranovog cvijeta. U povijesti odijevanja peplos vidimo kao najženstveniji i najdostojanstveniji odjevni predmet. U suprotnosti s njim, u opisu koji slijedi, lice je opisno kao tragična maska:

Rigida nel suo peplo tinto di croco ella abbandona indietro il capo coronato, e sembra che la notte fluisca nella sua carne divenuta esangue e s'addensi sotto il mento, nel cavo degli occhi, intorno alle nari, trasfigurandola in una cupa maschera tragica. È la vostra maschera, Perdita. Il ricordo di voi mi aiutò ad evocare la persona divina, mentre componevo il mio Mistero. Quel piccolo nastro di velluto croceo che voi portate quasi sempre intorno al collo m'indicò il colore conveniente al peplo di Persefone.¹¹⁶

U razumijevanje i objašnjenja nadalje uključujemo gledišta iz djela *L'invenzione della moda, Le teorie gli stilisti la storia* Massima Baldinija. U okviru svojih studija Baldini razmatra nezaobilazan utjecaj grčke kulture i društva na modu i odijevanje. U analizi stoga povezuje odjevne i socijalne aspekte. Prednost daje teorijama interpretacije za koje se zalaže Lipovetsky. Da bi objasnio koju ulogu ima vanjšina oblikovana odjećom, govori o odnosima elemenata simetrije i proporcija koji omogućuju poželjan estetski standard. Želi se naglasiti da se pritom tkaninama može izvršiti veliki broj preinaka: «E Lipovetsky afferma che «in Grecia partendo dello stesso pezzo di stoffa rettangolare, base dell'antico costume drappeggiato per trambi e sessi, poteva essere realizzato un gran numero di modifiche e accomodamenti che rivelavano gusto e talento estetico, ma questa dimensione individuale in nessun modo può essere assimilata alla logica della moda».¹¹⁷ Modni trend, naročito prisutan u tadašnje vrijeme, bio je sadržaj s pripadajućim naglašenim dekorativnim osobinama koje podržavaju vrijednosni kriteriji koji pak izazivaju određeni odnos strahopoštovanja prema vladajućima. Sveukupna prezentacija kraljice, doživljaj, ponašanje, djelovanje i izgled određuju simboličku strukturu vanjšine. Upravo dimenzija socijalno-kulturnog utjecaja, sukladno vrijednosnim kriterijima, pridonosi izraženom samozadovoljstvu i samoostvarenju. Na temelju popisa izloženih dijelova pretpostavlja se važnost tijela prenaplašenog velikim brojem dekorativnih elemenata: kraljičina dijadema i višestruke ogrlice od bisera koje se spuštaju kao bobice svjetlosti, tamni smaragdi koji sjaje novim bljeskovima na poprsju odakle dopire topli miris kože i ženski dah. Sama moda, a i odjeća mogu se smatrati lažnom, dakle, formom kiča:

Il diadema e le collane della Regina— le collane molteplici di perle digradanti in acini di luce che facevano pensare a un miracoloso granire visibile del sorriso imminente —, i cupi smeraldi di Andriana Duodo già strappati all'elsa di una scimitarra crudele, i rubini di Giustiniana Memo legati in foggia di garofani dall'inimitabile lavoro di Vettor Camelio, gli zaffiri di Lucrezia Priuli tolti agli alti zoccoli su cui la Serenissima Zilia aveva incesso verso il trono nel giorno del suo trionfo, i berilli di Orsetta Contarmi così delicatamente misti all'opaco oro dall'arte di Silvestre Grifo, le turchesi di Zenobia Corner soffuse di non mai veduti pallori dal misterioso

¹¹⁶ Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, 1a edizione elettronica, 2017., str. 20.

¹¹⁷ Massimo Baldini, *L'invenzione della moda, Le teorie gli stilisti la storia*, Roma, Armando, 2005., str. 39–40.

male che le aveva mutate una notte sul seno madido della Lusignana tra i piaceri di Asolo: i più insigni gioielli che avevano illustrato le feste secolari della Città anadiomene, tutti s'accendevano di nuovi bagliori su quel busto chimerico donde giungeva a Stelio il tiepido effluvio della pelle e dell'alito femminile.¹¹⁸

Upravo u skladu s tim, Massimo Baldini u poglavlju *La semiotica e la moda vestimentaria* ukazuje na odjeću/masku kao jednu od važnih odrednica doživljaja vanjštine. Uz već spomenuti značajan utjecaj socio-kulturološkog konteksta, vanjština ističe svoju komunikacijsku ulogu: «In breve, essi, giocano un ruolo importante in quella rappresentazione che ognuno di noi mette quotidianamente in scena. Sono un elemento fondamentale di quella maschera che ogni giorno indossiamo.»¹¹⁹ Dakle, opisi koji određuju njezinu sliku su brojni. D'Annunzio isprepliće elemente geste, mimiku i držanje tijela. Također, ustrajanjem na grotesknosti i karikaturalnosti odjeće upućuje kritiku društvu. Njegova vanjština svojim obilježjima stoji u posebnom razlikovnom odnosu naspram ostalih autora. Također, snažna prisutnost misli njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea očita je u pozivanju na identitet. Tako Stelio Effrena, zatvoren u kuli od bjelokosti, personificira svojevrsnog 'književnog nadčovjeka'. Upravo analiza opisa glavnog lika iznova pretpostavlja vanjstinu, što dovodi do promišljanje razloga zbog kojih se baš njegova vanjština ogleda kao simbolično predstavljanje suprotnih polova (vatra – voda, svjetlo – sjena, puno – prazno). Na temelju tih karakteristika pojavljuju se različiti aspekti narcisoidne osobnosti, a vanjstinu obuhvaća omamljujuća erotika koja se izmjenjuje s tjeskobom ljudskog postojanja. Uočava se *kult ljepote* koji jedini može nadvladati bijedu, tjeskobu i bol. Ako usporedimo vanjštine ovog romana s prijašnjim vanjštinama, primjećujemo da ovdje nema onih snažnih znakova fluidne, ali intenzivne vanjštine koja maskira uzvišenost volje za moći, duh borbe, samopotvrđivanje i ideju o nadčovjeku. Još ćemo se jednom vratiti razmatranju Renata Barillija koji, u poglavlju podnaslova *Elogio dell'acqua (della donna)*, otvara horizonte promišljanjima o vezama između značenja vode i žene, odnosno sučeljava njihovu uzajamnu pripadnost. U procesu formiranja značenja, nastavljamo diskusiju jednim od Barillijevih primjera vanjštine, prisutne i prepoznatljive u formama povezanim s osjećajnom dimenzijom. U ovom se slučaju oblikovani dekor upotpunjava slikarstvom i glazbom. Nadalje, radnju premješta u raskošnu i dionizijsku Veneciju, usko povezanu s ženskim idealom ljepote. Tako vanjština ima svoj izvor u kulturnom identitetu grada: «Ma certo, le testimonianze che Venezia sa esprimere in sintonia con la dimensione dell'acqua, dell'autunno, della decadenza risultano, complessivamente, più gratificanti, rispetto a quelle che si dovrebbero ascrivere a

¹¹⁸ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 51.

¹¹⁹ Massimo Baldini, *op. cit.*, str. 76.

favore del fuoco e della vita.»¹²⁰ Vrijedi podsjetiti da izgled propituje temeljna egzistencijalna pitanja izražena na mnogo načina, a najviše kroz vanjstinu. D'Annunzio svagdje opisuje teksturu materijala, a sjaj tkanine koji poput plamena obuhvaća svaki dio tijela uspoređuje s mekom, uglačanom slonovačom. Možemo utvrditi da su ovdje osnovne crte vanjštine prožete elementima filozofije Friedricha Nietzschea. U pitanju je suverena koncepcija s težnjom k veličanju života i slobodi koja je afirmira. Pretapanje značenja ujedno podrazumijeva političku i društvenu dimenziju, jer svoje potencijale vanjština može ostvariti samo u društvu. D'Annunzio ostaje vjeran slici intelektualca koji preuzima funkciju pjesnika, vodiča u društvu i političkoj misiji te čovjeka u stalnoj potrazi za duhovnim vrijednostima:

La giovinezza del suo corpo agile e robusto pareva risplendere a traverso il tessuto del suo vestimento come una fiamma a traverso la tenuità di un avorio polito. Alzandosi e abbassandosi intorno alla bianca persona, gli archi parevano trarre la nota dalla musica occulta che era in lei. Quando le sue labbra si incurvarono, Stelio conobbe la purità e la forza della voce non anche modulata, quasi che egli avesse dinanzi agli occhi una statua di cristallo per entro a cui vedesse ascendere la vena d'una fonte viva.¹²¹

U odlomku koji slijedi naročito je fasciniran bogato ukrašenim Foscarininim ogrtačem načinjenim od drevnog materijala koji se koristio u Veneciji: «La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia.»¹²² Valja osobito istaknuti karakteristike odijevanja i zanimljive modne detalje, kao i pogled, gestikulaciju, stav tijela i izraz lica. Stoga nam se činilo zanimljivim izdvojiti neke sadržaje koji ističu pogled. U prvom planu, ponovno se naglašava veo. Marni Reva Kessler u *The Veil in Manet's Paris* ističe činjenicu da postoji suptilan prostor razlika i ponavljanja povezanih s vizualnim pristupom velu, kao što su nijanse i preklapanja, koji potiču koncentriranost gledatelja. Stoga izjavljuje da njegova funkcija nije samo zaštita, već stvara iluziju kontakta pogledom između portreta u sjeni i promatrača:

While the veil inhibited easy visual access to the woman behind it, it also encouraged the concentration of the gaze of the viewer who looked at her. The very constitution of the veil itself, really an elaborate system of densely or loosely woven threads, sometimes flecked with dots, as in an image from an 1864 issue of *La mode illustrée*, journal de la famille (Figure 9),

¹²⁰ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 139.

¹²¹ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 94.

¹²² Ivi, str. 241.

surely declares that its function is not necessarily only that of protecting the woman from the gaze and the elements.¹²³

Estetski doživljaj može poboljšati osjetilnu kakvoću odjevnog prostora. Iz toga proizlazi njegova specifičnost koja i u ovom slučaju tek prikriva vanjštinu, takozvanu zbiljsku stranu. Slijedom toga, ne slučajno, pisac veo postavlja u samo središte prizora, kao pouzdani modni znak:

E sollevò il velo verso la fronte, guardò con gli occhi liberi il suo amico.
Egli impallidì sotto quello sguardo, tanto fu subitaneo il suo turbamento, fiero il suo sbigottimento all'apparire dell'inatteso aspetto. Si trovò confuso come nell'incoerenza d'un sogno, incapace di collegare quella straordinaria apparizione con le recenti tracce della vita, incapace di apporre il significato di quelle parole a quella stessa figura di donna che gli sorrideva tenendo ancora il delicato vetro fra le dita nude.¹²⁴

D'Annunzio vanjštinu s lakoćom pretače u likovne impresije, sabrane fine harmonije, profinjene i s diskretnim akcentom. Dakle, veo, u obliku komada tkanine, postaje moćno oružje u rukama žena. Upravo dualnost vela i njegova duhovna supstancija protkana kroz vanjštinu vlada prostorom moći. U tom smislu, iz jedne dublje perspektive, sljedeća obilježja u prvi plan stavljaju iznesene ideje:

Ella si fece più leggera, parlò sommessa, si mosse per la stanza con passi delicati, si vestì di stoffe calme, velò con l'ombra dei cigli i suoi belli occhi che non osavano guardare l'amico. Il timore di pesare su lui, d'increscergli, di tediare, le diede le ali della divinazione. La sua sensibilità sempre sveglia origliò e spiò alla porta inaccessa dei pensieri.¹²⁵

Ovdje smo se usredotočili na opis buketa ljubičica pričvršćenog za rub ogrtača lady Myrte. Naime, u svako je godišnje na njezinoj odjeći bio svježi cvijet. U pregibu, jedva vidljiv, poput znaka svakodnevnog proljetne iluzije, kao nova čarolija koju je stvarala glazbom, poezijom, umjetnošću, prema unutra i prema vani, protiv starosti, nemoći i samoće. Nadalje, pisac ističe i odjevni detalj igle kao simbol oduševljenja i mašte, kojim ukazuje da odjeća ne može biti svedena tek na skrivanje i prekrivanje tijela. Vrlo se često u literaturi koja tematizira odijevanje kao komunikacijski čin nailazi na misao da je ukrasni nakit vrsta modnog izričaja. Za ilustraciju

¹²³ Marni Reva Kessler, *op. cit.*, str. 24.

¹²⁴ *Ivi*, str. 324.

¹²⁵ *Ivi*, str. 353.

takvog slučaja možemo uzeti opis ukrasne zlatne igle u naboru, jedva vidljive, koju pisac uspoređuje sa znakom svakodnevne proljetne iluzije:

Ella scorse il mazzolino di violette appuntato con uno spillo all'orlo della veste di Lady Myrta. In ogni stagione un fiore fresco era appuntato laggiù, in una piega, appena visibile, come il segno della cotidiana illusione primaverile, del sempre nuovo incantamento ch'ella faceva a sé medesima con la memoria, con la musica, con la poesia, con tutte le arti del sogno, contro la vecchiezza, contro l'infermità, contro la solitudine.¹²⁶

D'Annunzijev provokativan, filozofski i inovatorski duh neodvojiv je od njegove osobnosti. Naime, njegova vanjšina pretpostavlja skupu dizajnersku odjeću. Intelektualac, istodobno ekscentričan, gotovo uvijek pokazuje da voli lijepe stvari. Moć koja otuda proizlazi je glamurozan efekt koji ima odjevni materijal krzno. Ovdje autentično opisuje luksuzni model bijelog kaputa: «Eppure egli aveva udito; ed ella era là, nel suo bel mantello di zibellino, con la dolcezza di que' suoi belli occhi che s'allungavano nelle ciglia come vaporati da una lacrima che di continuo vi salisse e vi si dissolvesse senza sgorgarne, là nel sentiere solitario tra i due muri.»¹²⁷ Riječima 'kultura' i 'moda' predstavljamo riznicu modnih ideja Gabrielea d'Annunzija. Vanjšina se zrcali u cjelini, u svakom njegovom opisu, u svakoj mrlji boje rastopljene svjetlošću, u promatranju struktura koje se naslućuju uvijek novom estetikom. Također, jedan drugi motiv koji je osobito važan u prikazivanju je i drevna arhitektura, Venecija najvišeg stupnja ljepote. Odatle i asocijacija na naslov djela, *Il Fuoco* (*Vatra*), koji upotpunjuju koloristički efekti venecijanskog krajolika između dvaju ljubavnika. U romanu se, uz to, često koristi i venecijanski dijalekt, osobito u dijalozima. Nadalje, Gabriele d'Annunzio ima senzualni rukopis te pomalo sebičnu, ponosnu i arogantnu percepciju vanjšine koja proizlazi iz svijesti o izuzetnoj prirodi vlastite osobnosti kojom potiče afirmaciju osobne nadmoći. Različitim tehnikama opisuje emocionalnu nutrinu likova razapetih između osjećaja i ljubavnih zanosu te razotkriva psihička stanja u 'požaru ljubavi i stvaranja'. *Il Fuoco* je prožet vizualnim prostorima i pronicljivim opisima s najsitnijim detaljima. D'Annunzio posebno komentira odijevanje, a u estetskim se kategorijama ne zaustavlja na materiji izvana, već koristi njihovu jaku privlačnu 'moć':

Rispetto alla moda da bella statua della linea Worth-Pingat, il D'Annunzio «senza freni» è insuperabile nel ristabilire il nesso con i valori del corpo, non si ferma alla freddezza algida

¹²⁶ Ivi, str. 243.

¹²⁷ Ivi, str. 324.

della materia inorganica per quanto sia attratto, celebrandolo, dall'artificio, perché ritrova al contempo l'inebriante tepore della pelle e dei suoi umori.¹²⁸

Ključno je, dakle, uočiti širok dijapazon odjevnih predmeta s kojima smo se i ranije mogli susresti. Također, moderni pristup samo snažno produbljuju ideju o vanjštini. Primjerice, A. Asor Rosa u analizama književnih tekstova često navodi d'Annunzija i njegovu ulogu u traganju za promjenama. Spomenut ćemo jedan dio koji nas zanima za našu problematiku. Naime, ono što je ostalo netaknuto i jedinstveno jest temeljni cilj piščeva stvaranja, odnosno sam njegov lik. To je, kao što ističe Rosa, stavljanje u prvi plan sebe. D'Annunzio poput protagonista *L'innocente* ukazuje na preoblikovanje ljudske vanjštine, a jedan od njih je *multanimità*. Možemo zaključno konstatirati kako d'Annunzio figuru pjesnika predlaže za dominantnu društvenu figuru. Zalaže se za plemeniti život koji je kreativan, egoističan i pun vitalnosti. Navedena promišljanja navode nas na zaključak da pojam *multanimità* nije suprotnost tjelesnoj ili materijalnoj dimenziji, već ima ključnu ulogu u konceptu preobrazbe. U skladu s opisanim zaključcima, pojam *multanimità* vješto poistovjećuje volju i sudbinu. U tom kontekstu d'Annunzijevo stajalište predlaže aristokratski ideal rezerviran samo za nekolicinu. Budući da govori o suptilnom pjesničkom iskustvu, a pjesnik može imati više duša, ali samo jednu bit, promatra društvene grupacije u kojima sve društvene figure mogu pronaći svoje ispunjenje i uzvišenje. Naravno, lik pjesnika je po definiciji samo jedan, no podudara se s pričom i djelom samog d'Annunzija. Zbog toga je *multanimità* osnova za razumijevanje vanjštine:

Senza escludere, naturalmente, che ognuno di questi atteggiamenti sia legato all'altro da qualcosa di profondamente comune, anzi comprendendoli tutti come riflessi di un unico discorso profondamente, intelligentemente, direi astutamente unitario. Tale unità del discorso consiste, a mio avviso, nella capacità di essere sempre diverso, appunto perché soltanto così, in certe condizioni della cultura, della società e magari del mercato culturale, si poteva conservare intatto e unitario ciò che restava l'obiettivo fondamentale della creazione del poeta, – cioè la figura stessa del Poeta. D'Annunzio possiede, come il protagonista dell'*Innocente*, il dono della «multanimità» ma tutte le esperienze gli servono a rendere più sola, isolata, compatta e sfolgorante l'immagine di sé, che egli offre al mondo, come modello di redenzione promesso a tutti coloro che ne saranno capaci. E «capaci» sta qui a significare anche «dotati». D'Annunzio, infatti, gioca molto abilmente sulla identificazione nietzscheana fra volontà e destino, capacità e dote. Più esattamente, egli propone un ideale aristocratico riservato necessariamente a pochi. Non esclude però mai completamente che la dote (di lignaggio, di razza, di cervello e di temperamento), di cui c'è bisogno per ascendere a questa nuova aristocrazia, sia patrimonio di molti, ai quali era ignota e la poesia soltanto la rivela. Lascia perciò sottilmente immaginare

¹²⁸ Ivi, str. 88–89.

che attraverso l'esperienza del poeta il lettore possa scoprire quanto la sua anima, oppressa dalla mediocrità quotidiana, non aveva saputo da sé sola esprimere. Le capacità illusionistiche della creazione poetica vengono perciò tese al massimo. Il poeta, infatti, è colui che può tutto (perché ha molte anime, ma un'essenza sola). È, in altre parole, la figura sociale, in cui tutte le figure sociali possono trovare compimento ed esaltazione. D'Annunzio propone la figura del poeta come figura sociale dominante, come modello imitabile per tutti. Naturalmente, la figura del poeta è, per definizione, una sola: coincide con la storia e con l'opera di D'Annunzio stesso.¹²⁹

¹²⁹ Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975., str. 288.

4.7. *Forse che sì, forse che no* (1910.)

D'Annunzio je za naslov djela izabrao slavni moto zapisan u labirintu drvenoga stropa u Palazzo Ducale u Mantovi kojim je ostao fasciniran tijekom posjeta 1907. godine. Riječ je o romanu podijeljenom na tri dijela. Radnja se usredotočuje na ljubavnu vezu između Paula Tarsisa i Isabelle Inghirami. Nadalje, u pozadini su priče mlađeg brata Alda i sestara Vanine i Lunelle za koje je Isabella preuzela odgovornost. Radnja se odvija u toskanskim gradovima, uglavnom u Volterri. S proturječnim očitovanjima, kao jedni od najvažnijih obilježja moderne prisutni su nervoza, nemir, sklonost autoanalizi, osjećaj nemoći i bijeg od života. D'Annunzio roman oblikuje kao futurističku manifestaciju ljepote i nadljudske snage, tehnologije, brzine i uzbudljivih osjećaja. Brojni su primjeri odijevanja preko kojih možemo propitati vanjštinu. Sustavnim proučavanjem fizičkih osobitosti izdvojili smo karakteristike ženskog lika *femme fatale* (*fatalna žena*) koji se pojavljuje u svim romanima počevši od Elene Mutti u *Il Piacere*, do Isabelle Inghirami u *Forse che sì, forse che no*. Postoji velika sličnost u načinu predstavljanja lika *femme fatale*, a zajednički im je koncept ljepote, pozicija savršene ljubavnice i poželjne žene. Riječ je o manipulacijama popraćenim brojnim suprotnostima, od osjetljive do kobne junakinje, a potom od nasilne do osvetničke žene. Proučavajući *femme fatale*, d'Annunzio želi ponuditi zavodljiv, mističan i opsesivan osjećaj ljubavi. Junaci su u stalnoj potrazi za ljepotom, oslobođeni od svih konvencija i ograničenja, u vječnoj napetosti između herojske atmosfere i erotike. Vezano za to, vrlo precizno dozira vanjštine brinući se o svakom detalju. Ženski likovi svojom pojavnošću neodoljivo ciljaju na potrebu za uzbuđenjem i privlačnošću. Ukratko, cijela je priča u rukama dviju ženskih figura, Isabelle i Vanine, koje se bore za Paolovu ljubav. Takvom koncepcijom stvorio je napose autentičnu vanjštinu, kako piše Renato Barilli. Pri tom problematiku usmjerava na pojam *dramatis persona*, od latinskog izraza *dramatis personae* koji označava popis likova u dramskom djelu. Očito je da se ovim pojmom prošireno koristi za označavanje skupa ljudi koji igraju glavnu ulogu u događaju. Boje, oblici, izrazi i geste, konteksti su koji karakteriziraju prikazane figure, a s vremena na vrijeme aludiraju na zaplete, situacije i događaje. Ovakvi su postupci također usmjereni na oblikovanje u prostoru koje služi kao okvir za snažan trenutak u kojem se slike potencijalno sažimaju i u kojem je ljudska figura apsolutni protagonist:

Il punto centrale di quest lucidità pienamente conseguita sta nell'affermazione che il nuovo componimento avrà ormai una sola *dramatis persona*, in deroga evidente alle regole diogni «poema» nell'accezione aristotelica del termine (dall'epica al romanzo, che ne è il riconosciuto erede legittimo), secondo cui di *dramatis personae* è bene che ce ne siano diverse, seppur in

scala gerarchica tra loro, così da poter distribuire le parti tra un protagonista, un deuteragonista, via via fino a presenze minori. Naturalmente, la concentrazione del narrare in un'unica perdona d'eccezione implica subito. D'Annunzio ne è perfettamente consapevole, vistose conseguenze sulla molla numero uno di ogni «poema» o dramma che si rispetti: sulla *fabula*, per dirla in termini latini (ma lui stesso si avvale dell'arcaizzante e aristocratico vocabolo di «favola»).¹³⁰

U Barillijevim studijima nailazimo na pretpostavke o narativnom i filozofskom prožimanju koncepta vanjštine. *Dramatis personae* pridodaje spoznajnu dimenziju koja u središte postavlja poziv na umjetnost i strast, a likovima daje formu i obrise, osjećaje i emocije. Važno je, dakle, izdvojiti što je zapravo vanjština, što predstavlja spektar metafora, čemu je filozofija oduvijek suprotstavljala misao i duh čovjeka, rascjep između 'znanja' i 'misterija' na periferiji psihičkog sustava, počevši od sna:

Qui viene in discussione lo statuto del sapere (psicologico, fisiologico, neurologico, medico) di quegli anni, che si dibatte nei limiti della congiuntura positivista, con la lacerazione tra una «conoscenza», che non si spinge molto lontano, e un «mistero», che quindi si accampa subito alla periferia del sistema psichico, a cominciare proprio dal sogno.¹³¹

Evidentno je da ovdje predstavljene vanjštine, ovisno o kutu gledanja, mogu biti i subjekti. Tijelo promjenljivim dimenzijama stvara dojmjljive realne i imaginarne narative. Kako bi pojasnila upravo tu problematiku, Daniela Baroncini specifično obrađuje promjenljive dimenzije odijevanja u poglavlju *D'Annunzio cronista mondano*. Ukazuje na posvuda prisutne modne elemente i iznimno zanimljive primjere odjeće u svim njezinim slojevima i pojavnostima. Naime, zaokupljajući se modom, kombinirajući svoje tipične peckave aluzije na društveno-političke, ljubavne, seksualne i slične radnje, d'Annunzio je uvijek bio i ostao raskošan:

Navigato intenditore di moda, il Vate conosce bene la malia di potere accordata dal sigillo della firma cui un personaggio del suo rango non può sottrarsi, su diversi abiti di sua invenzione applica pertanto un'etichetta inequivocabile, «Gabriel Nuntius Vestiarius Fecit», l'epigrafe dichiarativa del messaggero di nuove forme da indossare e da vivere; Lucile aveva ravvisato un'identica capacità di trasformazione nella magia dei suoi abiti, in grado di valorizzare la personalità della portatrice per indurla a un differente stato comportamentale.¹³²

¹³⁰ Renato Barilli, *op. cit.*, str. 88.

¹³¹ *Ivi*, str. 89.

¹³² Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010., str. 90.

Vanjština nas svojim izrazom vodi od suza do smijeha i obratno. Vizualni izraz koji problematizira veoma je uzbudljiv i poticajan. Nadalje, osvrćući se na odijevanje, Baroncini obrazlaže dominantne detalje i čežnju za izdvojenim, elegantnim vizualima koje nedvojbeno povezuje s izgledom. Autorica punktira na modne časopise, a jedan aspekt posebno ističe fetišističku zadivljenost odjećom:

È una scrittura di moda estremamente originale per lo stile prezioso, il lessico ricercato, l'intarsio sapiente di forestierismi e tecnicismi che rivelano una competenza rara, quasi da *couturier*. Ma il segno originale che distingue questi articoli dai cataloghi e dalle didascalie delle riviste di moda del tempo è certamente il compiacimento sensuale dell'abito, il vagheggiamento si direbbe erotico del particolare elegante, la voluttà dell'accessorio prezioso. Domina in questi scritti una sorta di culto feticistico della moda, o come avrebbe detto Benjamin, il *sex appeal* dell'inorganico, che sostituisce alla persona le vesti, nel momento in cui i corpi sembrano distincarnarsi, predendo consistenza¹³³

U toj perspektivi Baroncini tvrdi kako se obilježja odjeće u d'Annunzijevim djelima smatraju određenim kultom koji nadilazi uobičajene vanjštine. D'Annunzio odjeću prikazuje kao luksuzne predmete, koji su pak prožeti začuđujuće dubokim utiscima turbulentnog društveno-kulturnog konteksta. Zadovoljstvo, zabava i frustracija samo su dio njihovih odrednica. Baroncini, nadalje, intenzivnije skreće pozornost na modni diskurs i u tom pogledu daje zanimljiv doprinos. Zastupa stajalište da se odjeća nalazi u samom središtu pojavnosti opisujući je partikularnim i jedinstvenim terminima:

Nella descrizione dannunziana della moda domina però la nota sensuale e voluttuosa, con un accentuato feticismo degli abiti, involucri scintillanti che rivestono corpi divini, ma quasi disincarnati nella loro perfezione. Al contrario le stoffe sembrano animarsi, mentre l'abito diviene oggetto di culto, sostituendosi alla sostanza dell'essere. In questo modo, d'Annunzio trasfigura il quotidiano, reinventando la scrittura di moda, in anticipo su Proust e la sublimazione degli abiti attraverso la memoria.¹³⁴

Dodirne točke s takvim mišljenjem moguće je pronaći kod francuskog filozofa Michela Foucaulta u čijem konceptu modna sfera nije ključna. Međutim, moda se nalazi između institucija i državnih aparata s jedne strane, i fizičkih tijela s druge. Moći države i društva ne smiju osjetiti moć pojedinca jer je vanjština okvir njezinog autonomnog djelovanja. Istraživanje

¹³³ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 39.

¹³⁴ *Ivi*, str. 45.

tog oblika moći znači suptilnije podvrgavanje ili dominaciju putem mikropolitika. Mehanika samog tijela utjelovljuje moć, a moda nadopunjuje termin mikrofizike moći:

La padronanza, la coscienza del proprio corpo non si sono potute raggiungere che per effetto dell'investimento „del corpo“ da parte del potere: la ginnastica, gli esercizi, lo sviluppo muscolare, la nudità, l'esaltazione del bel corpo... tutto questo è nella linea che conduce al desiderio del proprio corpo attraverso un lavoro insistente, ostinato, meticoloso che il potere ha esercitato sul corpo dei bambini, dei soldati, sul corpo in buona salute.¹³⁵

Foucaultovo poimanje utemeljeno je na pojmovima biopolitike i biomoći. Pritom biomoć definira kao skup mehanizama koji kroz biološke osobine ljudske vrste postaju objektima političke strategije i opće strategije moći nad svim procesima ljudskog života. Foucaultovo traženje i nalaženje oblika mikro i makro moći porobljava vanjštinu. Tako koncept biomoći premašuje utemeljenost u društvenim prostorima i djeluje sveobuhvatnije, iznad, kroz i unutar svih aspekta ljudske stvarnosti, pa tako i u modi i odijevanju. Imajući u fokusu vanjštinu, izdvojili smo ulomke koji uzajamnim zrcaljenjima pojačavaju ulogu moći. U skladu s očiglednom pripadnosti društvenoj eliti i vrhu društva, ovisi i vrijednost odjevnog predmeta. D'Annunzio nameće kompleksne odnose prožimanja mode i vanjštine. Pred čitatelja stavlja sliku odjeće izrazito simboličke dimenzije. U prostor vanjštine smionu nas uvodi veo, koji u svojoj fluidnoj jedva primjetnoj lelujavosti obilježava figuru Isabelle. Marni Reva Kessler usmjerava pažnju na strukturu vela koja doprinosi njenoj nestabilnosti, uspoređujući ga s oblakom prašine koji se stalno obnavlja. Kessler, dakle, pomiče pitanje reprezentacije na područje značenja, a koje na specifičan način uvijek iznova povezuje pogled, percepciju, odjeću i vanjštinu:

Even the structure of the composition itself performs the work of a veil, simultaneously dispersing and forcing the proliferation of random particles into some semblance of clarification. And like a cloud of dust, the picture perpetually renews itself, shifting some things into focus, others into obscurity, and then back again. As a modern reader, I find myself trapped in an elaborate nexus of black suits and dresses, top hats, and trees. I have to labor through this tangle in order to decipher the veiled women in the painting. Not considering the potential of the women whose backs are turned to the viewer, there are five, as I count them, but they at once evade the gaze and are captured by it.¹³⁶

¹³⁵ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977., str. 138.

¹³⁶ Marni Reva Kessler, *op. cit.*, str. 30.

Takav način iščitavanja ukazao je na spoznaju različitih vrijednosti vanjštine dopuštajući bezbroj vizura, odnosno slika koje vidimo i iskustvom percepcije rekonstruiramo. I dok možemo precizno iscrtati konture vela, pitamo se jesu li mreže opisanih simbola materijalizirana energija koja znači međusobno prepletanje i nadogradnju moći? Veo kao zagonetka izaziva veliku znatiželju pogleda te kod pojedinih likova uspostavlja emocionalan odnos s promatračem:

Allora ella si tolse il velo, si tolse il mantello; e tanta fu la luce de' suoi giovani occhi, che per qualche attimo ella sembrò vestita di quella sola. Ma, quando ella si mise per la vasta scala, Paolo Tarsis udì in sé i colpi sordi del suo cuore come se la portasse su le sue braccia: pesante? leggera? Anche il corpo di lei era ingannevole, quasi duplice, come dissimulato e rivelato in una perpetua vicenda. Ecco, ella saliva di grado in grado con una pieghevolezza che pareva allungarle ancor più le gambe, attenuarle i fianchi, assottigliarle la cintura; era magra snella veloce come un giovinetto allenato alla corsa.¹³⁷

Odjevni predmeti i slike ustrajnih erotskih konotacija djelomično su potaknuti interesima za freudovsku psihologiju. Naime, u tim godinama, na prijelomu stoljeća, suživot vela i odjeće doživljava modni vrhunac. Njegova unikatnost i majstorska izvedba bila je uvjet modne vrijednosti. Divnom minimalističkom elegancijom naglašava ženstvenost, dok je njegov misterij sveprisutan i savršen. Tema vela konstituirala novu psihičku realnost u kojoj sudjeluje i promatrač. Također, njegove su površine slikarski nijansirane tako da intenziviraju djelovanje i osebujno predstavljaju svijet za sebe. U poglavlju *The Possibility of a Sign*, Silvia Henke bavi se vizualnim simbolima i interpretacijom vela što daje novu dimenziju koju pridružuje postojećim značenjskim elementima. S jedne strane, kroz njega i njegovu konfrontaciju s likom, otvara prostor senzibilnosti koji nadilazi fizičke činjenice:

The strongest visual symbol of the veil's meaning is the little lattice in the burka that not only covers the face of the woman, but also prevents her from seeing her surroundings. Thus the little lattice is not only the symbol of woman's oppression and her imprisonment: the burka is a physical and psychological prison.¹³⁸

Međutim, odjevni su dijelovi u oblikovnom i sadržajnom smislu međusobno posve neovisni. Odjeća očituje izuzetan piščev senzibilitet, kao i njegov prepoznatljiv stil i poetsku izražajnost. Specifični motivi odjeće izbijaju na površinu u određenim okolnostima te u određenim životnim

¹³⁷ Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, 2a edizione elettronica, 2010., str. 22.

¹³⁸ Eva Meyer, Vivian Liska, *What does the Veil know?*, Zürich, Voldemeer, 2009., str. 128.

situacijama. Ovdje smo se u dijalogu osvrnuli na elemente odjeće kojima smo nijansirali i proširili ideju o vanjštini:

- Riconosco, riconosco. Non avevo in questi armadi
le mie più belle vesti? Non erano tappezzati di velluto
cremisi i miei stipi?
Ella aveva scoperto in un angolo del nudo legno un
frammento del prezioso drappo.
- Non li ho lasciati qui i miei broccati i miei rasi i
miei tabì?
- Isabella! Isabella!¹³⁹

U opisu služavke Yasmine, na jednom mjestu ističe specifične detalje zeleno-crnog kostima u egipatskom stilu sa srebrnim i emajliranim gumbima na korzetu. Senzualna priča o slobodi odjevnog izbora oslobođenog ženske seksualnosti predstavlja kaleidoskopsku mrežu bogatstva boje i oblika. Izgled djevojke, njezina figura snažno obilježena mišićima, još više podcrtava kult crne Venere. Najveću vrijednost vanjštine predstavlja rimska božica ljubavi i ljepote, Proserpina. Potvrdu za to nalazimo u inspirativnom opisu koji 'razoružava' vanjštinu. Osim toga, d'Annunzio upozorava na specifični značaj odjevnog miljea u kojem se lik prepoznaje i s kojim se identificira:

Yasmina, la mia negretta, una creatura adorabile, che sempre rimpiango: svelta e pieghevole come un giunco marino, tutta riso, tutta un riso abbagliante che le fendeva sino a mezzo delle gote un volto funebre come quello di Proserpina. La mandavo sempre vestita di verde e di nero, acconciata all'egiziana coi bottoni d'argento e di smalto sul corsetto sanguigno. Era di forme così vive che, quando camminava, anche sotto il largo futa i muscoli le si palesavano come sotto un lino bagnato e aderente. S'innamorò di Aldo; e rise molto più di rado, ma gli occhi carezzevoli le divennero più belli. Il piantole fece l'effetto del koheul.¹⁴⁰

Odjevne vrijednosti otkrivaju se neposredno, ležerno i zaigrano. Već pri površnom promatranju lako je zapaziti karakteristike u opisivanju i dekorativnost koja ju obilježava. Drugim riječima, d'Annunziju ne promiče ni najmanji detalj vanjštine. Modnom užitku pridonio je izvrstan vez, a poprsje bogate ornamentike uspoređuje sa savršenstvom cvjetnog kaleža. Također, možemo uočiti rub košulje, dragocjene kopče i kravate. Svi su detalji bogati i profinjeni, pri čemu gracioznost obogaćuje i oplemenjuje izgled koji samo prividno pokazuje izvanjsko i fino

¹³⁹ Gabriele d'Annunzio, *op. cit.*, str. 49.

¹⁴⁰ *Ivi*, str. 174.

prožima svaki detalj, poput vrhunskog reljefa u kamenu. Sadržaj odjeće ističe ženstvenost, originalnu, slojevitost i jedinstvenu vanjštinu:

Ella aveva sfilate le braccia dalle maniche, quelle braccia non molli ma salde, che pur sembravano portare la più fresca freschezza della vita come una ghirlanda rinnovata a ogni alba. Nude le larghe spalle emergevano, e le piccole mammelle sul petto largo come il petto delle Muse vocali, dall'ossatura palese di sotto i muscoli smilzi. L'orlo della camicia era squisito di scollo e di ricamo, il busto connesso aveva la tenuità e la perfezione d'un calice floreale, ingegnosi e preziosi di fibbie e di nodi erano i legaccioli che di là si partivano a rattenere le calze, tutti gli involucri partecipavano dell'intima grazia e sembravano arricchiarsi e affinarsi quanto più s'avvicinavano alla pelle; ma ora cadevano come ingombri morbidi, disdicevoli a quel corpo come a una statua severa, quasi respinti da una severità superba che ingrandiva e poliva ogni rilievo a simiglianza del sasso. Quando, tolta la scarpa, ella fece macchinalmente il gesto consueto tirando la punta della calza rimasta aderente all'unghia del pollice, egli ne fu attonito come d'una piccola maniera femminile che contrastasse a quella potenza. In ginocchio, sguainò egli stesso le lunghe gambe lisce. E così ella fu tutta nuda, senza sorridere.¹⁴¹

D'Annunzijeve vanjštine uživaju veliku slobodu koja nas potiče da o njoj sanjamo i zamišljamo je. Čini to ekspresijom geste, dekorativnošću i finom ironijom. Tretirajući vanjštinu kao svoje prirodno okruženje, a ne čvrsto zadanu granicu, odjeća postaje neophodni element njezinog prostora. Aktualan i suvremen, prije svega po modnom izričaju, u svojem tekstu isprepliće različite odjevne koncepte. Svakako privlači ženski senzibilitet Lunelle, a posebno treba istaknuti odjeću od smeđeg baršuna sa širokim rukavima, čipkanim ovratnikom i mašnice u kosi. Tiapa je predstavljen u raskošnoj odjeći od svile, a Gospođica Imogen kao vitka plavuša milozvučnog glasa koja kraj prozora čita knjigu o bitku Majke i Sina:

Lunella era seduta accanto alla finestra, simile a un gentile paggio, vestita di velluto fulvo, col suo largo collare di merletto, co' suoi fiocchi di nastro che le ritenevano il peso dei capelli alle tempie. Intagliava con le sue forbici una imagnetta in un foglio di carta. Ai suoi piedi Tiapa era seduta su la seggiolina dorata, in un abbigliamento sontuoso che nascondeva le ferite e le magagne, tutta seta e ricami, come una minuscola Infanta. E Miss Imogen, smilza e biondicia, con quella voce melodiosa che l'aveva resa accetta a Isabella, in piedi presso i vetri, leggeva nel libro la tenzone della Madre e del Figlio.¹⁴²

¹⁴¹ *Ivi*, str. 389.

¹⁴² *Ivi*, str. 363.

Također, kod d'Annunzija sve boje isprepliću odjevne strukture. Boja i odjeća, dva ključna elementa pokazuju da je vanjština uvjetovana socijalnim uvjetima. Ona postaje živom tvari koja odražava stanje duha u određenom trenutku dovodeći u vezu psihološke karakteristike s onima čisto vizualnima. Nadalje, pomoću niza pomno promišljenih detalja, prirodnih gesta i grimasa koje obilježuju neku osobnost, oblikuje i karakter. Odjevna obilježja u službi su dramskog teksta konkretnih dramskih likova. Lars Fr. H. Svendsen, u *Filosofia della moda*, u okviru poglavlja naslovljenog *La moda come ideale di vita*, temeljito razotkriva odijevanje. Njegovo istraživanje pokazuje potrebu za probijanjem i nadilaženjem granica društvene zadatosti, ograničenosti i stiješnjenosti, te često naglašene ideološke ili političke volje:

Gli abiti sono oggetti che guidano la condotta esprimendo un'identità sociale. Non è che una persona prima ha un'identità e poi di conseguenza sceglie di esprimerla con determinati vestiti; non esiste insomma un'identità interiore che sia indipendente dalle rappresentazioni esteriori, tra cui gli indumenti, e alla quale poi si può dare espressione tramite l'abbigliamento e il resto. Potremmo ribaltare la situazione e affermare che è l'esteriorità a costituire l'interiorità, che sono i vestiti a costituire l'identità. Ma anche questo sarebbe fuorviante. È impossibile dare priorità assoluta all'aspetto interiore o a quello esteriore dell'identità: essi sono infatti interdipendenti.¹⁴³

Polazeći od komunikacijske sfere, znakovitu ideju predstavlja Ugo Volli promatrajući modu kao sustava znakova. U naglašenoj simbolici, s određenim semantičkim obilježjima u pojedinim vanjštinama, prepoznamo vlastitu bît. Zbog toga Volli smatra da nošenje određene odjeće zagovara određenu sliku i određeni ukus. Ukratko, moda pretpostavlja ono što želimo pokazati i usmjerava na izgled kakav želimo da bude. Sve to dobiva poseban aspekt u političkim, ideološkim ili estetskim uvjetima: «Indossare certi abiti, portare certi oggetti, proclamare certe idee, nutrire certi gusti, insomma, collocarsi in un certo punto del ventaglio codificato delle Mode non serve solo a dire agli altri quello che si vorrebbe apparire, ma soprattutto a costruire la superficie dell'apparenza, a essere davvero simili a quel che si desidera sembrare.»¹⁴⁴ Shodno tome, Baldinijev koncept mode razmatra pojedinca u kontekstu društvene pozicije u kojoj se nalazi. Njegove forme odijevanja ne oslanjaju se samo na estetiku sviđanja i privlačnosti, već ih promatra u prvom redu kao društveni koncept. Vizualni izričaj u određenim se značajkama poklapa s onime što smo ranije istaknuli. Međutim, jedinstvenost njegovog slučaja realizira prvenstveno individualizirani govor pojedinaca kroz jezik modnog medija:

¹⁴³ Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2004., str. 140.

¹⁴⁴ Ugo Volli, *op. cit.*, str. 21–22.

Oggi giorno la moda è un patchwork di stili e di tendenze diverse e contraddittorie, è policentrica, plurale, polimorfa, cacofonica. Ma la moda è anche, e soprattutto, «un linguaggio: attraverso essa, attraverso il sistema di segni che la costituisce, per quanto fragile appaia, La nostra società – e non solamente quella femminile – mostra, comunica il proprio essere, dice ciò che pensa del mondo.»¹⁴⁵

Ipak, simboličnost predmeta, auričnost njihove običnosti i važnosti još je istaknutija kao svojevrsna metafora prolaznosti. Odjevne forme kriju znatno dublju problematiku nego što bi se to pri površnom promatranju moglo zaključiti. Sasvim različitim vanjštinama, nekima s više kontrasta, nekima svedenima na geometriju, a nekima usredotočenima na ono unutarnje, intimno, zajednička je nestabilna struktura. Unutar toga zamišljamo vanjštinu u nastajanju i nestajanju s neprestanim izmjenama. U pokušaju da se uhvatimo u koštac s vanjštinom, razložili smo kompleksne odnose između tijela i vanjšnine koji zahvaćaju teorije od Nietzschea do Foucaultova dispozitiva moći. Nietzsche daje prednost tijelu pred umom, odnosno na potpuno drugačiji način definira odnos uma i tijela. S druge strane, Foucaultova koncepcija moći penetrira u prostor ljudske komunikacije s posebnim naglaskom na tijelo kao mjesto ispoljavanja društvenih sukoba. Nadalje smo se u predstavljanju vanjšnine osvrnuli na Foucaultovo viđenje vanjšnine kao medija na kojem se reflektiraju svi društveni odnosi. Promatrali smo erotizirano tijelo kao bitan predmet diskursa te subjekt djelovanja moći:

Il buon storico, il genealogista, saprà quel che bisogna pensare di tutta questa mascherata. Non che la respinga per spirito di serietà; vuole al contrario spingerla all'estremo: vuol mettere in opera un gran carnevale del tempo, dove le maschere non cesseranno di ritornare. Piuttosto che identificare la nostra palida individualità alle identità fortemente reali del passato, si tratta di irrealizzarci in tante identità riaparse; e riprendendo tutte queste maschere – Federico di Hohenstaufen, Cesare, Gesù, Dioniso, Zaratustra forse - ricominciando la buffoneria della storia, riassumeremo come la nostra irrealtà l'identità più irreal del Dio che l'ha condotta.¹⁴⁶

Nadalje smo se usredotočili na promišljanja Giorgija Agambena, vrstu pomiješanosti duševnih i tjelesnih elementa okruženih društvom, jezikom, kulturom, rodnom i socijalnom pripadnošću te pitanjem identiteta. Naime, Agamben nastoji prikazati odnos suvremenog čovjeka spram tijela, s naglaskom na dispozitiv. Središnji pojam dispozitiva je bez lika i obrisa, nevidljiv, ali doživljen kao prijetnja koja se sa svih strana širi, od nametnutih institucija i individue te između pozitiviteta i slobode. Budući da smo se prepustili totalnoj kontroli različitih komunikacijskih

¹⁴⁵ Massimo Baldini, *op. cit.*, str. 48.

¹⁴⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, str. 50.

sredstava: računala, tableta, mobilnih telefona i sl. izgubili smo svoju subjektivnost. Također, moda kao oblik komunikacije čini dio društva integriranog spektakla, odnosno, moda postaje dijelom aparata, dijelom dispozitiva. U tom je poimanju i vanjštinu moguće tematizirati kao svojevrsni dispozitiv:

Ogni dispositivo implica infatti un processo di soggettivazione, senza il quale il dispositivo non può funzionare come dispositivo di governo, ma si riduce a un mero esercizio di violenza. Foucault ha così mostrato come, in una società disciplinare, i dispositivi mirino o attraverso una serie di pratiche e di discorsi, di saperi e di esercizi alla creazione di corpi docili, ma liberi, che assumono la loro identità e la loro "libertà" di soggetti nel processo stesso del loro assoggettamento. Il dispositivo è, cioè, innanzitutto una macchina che produce soggettivazioni, e solo in quanto tale è anche una macchina di governo.¹⁴⁷

U ovom se dijelu rada daje pregled vanjštine u djelima Gabriela d'Annunzija. Kao najznačajnije karakteristike izdvojili smo odjevne komponente koje u tom smislu inzistiraju na modnim obilježjima. Odjeća pokreće verbalno i vizualno, uvijek s određenim raspoloženjem i emotivnom tenzijom. Budući da vanjština funkcionira kao odjevni koncept, svaki se novi lik uklapa u bitno drukčiju situaciju uvjetovanu specifičnim društvenim kretanjima. Polazeći od istančane deskripcije, odjevni sadržaji oblikuju najdublje čulne dimenzije te o njima uvelike ovisi kakav će i koliki utjecaj vanjština imati. Nadalje, d'Annunzio u opisivanju modnim transformacijama želi istaknuti dekadenciju, stalno nestajanje i propadanje svega, pa tako i ljudskog tijela. Zato govorimo o jedinstvenim ostvarenjima koja potvrđuju senzibilnost izuzetnog umjetnika koji nam dopušta naslutiti težnju za isticanjem osobnog dizajnerskog izričaja i heterogeni repertoar vizualnog jezika s jedinstvenom aromom emocionalnih stanja. U razmatranju se pokazalo da vanjština nije samo puki vizualni fenomen te da je njezino formiranje nezamislivo bez odnosa prema cijelom nizu društveno-kulturalnih čimbenika. Ono što je za nas još zanimljivije jest činjenica da d'Annunzio vanjštinu prikazuje kao bitan subjekt moći. Posebno je značajno što vanjština zrcali modni kôd pojedinca, a to je, kako Baldini objašnjava, glavno obilježje mode. Služeći se ovakvim pristupom, nadali smo se doprinijeti konstrukciji vanjštine u kontinuitetu različitosti značenja, ali ujedno i objediniti izvanjsko s unutarnjim svijetom pojedinca: «La moda è la regina dell'aspetto esteriore perché è strumento privilegiato di espressione dell'unicità personale. La moda, dunque è il frutto maturo dell'affermarsi dell'io, della valorizzazione sociale dell'individuo, della personalità del singolo.»¹⁴⁸

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 29.

¹⁴⁸ Massimo Baldini, *op. cit.*, str. 28–29.

V. LUIGI PIRANDELLO – GENIJ DVADESETOG STOLJEĆA

U središtu ovog poglavlja propituju se obilježja vanjštine u romanima *L'esclusa*, *Il turno*, *Il fu Mattia Pascal*, *Suo marito*, *I vecchi e i giovani*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* i *Uno, nessuno e centomila*. Model vanjštine koji Pirandello stavlja u prvi plan čine pojam maske i kontinuirano traganje za vlastitim identitetom. U njegovim djelima lik je podvojen i rastrgan unutar različitosti vanjskoga svijeta. Razni čudnovati tipovi u sebi nose više osobnosti. Elementi maske proturječno govore o izgledu, no katkada višestruke maske i oblikuju ličnosti ovisno o mjestu i okolnostima u kojima se nalaze. Također, Pirandello nije neosjetljiv na društvene promjene i političku klimu. Naprotiv, može se opravdano ustvrditi da djelovanje upravo tih faktora utječe na sadržaj vanjštine. U pozadini ovih promjena Alberto Asor Rosa podsjeća na važnost humanista i intelektualca kao nosioca pozitivnih afirmacija društvenih vrijednosti te, upravo na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće, na različite načine govori o otporu i raspoloženju književnika:

D'altra parte, se si pensa che, al di là di ogni logica generazionale e senza speranza alcuna di essere ascoltati prima che l'imprevedibile umore dei letterati e del pubblico giudicasse giunto il momento opportuno, Svevo aveva già pubblicato i suoi due primi romanzi, *Una vita* (1891) e *Senilità* (1896), e Pirandello veniva fuori nel 1904 con quell'opera sorprendente che è *Il fu Mattia Pascal*, si può intendere fino a che punto la linea seguita si complica e si contraddice. Ma con *I vecchi e i giovani* (1913) Pirandello mostrava di non esser insensibile al clima politico e intellettuale della reazione antigiolittiana e portava anche lui il suo buon argomento perché quello stato di cose finisse.¹

Duh modernoga vremena, njegove temeljne ideje i vrijednosti zahtijevaju nove oblike u odijevanju. O tome svjedoče bilješke u knjizi *Storia sociale della moda contemporanea* Daniele Calanca. Autorica u svojim analizama stručno prati i u fokus stavlja sljedeća obilježja: «E in ciò esprime tendenzionella modernità, ossia tensioni tra lo spintaverso progresso e il freno alla degenerazione, proteggendo l'individuo del capitalismo e dal comunismo, che valorizzano, si crede, solo 'l'homo economicus'.»² Aspekti vanjštine obuhvaćaju odjevne predmete čiju materijalnost Pirandello naglašava suptilno, a ponekad i izrazito uočljivo. Radi se o pojedinim primjerima kojima ističe specifičan izgled uklopljen u polivalentan sustav ironijskog diskursa.

¹ Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975., str. 488.

² Daniela Calanca, *Storia Sociale della moda contemporanea*, Bologna, Bologna University Press, 2014., str. 81.

Posebno valja razmotriti izdvojeno zapažanje u kojem tvrdi da odjevni koncept djeluje kao odlučujući društveni pokazatelj:

Dopo la Rivoluzione francese del 1789, l'abito è diventato un indicatore sociale decisivo e le fogge sotto le quali si presenta specie quelle femminili si sono moltiplicate esponenzialmente. L'abito non è più prerogativa delle grandi occasioni dei balli delle feste, ma è segno distintivo in ogni circostanza sociale.³

U tom se okružju vizualni, estetski, kulturni, društveni, etički pa i autobiografski elementi integrirani u vanjštinu pokazuju kao ambivalentni. S obzirom na prethodna saznanja, Pirandello također, vizualna značenja u književnom narativu isprepleće s kompleksnom mrežom društvenog i političkog svijeta. Nadalje, vanjština svjedoči pluralnosti i raznolikosti koja može otežati ili ograničiti njezin identitet. Ona pretpostavlja prisutnost drugih identiteta čije sastavnice potencijalno prikrivaju unutarnji konflikt. Važno je naglasiti kako cilj nije prikazivanje odjeće, nego vanjština povezana s društvenim kontekstom kojom aktualni likovi prikriveno ili otvoreno kritiziraju stvarni svijet. Tako Pirandello daje primat scensko-izvedbenim pojavnostima i karikaturalnim naglascima. Sličnu tezu zagovaraju Romano Luperini i Massimiliano Tortora koji u djelu *Sul modernismo italiano* objašnjavaju značenje Pirandellove poetike utkane u vanjštinu, koja pak daje značaj našim usmjerenjima:

Quello di Pirandello è un gesto realista, dunque, perché (a differenza di quanto faranno molti scrittori postmoderni alla fine del Novecento) non si limita a constatare l'onnipotenza dell'immagine ma sa, *anche*, rappresentare il corpo come elemento del mondo reale che esiste *prima* della mimesi filmica (o letteraria) e *indipendentemente* da essa.⁴

Nadalje, za potrebe analize bilo je nužno šire razumijevanje komunikacijskih specifičnosti budući da uspostavljaju određena obilježja. Opisivanje različito suprotstavljenih, a djelomično nadopunjavajućih elemenata čini sustav predočavanja na kojemu se zasniva vanjština. Ovdje bismo dodali osvrt Geogesa Vigarella koji u obliku vanjštine potvrđuje modu i simboliku odjeće. Odjevne karakteristike likova podrazumijevaju kulturnu dimenziju: 'La sfida della nuova silhouette è culturale.'⁵ Promotrimo li pozornije, modna obilježja otvaraju mjesto slobodi i novim vizurama. Vigarello ističe specifične vrijednosti s jasno prepoznatljivim utjecajima modernoga stila:

³ Daniela Calanca, *op. cit.*, str. 56.

⁴ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012., str. 125.

⁵ Georges Vigarello, *L'abito femminile, Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2008., str. 204.

Una «liberazione» fisica o sociale tutta relativa, tuttavia. L'aspetto, naturale, non è la sola verità. Può anche aver ingannato: può nascondere che «al di là delle apparenze, le norme tradizionali persistono»⁶

Za Pirandellovu vanjštinu možemo reći da svjedoči nečemu potpuno novom i drugačijem. Njegova originalna teatralizacija izgleda omogućuje uvid u sugestivno dočarane transformacije. Većinom su to opisi kostima koji uz vizualnu ukazuju i na simboličku vrijednost. Razmišljamo li o strukturi vanjštine, u njoj se potvrđuje prisutnost esencijalističkih elemenata identiteta. Modni teren koji Pirandello oživljava oblikuje stalnu napetost boja, oblika, površine, teksture, prostora i materijala. Tako je na temelju znatnih podataka rekonstruiran opisani sadržaj. Nedvojbeno je da se vanjština pokazuje u međuovisnosti vizualne kulture i modnog jezika. U tom je smislu vidljiva povezanost prostora *unutarnje* – *vanjsko*. Vizualni identiteti sasvim očito svjedoče zarobljenim i apsurdnim odnosima dekadentne stvarnosti, pri čemu svaki na svoj način konstituira izvornu ideju maske s obilježjima nestalnosti. Također, vanjština/maska uključena u mehanizme društvene moći se mijenja, sukobljava i usklađuje ovisno o pojedincu i interakciji s drugima. Na taj način vanjština/maska prodire u samo tijelo i sve forme života te u tom slučaju predstavlja određeni sustav dispozitiva. Za lakše shvaćanje podsjetimo se značenja onoga što Agamben naziva „dispositivo“. U radu *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben* poseban 'prizvuk' daje Carlo Crosato koji naglašava bit dispozitiva kao neizbježnu mrežu odnosa koja ima sposobnost snimanja, orijentiranja, modeliranja i kontroliranja identiteta. Crosato je prije svega uvjeren da odjeća, čak i onda kada se prividno prikazuje, ima sposobnost artikulirati posebne vrste moći te kao takva potvrđuje svoju afirmaciju u Pirandellovom tekstu. U tom smo kontekstu znatno produbili problematiku, a Crosato širi objašnjenje:

L'abito è ciò che articola la distinzione tra una potenza generica a una potenza effettiva tale che si può dire che qualcuno “ha” la potenza di far qualcosa: Agamben fornisce dell'abito una definizione che coinvolge non solo la potenza, ma anche la costitutiva impotenza, ossia la possibilità di non passare all'atto; sarebbe fondamentale per Aristotele che l'avere una certa potenza rimanga in relazione non solo con la potenza positiva, ma anche con l'impotenza, intesa come privazione. Ed è proprio quest'ultimo aspetto a concedere cittadinanza filosofica alla *hexis* e, al contempo, a costituire la sua problematicità: «Se l'abito è sempre anche privazione, potenza di non passare all'atto, chi e che cosa sarà in grado di determinarlo a questo passaggio?»⁷

⁶ Georges Vigarello, *op. cit.*, str. 205.

⁷ Carlo Crosato, *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben*, Venezia, *Philosophical Readings*, 2017., str. 237–247.

Dakle, ideju biopolitičke moći i ideju politike kao njezinu nadopunu uklopili smo u analizu. U takvom čitanju, za Agambena, skrivena biopolitička moć konstantno vrši suvereno nasilje nad ljudskim tijelom. Na tragu tog tumačenja vanjština je višestruko složeno područje kojim se može manipulirati, a društvene i političke borbe mogu poslužiti kao argumenti za sukobe unutar njezine strukture. Budući da odjeća štiti vlastito tijelo, a vanjština objedinjava kompleksni sistem, izložena je širokom spektru sumnji, suparništva ili pokušaja pobune. Suverena moć, što je Crosato ispravno zamijetio, ne zaustavlja se u polju političkog, već je u tijesnoj svezi s drugim granama društvenog života pa tako i modom. Ako propitujemo vanjštinu kao što ju propituje Pirandello, potrebno je sagledati atmosferu i skrivenu paradigmu društveno-političkog prostora moderne čija je ambivalentnost prikladna za skrivanje i nove transformacije. U tom smislu, Pirandello se na autentičan način potpuno uklapa u navedene okolnosti; nizom detalja iznenađuje i podvlači komičnost i apsurdnu izgubljenost vanjštine u političkoj i društvenoj borbi. Spominjući Foucaulta, vanjštinu opet povezujemo s idejom gologa života, njegovom ulogom i simbolikom. On također ističe da je moderna zapadna država u dosad neviđenoj mjeri uključena na dvije razine, individualnoj i kolektivnoj, te kako konstituira krunu suverene moći (un coronamento «perfeto») kao proizvod biopolitičkoga tijela:

Ma, se è vero che Foucault giunge ad un esito simile, questo non significa che egli arrivi dove, almeno a parole, non sarebbe mai voluto arrivare, vale a dire alla formulazione, per quanto solo abbozzata, di una teoria globale del potere? Per giunta, disegnando un funzionamento a due fecce o a due livelli (l'uno individuale e l'altro collettivo) dell'esercizio del potere moderno, non rischia di terrorizzare l'esistenza di un meccanismo di integrazione o di compensazione fra questi due aspetti, che porterebbe ad un coronamento «perfetto» tanto il funzionamento della razionalità politica che la teoria corrispondente?⁸

Nedvojbeno je da Pirandellova vanjština, ovisno o prilici, na stanovit način iskazuje obilježja ekvivalentna tijelu moći. Koncept odjevne zamke svojim partikularnim sadržajem radikalno negira sustav moći te istodobno potajno ovisi o njemu. U tom smislu, Pirandello ponirući dublje u strukturu ukazuje na njihovu svezu, štoviše nerazlučivost. Uz to, posve očita nadrealna igra metamorfoze potvrđuje moderno rastvaranje ega koje je Pirandello predvidio; odjeća je lik i obrnuto. Bogata garderoba skladište je kostimografskih tkanja i jedan od temeljnih oslonaca u neprekidnom propitivanju vanjštine. Upravo kod spoja mode i odjeće, Baroncini problematiku dodatno proširuje novim vrijednostima. Prilagođena modnim smjernicama, vanjština prijanja uz tijelo i pokazuje njegove modifikacije. Kako je istakla Baroncini, upravo moda istodobno

⁸ Michel Foucault, *Biopolitica e liberalismo*, Milano, Medusa, 2001., str. 18.

osigurava metamorfozu vanjštine koja se preobražava i potvrđuje svoju samo prolaznu vrijednost:

In questo gioco surreale di metamorfosi si manifesta una drammatica perdita del centro, cioè la moderna dissoluzione dell'io anticipata da Pirandello: l'abito è il personaggio e viceversa, il suo ricco guardaroba è un magazzino di intrecci scenici, di storie e personaggi possibili, create materialmente da Donna Fiora, l'artista-sarta che confeziona le fogge.⁹

U tom ozračju Pirandello naznačuje osobine koje pojačavaju scensku teatralizaciju, pri čemu odjeća čini svojevrsnu uniformu kroz koju se vanjština reflektira. Tako izdvojene odjevne vrijednosti oblikuju višeznačne napetosti te stoga nije nimalo slučajno što vanjština potiče raspravu o podvojenosti. Nadalje, zbog svoje vizualne prirode, prilično složena vanjština s lakoćom preuzima identitet koji joj pritom odgovara. Dakle, sve se dublje uvlači u manipulaciju i identificira sa slikom koju izražava. Shodno tome, modne odlike kod Pirandella jačih su razmjera, pokazuju besmisao, strahovitu dosadu i prazninu apsurdna, a prikazana vanjština usmjerava na otuđenje čovjeka od gole egzistencije i njegovog autentičnog bića. Na taj način autor modnim elementima propituje vitalnost vanjštine u smislu mogućnosti njezinog mijenjanja u skladu s dispozitivima. Pri tome vizualna slika često skriva pravu prirodu ličnosti, pomaže prikriti identitet i učiniti ga neprepoznatljivim, a uz to postiže neočekivane učinke koje podupire konstelacija moći u borbi za društveni napredak. Već spomenuti Foucault vanjštine pojedinaca u određenim primjerima prikazuje kao kapilarnu disperziju *mikofizike moći* koja prožima čitavo društveno tijelo:

E per questo è stata necessaria una vera e propria «incorporazione» del potere nel senso che esso ha dovuto arrivare fino al corpo degli individui, ai loro gesti, ai loro atteggiamenti, ai loro comportamenti di tutti i giorni; di qui l'importanza di procedimenti come le discipline scolastiche che son riusciti a fare del corpo dei bambini un oggetto di manipolazione e di condizionamento molto complessi.¹⁰

Dakle, Pirandellove opise karakterizira izlaženje iz vidljive zone vanjštine. Naime, vanjski izgled, na prvi pogled slobodan, razmatra vanjštinu lišenu njezinih prava, vanjštinu koja je istodobno i nositelj prava i nad kojom se prava krše. Pirandello je niz opisanih stereotipa, skiciranih ponašanja i gesta ponudio kao nadopunjavajuće elemente izgleda. Zbog dominacije

⁹ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010., str. 97.

¹⁰ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977., str. 19.

vizualnog nad verbalnim, pobuđuje autentičan višeslojan svijet slobodnih asocijacija i tumačenja. U jednom je trenutku smijeh postao dominantan, čime Pirandellova karikaturalnost biva još vrijednijom. S tim u vezi Castellana potvrđuje kako bez kategorije smijeha stvarno razumijevanje svijeta nije moguće te se takvim stavom priklanja ironijsko-parodijskom modeliranju vanjštine koji susrećemo kod Pirandella:

Per lo studioso russo, che da questo punto di vista mostra notevoli analogie con il Pirandello de *L'umorismo* (1908), senza il riso «è impossibile una cognizione realistica del mondo»: affermazione discutibile in termini assoluti, ma molto per suasivaper autori come Rabelais, nei quali effettivamente il riso rompe le convenzioni, deconstruisce l'immagine tradizionale dell'uomo, e sgretola gli stereotipi della commedia classica e classicistica.¹¹

U nizu predstavljanih opisa, Pirandellove vanjštine nisu nekolicina informacija, već duboko proživljena stanja koja se kao takva prenose na čitatelja. Riječ je o vanjštini koja simbolizira oblik ugnjetavanja te nastoji funkcionirati u sustavu moći. Radi se o tumačenju što se ne iščitava jednostrano, već daje dubinske prikaze društva i njegove kulturne slike. U tom predstavljanju Baroncini postavlja pitanje o vanjštini kao multimedijalnoj formi te zagovara njezinu strukturu kao najjači i najuvjerljiviji dokaz koji odaje snažnu i autentičnu vizualnu senzaciju. Baroncini otkriva pravu bit vanjštine, točnije proturječja koja dokazuju nepopravljivo deformiranje, rascijepljene ili potisnute aspekte povezane s identitetom. U ovom ne samo likovnom nego i društvenom okruženju odjeća predstavlja formu sukoba; vanjština brani pravo na razliku, kao univerzalno pravo, i zbog toga se suprotstavlja. Slijedeći promišljanja Daniele Baroncini, smatramo da vanjštine podložne ljudskoj volji i instinktu zadržavaju presudnu ulogu u naraciji:

Dietro, la superficie dell'abito si scopre cos'è la vera essenza del personaggio, ovvero le contraddizioni di un io ormai irrimediabilmente deformato, scisso, divaricato. In tale prospettiva il vestito diviene l'immagine esteriore del dissidio tra verità e finzione, vita e forma, congiungendosi così all'idea intimamente moderna della dissociazione dell'io.¹²

Spomenuta zapažanja omogućuju objašnjavanje značenja obrasca maske kao koncepta biomoći. U svojim naizgled jednostavnim opisima Pirandello najvidljivije otkriva skulpturalnost vanjštine, ekspresivnost fizionomije i groteskne crte, a pažnju plijene ironični komentari. Sve te različitosti izlaže na posve netipični način, kombinirajući tekst i sliku te strip

¹¹ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2013., str. 149.

¹² Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 96.

i karikaturu. Također, u fokusu mu je transformacija vanjštine, što je u biti koncepcija njegove neizbježne refleksije o identitetu. Izvanjski elementi pokazuju vanjštinu kao prazan i neuvjerljiv obrazac, odnosno zamku koja osvjetljava društveno-političke čimbenike. U takvim je uvjetima čovjek prisiljen prihvatiti nametnutu društvenu ulogu, uslijed čega vanjštine postaju teško odredive i nemaju jedinstveni identitet. One su dio relacijskog konteksta u kojem pojavnim oblicima stvaraju specifične oblike i objekte sukoba. Upravo odjevna obilježja otkrivaju odnose, prvenstveno one političke i ekonomske, koji ih i povratno određuju. Likovi su tako odjeveni za druge, a ne za sebe. Vanjština otkriva sliku o osobi koja se ne može odvojiti od konteksta u kojem se ona nalazi.

Elizabeth M. Sheehan ističe sukobljenost različitih dimenzija u prostoru mode. Naime, moda zahvaća raznovrsne strukture, ali je neupitno isprepletena i ovisna o materijalnim i povijesnim uvjetima te lokacijama, objektima i tijelima: «Fashion enables fiction to offer speculative and subjunctive modes of thought while making clear that such imaginative and intellectual work is entwined with and dependent on material and historical conditions, locations, objects, and bodies.»¹³ S obzirom da likovi skrivaju svoj identitet, možemo zaključiti da je čovjeku potrebna vječna samoobmana kojoj će vjerovati. Postojanje vanjštine ima smisla uz pomoć manipulacije i iluzija. Štoviše, vanjština je oblik koji više nije naše vlasništvo. Giorgio Agamben ispituje laboratorij vlastitoga tijela. Eksperimentiranjem do krajnjih granica podnošljivosti pokušava prijeći granice, pri čemu moral i zakon postavljaju pravila. Drugim riječima, pojedinac je u društvu izgubio svu sigurnost, skriva se iza vanjštine/maske, maska se ugradila u način življenja i djelovanja te ju je nemoguće ukloniti i izraziti svoju pravu autentičnost: «Il suo corpo non è piu privato, poiché è stato trasformato in un laboratorio; non è nemmeno pubblico, perché solo in quanto corpo proprio può trasgredire i confini che la morale e la legge pongono alla sperimentazione.»¹⁴ Iz toga proizlazi najvažnija spoznaja koja ukazuje da vanjština nije jednodimenzionalna, nego ima više lica. U tom pogledu Alberto Asor Rosa u poglavlju *Il percorso storico della crisi* studije *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi* podupire kritičare koji ističu vrijednost Pirandellovih djela u kontrastu između stvarnosti i iluzija te u odrazu pojedinca neraskidivo utkanog u transformacije. Ukazuje na evoluciju (ili rastakanje) vanjštine, ne samo na individualnom već i na društvenom planu, poigravanjem tragičnim ili komičnim, paradoksalnim ili nadrealnim predznacima. Stoga je ideja mješovitog oblika rezultat sučeljavanja bitnih označnica. Nadalje, Pirandello prikazuje situacije u čijem je prostoru svoje mjesto našao fenomen udvostručavanja: «Esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può

¹³ Elizabeth M. Sheehan, *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature*, New York, Cornell University Press, 2018., str. 84.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005., str. 207.

considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta.»¹⁵ Zahvaljujući opisanim elementima, kod Pirandella, više nego kod drugih pisaca, možemo naći odgovore na pitanje definiranja vanjštine. Kao takva ona upriličuje pojave najvećih različitosti, što je za Pirandella karakteristično, otkrivajući tamne i duboke prostore osobnog mikrokozmosa. Različiti su konkretni motivi ovog autora, ali svakoj od vanjština polazište je on sam. Pirandellove vanjštine nikada do kraja ne odbacuju stvarne vanjštine. Dakle, vanjština, koliko god bila nesigurna u vlastiti identitet, ne niječe ga i ne može ga potpuno poreći:

La teorizzazione del fatto e l'intenzione creativa sono, però, in Pirandello più che in altri scrittori del Novecento, la forma esatta del rapporto in cui entrano, abbastanza spontaneamente, gli elementi sopra descritti. Il processo di trasformazione non arriva mai ad uno stadio di vero e proprio rifiuto del reale: la realtà, per quanto incerta della propria identità, non si nega e non può essere negata del tutto; resiste come il dato materiale, rozzamente psicologico, se si vuole, ma insopprimibile, degli affetti e delle passioni, che urgono sotto le metamorfosi dell'essere.¹⁶

Međutim, kao što možemo vidjeti, Pirandellov 'dvojniki' poprilično je kritičan i nekritičan u isto vrijeme. Vanjština ukazuje na apsurd, ali u trenutku u kojem to pokazuje ona mu i svjedoči. Pritom se njezina apsurdnost opire tehnikama moći i vladavine. Drugim riječima, spremna je podvrgnuti svaku materijalnost kako bi njima mogla ovladati. Pirandello problem postavlja u obliku igre jer ona dopušta otpor protiv sustava. Igra ovakve logike je zapravo takva da ne postoji mogućnost izlaska iz nje. Prema Rosi, ideja o konceptu zaokružena je biološkim činjenicama, ali se kao takva istodobno uklapa politički i obrnuto:

La sua genialità non consiste affatto nella produzione di idee (che, prese ciascuna per sé, si rivelano sempre alquanto scontate o addirittura banali: la sua genialità consiste nel mostrare l'assurdità di un patrimonio culturale, che non è quello delle avanguardie e delle élites, ma quello della gente comune, del borghese medio, del normale individuo pensante, che crede a quello che vede e sa soltanto ciò che crede di vedere.¹⁷

Istinska jezgra i ključna točka onoga što nazivamo vanjštinom kod Pirandella njegova je zadivljujuća sposobnost metamorfoze kojom pozornicu pretvara u poligon za oblikovanje ne

¹⁵ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 666.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, str. 668.

samo glavnih protagonista, nego i niza usputnih likova. Ovako definiran koncept dio je kulturnog konteksta početka devetnaestoga stoljeća u kojem duboka kriza slobode i kolaps vrijednosti dovode do sveobuhvatnog poremećaja u životu pojedinca. Baroncini tvrdi da odjeća svojim djelovanjem ozbiljuje prostor pojavljivanja. Također smatra da odjeća predstavlja oblik dehumanizacije, sažima i reciklira različita iskustva personificirana u našoj Božici (*Nostra Dea*). Drugim riječima, Pirandello na originalan način zahvaća ideju koju koriste Massimo Bontempelli i Rosso di San Secondo upravo kroz modu:

Anche qui i vestiti acquistano una vita propria, vengono personificati come in *Nostra Dea*, a rappresentare la crisi moderna del soggetto in un'epoca di contraddizioni e incertezza. In questo modo i «vestiti che ballano» diventano il simbolo della disumanizzazione dell'io annunciata da Pirandello all'inizio del secolo e reinterpretata in modo originale da Bontempelli e Rosso di San Secondo proprio attraverso l'idea della moda.¹⁸

Dakle, pomno opisivanje pouzdano je pružilo nezamjenjive podatke u otkrivanju sugestivno predloženih vanjština s obiljem detalja. Naime, odjevni predmeti, kao i plastičnost u prikazima, određuju identitete protagonista, odnosno unosi ekspresionističke karakteristike nerijetko birajući simboliku boja. Pirandello ih ne prikazuje samo površno, već zalazi ispod površine bespomoćnosti čovjeka koji je zapeo u vrtlogu slučajnosti nad kojima nema kontrolu. Njegova je vanjština bijeg iz kaotičnog svijeta. U tom smislu, kriza identiteta funkcionira u održavanju izmišljene osobnosti. Vanjština je utjelovljena u gotovo svakom liku. Međutim, odjevna struktura s njom nije nužno usklađena, odnosno nije neutralna, pa ni objektivna. Dekodiranje i dekonstruiranje odjevnih elemenata specifično propituje identitetska pitanja. Stoga, bez obzira na prevladavajuću fizičku pojavu, vanjstinu odlikuje specifičan oblik otpora, odnosno nije nužno da ona trpi vršenje moći, nego sama po sebi postaje moćna. Izložena analiza nadilazi materijalnu sferu i ne mora nužno biti utemeljena samo na opisu odjeće. Imamo dojam da se koncepcija vanjštine oblikuje se i preoblikuje, te posebice nadopunjava kreativnom moći pojedinca. Prožimanje i objedinjavanje unutarnjeg i vanjskog, transcendentnog i realnog ovdje dobiva novo značenje. Interpretacija podataka zahtijevala je šire proučavanje područja mode i odijevanja, a zatim i interdisciplinarno povezivanje. Citirani materijal nije korišten samo kao ilustracija opisane problematike, već propituje vanjstinu povezanu s psihološkim i fizičkim uvjetima za izražavanje nekog oblika otpora. Za sam kraj razmatranja možemo kazati da vanjština priznaje pojavnost uronjenu u odnose moći, a ta uronjenost polazište ima u teoriji biomoći koja obuhvaća oblike obespravljenosti i manipulaciju svakodnevnim egzistencijom.

¹⁸ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 99.

Navedena kazivanja navode na zaključak da su vanjštine zamke od kojih se ne možemo osloboditi. Dakle, prihvaćamo sljedeće: premda odbacujemo biološki status kako bismo imali društveni, identitet se ne može suspendirati. Kako kaže Rosa: «L'identità può essere sospesa finché si vuole: ma tutti sanno – scrittore, spettatori, personaggi, attori – che, tanto, non ce n'è un'altra.»¹⁹

¹⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 670.

5.1. *L'esclusa* (1893.)

Roman *L'esclusa*, izvorno naslovljen *Marta Ajala*, napisan je 1893. godine. Objavljivao je u nastavcima 1901. godine u časopisu *La Tribuna*, a cjelovito je kao tiskana knjiga objavljen 1908. godine. Središnja građa izložena je kroz priču o životu glavnog lika, Marte Ajala. Jednoga dana njezin ju suprug Rocco Pentagora sramotno izbacuje iz kuće zbog ljubavne korespondencije (više filozofsko-književne nego ljubavne) koju je mlada žena imala s jednim od svojih obožavatelja, odvjetnikom Gregorijem Alvignanijem. Martu zbog toga svi preziru, čak i članovi vlastite obitelji. Njezin otac 'zatočen' u sebe, napušta posao, oboli te za nekoliko tjedana umire od srčanog udara. U kući ostaju tri žene: majka Agata i dvije kćeri, Marta i Maria. Marta zajedno s prijateljicom Annom nastavlja studij uz potporu majke Agate. Uskoro s učiteljskom diplomom pobjeđuje na natječaju u svom gradu, no to izaziva nezadovoljstvo mnogih sumješтана te ona biva prebačena u grad Palermo, gdje započinje drugi dio romana. Marta se trudi te radi i živi teško i dostojanstveno. Njezina ljepota, međutim, privlači pozornost mnogih kolega. Ponovno se sastaje s Gregorijem Alvignanijem, ali joj on ovog puta postaje ljubavnik. U međuvremenu, Rocco, izmučen bolešću i uvjeren u nevinost svoje žene, čini sve da je dovede kući. Marta odlučuje priznati svoje (drugo) stanje suprugu, a on se onda, prihvaćajući očinstvo djeteta koje nije njegovo, odlučuje za spajanje obitelji. U tom unutrašnjem procjepu prikazan je primjer kontrasta između pojave i stvarnosti, između onoga što je Marta zapravo i onoga što ljudi misle o njoj. U analizi neki dijelovi izgleda izravno usmjeravaju na vanjštinu: «Era bruna magrissima, miserina nella veste latt'e caffè, guarnita di nero. Parlando fremava tutta, agitava continuamente, le palpebre su gli occhietti vivi da furetto; ridendo scopriva la gengiva superiore e i denti bianchissimi.»²⁰

Vanjštinom se opisuje sukob između postojanja i pojavljivanja, između života i forme te apsurdnosti i iracionalnosti moralnih normi unutar društvenog okruženja. Na primjeru Marte možemo ukazati na oznake usmjerene na vanjski opis: «I modi e la figura di Marta attirarono subito l'attenzione della vecchia Direttrice, la quale non volle nascondere alla signora Agata il gradimento di avere per maestra una bella figliuola come quella.»²¹ Nadalje, sadržajem odjeće Pirandello označava karakter likova. Tako u nastavku opisuje žene koje veselo paradiraju prekrivene kratkim ogrtačima od bijele, plave ili crne tkanine s cvjetnim motivima, s dugim vezenim šalovima te okićene velikim, zlatnim naušnicama u obliku obruča, ogrlicama i broševima s privjescima:

²⁰ Luigi Pirandello, *L'esclusa*, 1a edizione elettronica, 1994., str. 36.

²¹ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 47.

Dalla marina, dai paeselli montani, da tutto il circondario, era affluita gente in numerose comitive, che ora procedevano a disagio, prese per mano per non smarrirsi, a schiere di cinque o sei: le donne, gajamente parate, con lunghi scialli ricamati o con brevi mantelline di panno bianco, azzurro o nero, grandi fazzoletti a fiorami, di cotone o di seta, in capo e sul seno, grossi cerchi d'oro a gli orecchi e collane e spille a pendagli e a lagrimoni; gli uomini: contadini, solfaraj, marinaj, impacciati dai ruvidi abiti nuovi, dagli scarponi imbullettati.²²

Na samom početku nailazimo na opis glavnih osobina gospođe Popònice kojim se ističe kosa boje španjolskog duhana masna od kreme, tužno lice s modricama na očima i šiljaste usne. Usredotočujući se na odjeću, neizostavna je moderna jakna vezana oko struka kao pregača:

Ed ecco la signora Popònica, coi capelli color tabacco di Spagna, unti non si sa di qual manteca, gli occhi ammaccati e la bocca grinzosa appuntita, entrare tentennante su le gambette, forbendosi le mani piccole, sconciate dal lavoro, in una giacca smessa del padrone, legata per le maniche intorno alla vita a mo' di grembiule. La tintura dei capelli, l'aria mesta del volto davano a vedere chiaramente che quella povera signora caduta in bassa fortuna avrebbe forse desiderato qualcosa di più che il disperato amplesso di quelle maniche vuote.²³

Kao poticaj za istraživanja prostora vanjštine izdvojili smo opise Martinih kolega. Pirandello posebnim odjevnim elementima obilježava vanjski izgled likova. U opisivanju nastavnika Mormonija posebno ističe njegovu visinu. Nadalje, kao važna obilježja navodi i da je bio jak, ali debeo, s velikim, crnim očima i bradicom. Komentirajući vanjštinu, ovdje se prije svega osvrće na modne detalje, ukrasnu čipku i šešir koji uspoređuje sa slavnim francuskim vojskovođom i vladarom Napoleonom Bonaparteom. Naime, Napoleon je bio opčinjen šeširima, odnosno bili su sastavni dio njegove vanjštine kojom se isticao na bojnopolju:

Il professor Mormoni, Pompeo Emanuele Mormoni, autore di ben quattordici volumi in ottavo di Storia Siciliana, CON APPENDICE DEI NOMI E DEI FATTI PIÙ MEMORABILI, CON DATE E LUOGHI, alto, grasso, bruno, dai grand'occhi neri e dal gran pizzo qua e là appena brizzolato come i capelli, dignitoso sempre nella sua napoleona e col cappello a stajo, si gonfiava dal dispetto come un tacchino e, così gonfio, pareva

²² Ivi, str. 28.

²³ Ivi, str. 4.

volesse dire a Marta: "Oh, sai, carina? se tu non ti curi di me, neanch'io di te: non t'illudere!".²⁴

Iz prostora vanjštine izdvojili smo opis koji upućuje na Martinog kolegu Maddena, profesora engleskog, francuskog i njemačkog jezika. Na prvi je pogled vidljivo da u najosnovnijim crtama izgleda ovako: lik fine, zlatne kose, kukastog nosa, istaknutih žila na licu koje kao da žele sakriti natečenost, sivoplavih, lukavih očiju, s brkovima i strogim usnama.

Uomo non meno singolare era il Madden, professore anche lui, ma privato, di lingue straniere. Dava a pochissimo prezzo lezioni d'inglese, di tedesco, di francese, bistrattando l'italiano. Piazza internazionale, dunque, quella sua fronte smisurata. I capelli aurei, finissimi, pareva gli si fossero allontanati dai confini della fronte e dalle tempie per paura del naso adunco, robusto; ma in cerca di loro, dalla punta delle sopracciglia serpeggiavano su su, come per andarsi a nascondere, due vene sempre gonfie. Sotto le sopracciglia s'appuntavano gli occhietti grigio-azzurri, a volta astuti, a volta dolenti, come gravati dalla fronte. Sotto il naso, i baffetti color di fieno, tagliati rigorosamente intorno al labbro.²⁵

S druge strane, možemo izdvojiti Martu, lik čija je vanjšina prikazana iznutra, tako da su njezine misli i osjećaji dostupni čitatelju: «Marta rimase assorta nella contemplazione della moribonda; orribile immagine dell'imminente suo destino.»²⁶ Uočljivo je da se vanjšina konstantno propituje te brzo i lako transformira. Za cjelovitu sliku o Marti izdvojili smo i prikaz njezinih očiju: «Negli occhi aveva un' espressione nuova, ridente, quasi infantile.»²⁷

Nadalje, odjeća kao slobodan osobni izbor uključuje specifičan modni odabir. Za Pirandellovu su vanjštinu još važniji oni elementi odijevanja koji služe kao kriteriji provjere *istinitosti* ili *lažnosti*. To objašnjava zašto moda igra tako važnu ulogu u vanjštini. Ovdje se osvrćemo na izgled nastavnika Attilia Nusca kojeg Pirandello opisuje sa zamjetnim korištenjem elementa karikature ističući formu malene, krhke, sramežljive i jadne osobe:

Attilio Nusco, l'altro insegnante, chiamato comunemente nel Collegio il PROFESSORICCHIO, Era al contrario fino fino, piccolo, gracile, timido, tutto vibrante, tutto impacciato. Povero Nusco, come se diffidasse di trovare il suo posticino nella vita,

²⁴ Ivi, str. 50.

²⁵ Ivi, str. 6.

²⁶ Ivi, str. 82.

²⁷ Ivi, str. 84.

pareva che con lo sguardo, coi sorrisi, con gl'inchini frettolosi della miserrima personcina, volesse accaparrarsi il favore degli altri, per non essere cacciato via.²⁸

Pirandello, u nastavku opisuje nastavnika crtanja Mattea Falconea. Prikazuje izobličeno tijelo u grotesknoj dimenziji; opisani je lik čudovišno ružan, uvijek tmuran, grub, nikada ne podiže oči, niti gleda u lice. Komentirajući vanjštinu, gnušanje mu budi njegova figura, a upravo isticanjem navedenih karakteristika pridonosi njezinoj skandaloznosti i teatralnosti. Groteskne deformacije ističu spuštenu glavu nabijenu među ramenima:

Era veramente d'una bruttezza mostruosa, e aveva di essa coscienza, peggio anzi: un tragico invasamento. Sempre cupo, raffagottato, non levava mai gli occhi in faccia a nessuno, forse per non scorgervi il ribrezzo che la sua figura destava; rispondeva con brevi grugniti, a testa bassa e insaccato nelle spalle. I lineamenti del suo volto parevano scontorti dalla rabbiosa contrazione che gli dava la fissazione della propria mostruosità. Per colmo di sciagura aveva anche i piedi sbiechi, deformi entro le scarpe adattate alla meglio per farlo andare.²⁹

Saznajemo kako lik Falconea začuđuje i svojom odjećom. U opisu su vrlo jasno i jednostavno istaknuti temeljni odjevni predmeti koji čine sadržaj njegove vanjštine:

Un'altra mattina, poco tempo dopo, il Falcone entrò in sala d'aspetto col cappello ammaccato e impolverato, la falda rotta sul davanti, il naso sgraffiato, pallidissimo in volto e pur con tristo sorriso che gli si storceva sulle labbra in orribile smorfia; strappata la giacca sul petto e anch' essa impolverata.³⁰

Iz široke galerije likova možemo izdvojiti prikaze donne Marije Rose i don Fifa Juè. Prilikom oblikovanja odjeće don Fifa Juè, Pirandello zauzima stav prema konkretnom odjevnom predmetu. Naime, opazajne karakteristike ističu iznimno uske hlače za koje se činilo kao da su sašivene na nogama. Potom ukazuje na opis Marije Rose, punašne, rumene gospođe s dugim, debelim velom od krepa:

Introdotti nel "futuro" salotto, don Fifo, lungo e magro, sedette con le gambe unite, i piedi congiunti, toccando appena il pavimento con la punta delle scarpe; le braccia conserte, come un ragazzo in castigo. I suoi pantaloni erano così stretti, che parevano cuciti su le gambe. Donna Maria Rosa, grassa e rubiconda, si rialzò su una spalla il lunghissimo e fitto

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, str. 51.

³⁰ *Ivi*, str. 52.

velo di cresco che le pendeva dal cappello sul volto e, sedendo, trasse un altro sospiro lamentoso.³¹

Smatramo da je svaka vanjšina posebnog vizualnog izraza i oblika. U tom je smislu svaki primjer predstavljen kao zaseban identitet. Važnost vanjšine više ne proizlazi iz same vanjšine, nego iz njihovih položaja kao koncepata unutar ideološkog konteksta. Naime, vanjšina koju pokušavamo shvatiti neprestano nam izmiče. S jedne strane ona ukazuje na psihičku pozadinu koja predviđa otkrivanje unutrašnje sfere likova, ali s druge izražava okrutnu stvarnost konflikata unutar njih samih. Idoli svetosti ili izopačenosti, koje je tadašnji mentalitet poricao, nisu dvije fiksne vrste imaginarnog devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća: anđeo čuvar i pakleni demon na svojstven način djeluju instinktima smrti, kao proizvod strahova ili idealizacija, a svaki naizgled pretpostavlja komplementarne figure kojima kolektivno nesvjesno sublimira stvarnost. Upravo o tome govore Cheryl Buckley i Hilary Fawcett u djelu *Fashioning the Feminine, Representation and women's Fashion from Fin the de Siècle to the Present*. Rasprava se razvila oko teme shvaćanja modernog ženskog tijela dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća, a oslanja se na tijelo kao kulturni artefakt. U objašnjavanju vanjšine Buckley i Fawcett polaze od društvenih, ekonomskih i kulturnih međuodnosa; dualnost reprezentacije, shvaćena kao različitost, onemogućuje njihovo slaganje. Mogli bismo, dakle, reći da odijevanje određuje likove i njihove sve složenije identitete. Posredovanje mode dovelo je vanjštinu, napose žensku, do podudarnosti s novim ukusom i stilskim promjenama društvenoga svijeta:

The fashionable female body in the 1920s and 1930s was without question a cultural artefact. It was 'situated' at the interface of social, economic and cultural inter-relations. Its promotion, articulation and visibility represented, to a significant extent, women and their increasingly complex identities. Mediating between the biological and the socio-cultural, fashion brought women into discourse, establishing a visual dialogue with their everyday experiences. Through a plethora of means, it insinuated itself into their lives.³²

Sukladno tomu, sve veća vizualnost vanjšine akcentira simbolička i kontekstualna ponašanja koja se iza nje skrivaju. Cheryl Buckley i Hilary Fawcett pridružuju i teme kojima su se bavili neki nadrealistički umjetnici oslanjajući se na frejdotske ideje u svojim djelima te koriste žensku figuru kao metaforu seksualne transgresije, devijantnosti i nereda: «Drawing on Freudian ideas, some surrealist artists had used the female figure as a metaphor for sexual

³¹ Ivi, str. 48.

³² Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *Fashioning the Feminine, Representation and Women's Fashion from the Fin the de Siècle to the Present*, London, I.B.Tauris&Co, 2002., str. 106.

transgression, deviance and disorder in their work.»³³ Na tragu te koncepcije, u njegovu su središtu dvije dopunjujuće strane, unutrašnja i izvanjska. S tim u vezi, Pirandello odnosom elemenata vizualnog identiteta, u obliku gorke ironije, na nekoliko razina raslojava vanjštinu. Riječ je o vanjštini koja potvrđuje proturječne mogućnosti i dvojake vrijednosti. Osobiti prinos razumijevanju ove problematike dao je Ugo Volli svojim promišljanjem o komponentama upotrebe i potrošnje mode. Naime, Volli tvrdi da moda prožima cijelo društvo i čimbenik je u njegovomu oblikovanju. Dakle, preklapajući se s karakteristikama identiteta, vanjski izgled stvara drugi identitet koji nije statičan, odnosno konačan, već promjenjiv. Pirandellova vanjšтина/maska alat je koji stvaraju brojni proturječni pritisci. Kontradiktorna dinamika tako na specifičan način doprinosi izgradnji vanjštine. Da zaključimo, razmatranjem teorijskih gledišta socijalnog identiteta u djelu *Contro la Moda*, istraživanje smo utemeljili na konceptu 'drugi identitet':

Il segreto pubblico di ogni Moda, e di ogni uso e consumo della Moda è oggi il *look*, *l'apparenza*, *l'immagine*, la superficie brillante di cui si avvolge il soggetto per velarsi e svelarsi, mostrarsi e nascondersi, sedurre e respingere lo sguardo altrui alla superficie. Sovrapponendosi alla persona, il look produce una *identità seconda*, una descrizione programmaticamente falsa che pure fa personalità, un ambasciatore provvisorio dell'io che lo sostituisce abbastanza bene da permetterne l'assenza.³⁴

³³ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *op. cit.*, str. 112.

³⁴ Ugo Volli, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988., str. 132.

5.2. *Il turno* (1902.)

Marcantonio Ravi želi udati kći Stellinu za bogatog i starog don Diega Alcozèra s namjerom da ona uđe u visoku društvenu klasu i stekne materijalnu korist. Stellina se tome protivi, ali ipak prihvaća ponudu. U međuvremenu don Diego dobije tešku bolest pluća, ali se, na razočaranje Ravija i njegove kćeri, uspije izvući živ. Obrat pratimo kada don Diego, uz pomoć odvjetnika Cire Coppa, zatraži razvod. Ciro je u međuvremenu također postao udovac, a u njega se zaljubljuje Stellina. On umire dok po njega dolaze karabinjeri. Pepè Alletto oduvijek je zaljubljen u Stellinu, a naslov ovog romana, *Il turno*, ujedno problematizira njegov povratak. Nadalje, opisan je tipičan pirandellijanski ambijent u kojem su protagonisti zarobljeni u apsurdnim granicama vlastite egzistencije. Pirandellovi prikazi obnavljaju Agambenovu ideju o vanjštini kao uređajima. „Dispositivo“ na taj način uključuje njezinu podređenost kroz nešto izvanjsko. Tijelo postaje dijelom njezine pojave, a odjeća njezin ravnopravni individuum. Afirmira se odijevanje kao metaforički krajolik koji iznova dolazi u središte. Budući da vanjština na neki način ima sposobnost hvatanja, usmjeravanja, određivanja, presretanja, modeliranja i kontrole ponašanja, teži promjeni bića koje se prilagođava određenoj situaciji. Iz specifičnih opisa uvažili smo identifikacijska obilježja za koja bismo mogli reći da su čvrsto povezana s vanjstinom:

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucauldiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque co sa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navi gazione, i computers, i telefoni cellulari e - perché no - il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate - probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro - ebbe l'incoscienza di farsi catturare.³⁵

Dakle, možese reći da je svaka od vanjština proizvod svog najdubljeg unutarnjeg identiteta. U tom smo duhu izdvojili opis dobroćudnog Marcantonija Ravija. Pirandello u svojim opisima vanjstinu određuje modelacijom u grotesknom realizmu. Prikazuje deformaciju tijela, a

³⁵ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 21–22.

posebnu pažnju posvećuje licu naglašavajući detalje. U većem dijelu vanjštine pozornost je usmjerena prema obrijanim, krvavim dijelovima i dlakama ispod brade:

Marcantonio Ravi, bonaccione, grasso e grosso, col volto sanguigno tutto raso e un palmo di giogaja sotto il mento, con le gambe che parevan tozze sotto il pancione e che nel camminare andavano in qua e in là faticosamente, sembrava fatto apposta per compensar don Diego fino fino, piccoletto, che gli arrancava accanto con lesti brevi passetti da pernice, tenendo il cappello in mano o sul pomo del bastoncino, come se si compiacesse di mostrar quell'unica e sola ciocca di capelli, ben cresciuta e bagnata in un'acqua d'incerta tinta (quasi color di rosa), la quale, rigirata, distribuita chi sa con quanto studio, gli nascondeva il cranio alla meglio.³⁶

Groteskno-hiperboličnom manirom, koja je Pirandellu svojstvena, otkrivaju se obilježja iz domene modnog izričaja. Vanjština tako može ponuditi ono što lik misli ili osjeća. Na različitim mjestima stvara privid ironizacije i provokacije 'natopljene' različitim značenjima i interpretativnim mogućnostima. Ovdje nakit preuzima najveću ulogu u poučavanju vanjštine: izazovno naglašene, elegantne Steline naušnice te svježje, gracioso lice i bistre, plave oči u zrcalu:

Si guardava nello specchietto a bilico, si rialzava i capelli dietro la nuca e sorrideva alla propria immagine: il visetto fresco e leggiadro apriva in quello specchio due occhi azzurri limpidi e gaj. Con quel sorriso, pareva sussurrasse a se stessa: "Birichina!". E le veniva la tentazione di aprire quegli astucci, di provarsi... via, almeno gli orecchini... per un minuto, gli orecchini.³⁷

Nadalje, osvrnuli smo se na opis dijelova odjeće don Diega i Steline. Uzet ćemo za primjer ova obilježja don Diega:

Niente baffi, don Diego, e neppur ciglia: nessun pelo; gli occhietti calvi scialbi acquosi. Gli abiti suoi più recenti contavano per lo meno vent'anni; non per avarizia del padrone, ma perché, ben guardati sempre dalle grinze e dalla polvere, non si sciupavano mai, parevano anzi incignati allora allora.³⁸

³⁶ Luigi Pirandello, *Il turno*, 2a edizione elettronica, 2013., str. 12.

³⁷ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 16.

³⁸ *Ivi*, str. 12.

Iz citata je moguće (re)konstruirati njegovu vanjštinu. Opis nam nadalje omogućuje utvrđivanje konkretnog odjevnog predmeta, kaputa, kao važnog identifikacijskog sadržaja. Pri tome se ističu sljedeće značajke: nov, premda starinskog stila, kaput koji miriše po papru i kamforu:

Don Diego indossò per la quinta volta la lunga napoleona memore di quattro sponsali; non per avarizia, ma perché veramente era ancor nuova, sebbene di taglio antico, custodita per tanti anni con la canfora e col pepe nella cassapanca di noce stretta e lunga come una bara. Giù per il cortile le grosse papere non lo riconobbero in quell'insolito arnese, e coi lunghi colli protesi lo inseguirono fino al portone strillando come indemoniate.³⁹

Kako se vidi motiva vanjštine u ovom romanu ima mnogo, a jedan od njih je i onaj koji opisuje kumove Gerlanda D'Ambrosija i Nocija Tucciarella. Pirandello opis gradi na hipotetičnoj, irealnoj osnovi u kombinaciji s grotesknim detaljima; Gerlando D'Ambrosio je visok i plavokos, uvučenih ramena, dok je Nocio Tucciarello bradat, zdepast i trbušast:

Non poté continuare. Entravano nello studio Gerlando D'Ambrosio e Nocio Tucciarello, i due padrini scelti da Ciro: il D'Ambrosio alto, biondo, con le spalle in capo, miope, il mento e la guancia sinistra deturpati da una lunga cicatrice; l'altro, tozzo, barbuto, panciuto, dall'andatura stentatamente bravesca.⁴⁰

Na taj način kostimografija naglašava nadrealnost njihove izgubljenosti. Opisivanje odjeće plijeni pažnju, a izvanjskost naslućuje unutarnje stanje likova. Analizu ovdje proširujemo opisom Cira Coppe. U navedenom citatu pisac čitateljevu pozornost zadržava upravo na izgledu lika: zdepast, nižeg rasta, snažnih, ogromnih prsa, bikastog vrata, lice okruženo kratkom, kovrčavom, gustom i crnom bradom. Jak element teatralizacije je i iznenadna pojava dvaju velikih pištolja koji svjetlucaju iz jakne:

Ciro Coppa, tozzo, il petto e le spalle poderosi, enormi, per cui pareva anche più basso di statura, il collo taurino, il volto bruno e fiero, contornato da una corta barba riccia, folta e nerissima, la fronte resa ampia dalla calvizie incipiente, gli occhi grandi, neri, pieni di fuoco, passeggiava per il suo studio d'avvocato con una mano in tasca, nell'altra un frustino che batteva nervosamente su gli stivali da caccia. Le bocche di due grosse pistole apparivano luccicanti su le anche, oltre la giacca.⁴¹

³⁹ *Ivi*, str. 16.

⁴⁰ *Ivi*, str. 34–35.

⁴¹ *Ivi*, str. 27.

U sklopu izloženih opisa, odjevne specifičnosti pomažu otkriti obilježja Bettine. Pirandello u nastavku bilježi aristokratski nos, pletenice te lice ukrašeno crnom čipkom zavezanom ispod brade. Dlan i male, bijele ruke ističe par rukavica bez prstiju. Međutim, važnijim se čini uočiti zlatne naočale i crni šal od svile, koji svjedoče piščevom interesu za modu. Riječ je o modnim detaljima koji daju dodatan značaj vanjštini:

Teneva annodata sul capo un'enorme treccia finta, ma di capelli suoi, già da molto tempo caduti, color nocciuola, in stridente contrasto con quei pochi argentei che le erano rimasti intorno alla fronte. Reggeva questa treccia un pizzo nero, annodato sotto il mento. La palma e il dorso delle mani piccole e bianche, inanellate, erano protetti da un pajo di guanti senza dita; le spalle da uno scialletto di seta nera, ormai inverdito. Celare a gli altri e sopportare con la massima dignità la miseria, come ogni altra sventura della vita, era studio costante di donna Bettina, la quale, per esempio, a non pochi sacrifici s'era costretta perché un pajo d'occhiali legati in oro, le accavalciasse il bel naso aristocratico.⁴²

Naime, navedenim je vanjstinama simbolički dijagnosticirao otuđenje ljudi. Pritom, kad pažljivije pogledamo, one razotkrivaju prostor skrivenih dimenzija. Pirandello u cjelini upućuje na razdvojenost vanjštine od nje same: «Sono due strade che, nonostante le apparenze, convergono perché portano etambre alla rottura del delicato equilibrio tra voce narrante e personaggio che regolava il paradigma ottocentesco.»⁴³ Sve ukazuje na to da se Pirandello modnim i drugim odjevnim oblicima bezuvjetno zalaže za vizualno atraktivnu vanjstinu. Neosporna slikarska gesta, dopadljivost kolorita i naglašena sentimentalnost osiguravaju pomno oblikovani identitet. To nije samo tijelo u statičnoj realnosti, već opis karakterističnog značenja. U tom smislu, vizualno-estetska komponenta postaje sve naglašenija, a u ponekim vrstama i dominantna. Također, Cheryl Buckley i Hilary Fawcett u poglavlju *Re-imagining the Feminine: Fashion, Modernity and Identity in Britain Between the Wars* analizirajući modu tvrde da njezinu ključnu odrednicu predstavlja kritičan kontekst te angažman žena u proizvodnji i potrošnji mode. Paralelno s tim, uključivanje žena u modu povezuju sa suvremenim stilom života. 'Ženska modernost' dovela je u pitanje predodžbu o ženskom mjestu u društvu:

In the new industries and shops, in making, buying and wearing fashionable clothes, and in creating new visual representations of femininity, women were engaged in constructing new identities within the context of British social, economic and cultural life. In this, they participated in and indeed helped to precipitate a modernity based on their needs and

⁴² Ivi, str. 39.

⁴³ Ivi, str. 127.

experiences – a ‘feminine modernity’ which called into question notions of women’s place within society and struck at the heart of patriarchal power.⁴⁴

U svakom slučaju, odjevnim izrazima Pirandello želi ostvariti vitalnu nazočnost mode dodajući joj značenjsku i ekspresivnu dimenziju. Upravo zato, svaka vanjština je jedinstvena i pokušava se primijetiti i raspoznati u društvenoj stvarnosti. Nije u tom kontekstu nevažno spomenuti argumentaciju utemeljenu na tvrdnjama Žarka Pajića i Krešimira Purgara o borbi za identitet i ambivalentnom oslobađanju pojedinca od nadređujuće snage kolektiva. Dojmljivim naracijama autori istražuju koncept onoga što se ne može vidjeti. Riječ je o značenju metafore koja postaje korisno sredstvo u razumijevanju društvenog prostora i vremena. Posljednji prilog stoga označava odjevna obilježja iz perspektive kulturne metafore tijela:

Metafora je aktivna jezična proizvodnja mentalnih slika kao nositelja značenja i zato se tzv. »preneseno« značenje koje ona stvara odnosi upravo na spajanje vizualne komponente značenja koju poznajemo iz stvarnog svijeta i pojmovne komponente koju možemo samo zamisliti. Metafora na taj način »vizualizira« u umu ono što se ne može vidjeti.⁴⁵

⁴⁴ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *op. cit.*, str. 115.

⁴⁵ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura mode*, Zagreb, Durieux, 2018., str. 109.

5.3. *Il fu Mattia Pascal* (1903.)

Roman *Il fu Mattia Pascal* najpoznatije je djelo Luigija Pirandella. Napisan je 1903., a objavljen godinu dana kasnije te je ubrzo preveden na mnoge strane jezike. Upravo je zahvaljujući ovom romanu, 8. studenoga 1934., Pirandello dobio Nobelovu nagradu za književnost. Glavnog junaka romana, Mattiju Pascala, progone vlastita nezadovoljstva. Društveni okviri djeluju poput zamke koja ga tlači i sprječava da bude svoja osoba. Njegova fizička manifestacija nije njegov temelj, nego samo materijalna struktura određene pojave. Pitanje je: je li vanjšina ono što bi čovjek htio biti, ili je čovjek samo proizvod, žrtva okolnosti i odnosa koje oni uvjetuju. Baš zato Pirandellov prikaz vanjšine nije određen isključivo fizičkom kategorijom, već i pozadinom koju stvaraju socijalno-psihološki aspekti povezani s pojmom socijalne 'maske'. Naime, Pirandello je vanjšinom htio naglasiti poremećaje u našem društvu. Dotaknuo se otuđenja, opisuje izgubljenog pojedinca koji nailazi na nerazumijevanje okoline, gubi se u njoj i postaje stranac. Lik u romanu mijenja identitet, postaje potpuno nova osoba s novim prijateljima, ljubavima, obitelji i ugledom. Bijeg i mogućnost promijene identiteta upućuju na raspad ega i pitanje o svijesti postojanja. Roman je podijeljen na osamnaest poglavlja s kratkim naslovima smještenih u tri narativna bloka:

- roman započinje od kraja, glavni lik 'je već bio Mattia Pascal', te slijedi bezbrižno djetinjstvo protagonista, Mattia priča o svojoj mladosti, prvoj ljubavi, sve do braka s Romildom Pescatore s kojom ima djevojčice blizanke koje nažalost umiru jedna za drugom;
- ključni dio priče je bijeg iz Miragna: Mattia se osjeća kao zarobljenik, odlučuje iskoristiti nespornost (pronađen je neprepoznatljivi leš za kojega su svi uvjereni da je upravo on) i stvoriti novi život daleko od svih, putuje kroz Europu, Italiju te dolazi u Rim gdje se nastanjuje dvije godine;
- živi život s novim identitetom Adriana Meisa, zaljubljuje se u Adrianu, kćer gazde stana u kojem se smjestio; imajući na umu situaciju da Adriano službeno ne postoji, ne može se oženiti za djevojku, a kako bi pobjegao iz te situacije osmišljava lažno samoubojstvo u Tiberu (baca kapu i štap s Ponte Margherita) te se potom vraća kući. Unatoč privremenoj iluziji novoga života, nastavlja po starom: život knjižničara uz povremene kratkotrajne posjete grobu.

Koktel snažnih emocija i dvojbi, beskompromisno i neustrašivo, dovodi u pitanje vanjštinu. Fokusirajući se na izgled, Pirandello karikaturalnim stilom uspijeva podcrtati emocionalne i psihološke karakteristike. Kad je riječ o Pirandellovoj vanjštini, ovdje imamo

primjer maestralno dočaranog (anti)junaka s bogato iznijansiranim unutarnjim životom u čijoj strukturi možemo primijetiti dvije osobe. Uzroci tog stanja mogu se pronaći u konceptu dispozitiva, preuzetom od Giorgija Agambena. Zanimljivo je da njegova ideja obuhvaća utjecaj suverene politike na opći društveni sustav. Takvo shvaćanje vanjštine, kao oblika otpora, odnosno oblika politike, Agamben određuje kao upravljanje golim životom, odnosno biopolitičkim tijelom:

E se, nella modernità, la vita si colloca sempre piu chiaramente al centro della politica statuale (divenuta, nei termini di Foucault, biopolitica), se, nel nostro tempo, in un senso particolare ma realissimo, tutti i cittadini si presentano virtualmente come *homines sacri*, ciò è possibile solo perché la relazione di bando costituiva fin dall'origine la struttura propria del potere sovrano.⁴⁶

Naime, slijedeći ono što Agamben tvrdi, u opisima koje Pirandello bilježi vrijedi napomenuti načelo svetoga života unutar političko-pravne strukture u koju se učvršćuju goli život i suverena moć zajedno. Oslanjajući se na etičko-politički koncept u staroj Grčkoj, Agamben prihvaća pretpostavku o povijesno-mitološkom narativu slavlja i žrtvovanju životinja, ali i povremenim ljudskim žrtvama. Naime, sam život nije smatran svetim, on je to postao tek kroz niz rituala čija je svrha bila upravo odvajanje od njegovog profanog konteksta. Agamben u svoju argumentaciju uključuje Foucaultovu tezu o ulasku zoe u sferu polisa, dakle golog života kao objekta politike. U knjizi *Homo sacer Il potere sovrano e la nuda vita* život prikazuje kao element koji se nalazi u najintimnijem odnosu sa suverenošću: «In questo senso, la violenza sovrana, come quella divina, non si lascia integralmente ridurre a nessuna delle due forme di violenza la cui dialettica il saggio si proponeva di definire.»⁴⁷ Dakle, čovjekova je vanjština, kao što je već istaknuto, dio političkoga prostora. Peripetije i poteškoće na koje nailazimo prilikom njezine analize nagovještavaju koje će nedaće i probleme donijeti protagonistima. U obradi smo također istražili primjere odjernih predmeta drevnih Grka i Rimljana. Pirandello smatra kako vanjština korespondira s odjećom te modnim sustavom pokušava dokazati instrumentalizaciju iluzorne moći neodvojivu od kulturno-povijesnih osobitosti. Kako bi vanjština opstala, ona mora ući u sferu politike, iako ju istodobno negira. Stavljaajući odjeću u središte svojih misli, Pirandello ističe odjevne aspekte, a u prikazu se usmjerava na osjećaj zadovoljstva dostojanstvenim izgledom:

⁴⁶ Giorgio Agamben, *op. cit.*, str. 123.

⁴⁷ Ivi, str. 73.

Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari.⁴⁸

Uzimanje u obzir veze vanjštine i političke dimenzije Pirandello propituje odnos koji ih u isto vrijeme čuva i negira. Ta dva momenta pokazuju najbitnije označnice vanjštine. Ono što kod Pirandellovih opisa izaziva pozornost jesu groteskni, bizarni, karikaturalni i komični elementi uklopljeni u pojavnost. Osjećaj za odjeću kod njega se posve razlikuje, a osim vizualnog prikazivanja konkretne odjeće, naglašava razigrane poze naročito ističući bizarnosti. Podsjećamo primjerice na opis iz poglavlja *La casa e la talpa* iz kojega 'izbijaju' snažna karikaturalna obilježja: mršav toliko da je izazivao gađenje, zakrivljen ispod potiljka s diskretnom grbom te vrat poput raščupane piletine. Prizor obilježen grotesknim naturalizmom određuje lik nadimka Pinzone, pravog imena Francesco ili Giovanni Del Cinque:

Era d'una magrezza che incuteva ribrezzo; altissimo di statura; e più alto, Dio mio, sarebbe stato, se il busto, tutt'a un tratto quasi stanco di tallir gracile in sù, non gli si fosse curvato sotto la nuca in una discreta gobbetta, da cui il collo pareva uscisse penosamente, come quel d'un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava sù e giù. Pinzone si sforzava spesso di tener tra i denti le labbra, come per mordere, castigare e nascondere un risolino tagliente, che gli era proprio; ma lo sforzo in parte era vano, perché questo risolino, non potendo per le labbra così imprigionate, gli scappava per gli occhi, più acuto e beffardo che mai.⁴⁹

Naime, Pirandello trajnim stanjem pobune odjeću stavlja u središte opisivanja, a njegovo viđenje nudi višedimenzionalni koncept. Značajke, svaku u svom segmentu, obliku i obujmu, podređuje grotesknim karakteristikama. U romanu *Il fu Mattia Pascal* Pirandello razotkriva dotad skrivene dimenzije, a vanjština usredotočena na promjenu na razne načine ojačava svoju poziciju. Koliko god da je s jedne strane riječ o prividu, Pirandello ih jasno ocrtava ili u modnom kontekstu osmišljava. Dakle, vanjština nije samo puka odjeća koja štiti tijelo, već pokazatelj specifično političkoga koje proizlazi iz naravi sukoba. Zaokupljen temom privatnog i društvenog identiteta, Pirandello stvara dva tipa ljudi koji se pojavljuju u toj konstelaciji. Identitet postaje glavni motiv, a oblik društvene maske (zapravo vanjština) suočava se s vlastitom otuđenošću. Moda je u ovom kontekstu zamišljena kao snažan segment koji ima pravo kontrolirati i štititi. U sljedećem navodu ističemo originalni primjer odjeće u kojem je naglašena

⁴⁸ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 2a edizione elettronica, 2014., str. 11.

⁴⁹ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 21.

boja jorgovana i posebno lijep detalj čipke: «La signora contesa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla golla...»⁵⁰ Pod pretpostavkom da vanjšina uspješno objedinjuje različite načine izražavanja te uspijeva aktivirati modno-odjevni potencijal, važan tematski ciklus predstavljaju najnovije kravate, parfemi, posteljina i odjeća. S tom namjerom, u sklopu opisa, ističemo odijelo, odnosno frak, s vrlo elegantnim prslukom od crnog baršuna:

Berto, al contrario, bello di volto e di corpo (almeno paragonato con me) non sapeva staccarsi dallo specchio e si lisciava e si accarezzava e sprecava denari senza fineper le cravatte più nuove, per i profumi più squisiti e per la biancheria e il vestiario. Per fargli dispetto, un giorno, io presidal suo guardaroba una marsina nuova fiammante, un panciotto elegantissimo di veluto nero, il gibus, e me ne andaia caccia così parato.⁵¹

Prelaskom na opisivanje ostalih likova ističemo prikaz Batte Malagne. Njegova vanjšina potvrđuje groteskne elemente u različitim oblicima i omjerima: znojan je i napuhan, a fizički izgled naglašavaju dugo lice s brkovima i male, zdepaste noge. Pirandello konkretnu vanjštinu opisuje sugestibilnom vizualnošću. U toj je grotesknoj viziji krojač, da bi obukao njegove nogice, slikovito rečeno, bio prisiljen odrezati Battine hlače te lik izgleda kao da umjesto njih nosi ogrtač. Ključan je moment ovog opisa je njegov nizak trbuh koji dopire do zemlje:

Ed ecco Batta Malagna, quando, sudato e sbuffante, portava il cappello su le ventitré. Scivolava tutto: gli scivolavano nel lungo faccione di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzo; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle; gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra, perché, data l'imminenza di esso su le gambette tozze, il sarto, per vestirgli quelle gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i calzon; cosicché, da lontano, pareva che indossasse invece, bassa bassa, una veste, e che la pancia gli arrivasse fino a terra.⁵²

Nakon vanjšina opisanih u grotesknoj maniri, ističemo sentimentalni prikaz Marianne. Pirandello opisujući junakinju ističe lijep osmijeh te sladak i tužan pogled koji obećava srdačnu dobrodošlicu. Možemo primijetiti oči intenzivne zelene boje koje otkrivaju duge trepavice. Naglašava i valovitu, crnu kosu koja se spušta niz čelo, čija boja i oblik još bolje dočaravaju bjelinu njezine kože:

⁵⁰ *Ivi*, str. 12.

⁵¹ *Ivi*, str. 26.

⁵² *Ivi*, str. 29.

Mi compensò la figlia con un simpatico sorriso che prometteva cordiale accoglienza, e con uno sguardo, dolce e mesto a un tempo, di quegli occhi che mi fecero fin dal primo vederla una così forte impressione: occhi d'uno strano color verde, cupi, intensi, ombreggiati da lunghissime ciglia; occhi notturni, tra due bande di capelli neri come l'ebano, ondulati, che le scendevano su la fronte e su le tempie, quasi a far meglio risaltare la viva bianchezza de la pelle.⁵³

Pirandella zanima funkcioniranje odnosa vanjskog i unutarnjeg, točnije problemi neusklađeni sa životom, a čija maska, prikrivena odjećom služi kao mjerilo uspješnosti. Posebno je zanimljiv opis odjeće klijenata u kockarnici u Monte Carlu. Čini se da modni znakovi simpatične ležernosti dominiraju odjevnim rješenjima. Pomno analizirajući vanjštine, uočavamo kako odijelo/frak u takvom scenariju ima važnu ulogu, ono u hijerarhijskoj ljestvici predstavlja simbol visokoga društva. Pirandello se opisujući taj odjevni element zadržava na obilježjima moći društvenoga života koja upućuju na odjevne propise građanske i aristokratske elite. Shodno tome, odijelo/frak posjeduje jedinstvenu univerzalnost te neupitan socijalni i kulturološki položaj u društvu:

Appressantomi a un altro tavoliere, dove si giocava forte, stetti prima un buon pezzo a squadrar la gente che vi stava attorno: erano per la maggior parte signori in marsina; c'eran parecchie signore; più d'una mi parve equivoca; la vista d'un certo ometto biondo biondo, dagli occhi grossi, ceruli, venati di sangue e contornati da lunghe ciglia quasi bianche, non m'affidò molto, in prima; era in marsina anche lui, ma si vedeva che non era solito di portarla: volli vederlo alla prova: puntò forte: perdette; non si scompose: ripuntò anche forte, al colpo seguente: via!⁵⁴

Kada spominjemo gospodu u kockarnici, jednu sliku vanjštine ne možemo izbjeći, a to je opis mladića s nezaobilaznim modnim detaljem, monoklom, koji predstavlja značajan element karakterizacije:

Notai, fra gli altri, un giovinetto, pallido come di cera, con un grosso monocolo all'occhio sinistro il quale affettava un'aria di sonnolenta indifferenza; sedeva scompostamente; tirava fuori dalla tasca dei calzoni i suoi luigi; li posava a casaccio su un numero qualunque e, senza guardare, pinzandosi i peli dei baffetti nascenti aspettava che la boule cadesse; domandava allora al suo vicino se aveva perduto.⁵⁵

⁵³ *Ivi*, str. 41.

⁵⁴ *Ivi*, str. 84.

⁵⁵ *Ivi*, str. 85.

Iz dosadašnjih identifikacija, jasno je da svaka vanjšina ima svoje specifičnosti. Razmatrajući scenu gospode u kockarnici, istaknuli smo opis mršavog, elegantnog gospodina od četrdesetak godina, dugog, tankog vrata, gotovo bez brade, crnih očiju, živahne, lijepe crne kose:

Quel suo vicino era un signore magro, elegantissimo, su i quarant'anni; ma aveva il collo troppo lungo e gracile, ed era quasi senza mento, con un pajo d'occhietti neri, vivaci, e bei capelli corvini, abbondanti, rialzati sul capo. Godeva, evidentemente, nel risponder di sì al giovinetto.⁵⁶

Ostali su likovi svojim vanjštinama također predstavnici različitih društvenih slojeva i materijalnih prilika, što je u ovom romanu posebno vidljivo. Svojim osobinama ističe se gospodin tamnog tena, sijede kovrčave kose, s odjevnim detaljima od crne čipke:

Mi posi accanto a un grosso signore, dalla carnagione così bruna, che le occhiaie e le palpebre gli apparivano come affumicate; aveva i capelli grigi, ferruginei, e il pizzo ancor quasi tutto nero e ricciuto; spirava forza e salute; eppure, come se la corsa della pallottola d'avorio gli promovesse l'asma, egli si metteva ogni volta ad arrangolare, forte, irresistibilmente.⁵⁷

Uz otkrivanje, istraživanje i propitivanje temeljnih aspekata, poseban dio vanjšine čini njezina fizička osnova. Potrebno je, stoga, istaknuti izgled isprepleten komično-satiričnim elementima. U sljedećoj vanjšini Pirandello prikazuje krupnog gospodina, a glavni plan otkriva njegov izrazito taman ten i sijedu kosu koja jedva otkriva oči i kapke:

Mi posi accanto a un grosso signore, dalla carnagione così bruna, che le occhiaie e le palpebre gli apparivano come affumicate; aveva i capelli grigi, ferruginei, e il pizzo ancor quasi tutto nero e ricciuto; spirava forza e salute; eppure, come se la corsa della pallottola d'avorio gli promovesse l'asma, egli si metteva ogni volta ad arrangolare, forte, irresistibilmente.⁵⁸

Također, vanjšina lika daje odgovarajući orijentir u tolikom mnoštvu vizualne ponude. Pirandello ovdje brijača uspoređuje s krojačem. Pritom je naglasak na posebno oblikovanim

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

krojačim škarama. Naočale također imaju važnu ulogu u izgradnji njegovoga izgleda. Premda je veza lika i materijala važna, ona se ne temelji na njihovoj sukladnosti:

Il barbiere era anche sartore, vecchio, con le reni quasi ingommate dalla lunga abitudine di star curvo, sempre in una stessa positura, e portava gli occhiali su la punta del naso. Più che barbiere doveva esser sartore. Calò come un flagello di Dio su quella barbaccia che non m'apparteneva più, armato di certi forbicioni da maestro di lana, che avevan bisogno d'esser sorretti in punta con l'altra mano.⁵⁹

Dakle, određeni likovi svojom vanjštinom oživljavaju književni prostor. Pirandello odjećom potvrđuje svoju autentičnost, imaginativnost i nepresušni smisao za humor. Tvrdi kako sama odjeća koju nosimo, njezin kroj i boje mogu usmjeriti na razmišljanje o najčudnijim stvarima: «Gli abiti che indossiamo, il loro taglio, il loro coloro, possono far pensare di noi le più strane cose.»⁶⁰ Budući da je moć polazišna točka, u nastavku smo se zadržali na vanjšтини kao potencijalu transformacije, shodno svojevrsnim normama i pravilima. Riječ je o isprepletenim obilježjima u kojima odjeća upravlja tijelom sukladno individualnim ili kolektivnim određenjima. U okviru odjevnog diskursa moći, rekli bismo da Mattia u crnom odijelu dobiva neobičnu, ali vrlo stvarnu snagu. Činjenica je da odjeća postaje važnija od vanjštine koja je iza nje skrivena. Važnost vanjštine više ne proizlazi iz nje same, već ista određuje položaj unutar društvenog konteksta:

Ma io sentivo ora un dispetto tanto maggiore, in quanto mi pareva di non esser vestito male. Non ero in marsina, è vero, ma avevo un abito nero, da lutto, decentissimo. E poi, se – vestito di questi stessi panni – quel tedescaccio in prima aveva potuto prendermi per un babbeo, tanto che s'era arraffato come niente il mio denaro; come mai adesso costui mi prendeva per un mariuolo?⁶¹

Iz Foucaultove knjige *Sorvegliare e punire* mnogo saznajemo o ulozi simbola i znakova koje se promatra kao svojevrsni recept za vježbu moći nad ljudima. U svojoj političkoj teoriji Foucault na neki način želi s jedne strane pokazati 'duh kao prostor propitivanja moći', a s druge tijelo kao sredstvo kontrole ideja. U tom pogledu problematizira mnogostruke odnose prema tijelu i u odnosu prema drugim tijelima. Pirandellova vanjština je na različitim mjestima ispresijecana strukturama moći, što znači da njezino vezivno tkivo istodobno razvija koncept

⁵⁹ Ivi, str. 120–121.

⁶⁰ Ivi, str. 94.

⁶¹ Ivi, str. 94–95.

biomoći. Foucaultova promišljanja idu u prilog vanjštini. Naime, on tvrdi kako se misao ideologa nije zaustavila samo na teoriji pojedinca i društva, već se razvila kao teorija suptilne, učinkovite ekonomske moći, za razliku od rasipništva suverene moći. Pirandello uspostavlja različite stupnjeve sudjelovanja moći kao važno obilježje koje se provlači kroz njegova djela i određuje vanjštine:

Questo discorso, con la teoria degli interessi, delle rappresentazioni e dei segni, con le serie e le genesi che ricostruiva, dava una sorta di ricetta generale per l'esercizio del potere sugli uomini: lo "spirito" come superficie su cui inscrivere il potere, con la semiologia come strumento; la sottomissione del corpo per mezzo del controllo delle idee; l'analisi delle rappresentazioni come principio di una politica dei corpi ben più efficace dell'anatomia rituale dei supplizi. Il pensiero degli ideologi non è stato solamente una teoria dell'individuo e della società; esso si è sviluppato come una teoria di poteri sottili, efficaci ed economici, in opposizione alle dispendiose prodigalità del potere dei sovrani.⁶²

Kako se vidi iz istraživanja, ideja vanjštine, kao složenog modnog mehanizma, duboko je ukorijenjena u ekonomska, politička i socijalna zbivanja. Od preostalih smo vanjština istaknuli i dojmove o crnoj haljini. Vanjština je, dakako, u neposrednoj vezi s modom pa tako i ova prezentacija:

Mai io sentivo ora un dispetto tanto maggiore, in quanto mi pareva di non esser vestito male. Non ero in marsina, è vero, ma avevo un abito nero, da lutto, decentissimo. E poi, se - vestito di questi stessi panni - quel tedescaccio in prima aveva potuto prendermi per un babbeo, tanto che c'era arrafatto come niente il mio denaro: come mai adesso costui mi prendeva per un mariuolo?⁶³

Iako je riječ tek o prividu, Pirandellova mašta i aktivan interes za modu došli su do punog izražaja. Strukture vanjštine uhvaćene u mrežu vlastitih proturječja i opsesija opisuje trezvenim i racionalnim tonom. Izgled odjeće poprima značenje podrugljivog i ciničnog piščevog komentara. Namjeru dodatnog oslikavanja vanjštine dominantno prepoznajemo u stereotipnom prizoru žene koja ne mari za odijevanje, već čitave dane provodi u papučama, bez korzeta:

Avrei vestito un po' meno poveramente mia moglie, che non solo non si curava più di piacermi ma pareva – facesse anzi di tutto il giorno senza busto, in ciabatte e con le vesti

⁶² Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976., str. 100.

⁶³ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 167.

che le cascavano da tutte le parti. Riteneva forse che, per un marito come me, non valesse più la pena di farsi bella?⁶⁴

Paralelno s izloženim vanjštinama ističemo profil Adriane i njezinu haljinu. Pažljivo promatrajući izraz njezina lica shvaćamo da se radi o opisu djevojčice, a ne žene. Istaknuto mjesto u prikazu ima kućni ogrtač čija veličina nije prilagođena njezinu tijelu, pa čak i u njemu djeluje pomalo nespretno:

Mi parve dapprima una ragazzetta: poi, osservando bene l'esspressione del volto, m'accorsi ch'era già donna e che doveva perciò portare, se vogliamo, quella veste da camera che la rendeva un po' goffa, non adattandosi al corpo e alle fattezze di lei così piccolina. Vestiva di mezzo lutto.⁶⁵

Posebna vizualna obilježja Pirandello iznosi u opisu Silvije Caporale, učiteljice klavira koja živi kao podstanarka kod Palearija. Naime, prevladavaju slike grotesknoga tijela, a odjeća i fizički izgled međusobno se isprepliću i utječu jedno na drugo. Vanjština zarobljena u odjeći djeluje neusklađeno i proturječno:

Io, per conto mio, posso attestare di non aver mai veduto in una faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca, un pajo d'occhi più dolenti di quelli della signorina Silvia Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati, e davan l'impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche. La signorina Sivia Carporale aveva più di quaran'anni e anche un bel pajo di baffi, sotto il naso a pallottola sempre acceso.⁶⁶

Nadalje, bilješke o bojama, vrstama tkanina i tipovima odjevnih predmeta slojevito diferenciraju vanjštinu. Još jedan dokaz bliskog odnosa odjeće i vanjštine pronalazimo u opisu gospođe Candide, njezinoj ružičastoj perici i svilenom rupčiću umjetnički vezanom ispod brade. Odjeća u formi trodimenzionalne slike zrcali mršavo, mlitavo, zaglađeno lice u komično-nakaznom obliku:

E finalmente potei spiegarmi che cosa avesse in capo la signora Candida! Una magnifica parrucca fulva, riccioluta, e – su la parrucca – un ampio fazzoletto di seta cilestrina, anzi

⁶⁴ *Ivi*, str. 168.

⁶⁵ *Ivi*, str. 199.

⁶⁶ *Ivi*, str. 290.

uno scialle, annodato artisticamente sotto il mento. Quanto vivace la cornice, tanto squallida la faccina magra e floscia, tuttoché imbiaccata, lisciata, imbellettata.⁶⁷

S druge strane, konkretnu Mattijinu pojavu karakterizira kratka kosa s malom bradom koja podsjeća na njegov prijašnji izgled, međutim, ovaj je puno bolji i drugačiji od onog ranijeg. Posebno je značajna preobrazba oka; nema više one prijašnje, nepoželjne karakteristike koja ga povezuje s bivšim identitetom. U poglavlju *Adriano Meis* promjena opće slike vanjštine ističe konkretne odjevne predmete s naglaskom na modne karakteristike. Štoviše, odjeća izbija u prvi plan izravnim ili posrednim detaljima: «Mi parve anche che questo nome quadrasse bene alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al cappellaccio alla finanziaria che avrei dovuto portare.»⁶⁸ Ostatak romana je posebno relevantan za razumijevanje vanjštine. Na samom kraju, Mattia Pascal u lijepo skrojenom odijelu s novom putnom torbom odlazi u hotel Nettuno. Značajno je ono nepredviđeno, a cjelokupnost vanjštine ima obilježja skrivene mehanike moći. Treba stoga imati u vidu da je odnos vanjštine i mode tek naoko nonšalantan i da srž njihovih odnosa proizlazi iz mnogobrojnih čimbenika skrivene mehanike moći. Na tom tragu, oblikujući vanjštinu i uopće promišljajući izgled, Pirandello prožima unutarnje i vanjsko, ekspresivnost i senzibilnost upravo time što koristi modu i modni dizajn:

Per non entrare così, con le mani vuote, in un albergo, comperai una valigia: ci avrei messo dentro, per il momento, l'abito che indossavo e il pastrano. Mi toccava rifornirmi di tutto, non potendo sperare che, dopo tanto tempo, là a Miragno, mia moglie avesse conservato qualche mio vestito e la biancheria. Comperai l'abito bell'e fatto, in un negozio, e me lo lasciai addosso; con la valigia nuova, scesi all'Hotel Nettuno.⁶⁹

Međutim, sklon simboličkom i metaforičkom više nego narativnom ili deskriptivnom, Pirandello vanjštinu formulira poput scene. Često unosi upadljive plastične i slikarske komponente dajući joj snažan scenografski, autorski pečat. Također, postupcima opisivanja šalje jasnu poruku da je svaki odjevni predmet jedinstven kao i lik koji ga odjene. Unatoč povremenom koketiranju s modnim trendovima ili, točnije rečeno, poigravanju s njima pokazuje sklonost simboličnom i metaforičnom više nego narativnom ili deskriptivnom oblikovanju vanjštine. Da zaključimo, Mattia Pascal se gubi u tužnoj i apsurdnoj igri maski 'pravog ja' i 'lažnog ja'. Maskom smo katkada opčinjeni, katkada razočarani, ali gotovo nikada nismo spram nje ravnodušni. Promatrajući bogat Pirandellov kostimografski opus, određivanje

⁶⁷ *Ivi*, str. 313.

⁶⁸ *Ivi*, str. 124.

⁶⁹ *Ivi*, str. 282.

vanjštine nadopunili smo teorijskom paradigmom Larsa Fr. H. Svendsena koji tvrdi kako ne postoji potpuno nago tijelo i inzistira na tome da će neodjeveno tijelo uvijek biti 'odjeveno' zbog određenih kulturnih i društvenih vrijednosti, odnosno uvjerenja:

Ciò implica una separazione troppo netta tra il corpo vestito e quello nudo. Detto ancora meglio: non esiste un corpo totalmente «nudo», dato che il corpo svestito sarà sempre «vestito» in forza delle sue valenze sociali. E quanto maggiore è la carica di significato che si attribuisce agli abiti, tanto più potente sarà il significato della loro assenza.⁷⁰

Duboke klasne i kulturološke podjele unutar društva predstavljaju popriličan izazov za vanjštinu (koja je naglašena odjećom) u suverenoj, kontroliranoj sredini. Čini se opravdanim povezati teoriju moći Michaela Foucaulta kao rezultat prepletanja raznih događaja koje obuhvaćaju strukturu vanjštine. Drugim riječima, vanjština je uvijek u konačnici podređena javnoj kontroli te iste moći. Likovi doživljavaju poraz, potpuno su osamljeni te prihvaćaju da su robovi ne samo drugih i društva, nego i samih sebe. Ideja o tijelu kao društvenom ogledalu temelji se na nekoj vrsti igre unutrašnjeg i vanjskog. Širenjem te pretpostavke, teorija moći uključuje strukture koje konstruiraju moć iznutra. Cjelokupna atmosfera minuciozno se gradi na odjevnim predmetima koji obuhvaćaju opisane vrijednosti:

L'analisi dell'*Entstehung* deve mostrare il gioco, il mondo in cui combattono le une contro le altre, o la lotta che portano avanti di fronte alle circostanze avverse, o ancora il tentativo che fanno – dividendosi contro se stesse – di sfuggire alla degenerazione e riprendere vigore a partire dal loro stesso indebolimento.⁷¹

U zaključnim napomenama valja reći da Pirandellove vanjštine nisu pasivne, dokazano je da su podložne nekoj unutarnjoj fatalnosti, a odjevne karakteristike ih čine specifičnim te zagonetno privlače pozornost. Ono što bismo istaknuli je osjećaj nepripadnosti svijetu i nerazumijevanje s kojim se likovi svakodnevno susreću. Nadalje, naglašeni modni znakovi, odnosno dijelovi odjeće povezani s modnim detaljima, razlikuju ih, povezuju ili razdvajaju. Fasciniranost modom, a time i vizualnost forme pokazuju markantnu točku Pirandellovog pristupa pojavnosti. Nadalje, vanjština kao dispozitiv nove tjelesnosti postaje najjače sredstvo mikrofizike moći zbog čega su likovi u svakom trenutku prisiljeni nositi masku. Izgledom se pokušava pokoriti patrijarhalno ustrojenom društvu, no s druge se strane konstantno odupire nametnutim

⁷⁰ Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2004., str. 73.

⁷¹ Michel Foucault, *op. cit.*, str. 38.

pravilima i manipulira vrijednostima tog istog društva. Teorijski pogledi Daniele Baroncini dodatno proširuju problematiku. Za svoju konceptualnu polazišnu točku uzela je specifične komunikacijske vrijednosti unutar kompleksnog polja međusobno premreženih odnosa. Zaključno, vanjština konkretizira prepoznatljivu individualnost koja u raznim kontekstima i s raznim predznacima otkriva simboličku moć. *Maska tijelo/odjeća* pokazuje niz osobitosti kojima Pirandellovi likovi, svaki na svoj način, teže individualnoj slobodi, nevezanosti i nepokoravanju pravilima društva. Iz potonjeg proizlazi tvrdnja da vanjština ima posebno mjesto u difuziji moći. Baroncini se u kritičkoj teoriji posebno fokusira na modu koja ukazuje na političko djelovanje i u kojoj ona konstituira moć izvana postajući aktivnom komponentom te moći: «La moda è la perfetta rappresentazione dello spirito del momento in cui sorge. Qui il discorso sulla moda assume una chiara connotazione politica, ed emerge la riflessione sul rapporto con il potere.»⁷²

⁷² Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 98.

5.4. *Suo marito* (1911.)

Giustino Roncella (rođen Boggiolo), zaposlenik osrednje kulture, ženi se mladom, talentiranom spisateljicom Silvijom Roncella. Kada ona postane slavna, sele iz Taranta u Rim gdje njezin suprug preuzima kontakte s izdavačima, kritičarima i novinarima. Giustino istovremeno napušta manje kreativan posao u uredu, preuzima odgovornost za svoje literarne interese te u tim situacijama postaje redikulozan zbog čega se žena od njega udaljava i na kraju rastaje. No iskustvo udvaranja pisca Maurizija Guelija te na poseban način smrt sina, ponovno ju zbližavaju sa suprugom. Na kraju njezina pasivnost i međusobno neslaganje dovode do deformacije odnosa te tragičnog kraja, oboje ostaju sami, svatko na svome putu s vlastitim dramama. Roman govori o drami razočaranoga čovjeka koji gubi sve: posao, suprugu i dijete. Ranije navedene događaje možemo vezati uz viziju moderne žene razapete između profesionalnog i obiteljskog života. Ovo Pirandellovo djelo ključan je roman njegova opusa s dominantnom temom neslaganja između onoga što jesmo i onoga što bismo željeli biti. Stoga element vidljivog i nevidljivog predstavlja tipični i bitno određujući pristup Pirandellova zanimanja za vanjštinu. Najbolji primjeri u romanu možda su i jedni od najupečatljivijih primjera za iskazivanje vizualne strukture. Tako Pirandello na originalan način predstavlja pojavnost sljedećih likova: profesor Filiberto Litti te pisci Faustino Toronti i Raimondo Jacono. U ovom se djelu prikazuju njihova nepoželjna identifikacijska obilježja:

Filiberto Litti, lungo asciutto legnoso, con baffoni bianchi e moschetta, un pajo d'enormi orecchie carnose e paonazze, parlava, balbutendo un po', delle rovine là del Palatino, come di cosa sua, con Faustino Toronti ormai vecchiotto anche lui, così che non pareva, sarchiati i capelli su gli orecchi e i baffetti ritinti.»⁷³

Može se zamijetiti da kod fizičkog izgleda ističe pogled, osmijeh i odjeću. Naglasak je na likovima donne Francesce Lampugnani i zgodnog Riccarda Bettija. Pirandello prikaz obogaćuje svojevrsnom simbolikom odjeće:

Vennero sul terrazzo, traendo un gran sospiro di soddisfazione, la marchesa donna Francesca Lampugnani, alta, dall'incasso maestoso, come se recasse sul seno magnifico un cartellino con la scritta: Presidentessa del circolo di coltura femminile, e il bel paladino Riccardo Betti, che nello sguardo un po' languido, nei mezzi sorrisi sotto gli sparsi baffi

⁷³ Luigi Pirandello, *Suo marito*, 1a edizione elettronica, 1998., str. 10.

biondissimi e nei gesti e nell'abito, come nella prosa de' suoi articoli, affettava la dignità, la misura, la correttezza, le maniere tutte insomma del... no, du vrai monde.⁷⁴

Nadalje, do izražaja dolaze opisi glavnih protagonista, Silvije Roncella i Giustina Boggiola, kod kojih smo pažnju obratili na odjevne pojedinosti. Prve dvije rečenice opisuju Silviju blijedog lica i gracioznog držanja. Opisana figura ističe karakteristike njezinog supruga u fraku, zlatne naočale, smeđe, naoštrene brkove, lepezastu bradu i crnu kosu:

Silvia Roncella apparve, pallidissima, a braccio del Raceni, con la vista intorbidata dall'interna agitazione. Subito tra i convenuti, che si scostavano per farla passare, si propagò un susurrio fitto fitto di commenti: - Quella? - Piccola! - No, non tanto... - Veste male... - Begli occhi! - Dio che cappello! - Poverina, soffre! - Magrolina! - Non dice nulla... - No, perché? Ora che sorride, è graziosa... - Timida timida... - Ma guardate gli occhi: non è modesta! - Bellina, eh? - Pare impossibile! - Vestitela bene, pettinatela bene... - Oh, dire che sia bella, non si potrebbe dire... - È tanto impacciata! - Non pare... - Che complimenti, il Borghi! - Un parapioggia! La sputa... - Che le dice il Gueli? - Ma il marito, signori! guardatemi là il marito, signori! - Dov'è? dov'è? - Là, accanto al Gueli... guardatelo! guardatelo! In marsina. Giustino Boggiolo era venuto in marsina. Lucido, quasi di porcellana smaltata; occhiali d'oro; barbetta a ventaglio; e un bel pajo di baffi bene affilati, castani, e i capelli neri, tagliati a spazzola, rigorosamente.⁷⁵

S jedne strane, opisi odjeće razlikuju se prema vizualnim obilježjima: boji, materijalu i formi. Istodobno svjedoče o raznolikim odjevnim kombinacijama. Naime, odjeća je jednostavno neodvojiva od socijalnog identiteta, pa u skladu s tim izdvajamo ulomak s opisom lika Ippolita Onorija Roncelle. Da bismo pretpostavili njegovu vanjštinu, izdvojili smo opis portreta koji pokazuje kovrčavu bradu i sijedu, počesljanu i namirisanu kosu. Kao modni detalj ističe se kapa s vrpcom u obliku mašne:

Per non guastare all'ampia bellissima barba grigia e ricciuta, lavata, pettinata, spruzzata di liquido odore, quel boffice ch'egli le dava ogni mattina palpeggiandola con la mano cava, si fece venir sul petto, con una mossa del collo, il fiocco del berretto da bersagliere che teneva sempre in capo, e si mise a lisciarlo pian piano. Come il bimbo la poppa della mamma o della bàlia, così egli, fumando, aveva bisogno di lisciar qualcosa e, non volendo la barba, si lisciava invece quel fiocco del berretto da bersagliere.⁷⁶

⁷⁴ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 11.

⁷⁵ *Ivi*, str. 14.

⁷⁶ *Ivi*, str. 19.

Ovdje izdvajamo opis Giustina za kojega se činilo kao da nije mario za vanjštinu. U njegovom slučaju odijelo pretpostavlja puno vitkiju, manekensku figuru, a postojeća je slika odjeće korištena kao nešto iza čega se skriva. Tijekom ovog iščitavanja Pirandellova vanjština otvara pitanja koja zahtijevaju drukčiju vrstu propitivanja, onu koja ponire u specifičnosti pasivne egzistencije izložene nerazumijevanju okoline:

Povero Giustino! Così economo e misurato, ecco, non badava più neanche a spese per farla comparire... Che bell'abito le aveva comperato e fatto allestire di nascosto! E ora si doveva andare per forza, proprio per forza, in casa della marchesa Lampugnani? Sì, sì, sarebbe andata, avrebbe fatto da manichino a quel bell'abito nuovo: manichino non molto adatto, non molto... snello, in quel momento, ma via!.⁷⁷

U tom je kontekstu Pirandello u romanu na specifičan i neponovljiv način povezoao modu i njezinu komunikacijsku ulogu. Vanjština pronalazi svoj način izražavanja, ponekad u neočekivanim područjima. Fascinantno je promatrati kakvim se jedinstvenim metaforama i zabavnim poredbama Pirandello služi u prikazima. Osim toga, moda na svoj način izražavanja nadopunjuje socijalne i emocionalne procese koje nijedan drugi vizualni oblik ne može ponuditi: odjeća stvara izravan kontakt s tijelom. Ovdje nam se učinilo zanimljivim istaknuti poziv muškarcima da na večernju zabavu dođu poslovno obučeni u svečano odijelo/frak: «Verrete in frac domani sera, dalla Marchesa. Gli uomini in frac; le donne... no, qualcuna viene anche senza décolleté.»⁷⁸ Uz neosporne fizičke kvalitete, Pirandello nastavlja raspravljati o jedinstvu ljepote i odjeće. Zanimljivo da ovdje spominje kvalitetu materijala u modnom oblikovanju: veličanstveni kućni ogrtač izrađen od pjenaste čipke, vrlo elegantna torba najnovijih modnih trendova, tri češlja i lagana kopča za kosu u boji kornjačevine:

Si sveglìò verso le otto di sera, e per prima cosa pensò ai regali ch'aveva portato da Parigi alla moglie: una magnifica vestaglia, tutta una spuma di merletti; un'elegantissima borsa dapasseggio d'ultimo modello; tre pettini e un fermacapelli di tartaruga chiara, finissimi, e poi un arredo d'argento artisticamente lavorato per la scrivania. Volle trarli dalle valige perché la moglie, subito com'entrava, s'empisse gli occhi di meraviglia e di piacere: i pettini e la borsa su la specchiera; la vestaglia, sul letto.⁷⁹

⁷⁷ *Ivi*, str. 29.

⁷⁸ *Ivi*, str. 101.

⁷⁹ *Ibid.*

Dakle, može se reći kako je ideja mode konstantno prisutna u Pirandellovim romanima. Nadalje smo izdvojili vanjštinu slikara Nina Pirina, Silvijinog zemljaka iz Taranta. O njegovom izgledu saznajemo iz opisa u kojem ga se predstavlja kao mršavog mladića poderane košulje i rukava, gustih, pomahnitalih uvojaka s istaknutim modnim rupcem od zelene svile. Modni detalj uvijek je ključan i predstavlja važnu točku u predstavljanju izgleda:

Trovò nello studiolo un giovinotto lungo lungo, smilzo smilzo, con una selva di capelli riccioluti indiavolati, pizzo ad uncino, baffi all'erta, un vecchio fazzoletto verde di seta al collo, che forse nascondeva la mancanza della camicia, un farsettino nero inverdito, le cui maniche, sdrucite ai gomiti, gli lasciavano scoperti i polsi ossuti e gli facevano apparire sperticate le braccia e le mani. Lo trovò come padrone del campo, in mezzo a una mostra di venticinque pastelli disposti giro giro per la stanza, su le seggiole, su le poltrone, su la scrivania, da per tutto: venticinque pastelli tratti dalle scene culminanti de *La nuova colonia*.⁸⁰

Iako je vanjšтина usmjerena na određene odjevne predmete, iz opisanog materijala na vidjelo izbijaju važne identitetske odrednice. To nas obvezuje da obuhvatimo sve odjevne osobine što proizlaze iz naracije, a za našu su analizu bitne one koje možemo predstaviti. Dodatno, neki teoretičari propituju odjeću i modu kao komunikacijski učinkovito sredstvo. Najočitiji takav primjer pronalazimo kod Rolanda Barthesa koji odjevni predmet razmatra kao element koji artikulira svoju performativnost i stalnim metamorfozama nadilazi granice odijevanja. Vanjšтина tako objedinjuje heterogene pojave u rasponu od socio-psiholoških elemenata koji uključuju širok raspon informacija do vizualnih obilježja koja prenose obavijesti o fizičkim kvalitetama likova:

Dress is in fact nothing more than the signifier of a single main signified, which is the manner or the degree of the wearer's participation (whether a group or individual). It goes without saying that this general signified capitalizes on a certain number of secondary concepts or signifieds, that vary according to how broad the groups are, and how formalized they are, and which are signalled through these signifieds: such and such an outfit can notify concepts of psychological or sociopsychological appearance: respectability, youthfulness, intellectuality, mourning, etc. But what is notified here, through these intermediaries, is essentially the degree of integration of the wearer in relation to the society in which they live.⁸¹

⁸⁰ Ivi, str. 56.

⁸¹ Roland Barthes, *The Language of Fashion*, London, Bloomsbury, 2005., str. 13.

Tako su ilustrativno-narativni sadržaji obogaćeni novim znakovima i simbolima. U opisivanju elemenata vanjšine Pirandello se zadržava na jednostavnom, ali modernom stilu, spaja dostupno i nametnuto uključujući mogućnost neprihvatanja obveznih klauzula. Moda potvrđuje unutrašnjost koja je dokučiva u svojoj izvanjskosti. Prema Cheryl Buckley i Hilary Fawcett u *Fashioning the Feminine*, moda ima dodatnu važnost u propitivanju ženskog društvenog, političkog i ekonomskog položaja:

As an aspect of material culture, then, fashion was as potent an image of modernity as a new suburban house or an electric iron. It had added importance and significance in that it served the dual purpose of allowing women to signal their questioning of sexual identity and femininity at the same time as highlighting the ambiguities of women's social, political and economic positions.⁸²

Potraga za novim oblicima, najsloženijim i najslojevitijim izazovima, kod Pirandella je neprestana. Sveprisutna vizualnost, odjeća, rekviziti i kostimi, opisane geste, torza, izrazi lica ili njihov izostanak i sl. fiksiraju vanjštinu. Također, fragmenti te vanjšine na vrlo različite načine prenose specifičnu transformaciju. Pirandellovim psihoanalitičkim razumijevanjem, uvažavajući opise odjevnog medija kao estetskog i identifikacijskog sadržaja koji proizlazi iz čitavog niza mehanizama društvenih odnosa, obuhvatili smo prostor vanjšine između javne i privatne sfere, scene i pozadine. Budući da je vanjšina stalno izložena apsurdnosti i paradoksalnosti, nije slučajno da preko odjeće pokušava promijeniti vanjsku formu ili kalup kako bi se mogla mijenjati i prilagođavati.

⁸² Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *op. cit.*, str. 91.

5.5. *I vecchi e i giovani* (1913.)

Roman *I vecchi e i giovani* najveće je i najsloženije djelo sicilijanskog pisca. Pirandello nije usredotočen na jednog protagonista, već na koralnu dimenziju različitih pojedinaca koji pridaju značaj onima koji su stvorili *Risorgimento* (pokret za ujedinjenje Italije), ali i onima koji su ga izdali. Ukratko, povijesna drama proizašla je iz kontrasta stare generacije *Risorgimenta* koja je težila oslobođenju Italije i duhovnom preporodu društva, te nove generacije koja se u novom političkom sustavu unitarne države suočava s ozbiljnim društvenim problemima, bankarskim skandalima i korupcijom. Riječ je o likovima koje je Pirandello opisao i podijelio u dva tabora: stari i mladi. Analiza društveno-političkog konteksta upućuje na tmuran ambijent u kojem dominira nesposobnost i loše upravljanje različitih političkih opcija. Roman govori o životu obitelji Laurentano u razdoblju nakon ujedinjenja Italije, a radnja je smještena na Siciliji. Naslov za cilj ima potaknuti čitatelja na razmišljanje o idealima kao što su domovina, mir i jedinstvo te mladi ljudi koji pozdravljaju nove ideje poput socijalizma. Pirandellovu pozornost privukla je ključna figura otuđenog filozofa Cosma Laurentana koji na život gleda kao na beskonačnu udaljenost. Nadalje, Pirandello ukazuje na događaje koji uvijek djeluju između groteske i farse, no upravo u tim ozbiljno-smiješnim prizorima leži tragedija suvremenog čovjeka koji se želi odreći svijesti o moralnoj odgovornosti i vlastitoj sudbini. Složena radnja obuhvaća stanje krize koje je zahvatilo Italiju krajem devetnaestoga stoljeća. Povijesni kontekst, pun događaja i problema, odrazio se na život koji postaje besmislen. To na izravan način određuje Pirandellov 'humor', unošenjem apsurdnih elemenata, ciničnih i satiričnih obilježja narušava i razbija mehanizam društvenoga života. Među brojnim likovima izdvajaju se princ don Ippolito Laurentano u dobrovoljnom izgnanstvu zatvoren u svojoj vili u Colimbetri, njegov sin Lando koji živi u Rimu, don Cosmo Laurentano, Ippolitov brat koji živi u Valsaniji u vili s pogledom na more, zatim Caterina Auriti Laurentano te Mauro Mortara, čuvar kulta povijesnih sjećanja, žrtva ideala i projekata novog talijanskog društva koje je preuzelo želju za emancipacijom popularnih klasa. Nadalje, opisi ostalih likova otkrivaju složene aspekte povijesne situacije, predstavljaju kontrast između starih i novih ideala u kojima je vidljiv sukob dviju generacija. Likovi se u romanu odijevaju u skladu s tadašnjim trendovima te se u tom odijevanju kriju dragocjeni podatci o modnim kretanjima. Prije nego nastavimo, treba reći da je naša pozornost usredotočena na vanjštinu koja dokumentira prikrivena značenja, uključujući i složeniju filozofsku misao. Naime, u oblikovanju prikaza, vanjštine vrlo često iskazuju pojačani emocionalni naboj što ih čini jačima i izražajnijima. Vidjeli smo da pojava vanjštine nije samo određeno psihofizičko stanje, već prikazuje različite simbolične i imaginarne efekte odjevnih kôdova. Već u prvom poglavlju romana Pirandello puno pažnje

posvećuje opisu vanjštine kapetana Placida Sciaralle; on je nizak rastom, malo pogrbljen, obučen u grubu košulju s crvenim kvadratićima i velikom dlakavom kapom na glavi:

Coraggio, coraggio, Titina! — sospirava pertanto Sciaralla, ogni qual volta gli si presentava alla mente la figura di quel vecchio: basso di statura, un po' curvo, senza giacca, con una ruvida camicia d'albagio di color violaceo a quadri rossi aperta sul petto irsuto, un enorme berretto villosa in capo, ch'egli da se stesso s'era fatto dal cuojo d'un agnello, la cui concia col sudore gli aveva tinti di giallo i lunghi cernecchi e, ai lati, l'incolta barba bianca: comico e feroce, con due grosse pistole sempre alla cintola, anche di notte, poiché si buttava a dormir vestito su uno strapunto di paglia per poche ore soltanto: a settantasette anni sveglio ancora e robusto, più che un giovanotto di venti.⁸³

Nadalje, uočili smo vanjštinu don Cosma koja, a s obzirom na obilježja koja ju definiraju u velikoj mjeri odskače od ostalih likova. Prije detaljnijeg opisa valja navesti da don Cosmo živi 'u svom svijetu', odnosno, izabrao je samotna, izolirana život okružen knjigama. Vanjštinu u ovom slučaju ističe goli, dlakavi torzo u pripremanju za svakodnevno kupanje. Paralelno s tim Pirandello u izgled unosi još nekoliko odjevnih predmeta: donje rublje i papuče. Nadalje, njegovo bilježenje 'jednostavne maske' esencijalno je u konačnom razumijevanju vanjštine i njezinog oblika:

Nello stanzino da bagno, don Cosmo, in mutande a maglia, nudo il torso peloso, nudi i piedi nelle vecchie ciabatte, si preparava alla consueta abluzione con una dozzina di spugne, grandi e piccole, disposte sul lavabo. Si lavava tutto, ogni mattina, anche d'inverno, con l'acqua diaccia; e questa era l'unica delizia della sua vita: solennissima pazzia, invece, per Mauro che, sì e no, ogni mattina si lavava «la semplice maschera», com'egli diceva, per significare la sola faccia.⁸⁴

Nastavljamo s opisima, ali prije navođenja važnije je podvući da vanjštine svjedoče vidljivom i nevidljivom, kao i preslagivanju i preoblikovanju društvenih, kulturnih, ideoloških i drugih obilježja. Često mogu biti i proturječne, a upravo nam simboli koji se javljaju omogućuju shvatiti smisao i njihovu povezanost. Pirandello opisom predstavlja određeni lik, njegov portret, osobine lica, karakter i emocionalno stanje. Takve opise smo prepoznali i opravdano izdvojili. Nadalje smo po pitanju izgleda, i to prvenstveno iz psiholoških razloga, istražili osobine blijedog lica s oštrim detaljima Ninja De Vincentisa:

⁸³ Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, 2a edizione elettronica, 2013., str. 17.

⁸⁴ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 42–43.

Ninì De Vincentis batteva di continuo le pàlpebre, come per contenere nei begli occhi neri a mandorla il dispiacere per quella derisione. Nello stesso tempo, con l'atteggiamento del volto pallido affilato avrebbe voluto mostrare l'intenzione almeno d'un sorriso, per regger la cèlia e rispondere in qualche maniera all'ilarità pur così smodata e sconveniente di Capolino.⁸⁵

Posebno se ističe ekstravagantan primjer žarkih i prodornih očiju koje osvjetljavaju mršavo lice: «Bello non era davvero, ma aveva occhi fervidi e penetranti che gli accendevano simpaticamente tutto il volto bruno e magro.»⁸⁶ Nadalje, pažnju skrećemo na opis ženskih likova u kojem su prepoznatljivi odjevni detalji. Struktura vanjštine Danielle i donne Vittorije jasno otkriva njihove karaktere. Tako se, na primjer, Daniellino blijedo lice naziralo pod gustim velom dok se naslanjala na Capolinovu ruku odjevena u teški mantil, a donnu Vittoriju predstavlja široko, blijedo lice uokvireno skromnim šalom:

Col cuore tremante e la vista annerbiata dalla commozione, le intravide il volto affilato, pallidissimo sotto la spessa veletta daviaggio, e la seguì con lo sguardo, mentre, appoggiata al braccio di Capolino, tutta avvolta in una pesante mantiglia, saliva pian piano la scala, come una vecchina, tra gli augurii ossequiosi di donna Sara Alàimo. Donna Vittoria, smontata dalla vettura faticosamente per l'enorme pinguedine, restò tra le due infermiere con gli occhi immobili, vani nell'ampio volto pallido, incorniciato dall'umile scialle nero, che teneva in capo; guardò così un pezzo don Cosmo; poi aprì le labbra carnose e quasi bianche un sorriso squallido e disse in un inchino: — Signor Priore!⁸⁷

Kao što se može primijetiti, ovisno o opisu, Pirandello ponovno odjećom pojačava plastičan kontrast. Njegova sklonost prema naglašenoj dekorativnosti groteskne i karikaturalne fizionomije isprepliće surovo i frivolno. Zapravo se radi o sklopu s kojim se likovi poistovjećuju i za koji smatramo da je dominantno tjelesna, emotivna i intelektualna kategorija. Svaka konfiguracija njegove vanjštine neprestano mutira, mijenja oblik i adaptira se okolnostima ili kontekstu u koji je smještena. Pažnju ćemo usredotočiti na opis vanjštine kanonika Pompea Agrà kojeg pisac uspoređuje s malom pticom. Nos mu je širok u osnovi, a oštar na vrhu i ispružen. Kao element identifikacije, ističe lice poput kljuna i male, sive, živahne oči:

⁸⁵ *Ivi*, str. 52–53.

⁸⁶ *Ivi*, str. 61.

⁸⁷ *Ivi*, str. 79.

Era sempre parso al Mattina che il canonico Pompeo Agrò avesse una strana somiglianza con un uccellaccio, di cui non rammentava il nome. Certo il naso, largo alla base, acuminato in punta, s'allungava in quel volto come un becco. Era però negli occhietti grigi, vivi, sotto la fronte alta e angusta, tutta la malizia astuta, sottile e tenace, di cui l'Agrò godeva fama.⁸⁸

U narednim ulomcima velika pozornost posvećuje se lijepom ženskom tijelu. Radi se o prikazima koji su ponekad toliko izražajni da odjeća može bitno uvećati doživljaj. Zahvaljujući opisima Anne Auriti i donne Caterine, vanjštinu možemo pretpostaviti što je posebno vidljivo u oblikovanju kontura tijela i odjeće. Uočljivo je oblikovanje izraza lica skrivenog ispod crnog, svilenog rupčića vezanog oko brade te opis kose podijeljene u dvije trake pa uvijene iza vrata. Ovu bogatu slojevitost pojačavaju naglašeni smeđi, voluminozni slojevi kose:

Come loro, se non più semplicemente, vestiva di nero, sempre; come loro nascondeva, sotto un fazzoletto nero di seta annodato al mento, i capelli, se non recisi, non più curati affatto appena ravviati in due bande e attorti alla lesta dietro la nuca; que' bei capelli castani, voluminosi, che tanta grazia un giorno, acconciati con arte, avevano dato al suo pallido, mite, soavissimo volto. Donna Caterina aveva condiviso strettamente questa clausura della figlia, vestita vestita anch'essa di nero 1860, data della morte eroica del marito, a Milazzo. Rigida, magra, non aveva l'aria di mesta rassegnazione della figlia. La macerazione cupa dell'orgoglio, la fierezza del carattere che, a costo d'incredibili sacrifici, non s'era mai smentita di fronte alle più crudeli avversità della sorte, le avevano alterato così i lineamenti del volto, che nessuna traccia esso ormai serbava più dell'antica bellezza. Il naso le si era allungato, affilato e teso sulla bocca vizza, qua e là rientrante per la perdita di alcuni denti; le gote le si erano affossate; aguzzato il mento. Ma sopra tutto gli occhi, sotto le folte sopracciglia nere, mostravano la rovina di quel volto: le palpebre s'eran rilassate, una più, l'altra meno; e quell'occhio più dell'altro socchiuso, dallo sguardo lento, velato d'intensa angoscia, conferiva a quella faccia spenta l'aspetto d'una maschera di cera, orribilmente dolorosa. I capelli, intanto, le erano rimasti nerissimi e lucidi, quasi per diletto, per far risaltare meglio lo scempio di quelle fattezze e smentir la credenza che i dolori facciano incanutire.⁸⁹

Sliku vanjštine možemo promatrati u karakteristikama Roberta Auritija. Opisom je predstavljen portret koji određuje energičan izraz lica snažno uokviren crnim, gotovo spojenim obrvama i kratkom crnom bradom:

⁸⁸ *Ivi*, str. 82.

⁸⁹ *Ivi*, str. 98–99.

Aveva ormai quarantatré anni: già calvo, ma vigoroso, col volto fortemente inquadrato dalle folte sopracciglia nere, quasi giunte, e dalla corta barba pur nera, se ne stava avvilito e addogliato, come un fanciullo debole al cospetto di quella madre che, pur così debellata dai dolori e dagli anni, serbava tanta energia e così fieri spiriti.⁹⁰

Zanimljivi prikazi na površinu izbacuju ključna pitanja o pojedincima, dok vanjšina konfliktno dodiruje svojevrsnu političku, društvenu i ekonomsku tematiku. Nove vizualne pojedinosti uočljive su u prikazu don Illuminata Lagàipe. On je sredovječni svećenik, okruglastog tijela s jasnim, plavim očima: «Era un prete di mezz'età, tondo di corpo, dal volto bruciato dal sole, nel quale gli occhi cilestri, troppo chiari, pareva vaneggiassero smarriti.»⁹¹ Nadalje, u petom poglavlju istražujemo istančani opis Flaminija Salva. Osebujan i složen lik prikazan je s dugim bijelim 'bafama': «Flaminio Salvo lo guardò con freddo cipiglio, lisciandosi le lunghe basette grige che, insieme con le lenti d'oro, gli davano una certa aria diplomatica, e disse, sprezzante: — Questo lo sapevo.»⁹² U šestom poglavlju Pirandello opisuje atmosferu, prostor i ljude na trgu Sant'Anna u Agrigentu. Glavnu strukturalnu poveznicu koja katalizira sve ostale elemente predstavlja krajolik s virtuosno osmišljenom scenografijom i kostimografijom. Ono što je nevjerovatno dobro pogođeno jest moda. Pirandello skreće pažnju na različite kreacije odjevnih predmeta. Vizualna atraktivnost materijala i odjeće obogaćuje vanjštine. U opisu dominiraju kostimi, mantili, šeširi i rupci. Likovi su prikazani umotani u kratke ogrtače od crne ili bijele tkanine s rupčićima jarkih boja i rumenim obrazima, a upravo ta scena odlično ocrtava njihove vanjštine:

In piazza Sant'Anna, ov'erano i tribunali, nel centro della città, s'affollavano i clienti di tutta la provincia, gente tozza e rude, cotta dal sole, gesticolante in mille guise vivacemente espressive: proprietari di campagne e di zolfare in lite con gli affittuarii o coi magazzinieri di Porto Empedocle, e sensali e affaristi e avvocati e galoppini; s'affollavano storditi i paesani zotici di Grotte o di Favara, di Racalmuto o di Raffadali o di Montaperto, solfaraj e contadini, la maggior parte, dalle facce terriigne e arsicce, dagli occhi lupigni, vestiti dei grevi abiti di festa di panno turchino, con berrette di strana foggia: a cono, di velluto; a calza, di cotone; o padovane; con cerchietti o catenaccetti d'oro agli orecchi; venuti per testimoniare o per assistere i parenti carcerati. Parlavano tutti con cupi suoni gutturali o con aperte protratte interiezioni. Il lastricato della strada schizzava faville al cupo fracasso dei loro scarponi imbullettati, di cuojo grezzo, erti, massicci e scivolosi. E avevan seco le loro donne, madri e mogli e figlie e sorelle, dagli occhi spauriti o lampeggianti d'un'ansietà

⁹⁰ *Ivi*, str. 104.

⁹¹ *Ivi*, str. 106.

⁹² *Ivi*, str. 151.

torbida e schiva, vestite di baracane, avvolte nelle brevi mantelline di panno, bianche o nere, col fazzoletto dai vivaci colori in capo, annodato sotto il mento, alcune coi lobi degli orecchi strappati dal peso degli orecchini a cerchio, a pendagli, a lagrimoni; altre vestite di nero e con gli occhi e le guance bruciati dal pianto, parenti di qualche assassinato. Fra queste, quand'eran sole, s'aggirava occhiuta e obliqua qualche vecchia mezzana a tentar le più giovani e appariscenti che avvampavano per l'onta e che pur non di meno talvolta cedevano ed eran condotte, oppresse di angoscia e tremanti, a fare abbandono del proprio corpo, senz'alcun loro piacere, per non ritornare al paese a mani vuote, per comperare ai figliuoli lontani, orfani, un pajo di scarpette, una vesticciuola. l'onta e che pur non di meno talvolta cedevano ed eran condotte, oppresse di angoscia e tremanti, a fare abbandono del proprio corpo, senz'alcun loro piacere, per non ritornare al paese a mani vuote, per comperare ai figliuoli lontani, orfani, un pajo di scarpette, una vesticciuola.⁹³

Nadalje je zanimljivo proniknuti u svojstva vanjštine Nicolette Capolino. Dominiraju karakteristični modni detalji kao što su detalji neobičnog šešira od pernatog filca koji ističu fizionomiju, dok odjeća i kosa cjelokupan izgled čine još ljepšim. Uz lice prikazuje i oči i usne te tanu boju kose koju uspoređuje s jednobojnom crnom, bojom gavrana. Možemo spomenuti da su neki dijelovi općenito predimenzionirano prikazani, a da ženske karakteristike, status i utjecaj vrlo znamenito podržava opojni parfem:

Nicoletta Capolino entrò nello studio del marito già abbigliata, con uno strano cappellone piumato di feltro su i bellissimi capelli corvini. Florida, snella e procacissima, ardente negli occhi e nelle labbra, spirava dalle segrete sapienti cure della persona un profumo voluttuoso, inebriante.⁹⁴

Nakon toga, ključan je opis vanjštine Nicolettinog ujaka, Salesija Marulla. Prikazan je poput lutke, sav ukočen, izmišljen i lažan. U kontekstu cjelokupnog izgleda ističu se dijelovi lica, rumeni obrazi, zubi, crni brkovi, vitke obrve i rijetka kosa:

Pareva adesso un fantoccio automatico: tutto aggiustato, tutto congegnato, tutto finto: nei denti, nel roseo delle gote, nel nero dei baffetti incerati e del piccolo pappafico e delle esili sopracciglia e dei radi capelli; e camminava e si moveva come per virtù di molle, giovanilmente. Gli occhi, però, tra tanta chimica, quasi smarriti entro le borse gonfie e acquose delle palpebre, esprimevano una pena infinita.⁹⁵

⁹³ *Ivi*, str. 196.

⁹⁴ *Ivi*, str. 243.

⁹⁵ *Ivi*, str. 247.

Jasno je već iz navedenih primjera da odjeća vanjštini daje modni status i to na gotovo neupitan način. Najrazličitiji odjevni oblici pojavljuju se na najrazličitijim mjestima. Moda ima specifičnu moć prodiranja do onoga što se događa u nutrini likova. Kao glavno obilježje na gotovo mumificiranoj Salesijevoj vanjštini zabilježene su svilene čarape i cipele:

Nicoletta avrebbe potuto sbarazzarsi di lui, ma ne aveva avuto pietà; s'era presa però lei l'amministrazione di quel po' ch'era restato; e le apparenze, sì, aveva voluto salvarle, e zio Salesio (ormai quasi mummificato) aveva seguito a mostrarsi per via come un milordino, prodigio d'eleganza, sempre in calze di seta e scarpine di coppale, in punta di piedi; ma, in casa, eh, in casa la più stretta economia.⁹⁶

Vanjštini don Cosma i Sare Alàimo vidljivo svjedoče specifične tjelesne karakteristike od kojih su neke naglašene odjećom. U krupnom planu prikazani su don Cosmo u košulji i raščupana i neuredna Sara Alàimo koja traži haljinu za ceremoniju. Zbog svega navedenog, ali ponajviše zbog Cosmovog karaktera koji je duboko uvjeren u univerzalni kaos, odjeća ovdje reflektira ono evidentno, odnosno zauzima jasnu poziciju razotkrivanja. Drugim riječima, pojačava pripadnost sferi vanjštine:

Don Cosmo, in maniche di camicia, sbuffava e smaniava per la camera in disordine, mentre donna Sara Alàimo, ancora spettinata, cercava dentro un'arca antica di faggio, stretta e lunga come una bara, un abito decente per farlo comparire nella solenne cerimonia. Spirava da quell'arca piena d'abiti vecchi un denso acutissimo odore di canfora.⁹⁷

Nemali je broj onih u kojima odjeća uz plastičnost i taktilne vrijednosti poprima elemente karakteristične za društveni položaj: «Cercava un'antica napoleona, che don Cosmo al tempo dei tempi aveva indossata una o due volte, e rimasta perciò nuova nuova, lì sepolta sotto la canfora, di foggia antica, sì, ma «abito di tono» almeno...»⁹⁸ Nadalje, izdvajamo dijalog u kojemu je crna, vunena kapa-beretka važan modni element u obilježavanju izgleda Maura Mortare. Crna beretka odraz je francuskog stila i prepoznatljivo modno znakovlje umjetnika. No, ovdje ona postaje više od modnog detalja. Moglo bi se reći da Pirandello beretkom aludira na svoj unikatni ukus u odijevanju:

⁹⁶ *Ivi*, str. 247–248.

⁹⁷ *Ivi*, str. 258.

⁹⁸ *Ivi*, str. 259.

— No signora, — le rispose Mauro. — Ci ho l'abito buono, di panno, e un bel cappello nero, come codesto del vostro sposo.

— E codesta berretta lanosa, — tornò a domandargli donna Adelaide, — come potete sopportarla? Oh Dio, io soffro soltanto a vederla!

— Questa berretta...⁹⁹

Pirandello je autor koji stvari uspijeva sagledati na 'drugačiji' način. Značajno je da svatko nosi 'masku' u skladu s onime što drugi od njega očekuju i sukladno ulogama koje mu se nameću. Sastavljena od dviju različitih polovica, suprotnih oblika nestajanja, ukidanja i prekidanja, stopivši se s okolinom, intrigira svoje postojanje. Tu se predodžba vanjštine usko vezuje s predodžbom identiteta. Dakako, nisu svi likovi isti. Samim time, Pirandello svakoga od njih pojedinačno precizno predstavlja. U okviru problematike, izdvojeni primjeri prikazuju likove unutar kaotične modernosti s elementima ironičnog, agresivnog ili grotesknog izraza. Sve navedeno opaža se upravo iz teorijskog diskursa Giuda Mazzonija. Iako povezivanje identiteta i vanjštine ukazuje na kritičke odmake, izlažući simbolički sadržaj, Mazzoni razvija refleksivnu meditaciju o narativu kao svojevrsnoj dijalektici ili ispreplitanju identiteta s oblicima moći oslanjajući se pritom na psihoanalizu i Foucaultov koncept biopolitike:

Questa doppia verità, che è consustanziale allo stato di cose presente, didide il campo della cultura e percorre le singole formazionidiscorsive: ma solo la forma-racconto la incorporanelle prpie strutture. Solo la narrativa può mostrare come gli esseri particolari siano esposti al mondo, e come la loro identità, felicità e infelicità dipendano dall'intreccio con gli altri e dal potere delle circostanze.¹⁰⁰

Odjeća na prvi pogled doista izgleda neutralno, međutim, s obzirom da simbolizira tijelo u društvenom djelovanju, stalno komunicira svojom modnom moći. Prema Anne Hollander, moda se realizira isključivo u procesu stvaranja socijalnih odnosa, tj. ne postoji izvan interakcija s poljem društvenoga. Slika lijepog izgleda, glatki i rumeni obrazi, duge noge, tanki strukovi i sl. opisuje sentimentalne stavove koji savršeno pristaju odjeći, a koja se ponaša upravo sentimentalno. U romanima je obilje pojedinosti kojima skreće pozornost na osjetilno-emocionalno-doživljajni aspekt što ne umanjuje njihov značaj, već dapače ukazuje na kontinuitet:

⁹⁹ Ivi, str. 275.

¹⁰⁰ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011., str. 397.

They run to sentimental attitudes, very smooth and rosy cheeks, long legs, tiny waists, bright, melting eyes, facial expression of exaggerated banality, and perfectly fitting and sentimentally behaved clothing. There is often much detail of feminine dress.¹⁰¹

Kako se vidi iz ovih podataka Pirandello ističe one dijelove koji se manifestiraju kroz kulturno-društveno pretpostavljanje i obrnuto. Na taj način, preuzimajući uobičajene mehanizme uspostavljanja značenja, zapravo iste provocira i dovodi u pitanje. Sljedeći uočeni opis iz osmog poglavlja navodi izdvojene karakteristike Liborija u fraku s bijelim rukavicama i stražara u crvenim hlačama i plavom kaputu: «Liborio in marsina e guanti bianchi gli presentava i cibi prelibati. E, sul tramonto, non ostante che i piedi gli facessero male, scendeva su lo spiazzo e andava fino al cancello per il gusto di farsi salutare militarmente dall'uomo di guardia in calzoncini rossi e cappotto turchino.»¹⁰² U konačnici, odijevanje zaokuplja Pirandella; reflektira trenutke i objekte koji se aktivno i svjesno uvlače u svaku vanjštinu, čime se otvorilo pitanje postojanja mode, kao i njezinog društvenog aspekta. Razrađen opis vanjštine Maura Mortare, iako izrazito očit, upravo zbog svoje jednostavnosti dobiva provokativni karakter progovarajući istovremeno o elementima njegove biografije, života, unutarnjeg života i sl. Odjevni elementi koji se pritom ističu su jakna od turskog platna, gruba purpurna košulja, planinarska naprtnjača i čiste cipele:

Ma, lasciati a Valsania il berretto villosa, gli scarponi imbullettati e il fucile, indossato il vestito nuovo di panno turchino e, sotto alla ruvida camicia d'albagio violacea, un'altra camicia di tela che gli sovrabbondava bianca e floscia dal collo e dalle maniche; con quel cappellaccio nero e le scarpe pulite, Mauro Mortara era sicuro d'essersi acconciato da compito cittadino. La giacca, sì, aveva su i fianchi certi rigonfi... ma le pistole, eh quelle aveva fatto voto di non lasciarle mai. Le quattro medaglie poi che gli s'intravedevano appese alla camicia d'albagio, sul petto, se le era portate (chiestane licenza al Generale) unicamente per dimostrare ch'era degno di passare per Roma, che s'era meritata la grazia e guadagnato l'onore di vederla. Tutti i documenti erano dentro lo zainetto s'era meritata la grazia e guadagnato l'onore di vederla. Tutti i documenti erano dentro lo zainetto.¹⁰³

S obzirom na izgled, još je važnije izdvojiti činjenice koje rasvjetljavaju groteskna obilježja Lina Apesa. U ovom prikazu Pirandello ističe visinu i još nekoliko fragmenata te tijelo bez ramena s majmunskim rukama koje sežu gotovo do koljena, uvučeno čelo, spljošten nos i oštre oči: «E di Socrate veramente Lino Apes aveva l'umore e la bruttezza: alto, tutto collo e senza

¹⁰¹ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Los Angeles, University of California Press, 1993., str. 441.

¹⁰² Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 301.

¹⁰³ *Ivi*, str. 362–363.

spalle, con le braccia scimmiesche che gli scivolavano fin quasi ai ginocchi, la fronte sfuggente, il naso schiacciato, e certi occhi ilari e acuti, che ridendo gli lagrimavano, quasinascosti dalle folte sopracciglia spioventi.»¹⁰⁴ Jednako tako, koncentrira se na odjevne predmete kojima nerijetko koketira i zavodi. Među likovima se istaknula mlada djevojka u crvenoj jakni s crnom kapom u obliku čamca. Upravo je ovaj šešir bio posebno popularan u poslijeratnoj Italiji: «Spiccava tra tanti uomini una giovinetta in giacchettino rosso e berretto nero a barca, con una penna di gallo ritta spavalidamente da un lato: Celsina Pigna, venuta invece di Luca Lizio a rappresentare il Fascio di Girgenti.»¹⁰⁵ Nadalje, ističe opis mladog Sicilijanca po imenu Bixio Bruno čije je lice maslinaste boje i komičnog izraza, sočnih i mesnatih usana te kovrčave crnačke kose:

Bixio Bruno, svelto, dal volto olivastro animoso e i capelli crespi gremiti da negro, spiegava con fluida e colorita loquela, storcendo in un mezzo sorrisodi soddisfazione la bocca rossa e carnuta, come in poco tempo fosse riuscito a raccogliere a Palermo in un sol fascio i ventisei sodalizzi operai, le maestranze di scordi, le cui bandiere smesse erano adesso conservate in una sala, quali trofei di vittoria.¹⁰⁶

Činjenica da vanjština očituje stanja duboke individualne zarobljenosti, kao i psihoanalitička obilježja, te propituje socijalni identitet koji zapravo govori o njezinoj manipulaciji vlastitim izražajnim jezikom. Teorijski gledano, Anne Hollander u opisima junaka također pažnju koncentrira oko mode: «The usual looks of the main charcter of each sex strongly resemble those of fashion plate.»¹⁰⁷ Varijacije na temu mode, kako god shvatili njihovu argumentacijsku distinktivnost, relevantne su jer 'razotkrivaju' kulturno-identitetske razlike koje se najčešće površno promatraju. Upravo Pirandello umeće modne detalje kojima obogaćuje i nijansira sustav vrijednosti, a u kojima odjeća predstavlja moć posebnog, društvenog, pa i egzistencijalno različitog. Drugim riječima, ukazuje na duboku psihu maskirane prirode koja stalno svjedoči smijehu apsurdna i crnom humoru. Odjeća pomaže odgovoriti u borbi protiv socijalnih restrikcija i transformirati ih. Takvo shvaćanje dolazi do izražaja u opisu koji uključuje bizarne čudnovatosti: sjaj kamena na debeljuškastom malom prstu dlakave ruke Nicolette Capolino pojačava njihov utjecaj i djelovanje:

¹⁰⁴ *Ivi*, str. 379.

¹⁰⁵ *Ivi*, str. 394.

¹⁰⁶ *Ivi*, str. 396.

¹⁰⁷ Anne Hollander, *op. cit.*, str. 441.

E guardò il brillio della grossa pietra preziosa dell'anello nel tozzo mignolo della sua mano pelosa, posata su la gamba. Quel brillio, chi sa perché, gli richiamò un lembo delle carni di Nicoletta Capolino che laggiù quei bruti avevano arse. Sollevò il capo, con le nari arricciate.¹⁰⁸

Naime, razmatramo li fizički dio lika, osobito gestikulaciju i odjeću, uvidjet ćemo kako se uvijek radi o oslanjanju na neku kulturnu projekciju, bila ona individualna ili kolektivna. Na modnom se planu na najizričitiji način opisuje posebnost i različitost vanjštine Danielle Salvo. Dakle, riječ je o fizionomiji kojom Pirandello ističe njezinu zavodljivu i fatalnu stranu. Središnji dio opisa zauzima lice na kojem naglašava bijele zube, rumene usne, osmijeh te sjaj očiju i crnih trepavica:

Viva ancora davanti agli occhi di tutti era l'immagine della bellissima donna, quando, altera, squisitamente abbigliata, passava nella vettura del Salvo e chinava appena il capo per rispondere ai saluti con un sorriso quasi di mesta compiacenza. Tutti vedevano entro di sé, con una strana nitidezza di percezione, qualche particolarità viva del corpo o dell'espressione di lei, il bianco dei denti appena trasparente tra il roseo delle labbra, in quel sorriso; il brillare degli occhi tra le ciglia nere; e si domandavano, con una indefinibile inquietudine, chi avrebbe potuto immaginare, allora, che dovesse esser questa la sua fine.¹⁰⁹

Izvanjske i na modu usmjerene vanjštine te odjevne kategorije šesira i ruksaka, u prikazu Danielle i Maura služe kao jedinstveni identifikacijski primjeri. Opis ukazuje na ispijena lica i raspuštene kose u ispraznoj veselosti: «Quando l'uno e l'altra, tenendosi per mano, quello col viso tutto scombutato, lo zainetto alle spalle, questa con gli occhi e la bocca spalancati a un'ilarità squallida e vana, i capelli cascanti, scompigliati sotto il cappello assettat male sul capo, attraversarono il salone per andarsene, chi li vide non se ne poté più levar l'immagine dalla memoria.»¹¹⁰ Nadalje, opis figure donne Catherine pokazuje poseban senzibilitet i kulturni sklop. Pirandello ponajprije opisuje prepoznatljive jagodice, udubljene sljepoočnice, zašiljen nos i veoma tanke usne: «Restò, davanti al letto, alla vista di quella faccia volta al soffitto, sui guanciali ammontati, cadaverica, con gli occhi che s'immaginavano torbidi e densi di disperata angoscia sotto la chiusura perpetua delle gravi palpebre annerite, con una ostinata, assoluta volontà di morte negli zigomi tesi, nelle tempie affossate, nelle pinne stirate del naso aguzzo, nelle livide, sottili labbra, non solo ser rate, ma anche in qualche punto attaccate

¹⁰⁸ *Ivi*, str. 486.

¹⁰⁹ *Ivi*, str. 489.

¹¹⁰ *Ivi*, str. 510.

dall'essiccamento degli umori.»¹¹¹ Vanjština se sve više skriva pred modnom scenom i afirmira neke od najotkačenijih modnih kombinacija. Iz te modne logike izdvojili smo opis kanonika Bate i njegov pleteni pokrivačem od žute vune. Radi se o izričitoj karakterizaciji kojom istodobno naglašava lice, osmijeh i oštre, uklete oči:

Parecchi se n'erano stati a guardare attraverso uno di quei finestroni il terrazzino d'una vecchia casa dirimpetto, sul quale un povero matto pareva provasse chi sa che voluttà, forse quella del volo, esposto lì al vento furioso che gli faceva svolazzare attorno al corpo la coperta del letto, di lana gialla, posta su le spalle: rideva con tutto il viso squallido, e aveva negli occhi acuti, spiritati, come un lustro di lagrime, mentre gli scappavan via di qua e di là, come fiamme, le lunghe ciocche dei capelli rossigni. Quel poverino era il giovane fratello del canonico Batà, il quale si trovava anche lui nella sala, attentissimo in vista alla lettura del vescovo, ma dentro di sé assorto di certo in pensieri estranei che più volte lo avevano fatto gestire comicamente.¹¹²

U izdvojenim primjerima valja istaknuti opis starog seljaka. Riječ je, dakle, o opisu vanjštine s naglascima na pojedinim aspektima cjelokupnog izgleda, kao što su ukočeni bijeli brkovi, oči oštre od mržnje i snažne od sažaljenja te deformirane i zemljom uprljane ruke: «Il vecchio contadino, con gli occhi aguzzi d'odio e intensi di pietà, crollò più volte il capo; poi tese le dita delle due mani deformi e terrose, per significare prima dieci e poi uno; e con lo sguardo e col silenzio, che seguì a quel muto parlare, espresse chiaramente ch'egli li aveva veduti.»¹¹³ Vanjština na primjeru don Jaca Pàcija ističe obilježja koja savršeno odgovaraju njegovom karakteru: visok je i mršav, a blijedo lice i izražajne crne obrve u kontrastu su s glupim, blaženim osmjehom. S tom nakanom promatramo ironiju osmijeha i s njim nerazdvojno povezanu težnju za srećom:

Era lungo e secco, come di legno, con la faccia squallida, segnata con trista durezza dalle sopracciglia nere ad accento circonflesso, in contrasto col largo sorriso scemo, beato, sotto gl'ispidi baffi bianchi. Gli occhi, dalle palpebre stirate come quelle dei giapponesi, non scoprivano il bianco e restavano opachi e come estranei alla durezza di quegli accenti circonflessi e alla scema beatitudine dell'eterno sorriso. Con le braccia raccolte sempre sul petto e le grosse mani slavate e nocchierute prendeva atteggiamenti di umiltà rassegnata.¹¹⁴

¹¹¹ *Ivi*, str. 518.

¹¹² *Ivi*, str. 552.

¹¹³ *Ivi*, str. 566.

¹¹⁴ *Ivi*, str. 574.

U svakom slučaju, vanjštine prožimaju dijelove kostimografije i scenografije. Tako iz zadnjeg dijela romana izdvajamo obilježja Leonarda Coste. Razbarušena mu i nepočešljana kosa te čizme prljave od blata ozbiljuju njegovo jedno stanje: «Finalmente arrivò Leonardo Costa, in uno stato miserando, tutto scompigliato dal vento, con l'acqua che gli colava a ruscelli dal cappotto e con tre dita di fango attaccato agli scarponi.»¹¹⁵ Sve ovo upućuje na to da Pirandellovi junaci utjelovljuju vanjštine koje komunikacijskoj funkciji pridaju ključnu društvenu i kulturološku važnost. Moda vodi sve većoj diferencijaciji. U nastavku slijedi detalj koji prikazuje dominantan miris kamfora, karakterističan za pohranjenu odjeću, te žuti, pamučni rubac s crvenim kvadratima:

E sorrise alle risa di quei quattro che si paravano goffamente degli altri abiti, esalanti tutti un acutissimo odore di canfora. Cataldo Scîlafani s'era acconciato con la napoleona e, poich  gli faceva male il capo, s'era annodato alla carrettiera un bel fazzolettone giallo, di cotone, a quadri rossi.¹¹⁶

Nije teško uočiti da je Pirandellovo predstavljanje vanjštine obilježeno specifičnim likovnim jezikom. O tome svjedoči plastičnost i taktičnost u kreiranju te njihovo stalno ispreplitanje, fluidnost i međusobna napetost. Karakterne crte moćnog Maura Mortare izrazito naglašavaju strukturu koja uvjerljivo svjedoči promicanju junaštva. U opisu je naglasio karakterističnu beretku, ruksak, bodež s kožnim koricama i medalju na prsima: «Andava curvo, a testa bassa, il fucile appeso a una spalla, le due pistole ai fianchi, un pugnale col fodero in cuojo alla cintola, lo z ino alle spalle, il berretto villosa in capo e le medaglie al petto.»¹¹⁷ Potenciranjem razlika, koje se u izvanjskim odnosima očituju kao žarišta moći, u analizi dolazi do izražaja Pirandellova *maniera*, način opisa građe elemenata (osoba i odjevni predložak) koji u punom smislu riječi reflektiraju kulturnu konstrukciju identiteta. Kako je već spomenuto,  arko Paić i Krešimir Purgar ukazuju na neospornu vrijednost odjeće koja konstruira i dekonstruira sliku identiteta. Upravo to nepomirljivo proturječje između unutarnjeg i vanjskog razvija maštu koja navodi na otkrivanje nepoznatoga. Drugim riječima, vanjštine nisu definirane same po sebi, već upravo po svom dinamičnom vizualnom odnosu znakova. Naglašavanjem samo jednog elementa nužno se mijenjaju svi ostali s njome povezani elementi. Istodobno smo u objašnjavanje uključili aktivno i konstruktivno sudjelovanje vanjštine u oblikovanju identiteta. Ishod svega toga je vizualni pandan kao konstitucija slike o sebi ili slike o drugima:

¹¹⁵ *Ivi*, str. 595.

¹¹⁶ *Ivi*, str. 607.

¹¹⁷ *Ivi*, str. 615.

Odjevni procesi kao što su odijevanje i skidanje, tj. zastiranje i otkrivanje, predstavljaju elemente putem kojih čovjek konstruira i dekonstruira sliku vlastita identiteta. Kroz stalnu izmjenu slike o sebi i reinenciju svoga vanjskog izgleda, čovjek uprizaruje sebstvo i daje mu vizualni pandan kroz konstituciju slike o sebi ili slike o drugima. Zbog složenosti i slojevitosti tema koje performativnost mode ističu kao posve suvremen fenomen, ovaj prilog završava na onom mjestu od kojeg će budući autori krenuti u nastojanju da analizom najradikalnijih oblika performativnosti uđu i u područje meta-mode (vrste diskursa koji teži da nadraste samu modu) i na taj način je posve integriraju u suvremeni vizualni tehnospektakl tržišta, kulture i umjetnosti.¹¹⁸

U cjelini gledano, vanjština obilježena raznim nijansama unutarnje destruktivnosti s ugrađenim socioekonomskim, političkim i kulturnim dimenzijama usmjerava ili obuzdava njezin mogući revolt. Moderni svijet plodno je tlo za nesrazmjer između onoga što moda i odijevanje oponašaju i onoga što stvarno jesu. S druge strane, moda u pluralnoj strukturi i dinamici društvenog identiteta utječe na varijabilnost identitetskih obrazaca, što potvrđuje i Roland Barthes u svom definiranju. S obzirom da odijevanje po svojoj prirodi dotiče cijelu osobu, obuhvaća unutrašnje i vanjsko, odnosno individualno i društveno, pisci često bivaju zaokupljeni modom, njezinim identifikacijskim instrumentima, jezikom, ekspresijom, konceptima i diskursima: «Clothing concerns all of the human person, all the body, all the relationships of Man to body as well as the relationships of the body to society, which explains why great writers have often been preoccupied by dressing in their works.»¹¹⁹

¹¹⁸ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 144.

¹¹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, str. 90.

5.6. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925.)

Pod naslovom *Si gira* roman je objavljen 1915. godine, a zatim je 1925. prerađen i naslovljen *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* te se kao takav smatra jednim od najboljih romana Luigija Pirandella. Na temelju analize, osim što saznajemo o njegovom interesu za novu umjetničku formu, kinematografiju, zamjećujemo nepovjerenje i poremećaj depersonalizacije te ukazivanje na oblike porobljavanja tehničke civilizacije uključujući njezine strojeve. Upravo tehnička civilizacija za Pirandella postaje sinonim otuđenja. U tom smislu, vidljive ljudske sukobe i patnju ljudske individue te dijalektiku između života i forme u negativnoj viziji 'novoga svijeta' iskazuje u individualnoj vizuri. U nastavku, Castellana u poglavlju *Pirandello o la coscienza del realismo: I quaderni di Serafino Gubbio operatore* na različite načine propituje moderne ideje i obrasce. Likovi u *Quaderni* preuzimaju provjerene maske stavljajući naglasak na tipičnu melodramsku paradigmu:

Personaggi e trama dei *Quaderni* riprendono, come si vede, schemi e maschere collaudati dell'immaginario ottocentesco: la catena di casi fortuiti, il topos del suicidio per amore, la separazione manichea tra personaggi positivi e negativi, e la figura irrequieta e tormentata della *femme fatale*, che, secondo un paradigma tipicamente melodrammatico, troverà pace nel corso del romanzo solo con la morte.¹²⁰

Skrivena autorska depersonalizacija oblikuje specifičnu poetiku i ukazuje na otuđenost. Najjednostavnije rečeno, Pirandello vanjštine opisuje kao istinsku originalnu kreaciju. Nekim odjevnim elementima 'nameće' metaforičke značajke neophodne pri konačnoj prosudbi vanjštine. Pirandello u romanu ujedno otkriva fascinantnu snagu 'kinematografskog tijela', kao što se može vidjeti u liku Serafina:

Ora, nella scena che abbiamo letto, Pirandello rappresenta per la prima volta in un romanzo italiano proprio il potere fascinatore di un "corpo" cinematografico, mostrando però anche ciò che nel film manca, e cioè è l'elemento straniante della presenza dello spettatore, la cui regressione allo stadio primordiale è contenuta (e anticipata), come vedremo, nel personaggio stesso di Serafino.¹²¹

¹²⁰ Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, Napoli, Liguori, 2010., str. 108–109.

¹²¹ Riccardo Castellana, *op. cit.*, str. 120.

Glavni protagonist svoju priču pripovijeda u prvom licu. Serafino Gubbio snimatelj je filmske kuće preplavljen širenjem tehnologije i otuđen od kulturne industrije koja postaje sve podložnija čistoj zaradi. Nadalje, uz Serafina, Pirandello predstavlja rusku glumicu Variju Nestoroff, femme fatale koju opisuje negativnim izrazima kao što su 'žena-lisica' i 'žena-poskok': «Affine alla «tigre reale» verghiana, lo stereotipo della donna fatale e felina rivive poi nel romanzo di Pirandello *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), nel personaggio dell'attrice rusa Vera Nestoroff, incarnazione della femmilità algida e distruttrice.»¹²² U skladu s europskim modernizmom Pirandello predstavlja roman-esej i pripovjedača, naglašene su dvije mogućnosti različite po formi s izričitom karakterizacijom modernog učinka: «La prima domanda pone un problema di ordine teorico e generale. Romanzo-saggio e narratore debole sono, come è stato osservato, le due opzioni principali, diverse nelle forme ma convergenti negli esiti finali, del grande modernismo europeo.»¹²³ Postavljena priča odvija se u Rimu u prvim desetljećima prošloga stoljeća. Vizualnim prikazom, bit svoje poetike usmjerava na propitivanje kompleksnog psihičkog života junaka. Realistična opisanost likova stilskim figurama groteske i hiperbole izražena je u svim dijelovima Pirandellovog stvaranja. U tom smislu, vanjštinu odlikuje amblematičnost pa joj utemeljenje treba tražiti u simboličnoj sferi s dominantnim efektom 'unutarnje' i 'vanjsko'. Uz to je istaknut i kompleks tipičnih obilježja, vrlo često dvosmislen i ironijski oblikovan. Nadalje, vanjštinu prožima neprestano miješanje apsurdna i humora. Vanjština svakog od likova zapravo je oblik uvida u određeni društveni stalež, profesiju ili neku drugu socijalnu odrednicu. Sukladno tome, Pirandello uključuje obilježja ozračja d'Annunzijeveog i futurističkog modernizma. Iz prve knjige romana, predstavljamo niz osobina blijedog, krhkog gospodina plavih očiju: «Vedo ancora la faccia di questo signore: gracile, pallida, con radi capelli biondi; occhi cilestri, arguti, barbetta a punta, gialliccia, sotto la quale si nascondeva un sorrisetto, che voleva parer timido e cortese, ma era malizioso.»¹²⁴ Sljedeće istaknute rečenice opisuju prijatelja Simona Paua. U njegovom izgledu prepoznamo snažne simboličko-značenjske vrijednosti. Pirandello ga predstavlja kao svirepog i domišljatog zlikovca, lukavih i živih očiju, a njegova natečena usta uspoređuje s maskom:

Simone Pau alzava di tratto in tratto la testa scoperta, su cui i lunghi capelli grigi, lisci, sono spartiti in mezzo da una scriminatura alla nazzarena, ma a zig-zag, perché fatta con le dita, in mancanza di pettine. Questi capelli, poi, tirati di qua e di là dietro gli orecchi, gli formano una curiosa zazzaretta rada, ineguale. Cacciava via una grossa boccata di fumo e restava un pezzo, ascoltandomi, con l'enorme bocca tumida aperta, come quella di un'antica

¹²² *Ivi*, str. 51–52.

¹²³ *Ivi*, str. 126.

¹²⁴ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1a edizione elettronica, 1998., str. 4.

maschera comica. Gli occhi sorcigni, furbi, vivi vivi, gli guizzavano intanto qua e là come presi in trappola nella faccia larga rude, massiccia, da villano feroce e ingenuo.¹²⁵

Iz citiranih primjera razvidno je da se vanjščina povezuje s lijepim odijevanjem. Očito je da u ovom kratkom opisu Gubbija dominiraju moderne rukavice i svojevrsne navlake za noge: «Quantunque in misere condizioni e con poche lire in tasca, ero vestito bene, coi guanti alle mani, le ghette ai piedi.»¹²⁶ Kao što je već primijećeno, rusku divu Variju Nestoroff prepoznajemo kao vrlo zavodljivu ženu naviknutu na igru s muškarčevim osjećajima, stoga su upravo u njezinom opisu naglašene karakteristike tipične za fatalnu ženu. Među ostalim, spominju se njezin osmijeh svjež poput dva ružina lista te elementi odjeće i kretnje koji pridonose teatralnosti:

Quei capelli d'uno strano color fulvo quasi cùpreo, il modo di vestire, sobrio, quasi rigido, non erano suoi. Ma l'incenso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi; il capo alto, un po' inclinato da una parte, e quel sorriso dolcissimo su le labbra fresche come due foglie di rosa, appena qualcuno le rivolgeva la parola; quegli occhi stranamente aperti, glauchi, fissi, e vani a un tempo, e freddi nell'ombra delle lunghissime ciglia, erano suoi, ben suoi, con quella sicurezza tutta sua, che ciascuno, qualunque cosa ella fosse per dire o per chiedere, le avrebbe risposto di sì.¹²⁷

Nadalje, njezinu vanjštinu smo dodatno potkrijepili opisom neobične boje kose: «E aveva potuto osare di tingersi di quello strano color cùpreo i capelli, che lì nelle sei tele, davano col loro colore naturale tanta schiettezza d'espressione al suo volto intento, dal sorriso vago, dallo sguardo perduto nella malia d'un sogno triste lontano?»¹²⁸ U drugoj knjizi Pirandello bilježi detalje vanjšnine djeda Carla ističući baršunastu kapu sa svilenom mašnom: «Nonno Carlo era di quei vecchi, che portavano la papalina di velluto col fiocco di seta, ma sapevano leggere Orazio.»¹²⁹ U opisu Fantappija, u trećoj knjizi, možemo uočiti sljedeće vizualne karakteristike: ćelavog starca sa šeširom, ogromnim nosom i sjenovitim očima iza zlatnih naočala:

Giorni sono, ero con Fantappiè nel cortile ov'è la Sala di prova e l'ufficio della Direzione artistica, quando scorgemmo un vecchietto zazzerruto, in cappello a stajo, dal naso enorme, dagli occhi loschi dietro gli occhiali d'oro, la barbetta a collana, che pareva tutto ristretto in

¹²⁵ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 5–6.

¹²⁶ *Ivi*, str. 7.

¹²⁷ *Ivi*, str. 11.

¹²⁸ *Ivi*, str. 72.

¹²⁹ *Ivi*, str. 13.

sé per paura dei grandi manifesti illustrati incollati al muro, rossi, gialli, azzurri, sgargianti, terribili, dei films che più hanno fatto onore alla Casa.¹³⁰

Istražujući oblike gesta, držanje tijela i odjeću, nailazimo na potvrđivanje društvene maske kao specifične vrste moći. S jedne strane likovi u njoj ostaju tvrdoglavo usidreni, a s druge je prisutan strah da pod njome više nisu u stanju graditi vlastitu osobnost. Pirandellova maska može se tako u širem smislu prepoznati u kolektivnim i individualnim psihičkim traženjima. Iz teksta četvrte knjige saznajemo još nešto o vanjskom izgledu glumice Nestoroff. Osobitost tog opisa je prikaz njezinog čvrstog, vitkog tijela s dva oštra bodeža u svakoj ruci te naglašena koloristička obilježja žuto-zeleno-crveno-tirkiznih pruga. Kako bi se osnažila vanjšina, motiv odjeće usmjerava na višestruke aspekte osobnosti:

S'è fatta avanti la Nestoroff quasi tutta nuda, con una sola fascia sui fianchi a righe gialle verdi rosse turchine. Ma la nudità meravigliosa del saldo corpo esile e pieno era quasi coperta dalla sdegnosa noncuranza di esso, con cui ella si è presentata in mezzo a tutti quegli uomini, a testa alta, giù le braccia coi due pugnali affilatissimi, uno per pugno.¹³¹

Nadalje nailazimo na opise Carla Ferra i mlade djevojke Luisette. Vizualna obilježja Pirandello ističe u opisu dugog, purpurnog ogrtača: «Ho visto Carlo Ferro accorrer fosco, pieno di collera e di tenerezza, con un lungo mantello violaceo, ajutar la donna a rialzarsi, avvolgerla in quel mantello e portarsela via, quasi di peso, nel camerino.»¹³² Kada je riječ o odjeći, za cjelovitiji portret Luisette Cavalea poslužio je opis svjetloplave haljine od švicarskog platna i slamnati šešir obrubljen crnom, baršunastom vrpcom: «Una giovinetta, vestita d'un abitino azzurro, di tela svizzera, lieve lieve, sotto un cappellone di paglia guarnito di nastri di velluto nero, stava in quella carrozza ad aspettare.»¹³³ Odjevni izričaj karakterizira upravo azurno plava švicarska svila:

Chi sa quante volte, andando per via col padre e la madre, non si sentirà ferire d'ogni suono di risa, e quante volte non proverà la strana impressione che pur quell'abitino azzurro, di seta svizzera, lieve lieve, le pesi addosso come una casacca di reclusa e che il cappello di paglia le schiacci la testa; e la tentazione di stracciare quella seta azzurra, di strapparsi dal

¹³⁰ *Ivi*, str. 31.

¹³¹ *Ivi*, str. 35.

¹³² *Ivi*, str. 35–36.

¹³³ *Ivi*, str. 36.

capo quella paglia e sbertucciarla con ambo le mani furiosamente e scaraventarla... in faccia alla mamma?¹³⁴

Nije pretjerano tvrditi da izgled potenciranjem nekih odjevnih elemenata zasjenjuje osobnost; uvijek u bijegu i neprestanom protestu protiv egzistencije, suočen s oblicima ništavila i praznine usmjerava na izgradnju vanjštine. Isto tako, kod Gubbija je u narativno tijeku prisutno nepovjerenje koje lik osjeća ispod maske ravnodušnosti: «Ma che cosa sentissi sotto la mia maschera d'impassibilità, non poteste certo immaginare.»¹³⁵ Nadalje, maska aktualizira pitanje unutarnjeg nemira izazvanog identitetskom nestabilnošću. U ovom opisu dramatične scene suočavanja s vlastitim strahom i prazninom, maske postaju jednako uvjerljive:

Mascherati! Mascherati! Mascherati! Me lo dica lei! Perché, appena insieme, l'uno di fronte all'altro, diventiamo tutti tanti pagliacci? Scusi, no, anch'io, anch'io; mi ci metto anch'io; tutti! Mascherati! Questo, un'aria così; quello, un'aria cosà... E dentro siamo diversi! Abbiamo il cuore, dentro, come... come un bambino rincantucciato, offeso, che piange e si vergogna!¹³⁶

Motiv vanjštine obuhvaća kompleksnu interpretaciju prilagodbe kolektivnom životu i sposobnost uključivanja u istu. U tom smislu, vanjšina predstavlja prikaz višestrukih aspekata, od identitetske svijesti do tjelesnosti, te tragizam koji proizlazi iz najtajnijih, dobro skrivenih osjećaja. Također, bipolarna karakterizacija čini konstituirajući princip vanjštine:

E dico che mentre la natura non conosce altra casa che la tana o la grotta, la società costruisce le case; e l'uomo, quando esce da una casa costruita, dove già non vive più naturalmente, entrando in relazione co' suoi simili, si costruisce anch'esso, ecco; si presenta, non qual è, ma come crede di dover essere o di poter essere, cioè in una costruzione adatta ai rapporti, che ciascuno crede di poter contrarre con l'altro. In fondo, poi, cioè dentro queste nostre costruzioni, messe così di fronte, restano ben nascosti, dietro le gelosie e le imposte, i nostri pensieri più intimi, i nostri più segreti sentimenti. Ma ogni tanto, ecco, ci sentiamo soffocare; ci vince il bisogno prepotente di spalancare gelosie e imposte per gridar fuori, in faccia a tutti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti tenuti per tanto tempo nascosti e segreti.¹³⁷

¹³⁴ *Ivi*, str. 64.

¹³⁵ *Ivi*, str. 38.

¹³⁶ *Ivi*, str. 43.

¹³⁷ *Ivi*, str. 44.

Na primjeru gospođe Nene izdvojili smo ekscentrično-karikaturalne osobine. Ključnu ulogu u tome imaju ironijski, parodijski, groteskni, paradoksalni, hiperbolični, alegorijski i slični kôdovi, kao što su lice poput stare bezbojne lutke, sijeda kosa kao kompaktna kaciga, nisko, tvrdo čelo s kratkim i čekinjastim obrvama te sjajne, staklaste oči:

Faccia di vecchia bambola scolorita. Un casco compatto di capelli già quasi tutti grigi le opprime la fronte bassa e dura, in cui le sopracciglia giunte, corte, ispide e dritte, sembrano una sbarra fortemente segnata a dar carattere di stupida tenacia agli occhi chiari e lucenti d'una rigidità di vetro. Sembra apatica; ma, a guardarla attentamente, le si scorgono a fior di pelle certi strani formicolii nervosi, certe repentine alterazioni di colore, a chiazze, che subito scompajono.¹³⁸

Iz svega rečenog slijedi da je naš život usmjeren prema otuđenosti, a da smo bez maske, u smislu naše egzistencije osuđeni na tragična i prijeteća proturječja. Iz pete knjige izdvajamo još izražajni primjer koji ističe gospodina Nutija. Vanjština naglašena bojom cigle karnevalizira apsurdno i paradoksalno stanje društva. U tom svjetlu, opis predstavlja tmurno i znojno lice, gotovo krvave oči s natečenim podočnjacima te raščupane brkove i isušene, debele usne: «La faccia color mattone, dura, tetra, sudata; il bianco degli occhi, jeri insanguato, divenuto quasi nero, tra le borse orribilmente enfiate; i baffi scomposti, appiccicati su le labbra arse, tumide, aperte.»¹³⁹ U izrazu karikature dominiraju gradbeni postupci do najsitnijih detalja. Vizualna obilježja (su)određuju strukturu vanjštine: gluha starica bez zuba, oštre brade, mlohavog jezika među naboranim usnama, s velikim naočalama iza kojih proviruju tašte oči operirane zbog mreane i s njima rijetke trepavice poput antena kakve imaju kukci:

Quella vecchia sorda, istolidita, senza più un dente in bocca, col mento aguzzo che le sbalzava orribilmente fin sotto il naso, biasciando a vuoto, e la lingua pallida che spuntava tra le labbra flaccide grinzose, e quegli occhiali grandi, che le ingrandivano mostruosamente gli occhi vani, operati di cateratta, tra le rade ciglia lunghe come antenne d'insetto!¹⁴⁰

Ipak, Pirandello ističe ono što se za našu problematiku pokazalo ključnim, a to je prikazivanje odjevnog sadržaja. Najavljujemo slijedom toga opis vrtlara Nicole Tavuse koji ističe do lakta zasukane rukave, kantu za zalijevanje u ruci i šešir poput svećeničke kape: «Si presentò un

¹³⁸ *Ivi*, str. 47.

¹³⁹ *Ivi*, str. 58.

¹⁴⁰ *Ivi*, str. 78.

vecchio giardiniere, senza giacca, le maniche rimboccate fino al gomito, con l'annaffiatojo in mano e in capo un cappelluccio senza falde, calcato sul cocuzzolo come uno zucchetto da prete.»¹⁴¹ S druge je strane predstavljena vanjšina gospođe Duccelle. Njezin identitet određuje haljina u boji kave, čipkasta marama te veliki molitvenik i kućni ključ. Lice joj je prikazano groteskno, debelo, bijelo i mlohavo, uspoređuje ga s licem časne sestre, u uglovima usana nalazi se nekoliko dlačica, a na trenutke posprdnim tonom najočitije podcrtava parodiju kao da je takvom vanjšinom htjela biti lijepa:

Una donna tozza, vestita d'uno di quegli abiti che si portano per voto, col cordoncino della penitenza: abito color caffè, voto alla Madonna del Carmelo. In capo e su le spalle, la spagnoletta di merletto nero, in mano, un grosso libro di preghiere e la chiave di casa. S'arrestò sul pianerottolo e mi guardò con gli occhi chiari, spenti nella faccia bianca, grassa, dalla bazza floscia: sul labbro, di qua e di là, agli angoli della bocca, alcuni peluzzi. Duccella. Mi bastava; avrei voluto scapparmene! Ah, fosse almeno rimasta con quell'aria apatica, da ebete, con cui mi si piantò davanti, ancora un po' ansimante, sul pianerottolo! Ma no: volle farmi festa, volle esser graziosa, - lei, ora, così - con quegli occhi che non erano più i suoi, con quella faccia grassa e smorta di monaca, con quel corpo tozzo, obeso, e una voce, una voce e certi sorrisi che non riconoscevo più: festa, complimenti, cerimonie, come per una gran degnazione ch'io le facessi; e volle a ogni costo ch'entrassi a vedere la nonna che avrebbe avuto tanto piacere dell'onore... ma sì, ma sì...¹⁴²

Na scenu izlazi vanjšina Alda Nutija. Prvenstveno se ističu odjevni komadi lijepog dizajna i modni detalji: crna baršunasta kapa s dugim vizirom, crvena jakna, mesingana lovačka truba preko ramena, uske, bijele kožne hlače, čizme s mamuzama i puška u ruci. Njegov je lik naglašen srednjovjekovnim trubačem koji je izvorno služio u lovu, a instrument koji koristi oblik vuče iz roga životinje:

Tutto il viso gli s'era come stirato. Si sforzava di sorridere, ma sorrideva con le sole labbra, appena, nervosamente, alle parole che qualcuno gli rivolgeva. Il berretto di velluto nero in capo, dalla lunga visiera, la giubba rossa, una tromba da caccia, d'ottone, a tracolla, i calzoni bianchi, di pelle, aderenti alle cosce, gli stivali con gli sproni, il fucile in mano: ecco, era pronto.¹⁴³

¹⁴¹ *Ivi*, str. 80.

¹⁴² *Ivi*, str. 78.

¹⁴³ *Ivi*, str. 90.

Poželjno je vanjštinu povezati s propitivanjem identiteta u svjetlu promjena s početka dvadesetog stoljeća. Vodeće ideje upućuju na složen sklop odnosa moći koji u kompleksnom okolišu ljudskih relacija doživljava vlastitu ništavnost. Pirandello posebno ističe kako svaki čovjek nosi masku. Zatim slijedi spoznaja o rascjepu pirandellijanskoga ega, pojedinac od osobe postaje lutka, lutka sebe i drugih, podvrgnut je maski koja mu zauzvrat omogućava cjelokupnu bit i identitet. Stoga se naša predodžba o nama samima može doživjeti kao nesnosan teret te u pokušaju bijega od društvene uloge prirodno težimo njezinom napuštanju. U tom kontekstu Volli objašnjava komunikacijske, etičko-estetske i sociopolitičke veze u odnosu s identitetom. Maska, dakle, opisuje identitet i određuju njegove veze s vanjskim podražajima, drugim mentalnim stanjima i tjelesnim ponašanjem. Volli ističe da lik vanjštinom kreira sliku vlastitog identiteta ovisno o ekonomskim i društvenim okvirima:

Ma lo si vuole in maniera tale da 'essere differenti', 'personali', da ingaggiare una sorta di competizione o di gioco con gli altri che si abbgliano; e in maniera che ci sia somiglianza al giusto grado, o conformità sociale, ma anche diversità; e soprattutto in modo che questo vada a costruire 'la persona'.¹⁴⁴

Isto tako opisana odjeća može vizualno utjeloviti promjene na više načina. Također, u sklopu vanjštine, promjenjiv sustav čine kodovi o kojima pišu Žarko Paić i Krešimir Purgar. Naime, u vizualnom komuniciranju oni čine dio procesa koji izravno zahvaća dizajn modne komunikacije:

Vizualni studiji tumače vizualne kodove kao dio univerzalnog sustava prikazivanja i pritom najdublje zahvaćaju ono područje slikovne hermeneutike koje povezuje manje poznata područja između posebnosti i općenitosti slike. Polaze od uvjerenja da svaka slika uokviruje jedan dio stvarnosti, ali to ne čini izolirana od drugih slika koliko god se njihova usporedba doimala neprimjerenom i koliko god predloženi semiotički preskoci povezivali vremenski, stilski i tematski udaljene slikovne prikaze.¹⁴⁵

U biti, kritički pristup pokazuje kako vizualno različita vanjština posjeduje bitne značajke mode. Štoviše, njezina čarolija može funkcionirati kao neupitna i nepokolebljiva scenska struktura. Pirandello u pozadini obuhvaća ono što postaje vidljivo ali u njezinoj suprotnosti te stoga ponekad prikazuje lažnu sliku izvanjskoga. Umjesto konkretne vanjske stvarnosti, prije

¹⁴⁴ Ugo Volli, *op. cit.*, str. 52–53.

¹⁴⁵ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 259.

zbunjuje i iskrivljuje negoli prikazuje i objašnjava. Ono što vidimo na neki način isprepliće tjelesno i psihičko, a raznolikosti odjevnog asortimana daju podatke o varljivom prividu. Također, može se uočiti utjecaj odgovarajućeg mehanizma moći. Naime, Pirandellova se vanjština specifičnim oblikom, ali i atraktivnom pozicijom očituje u vizualnom identitetu. Sukladno tome, vanjština kao vizualna zagonetka nas poziva da je odgonetnemo kako bismo je oslobodili nametnutih joj društvenih ili ideoloških uvjeta. Pirandella zanima sama srž vanjštine koju treba spoznati i adekvatno sagledati. Naposljetku, shvaćanje Giuda Mazzonija ide duboko ispod opne vanjštine. Prema njegovoj teoriji, suočeni smo s čistom, djevičanskom ljepotom s jedne strane ili ženom vampira, proždiračicom muškaraca s druge strane. Dakle, u kontekstu promjena, idoli svetosti i izopačenosti su dvije izdvojene slike u međuzavisnosti. Mazzoni kazuje da se te dvije dimenzije međusobno sučeljavaju kao središnji problem u obliku vanjštine: «Siamo come loro: essero privati, gettati inu n mondo, impegnati a ricercare un equilibrio fra desideri e realtà.»¹⁴⁶

¹⁴⁶ Guido Mazzoni, *op. cit.*, str. 394.

5.7. *Uno, nessuno e centomila* (1926.)

Uno, nessuno e centomila predstavlja jedno od teorijski složenijih djela Luigija Pirandella. U romanu je prikazan lik pod imenom Vitangelo Moscarda, zvan Gengè, koji je ujedno protagonist i pripovjedač. Riječ je o bogatom čovjeku starom oko 30 godina koji živi u selu Richieri. Sin je bankara od kojeg je naslijedio banku. Jedno jutro njegova supruga Dida na njegovoj vanjštini otkriva problematičan nedostatak, neznatno iskrivljen nos, koji Vitangela baca u duboku krizu. Gengè uviđa da ljudi oko njega primjećuju mnoštvo njegovih nedostataka kojih on nije svjestan. Stoga odlučuje raditi stvari koje nikada prije nije radio, ponašati se drugačije, daleko od svoje osobnosti. Ono što je bila jednostavna briga, za njega postaje ludilo. Priča nadalje počinje teći sporije i diskursi postaju sve složeniji. Ovdje se nedvojbeno otvara put nizu istraživačkih pitanja uključujući primjerice vizualne detalje, geste, boje, strukture i materijalnost simboličkog (odjevnog) tijela. Formalna/vidljiva struktura i njezine transformacije onemogućuju granice budući da izražavaju vidljivo kolebanje. Pojava čovjeka tako postaje sto tisuća fragmenata koji zajedno čine vanjstinu. Tijelo se kroz kostim i masku svakodnevno preobražava pred drugima te se ponekad čini neprepoznatljivim i za svoje najbliže. Vanjština se igra; čovjek mora nositi maske sukladno okolnostima i situacijama koje život nudi, a upravo ga one čine tako fragmentiranim i beskonačnim u isto vrijeme. Roman *Uno, Nessuno e Centomila* može se smatrati jednim od najučinkovitijih prikaza apsurdna modernoga čovjeka. U poglavlju naslovljenom *Autori del modernismo* djela *Sul modernismo italiano*, Luperini i Tortora uključuju vrlo velik broj elemenata u raščlanjivanje radnje:

Ebbene, *Uno, Nessuno e Centomila*, il romanzo in cui Pirandello, mettendo a frutto la lezione di Sterne, si diverte a scomporre la trama, è lo stesso testo in cui l'io narrante a più riprese finge di prender sul serio le convenzioni del realismo, addirittura le esibisce, constreggendo il lettore a riflettere sulla loro natura di artifici e conseguentemente a liberarsi dall'illusione del romanzesco e dagli equivoci della referentialità.»¹⁴⁷

Koncept vanjštine se širi, a napeta konfiguracija odjevnog prostora postaje složenom cjelinom simboličkog prostora. Prostor maske, tj. mnoštva maski, predstavlja formu koja učvršćuje svoju moć u modnom sustavu. Promatrajući pojavnost, Vitangelo u svom umu stvara subjektivnu viziju: čovjek nije 'jedan' u očima drugih, već 'sto tisuća' osobnosti u jednoj. Glavni lik predstavlja pirandellijanski prototip književnog junaka utjelovljujući temeljni koncept 'društvene maske'. Vanjština se opisuje kao polimorfna materija nejasnih granica, pri čemu

¹⁴⁷ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 89.

teoretičari poput Riccarda Castellane, u kontekstu Pirandellove poetike, pozivaju na opskurni i nejasni transcendentalni identitet: «Lo scrittore modernista rispecchia, nella sua prosa apparentemente caotica e oscura, le crisi d'identità di un'Europa che non è più il baricentro del mondo, di un mondo che non può essere ritratto secondo i 'criteri oscuri' di un tempo.»¹⁴⁸ Modernistički pisac u kaotičnoj, mračnoj prozi opisuje krizu identiteta. Dakle, prije svega, u modernističkom romanu ističemo Castellanin interes za opisivanje svakodnevnog života u vitalnoj dubini svakog trenutka:

Questo strato profondo ed estesissimo è quello della vita quotidiana nella sua dimensione, per così dire ,più "pura" e meno segnata da visioni totalizzanti: assumendo come oggetto 'la pienezza e la profondità vitale d'ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione', il romanzo modernista dà spazio alla vita di ogni giorno in una maniera mai tentata prima.¹⁴⁹

Na tom tragu, vizualni identitet Vitangela Moscarde pojačava naboj, a vanjština prožima svaku poru. U tom je poretku naglasak na izgledu, što upućuje na dojam ispraznosti ljepote ili ružnoće. Pirandello eksperimentira vanjstinom svojih likova; opisani likovi ne mogu bez pretvaranja, otkrivaju duboka emocionalna stanja toliko osjetilno da možemo razumjeti njihov karakter. S druge strane, ne čudi što se glavni protagonist doima nepostojan i nesiguran. Od trenutka kada je shvatio da ima manu kreće s istraživanjem identitetskih oznaka vanjštine. U tom smislu odjećom nastoji prikriti društvenu laž, istodobno očijukajući s opasnostima. Tada doživljava krizu, uznemiren je ludilom i rastrgan idejom da drugi ne poznaju njegov pravi identitet. Uslijed vlastite nemoći, udaljava se od društva i odlučuje ostatak života provesti u azilu gdje može biti gospodin 'nitko'. U tom okružju započinje djelovanje znakova i kôdova. Da bi objedinio nevidljive aspekte, Pirandello ulaže ozbiljne napore u dualistički pogled na vanjstinu, čime njezina 'maska' postaje bitan faktor socijalnog preživljavanja. Opisi scena promatrani iz perspektive psihoanalitičkih teorija zadobivaju nove interpretacijske razine. Pirandellovo propitivanje besmisla doprinosi diskusiji o vanjštini i njezinim nepredvidivim promjenama. Primjeri Vitangelove vanjštine usredotočeni su na kontinuitet sjećanja i pamćenja kao važan segment osobnog identiteta:

¹⁴⁸ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2013., str. 88.

¹⁴⁹ *Ibid.*

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.¹⁵⁰

Dakle, na to koje značenje i vrijednost ima vanjšina u analizi ukazuje konkretno opisivanje pojedinih elemenata. Stoga izraženi opisi zahtijevaju uživljavanje i empatiju te im valja posvetiti posebnu pozornost. U sljedećem opisu ističemo upravo groteskna obilježja, a naglasak je na fizionomiji i očima: «Eh, altro! altro! Le mie sopracciglia parevano sugli occhi due accenti circonflessi, ^ ^, le mie orecchie erano attaccate male, una più sporgente dell'altra; e altri difetti...»¹⁵¹ Referirajući se na opisane strukture, uz nos su značajna i obilježja tijela deformiranih karakteristika:

E io, vedi? il naso mi pende verso destra; ma lo so da me; non c'è bisogno che me lo dica tu; e le sopracciglia? Ad accento circonflesso! Le orecchie, qua, guarda, una più sporgente dell'altra; e qua, le mani: piatte, eh? E la giuntura storpia di questo mignolo; e le gambe? qua, questa qua, ti pare che sia come quest'altra? no, eh? Ma lo so da me e non c'è bisogno che me lo dica tu. Statti bene.¹⁵²

Povezujući ideje te sagledavajući što se uklapa i odgovara vanjštini, kritički smo se osvrnuli na vanjštinu Vitangela. U prikazu nosa Pirandello zapaža nekoliko naizgled nevažnih detalja. Ovaj je opis, zapravo osobnih identitetskih karakteristika, popraćen jednom refleksijom. U ovom slučaju naglasak smo stavili na dimenziju individualnog identiteta samog autora:

Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso; al taglio, se piccolo o grande, o al colore dei miei occhi; all'angustia o all'ampiezza della mia fronte, e via dicendo. Quello era il mio naso, quelli i miei occhi, quella la mia fronte: cose inseparabili da me, a cui, dedito ai miei affari, preso dalle mie idee, abbandonato ai miei sentimenti, non potevo pensare.¹⁵³

¹⁵⁰ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1a edizione elettronica, 2011., str. 5.

¹⁵¹ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 6.

¹⁵² *Ivi*, str. 12.

¹⁵³ *Ivi*, str. 17.

Nadalje, Pirandello vanjštinu prožima likovnim elementima koje uvodi u neobične kontekste te upravo time privlači pozornost. U fokus se stavlja tijelo oblikovano različitom odjećom, koje kroz nju prolazi, između koje se provlači i zahvaća je. Pisac liku omogućuje oslobođanje od vlastite individualnosti. Promatrajući problem s vizualnog aspekta, napose je važan Vitangelov odraz u ogledalu:

Il mio sforzo supremo deve consistere in questo: di non vedermi *in me*, ma d'essere veduto da me, con gli occhi miei stessi ma come se fossi un altro: quell'altro che tutti vedono e io no. Sú, dunque, calma, arresto d'ogni vita e attenzione!» Apri gli occhi. Che vidi? Niente. Mi vidi. Ero io, là, aggrondato, carico del mio stesso pensiero, con un viso molto disgustato.¹⁵⁴

Situacija u sljedećem odlomku opet odražava vanjštinu, tj. razotkriva određene detalje s naglaskom na držanje tijela, crvenkastu kosu, nepomično, blijedo čelo, zelenkaste oči, žućkaste mrlje i nos. U opisu nosa pozornost se ne izaziva samo oblikom, već se ističe segment krajnosti i različitost. Riječ je o isprepletenim značenjima, pri čemu nije teško pretpostaviti moguće verzije identiteta. Vanjština otjelovljuje opoziciju i emancipaciju koja povratno oblikuje odgovore na pitanja: *Chi era? Ero io?*, u prijevodu *Tko je bio? Bio sam ja?*. Slijedom toga, ona aktivno svjedoči o crvenkastoj kosi, nepomičnom, blijedom čelu, zelenkastim očima sa žutim točkicama na rožnici, orlovskom nosu i crvenkastim brkovima koji skrivaju usta. Vanjština ovdje prenosi isprepletene kodove, kako ih imenuje Barthes, fokusirane na simboliku i značajke čovjekova karaktera te slojevit način razmišljanja, što posljedično dovodi do njezine heterogenosti:

Gli guardai i capelli rossigni; la fronte immobile, dura, pallida; quelle sopracciglia ad accento circonflesso; gli occhi verdastri, quasi forati qua e là nella còrnea da macchioline giallognole; attoniti, senza sguardo; quel naso che pendeva verso destra, ma di bel taglio aquilino; i baffi rossicci che nascondevano la bocca; il mento solido, un po' rilevato: Ecco, era cosí: lo avevano fatto cosí, di quel pelame; non dipendeva da lui essere altrimenti, avere un'altra statura, poteva sí alterare in parte il suo aspetto: radersi quei baffi, per esempio; ma adesso era cosí; col tempo sarebbe stato calvo o canuto, rugoso e floscio, sdentato; qualche sciagura avrebbe potuto anche svisarlo, fargli un occhio di vetro o una gamba di legno; ma adesso era cosí. Chi era? Ero io? Ma poteva anche essere un altro! Chiunque poteva essere, quello lì. Poteva avere quei capelli rossigni, quelle sopracciglia ad accento

¹⁵⁴ Ivi, str. 24.

circonflesso e quel naso che pendeva verso destra, non soltanto per me, ma anche per un altro che non fossi io. Perché dovevo esser io, questo, così?¹⁵⁵

Također, nije slučajno što u svestranom zanimanju za identitet Pirandello nerijetko s jedne strane prikazuje doživljeni 'kaos u sebi', a s druge krizu koja se manifestira odupiranjem vanjskom okruženju u kojem likovi gube vlastiti integritet. Osim toga, izdvojena refleksija bilježi pitanje i odgovor: *Tko je on? Nitko.*, jedno tijelo, bez imena koje čeka da ga netko uzme. Riječ je zapravo o položaju čovjeka unutar egzistencijalne neizvjesnosti koji vanjštinu koristi kao svojevrsni štit, odnosno oklop. Pirandello upravo vanjštinom istražuje stanja uma i tijela te ispituje granice između unutarnjeg i vanjskog svijeta. Nadalje, poziciju vanjštine aktivno gradi u okrilju maske, međutim, razni odjevni znakovi, kao i međusobne koordinacije, pa čak i dvojništva, ponovno propituju nije li posrijedi ipak sredstvo manipulacije:

Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse. Ma, all'improvviso, mentre così pensavo, avvenne tal cosa che mi riempì di spavento più che di stupore. Vidi davanti a me, non per mia volontà, l'apatica attonita faccia di quel povero corpo mortificato scomporsi pietosamente, arricciare il naso, arrovesciare gli occhi all'indietro, contrarre le labbra in su e provarsi ad aggrottar le ciglia, come per piangere; restare così un attimo sospeso e poi crollar due volte a scatto per lo scoppio d'una coppia di sternali.¹⁵⁶

Iz drugog poglavlja druge knjige izdvajamo opis vanjštine susjeda s kojim se Vitangelo često susretao nakon smrti oca. Naime, opis umirovljenika donosi veći broj konkretnih informacija o odjevnim karakteristikama, čistih je i jednostavnih formi, a istovremeno ističe dijelove lica i oči:

E in quel quartierino era venuto, poco dopo, ad abitare un vecchio silenziosissimo pensionato, sempre vestito bene, di pulita semplicità, piccolino ma con un che di marziale nell'esile personcina impettorita e anche nella faccina energica, sebbene un po' sciupata, da colonnello a riposo. Di qua e di là, come scritti 'calli- graficamente', aveva due esemplari occhi di pesce, e tutte segnate le guance d'una fitta trama di venuzze violette.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ivi*, str. 25–26.

¹⁵⁶ *Ivi*, str. 28.

¹⁵⁷ *Ivi*, str. 36–37.

Prikaz dječjih kaputa od crvene vune uspoređuje se s poljem makova, a struktura pritom komunicira profinjenost koja pojačava imaginativnu moć, što pak prožima prostor. Nije nevažno napomenuti da Pirandello detaljno opisuje djecu obučenu u vunene crvene kapute s crvenim kravatama. Možemo pretpostaviti prizor oslikan različitim nijansama crvene boje u korist kostimografije kao najdetaljnijeg sadržaja vanjštine. Važan detalj čini i isticanje crno-bijelih čarapica:

– Ah, come? cappottini rossi di bimbi? – Già, che cieco! Cappottini di lana rossa, avete ragione. M’eran sembrati papaveri. E codesta vostra cravatta pure rossa... Che gioja in questa vana frescura, azzurra e verde, d’aria chiara di sole! Vi levate il cappellaccio grigio di feltro? Siete già sudato? Eh, bello grasso, voi, Dio vi benedica! Se vedeste i quadratini bianchi e neri dei calzoni sul vostro deretano... Giù, giù la giacca! Pare troppo.¹⁵⁸

Ponovno možemo pratiti izloženost vizualnih, prije svega modnih, čimbenika koji pokazuju koliko su isprepleteni i kako ih je nemoguće u potpunosti razgraničiti. Struktura vanjštine pojavljuje se beskonačno mnogo puta; ili u sasvim drugom kontekstu, ili njezina uloga ima smisao u interakciji s drugima u vidu osjetila, stilskih sredstava i njihove uloge u dočaravanju. Nastoji se objasniti isprepletenost odjevnih motiva važnih za temeljitu interpretaciju pomoću kojih Pirandello omogućuje njezinu neodređenost. Dakle, svaka vanjština, pa i ona na prvi pogled jednostavna, zapravo je višeznačna. Upravo se stoga, uzevši u obzir odabrani primjer, nameće zaključak: 'vanjština koju imam za vas u obliku je koji mi dajete, ali to je vanjština za vas, a ne za mene':

Possiamo conoscere soltanto quello a cui riusciamo a dar forma. Ma che conoscenza può essere? È forse questa forma la cosa stessa? Sí, tanto per me, quanto per voi; ma non così per me come per voi: tanto vero che io non mi riconosco nella forma che mi date voi, né voi in quella che vi do io; e la stessa cosa non è uguale per tutti e anche per ciascuno di noi può di continuo cangiare, e difatti cangia di continuo.

Eppure, non c'è altra realtà fuori di questa, se non cioè nella forma momentanea che riusciamo a dare a noi stessi, agli altri, alle cose. La realtà che ho io per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do; ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non nella forma che riesco a darmi. E come? Ma costruendomi, appunto.¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Ivi*, str. 47.

¹⁵⁹ *Ivi*, str. 53.

Nadalje, portret Vitangelovog oca u potpoglavlju treće knjige nazvanom *Korijeni (Le radici)* dokumentira naglašenost izgleda: visok je, debeo i ćelav s gotovo staklastim, plavim očima iz kojih sjaji iskra neobične nježnosti, a osmijeh ispod gustih, požutjelih brkova čini se nekako nijem i frigidan. Uistinu minuciozna deskripcija u raščlanjivanju nijansi strukture vrlo konkretno i slikovito tumači vanjštinu:

M'apparve. Alto, grasso, calvo. E nei limpidi quasi vitrei occhi azzurrini il solito sorriso gli brillava per me, d'una strana tenerezza, ch'era un po' compatimento, un po' derisione anche, ma affettuosa, come se in fondo gli piacesse ch'io fossi tale da meritarmela, quella sua derisione, considerandomi quasi un lusso di bontà che impunemente egli si potesse permettere.

Se non che, questo sorriso, nella barba folta, così rossa e così fortemente radicata che gli scoloriva le gote, questo sorriso sotto i grossi baffi un po' ingialliti nel mezzo, era a tradimento, ora, una specie di ghigno muto e frigido, lì nascosto; a cui non avevo mai badato. E quella tenerezza per me, affiorando e brillando negli occhi da quel ghigno nascosto, m'appariva ora orribilmente maliziosa: tante cose mi svelava a un tratto che mi fendevano di brividi la schiena. Ed ecco lo sguardo di quegli occhi vitrei mi teneva, mi teneva affascinato per impedirmi di pensare a queste cose, di cui pure era fatta la sua tenerezza per me, ma che pure erano orribili.¹⁶⁰

U sljedećem je ulomku riječ o Didinoj odjeći: po novoj, proljetnoj haljini bijele boje raspršio se odsjaj sunca. Kada problematiziramo ulogu vanjštine važno je istaknuti element boje. Pritom, dakako, ističemo odjevni predmet: haljinu s velom *isabella* boje. Isabella je nijansa između žute i smeđe boje, a prema legendi njezino ime potječe od austrijske nadvojvotkinje Isabelle koja se zaklela da neće mijenjati intimno rublje dok joj se muž ne vrati iz rata i neprijateljska prijestolnica ne padne. Međutim, naknadne teze demantiraju te glasine ističući da je već davne 1600. godine engleska kraljica Elizabeta I. imala odjevne predmete u isabella boji. Zanimljiv je primjer opisa koji se daje u romanu:

Se ne stava – ricordo – in una stanza luminosa, vestita di bianco e tutta avvolta entro un fulgore di sole, a disporre nel grande armadio laccato bianco e dorato a tre luci i suoi nuovi abiti primaverili.

Facendo uno sforzo, acre d'onta segreta, per trovarmi in gola una voce che non paresse troppo strana, le domandai:

– Tu lo sai, eh Dida, qual è la mia professione?

¹⁶⁰ Ivi, str. 67.

Dida, con una gruccia in mano da cui pendeva un abito di velo color isabella, si voltò a guardarmi dapprima, come se non mi riconoscesse.¹⁶¹

Kao što vidimo iz gore navedenog citata, značenje vanjštine dodatno je naglašeno bojom. Sasvim drugi tip vanjštine ukazuje na izdvojena fizička obilježja: «Gengè io ero; uno qua, nell'animo e davanti agli occhi di mia moglie; e chi sa quant'altri Gengè, fuori, nell'animo o solamente negli occhi della gente di Richieri.»¹⁶² Svojevrsnu interpretativnu smjernicu ovdje nalazimo u diskusiji o konceptu tijela u Foucaultovom djelu *Sorvegliare e punire: Nascita della prigione*. Slika vanjštine promatra se kao fizičko tijelo koje, u nastojanju da se prilagodi društvenim pravilima, živi pod pritiskom sredine i mehanizama moći. Foucault ukazuju na problematiku podjarmljivanja u kojoj vanjština, podložna specifičnim sustavima, gubi svoju mističnost, slučajnost i nepredvidivost. Jedan od rezultata neprestane interakcije je dvostruko značenje maske/forme usko povezano sa širim društvenim cjelinama:

Ora, attraverso questa tecnica di assoggettamento, si va componendo un nuovo oggetto: lentamente sostituisce il corpo meccanico – il corpo composto di solidi e dotato di movimenti, la cui immagine aveva così a lungo assillato i fautori della perfezione disciplinare. Questo oggetto nuovo è il corpo naturale, portatore di forze e sede di una durata; è il corpo suscettibile di operazioni specifiche, che hanno il loro ordine, il loro tempo, le loro condizioni interne, i loro elementi costitutivi. Il corpo, divenendo bersaglio per nuovi meccanismi di potere, si offre a nuove forme di sapere. Corpo dell'esercizio, piuttosto che della fisica speculativa; corpo manipolato dall'autorità, piuttosto che percorso dai cartesiani “*esprits animaux*”; corpo dell'addestramento utile, e non della meccanica razionale, ma nel quale, per ciò stesso, si manifesteranno un certo numero di esigenze naturali e di costrizioni funzionali.¹⁶³

Osim toga, opis vanjštine usmjerava na mnogostruku figuraciju, istodobno apstraktnog i konkretnog, kao i na paradoks, metafizičnost i alegoričnost vizije. Vrlo je značajno Pirandellovo isticanje individualnih posebnosti koje se kontinuirano mijenjaju i nadopunjuju. Upravo u tome Foucault nalazi osnovu svojih pretpostavki slijedom čega tvrdi da identitet s biološkim čovjekom nastavlja postojati kažnjavan i suzbijan socijalno konstruiranim realitetima:

¹⁶¹ Ivi, str. 72.

¹⁶² Ivi, str. 73.

¹⁶³ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976., str. 151–152.

E la “riforma” propriamente detta, quale viene o formulata nelle teorie del diritto o schematizzata nei progetti, è la ripresa politica o filosofica di questa strategia, con i suoi obiettivi primari: fare della punizione e della repressione degli illegalismi una funzione regolare, suscettibile di estendersi a tutta la società; non punire meno, ma punire meglio; punire con una severità forse attenuata, ma per punire con maggiore universalità e necessità; inserire nel corpo sociale, in profondità, il potere di punire.¹⁶⁴

Unutar tog konteksta ona se otuđuje od onoga što je ljudsko te upozorava na neprekidnu preobrazbu istinske i autentične vanjštine. Nadalje, Pirandello vanjštinu, neizbježno vezanu uz tijelo, konstruira s modom kao važnim pokazateljem moći i statusa. Postoje također i slučajevi u kojima je ona konstruirana kao krhka tvorevina. Preko maske pisac negira uniformnost i zatvorenost, a formu nenametljivo nadopunjava psihoanalitičkim značenjima:

E dunque, che torto vi fo io? Me lo fate voi il torto, credendo ch'io non abbia o non possa avere altra realtà fuori di codesta che mi date voi; la quale è vostra soltanto, credete: una vostra idea, quella che vi siete fatta di me, una possibilità d'essere come voi la sentite, come a voi pare, come la riconoscete in voi possibile; giacché di ciò che possa essere io per me, non solo non potete saper nulla voi, ma nulla neppure io stesso.¹⁶⁵

Možemo ići i korak dalje te primijetiti kako Pirandello rasvjetljuje složenije koncepte koristeći način razmišljanja psihologa. Vanjština krije puno nedokučenih značenja, ali i neumorne i radoznale nestalnosti. Time pisac nenametljivo obuhvaća dijalektiku unutrašnjeg i vanjskog naglašavajući fluidnu i nestalnu vanjštinu, a identitet likova poljuljan društvenim suprotnostima potvrđuje je ili odbacuje:

Volevo compiere un atto che non doveva esser mio, ma di quell'ombra di me che viveva realtà in un altro; così solida e vera che avrei potuto togliermi il cappello e salutarla, se per dannata necessità non avessi dovuto incontrarla e salutarla viva, non propriamente in me, ma nel mio stesso corpo, il quale, non essendo per sé nessuno, poteva esser mio ed era mio in quanto rappresentava me a me stesso, ma poteva anche essere ed era di quell'ombra, di quelle centomila ombre che mi rappresentavano in centomila modi vivo e diverso ai centomila altri.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, str. 79–80.

¹⁶⁵ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 84.

¹⁶⁶ *Ivi*, str. 94–95.

Međutim, naš autor iza vanjštine krije iznimno kompleksan, multidimenzionalan i dinamičan koncept. Pirandello načinom i izričajem razotkriva odijevanje predstavljajući ga kao sastavnicu konstruirane zbilje. Istovremeno moda prilično duboko preobražava tijelo u svakom smislu i omogućuje njegovu ponovljivost. Na taj način Pirandello nastoji proniknuti u nevidljive dimenzije njene koncepcije. Ako ovo povežemo s teorijskim dijelom rada, Mario Perniola odjeću značajno obilježava unutar šireg sklopa nestalnosti; s tog teorijskog obzora razmatra i ukazuje na odnos tijela i duše. On otkriva nova polazišta za uspostavljanje specifičnih značenjskih karakteristika i njihov međutjecaj: «Body and soul resemble each other too much too truly constitute an opposition.»¹⁶⁷ Pirandello razotkrivajući vanjštinu koja putem forme i simbolike nadživljuje svaku iluziju upućuje na 'bezvremensku vanjštinu':

Rischiai, cioè, rischiammo tutti quanti, come vedrete, il manicomio, questa prima volta; e non ci bastò. Dovevamo anche rischiar la vita, perché io mi riprendessi e trovassi alla fine (uno, nessuno e centomila) la via della salute.¹⁶⁸

Shodno tome, Pirandello ukazuje na važnu i rijetku posebnost forme koja nema čvrste granice. Našim dokazima nadodajemo ulomak iz šeste knjige koji svjedoči o manipuliranju značenja, 'nijedan i sto tisuća': «Ma che altro avevo io dentro, se non questo tormento che mi scopriva nessuno e centomila?»¹⁶⁹ Okrenuta prema vanjskom predstavljanju, privlači značenja različitih impulsa: olfaktivno, vizualno i taktilno. U ovom trenutku, neizbježno je spomenuti prikaz Vitangelovoga punca nadopunjen modnim sadržajem. Opis ističe vrlo njegovanog plavokosog gospodina, jednako tako njegovanih ruku, koraljnih usana i blaženog osmjeha, koji u cijelom predstavljanju djeluje lažno poput krojačeve lutke iz izloga brijačnice:

Molto curato, non pur nei panni, anche nell'acconciatura dei capelli e dei baffi fino all'ultimo pelo; biondo biondo, e d'aspetto, non dirò volgare, ma comune a ogni modo; tutte quelle cure avrebbe potuto risparmiarsele, perché gli abiti addosso a lui, di fattura inappuntabile, restavano come non suoi, del sarto che glieli aveva cuciti; e anche quella sua testa così ben ravviata e quelle sue mani così tornite e levigate, anziché attaccate vive e di carne al suo solino e alle sue maniche, potevano figurare senza alcuno scàpito esposte mozzate e di cera nelle vetrine d'un parrucchiere e d'un guantajo. Sentirlo parlare, vedergli socchiudere gli occhi cilestri smaltati nella beatitudine d'un perenne sorriso per tutto ciò che gli usciva dalle labbra coralline; vedergli poi riaprire quegli occhi e la palpebra del

¹⁶⁷ Mario Perniola, *The Sex Appeal of the Inorganic*, New York, Continuum, 2004., str. 45.

¹⁶⁸ Luigi Pirandello, *op. cit.*, str. 96.

¹⁶⁹ *Ivi*, str. 151.

destro restargli un po' tirata e appiccicata, quasi non riuscisse a distaccarsi così presto dal prelibato sapore di un'intima soddisfazione che nessuno avrebbe mai supposto in lui; non poteva non fare una stranissima impressione, tanto pareva finto, ripeto: fantoccio da sarto e testa da vetrina di barbiere.¹⁷⁰

Nema dvojbe da se vanjštine tiču likova. Moda svim svojim metamorfozama čini neminovan strukturni element. Nadovezujući se na primjere, skrenuli smo pozornost na vanjštinu Anne Rosa, njezino užareno lice i neurednu frizuru, no pozornost je usmjerena na taktilne karakteristike odjeće, odnosno bijelu, pletenu bluzu raskopčanu na grudima. Opis se, u smislu bilježenja svih detalja, doima poput fotografije:

Poco dopo, Anna Rosa aprì di furia l'uscio e mi chiamò fuori del parlatorietto nel corridojo. Era tutta accesa in volto, coi capelli in disordine, gli occhi sfavillanti, la camicetta bianca di lana a maglia sbottonata sul petto come per caldo, e aveva tra le braccia tanti fiori e un tralcio d'edera che le passava sopra una spalla e le tentennava lungo, dietro.¹⁷¹

Sljedeći primjer oživljava lik svećenika Sclepisa. Karakteristike izgleda usmjeravaju na njegovu vanjštinu: mršav, visok, gotovo proziran, oči jasne i ovalne, glas drhtav i bezbojan, isprazan osmijeh na dugim bijelim usnama. Jednostavno rečeno, kompozicija i kadar slike ističu prozirnost i krhkost vanjštine:

Era un prete lungo e magro, quasi diafano, come se tutta l'aria e la luce dell'altura dove viveva lo avessero non solo scolorito ma anche rarefatto, e gli avessero reso le mani d'una gracilità tremula quasi trasparenti e su gli occhi chiari ovati le pàlpebre più esili d'un velo di cipolla. Tremula e scolorita aveva anche la voce e vani i sorrisi su le lunghe labbra bianche, tra le quali spesso filava qualche grumetto di biascia.¹⁷²

U tom smislu specifičan vizualni karakter prati dijalektiku istine i privida. Naime, Pirandello postavlja mogućnost postojanja više vanjština. Među brojnim nedorečenostima, možda se najviše ističe činjenica da vanjštinom preobražava lažno u istinsko i obrnuto. Uz to, utjelovljuje nestalnost, odnosno stvara iluziju i ambivalentnost vizualnog doživljaja, zbog čega njegove maske uronjene u realan svijet ujedno komuniciraju dvostrukost. Ovdje je možda vrijedno dodati opis odjeće Anne Rosa, njezinu kapu, klompe i plavu kutu:

¹⁷⁰ *Ivi*, str. 156.

¹⁷¹ *Ivi*, str. 167.

¹⁷² *Ivi*, str. 182–183.

Anna Rosa doveva essere assolta; ma io credo che in parte la sua assoluzione fu anche dovuta all'ilarità che si diffuse in tutta la sala del tribunale, allorché, chiamato a fare la mia deposizione, mi videro comparire col berretto, gli zoccoli e il camiciotto turchino dell'ospizio. Non mi sono più guardato in uno specchio, e non mi passa neppure per il capo di voler sapere che cosa sia avvenuto della mia faccia e di tutto il mio aspetto. Quello che avevo per gli altri dovette apparir molto mutato e in un modo assai buffo, a giudicare dalla meraviglia e dalle risate con cui fui accolto. Eppure mi vollero tutti chiamare ancora Moscarda, benché il dire Moscarda avesse ormai certo per ciascuno un significato così diverso da quello di prima, che avrebbero potuto risparmiare a quel povero svanito là, barbuto e sorridente, con gli zoccoli e il camiciotto turchino, la pena d'obbligarlo a voltarsi ancora a quel nome, come se realmente gli appartenesse.¹⁷³

Baroncini stoga postavlja tezu o odnosu tijela i odjeće te na više mjesta naglašava značenje mode usko povezane s maskom. Vanjšina je, prema autoričnim riječima, polivalentna, a tragična i komična strana nerazdvojivo su joj izmiješane. Za našu temu stoga je neobično važan koncept odjevne forme kojom Pirandello briše granice između stvarnosti, snova i fikcije. S tim u vezi, vanjšina prikriva podvojeni i izmučeni karakter. Manipulativnost maske i obmanjujuća narav odjeće dodatno degradiraju i ismijavaju tragikomične sudbine junaka. Baroncini donosi primjer iz eseja *Umorismo* (1908.) u kojem odjeća i pretjerana šminka postaju paradigma suprotnosti:

In queste opere il motivo degli abiti appare completamente disgiunto dall'idea della bellezza, o in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente scisso e tormentato. A tale proposito risulta rivelatrice una pagina del saggio sull'*Umorismo* (1908), precisamente quella dedicata alla signora imbellettata, dove gli abiti ridicoli e il trucco eccessivo divengono paradigma del sentimento del contrario su quale si fonda l'arte umoristica: „Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tuttiunti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanilli. Mi meto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere“.¹⁷⁴

Dakle, moda kao univerzalan simbolički jezik oblikuje vanjštinu, govor tijela i refleksiju duha. Baroncini objašnjava specifične oblike potpuno odvojene od modnih kreacija, a svoju teoriju pretpostavlja na ideji podijeljenog i izmučenog lika. Također, upućuje da pretjerano šminkanje

¹⁷³ Ivi, str. 200–202.

¹⁷⁴ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 95.

nerijetko govori o grotesknim i komičnim efektima. Vanjština, sukladno karakterističnom okruženju, vizualnost koristi za kreiranje zapleta i specifične prepoznatljive dinamike:

In queste opere il motivo degli abiti appare completamente disgiunto dall'idea della bellezza, o in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente scisso e tormentato. A tale proposito risulta rivelatrice una pagina del saggio sull'*Umorismo* (1908), precisamente quella dedicata alla signora imbellettata, dove gli abiti ridicoli e il trucco eccessivo divengono paradigma del sentimento del contrario su quale si fonda l'arte umoristica: „Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanilli. Mi meto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere“.¹⁷⁵

To pak dalje znači da je moda je fascinantna fenomen. Naime, Baroncini donosi primjer za primjerom iz kojih se jasno iščitavaju modne komponente usmjerene na pitanja identiteta. Ona je istovremeno simbol naravi i raspoloženja te simbolički jezik usklađen s određenim prilikama. U središtu tog sustava, neke od vanjština junake svode na tragikomične kreature:

Dietro la superficie dell'abito si scopre così la vera essenza del personaggio, ovvero le contraddizioni di un io ormai irrimediabilmente deformato, scisso, divaricato. In tale prospettiva il vestito diviene l'immagine esteriore del dissidio tra verità e finzione, vita e forma, congiungendosi così all'idea intimamente moderna della dissociazione dell'io.¹⁷⁶

Ovdje posebno stavljamo naglasak na šareno upakiranu vanjštinu koja plijeni pozornost. Uzmemo li, naime, kontekst u kojem su pojedine nastale ne možemo izdvojiti odbacivanje društvenih uloga koje joj se nameću. Preciznije rečeno, Pirandello ističe stalnu čovjekovu borbu za autentičnošću, neposrednošću i vitalnom spontanošću. U tom kontekstu, uvjetovana brojnim sukobima, vanjština metaforički pridonosi osjećaju podvojenosti i stalnim transformacijama. Likovi unatoč želji da izgrade vlastitu vanjštinu pokazuju slabost, ponekad se uspijevaju uklopiti u grupu preuzimajući 'rigidni oblik', dok u drugoj prilici bježe od kontrole i uvriježenih pravila. Stoga valja zaključiti kako vanjštine provlače motiv gubljenja i psihofizičkog propadanja pojedinca. Žarko Paić i Krešimir Purgar tumačeći identitet objedinjuju razbacane fragmentacije koje je potrebno presložiti u mozaik društvene konfiguracije. Dosljedno tome, u

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ivi*, str. 96.

svojim istraživanjima dublje poniru u forme obilježene značenjima, ne samo kulturološkim već i sociološkim:

Zbog dubinske veze simboličke potrošnje i konstrukcije identiteta, pripadnost klasi (argumentacijski temelj koji je konstanta i kod Simmela i Veblena i Bourdieua) postaje manje važnom, jer današnja modna potrošnja nije toliko usmjerena prema klasnom, koliko prema osobnom identitetu. Kao što smo vidjeli u poglavlju o klasičnim sociološkim teorijama mode, kod Veblena pokazivanje klasne pripadnosti stvar je gotovo isključivo potrošnje. Nasuprot tome, postmoderni potrošač ne može svoj identitet graditi samo na tome, jer će on potkopati tvorbu identiteta – u krajnjoj liniji, simbolička vrijednost stvari postaje površna i promjenjiva poput postmodernog *fluidnog identiteta*.¹⁷⁷

Na kraju, konkretne analize vanjštine integriraju heterogene čimbenike i obuhvaćaju višestruko povezana područja. U okviru tako dvosmislenih definicija, s jedne strane djeluju kao najsnažnije komunikacijsko oružje društvenih staleža i skupina, a s druge uspostavljaju odnose moći. Naslov romana *Uno, nessuno e centomila* zrcali brojnost novih vanjština. Nadalje, znatan dio teksta zauzima opis društvenih i povijesnih okolnosti koji efikasno i neposredno ukazuje na osobni, kolektivni i kulturni identitet. Pirandellove misli zahvaćaju nastojanja, vrijednosti i ideje koje utemeljuje na segmentima kulturnog relativizma, a razlog čemu je zasigurno u ambivalentnom položaju vanjštine na razmeđu politike i kulture, kreativnosti i raznolikosti odjevnog izričaja te ideologije kulturnih politika i politika identiteta. Pirandellova je vanjština neprestana transformacija; vrlo je promjenjiva, ali ipak posjeduje određenu stabilnost. Osim toga, iako često podvojena, nameće odgovore, a time i proturječja koja integriraju suprotnosti. K tome, u sukobu s odjećom ona nije ništa doli nepodnošljivi kavez-masku, pri čemu obraćamo pozornost na vanjštinu Vitangela Moscarda. S obzirom da ima više lica, njome se može manipulirati; ona nastoji biti nitko ako više ne može biti jedan. Stanja višestruke nesigurnosti neizbježno vode do otuđenja i potpunog gubitka identiteta. Na tragu tih razmišljanja utvrdili smo vanjštinu kao socijalno-psihološki princip koji zapravo predstavlja izopačenost društvenog stanja:

Razumijevanje kodova, njihovih suodnosa i konteksta u kojemu se primjenjuju podrazumijeva i razumijevanje pojedinih kulturalnih određenja. Kada se govori o podjeli kodova, mnogi semiotičari uzimaju upravo jezik kao svoje polazište, a materinji jezik smatra se primarnim i dominantnim kodom unutar svakog oblika društva. Premda postoji

¹⁷⁷ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 68.

mnoštvo podjela i klasifikacija kodova, Chandler se fokusira isključivo na one koji su ključni u medijskom, komunikacijskom i kulturalnom kontekstu. Prvu takvu grupu predstavljaju *društveni kodovi*, a njoj pripadaju verbalni jezik, kodovi tijela (facijalne ekspresije, pogled...), kodovi ponašanja (rituali, protokoli...) i kodovi robe (odijevanje, moda...).¹⁷⁸

U tom smislu možemo ustvrditi da je temeljna odlika njihova usmjerenost prema teoriji biomehanike i društveno izmanipuliranoj ulozi vanjštine. Biomehanika se tiče vizualnog procesa, spaja oblike i značenjski povezuje vanjštinu i identitet. Pri tome vanjštinom osjećamo neprolaznu fizičku privlačnost ili odbojnost. U tom kontekstu čovjek nema jedinstvenu vanjštinu, već raznovrsnu i složenu masku. U poglavlju *Fashion and empathy in the tango era* nastavljajući se na fragmente teorijskih razmišljanja Giorgija Agambena i Michela Foucaulta, Louise Wallenberg i Andrea Kollnitz kritički propituju interakciju čovjeka uvjetovanu strukturom društva, odnosno pristup obrazlažu činjenicom da raznovrsnost kulturne, društvene i moralne norme društveno tijelo usmjerava na otkrivanje veza između prava i politike, odnosno problematike društvene moći:

Following Agamben's assertion that the interaction between the human being and the apparatus produces subjects, the slit skirt as an apparatus allows to analyze the process of subjectification that involves its wearer and, thus, to investigate her relationships with the slit skirt, and the cultural, social, and moral norms that influence the ways in which the female body has been exposed, visualized, and represented.¹⁷⁹

U cjelini, slika vanjštine ilustrira vlastito mišljenje u društvenom procesu: pojedinac se osjeća jedinstvenim za sve ljude oko sebe, ali je u stvarnosti ništa (i stoga nitko), a također ga se percipira na bezbroj različitih načina (ili bolje, na stotinu tisuća načina); odbačen i izoliran, svjestan različitog sebe u odnosu s drugima (sto tisuća) potpuno se raspada. Shodno tome, zbog društvenih predrasuda, srama ili osjećaja krivnje, vanjšтина pokazuje i prikazuje zaštitu od društvenih i političkih nesloboda i diskriminacija. Naime, postavlja se pitanje o potrebi čovjekovog odricanja vlastite vanjštine te u kojoj se mjeri odjevni sadržaji mogu uskladiti s unutrašnjom i vanjskom prirodom. Upravo zbog toga, čovjek vjeruje da je jedan, za sebe i za druge, ali je u stvarnosti on mnogo različitih pojedinaca. To nam samo ukazuje da u pitanju nije nikakva metaforička igra, već posve suprotno. Na jednoj strani imamo potpuno razotkrivanje

¹⁷⁸ Ivi, str. 81.

¹⁷⁹ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *Fashion and Modernism*, London, Bloomsbury, 2019., str. 165.

ljudskosti, a na drugoj sadržaj i značenja odjeće koji ga lišavaju svake individualnosti i psihološke dubine. Upravo u tom smislu vanjština propituje problem otuđenja, odnosno prokazuje se kao apsurdna i suprotna logici. U konačnici, prikazi koje Pirandello oblikuje otkrivaju heterogene, eklektične dimenzije nastojeći rasvijetliti njezinu bit i određenje. S obzirom na sve navedeno, s pravom se može ukazati na ulomak iz poglavlja *L'ultimo capitolo: Woolf, Proust e Joyce* u kojem Castellana ima tendenciju ukratko predstaviti što je vizualnost i što ona može biti. Poglavlje obrađuje temeljna pitanja povezana s vanjštinom, a koncept na neki način preispituje postojanje određenih činjenica i izdvojenih detalja koji pomno kreiraju zanimljiv i višeslojan prikaz kako bi se ispričale unutarnje mnogo zagonetnije i dublje refleksije otuđene egzistencije: «La prima è l'inversione dei rapporti tradizionali fra realtà oggettiva e coscienza: i fatti scuri, certi e indubitabili, come la misurazione di un calzino sulla gamba di un bambino, diventano un semplice pretesto, un 'movente', per raccontare i molti interiori, che appaiono molto più importanti ma anche molto più enigmatici e difficili da decifrare che in passato.»¹⁸⁰

¹⁸⁰ Riccardo Castellana, *op. cit.*, str. 84.

VI. ITALO SVEVO – 'FREUD' TALIJANSKE KNJIŽEVNOSTI

U poglavlju *Italo Svevo – 'Freud' talijanske književnosti* predstavljamo vanjštinu unutar odabranih naslova: *Una vita*, *Senilità* i *La coscienza di Zeno* talijanskog pisca Itala Sveva. Može se reći da Svevo svakoj nastoji dočarati emociju, dati nekakv stav, bilo ispravan ili kriv, lijep ili nakazan. Opisane karakteristike izdvajaju se višestrukim značenjima, a efekti odjeće slikovito povezuje vidljivo i nevidljivo. I naravno, iskazani elementi osnažuju opis, izravnije i emotivnije progovaraju o vanjštini. Oni po svemu sudeći prikrivaju štošta, a ponajprije zbivanja koja su nam iz raznih razloga najzanimljivija. U njima ima mnogo toga što je Svevo izrazilo u naslovima svojih romana. Vanjština, osobito njezin imaginarni i prešućeni dio, prepoznaje emocionalna kretanja. Odjevna rješenja aktiviraju diskretne emocije, ali i psihopatološka stanja poput anksioznosti ili raznih stanja napetosti. Odjevne vrijednosti variraju ovisno o subjektu i ambijentu. Bez obzira koji aspekt promatrali, Svevove vanjštine proizlaze iz elemenata povezanih s *frejdovskom psihoanalizom* i *teorijom relativnosti*. Naime, da bismo razumjeli samu njezinu bit, potreban je širi psihološki kontekst. Na to ukazuje Massimo Baldini u *L'invenzione della moda, Le teorie gli stilisti la storia* dodatnim objašnjavanjem: «In breve, tra la decorazione (o ornamento) e il pudore vi è un perenne conflitto che si resolve in una serie di compromessi il cui contenuto muta continuamente nell'arco della vita.»¹ Dakle, vanjštine manifestiraju duboku senzualnost u kojoj smo počeli tražiti skrivena psihoanalitička značenja. Također, njome dovodimo u vezu vrijednosti koje proizlaze iz čovjekove nutrine, strahove i nemire, slabosti i tjeskobe. Svevovi rafinirani odjevni primjeri u spoju s modnim oblicima eksperimentiraju s apstraktnim oblicima akromatskih boja u kombinacijama različitih materijala. Mekanom modelacijom, prikazima utemeljenim na karakterističnim odnosima sive boje i njezinih tonova, prodire u intimu likova realističke psihologizacije. Italo Svevo, (pravo ime Aron Ettore Schmitz, (1861. - 1928.) pisac je talijanskog dekadentizma. Istodobno, George Simmel prateći modne oblike upućuje na filozofski kontekst Arthura Schopenhauera, Karla Marxa, Friedricha Nietzschea i Bergsona. Također je značajno pozicioniranje mode i modernosti Louise Wallenberg i Andree Kollnitz:

To Simmel, the aesthetic expressions are largely interwoven with the abstraction process of modern capitalism in which substances and essences become relations, and fashion can be seen as a typical expression of this. At the same time, he is influenced by the philosophy of life, notably in Nietzsche, Schopenhauer, and Bergson.²

¹ Massimo Baldini, *L'invenzione della moda, Le teorie gli stilisti la storia*, Roma, Armando, 2005., str. 18.

² Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *Fashion and modernism*, London, Bloomsbury, 2019., str. 30.

Promatrajući Svevove vanjštine, prvo što uočavamo jest emocionalni doživljaj. Moglo bi se reći da je složenost vanjštine iskazana na jasan način: jednostavnim odjevnim oblicima, njihovim ritmom i harmoničnim odnosima. Svevov je odjevni prostor plošan, ali vrlo složen u toj plošnosti. U podlozi ovog mišljenja je pretpostavka o potrebi integriranja 'međusobnog prožimanja' o kojem Bergson govori:

Proprio lo studio della trama, dunque, potrà prima di tutto recuperare quella «mutua penetrazione» di stati di cui parla Bergson; e potrà, al tempo stesso, funzionare da contrasto a quell'accanimento «perfino un po' ridicolo della critica nel chiedersi se il primo Svevo sia da considerarsi o meno uno scrittore naturalista³.

Posebna značajka su obilježja višestrukih identiteta: židovsko, njemačko i talijansko, u smislu mentaliteta, stavljanjem naglaska na multikulturalni identitet. Zbog emocionalnih impulsa, obojanih rastrzanim identitetskim dvojbama unosi velike promjene u konstrukciju vanjštine. Svevov introspektivni pristup polazi od složenih konfliktnih pitanja pripovjedača-protagoniste. Njegova vanjština ima jednu odliku koju nema nijedan drugi. *Inetto* je centralna književna figura koja dobiva smisao. Cijela je problematika temeljitije razrađena Freudovom psihoanalitičkom teorijom povezanom s odjećom uklopljenom u kontekst:

Il caso di Zeno è esemplare: per misurare non le sue menzogne, ma la sua inconsapevolezza e le sue rimozioni, sono necessarie la verità psicoanalitiche che lo trascendono, e che pure non assurgono a nessuna absolutezza, affidate come sono a un dottor S. vendicativo e astioso, e colpite dallo scetticismo di Svevo sulla loro efficacia terapeutica.⁴

Drugim riječima, Svevo utjelovljuje stanja posvemašnje praznine i neuroze. Odjevni sadržaj likova pokazuje nešto čulno, prati psihičko stanje lika. Naime, u njima određeni elementi oblikuju simboličko, odnosno, dodatno su upleteni u mrežu različitih odnosa. Svevo tako predstavlja otuđenog bolesnika koji nije u stanju prilagoditi se društvu i novonastalim vrijednostima. U tom smislu, pojam *senilnosti* povezujemo s tjelesnim i duhovnim raspadanjem koje rezultira trajnom melankolijom, apatijom i depresijom: «Nel primo caso, si è inteso per '*senilità*' uno stato esistenziale, una condizione di decadenza dell'anima, una distanza della "salute", insomma un'apatia, una forma di debolezza strettamente imparentata – se non coincidente – con l'inettitudine.»⁵ Na tom putu razotkriva senilnost koja izravno utječe na

³ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012., str. 145.

⁴ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 26.

⁵ *Ivi*, str. 150.

čovjekovo ponašanje i djelovanje. Termin senilnost, prema Romanu Luperiniju i Massimilianu Tortori, obuhvaća različite oblike otuđenja, nesigurnost, opterećenost problemima ili aktivnost između svjesnog i nesvjesnog. Riječ je o senilnosti koja poprima karakter tjelesne i psihičke propasti likova: «La senilità, in tal senso, è una categoria psicotemporale, e come del resto ci dice subito il titolo, è il vero soggetto del secondo romanzo da Svevo.»⁶ Drugim riječima, senilnost neizbježno rasprostire svoj emocionalni ton na identitet likova zbog čega je ujedno i najdominantnija emocija s kojom se suočavaju. Nadalje, upravo u Svevovim romanima važno je zapaziti četiri temeljne odlike koje upoznajemo kao *triestinità*:

- društveno-povijesni prostor
- nacionalni i kulturni identitet
- smjer i pedagoška misija triestinskih intelektualaca prema putu književne kulture i stvaralaštva
- bijeg iz svijeta okruženog industrijom i komercijalnim aktivnostima kojeg obilježava odsutnost estetskog okvira

Tako ono što kao prvotno ovdje želimo istaknuti jest *triestinità* koja ima poseban učinak na vanjštinu likova. Drugim riječima, ovim se terminom jasno ukazuje na kulturu te određene socijalne i političke promjene društva i vremena u kojemu je pisac živio. Ukratko, to je nužno za one koji ne poznaju kozmopolitski Trst u kojem je Svevo stvorio junake, njihove probleme i sudbine. S druge strane, ukazuje i na bitne karakteristike povezane s potisnutim emocionalnim elementima koji specifično doprinose dekadenciji vanjštine. Nadalje, proučavajući vanjštinu, primjećujemo značajnu upotrebu vela. Odnosno, veo utječe na sveukupni emocionalni i fizički identitet likova te posljedično doprinosi njihovoj vanjštini. Ono samo što u ovom kontekstu želimo istaknuti je da njegovi obrisi ne upućuju na banalno ponavljanje odjevnog detalja, već upravo suprotno, uzevši kao polazište ljepotu skrivenog i nevidljivog, aludira na jedinstveni doživljaj psihoanalitičke optike. Veo u tim prizorima djeluje poput skulpture, plastično i voluminozno. O tome posebnom odjevnom predmetu još puno određenije razmatraju, posebno s učenjem psihoanalize Eva Meyer i Vivian Liska:

Through an interplay between the visible and the hidden not only can an intensity develop that does not exclude the vague, but this intensity also carries a time index within itself: It is the moment in which you can allude to a not-yet, a previous unsayable, it only matters when and where. Freud, who repeatedly inscribed the "veil" and the "weave" in the

⁶ Ivi, str. 151.

psychoanalytical optic, described this moment as the "consideration of the possibility of representation."⁷

Ako se gleda iz društvene perspektive, veo postaje vrlo značajan za pojedinca jer prikriva fizičke i emocionalne osjećaje ili raspoloženja «Un decadentismo ironico vuol dire un decadentismo velato, coperto: che teme di manifestarsi a occhio nudo».⁸ Dakle, pomno i vješto manipulira upravo takvom slikom i vlastitom poetikom. Naime, analizirajući ovu problematiku Alber Asor Rosa objašnjava ironičnu dekadenciju, onu koja se boji pokazati golim okom umjesto da čini njezinu 'sociološku' izvanjskost. Drugim riječima, determinira određeno ponašanje, ambivalentno kao i sama vanjština. U tom odnosu, Cheryl Buckley i Hilary Fawcett naglašavaju ideju o 'ženskom misteriju':

Pale colours, such as mauves, whites and creams, combined with delicate embroidery and décolletage created a look in outerwear that referred closely to the look of lingerie in the period and reinforced the idea of fashion as seduction. The theme of the veil, which recurs in art and literature at this time, can also be seen in fashion in this layering of fine and translucent materials. The idea of 'woman's mystery' as part of her armoury against sexual betrayal and abandonment is one that is reinforced by these images.⁹

Na neki način, za Luperinija i Tortoru senilnost nije fizički prostor, već dublja karakterizacija, zaokružena i precizirana tipska određenost. Pored toga, važan je uzrok suživljavanja s prikazanim čije se dimenzije mogu produbiti iz više kutova. Naime, odgovor smo potražili u pojmu 'inercija' stanje suprotno mirnoj nepokretnosti, tj. otporu, dakle, u ključu socio-kulturnog konteksta:

La senilità non è una grandezza fisica, non è una misura quantitativa della vita, ma è una qualità dinamica di rapporto col tempo, con l'esistenza – non per nulla la parola chiave per definirla è l'«inerzia» (vocata circa venti volte), che indica, anch'essa un suo contrario alla pacifica immobilità, ossia la resistenza, l'opposizione alle variazioni dello stato di moto.¹⁰

⁷ Eva Meyer, Vivian Liska, *What does the Veil know?*, Zürich, Voldemeer, 2009., str. 64

⁸ Alberto Asor Rosa, *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975., str. 674.

⁹ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *Fashioning the Feminine*, London, Tauris & Co, 2002., str. 46.

¹⁰ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 151.

S druge strane, Gillo Dorfles u *Mode e modi* izdvaja zaokupljenost modom kao nezaobilaznom dionicom u prijenosu emocija. Naime, Dorfles definira modni koncept kao oblik koji začuđuje prikazima ekscesnih, rubnih, često moralno i etički upitnih likova. Pored ovog, Alberto Asor Rosa, posebno izdvaja Svevovu poetičku koncepciju te pritom ističe da je 'savjest' tema njegova pripovijedanja: «La «coscienza» è l'oggetto della sua narrazione.»¹¹ Također, zamjećuje da ironija ima odlučujući utjecaj na Svevovu savjest: «L'ironia è la barriera, il confine e alla fin fine il carattere della coscienza sveviana».¹² Tako se sljedeća simbolika događa na višoj, duhovnoj razini značenja. Malo je važno, u biti, kakvo je tijelo, važna je duša koja u njemu obitava. Ono što je posebno zanimljivo, premda ne uvodi bitno u novi diskurs. Chris Breward, u *Fashion* nagovještava primat mode te naglašava koliko je univerzalni kôd mode istodobno i univerzalni kôd moderne. Naime, moda kao univerzalna forma života neizbježno sa sobom donosi postmodernu kulturu. Zaključno, u svezi s tim, vanjština u modernom društvu nadilazi sve granice, a svoje pravo postojanje povezuje dotičući modu:

Successive generations of society women whose clothing practices endorsed the primacy of couture and set fashionable standards from the mid-nineteenth century to the early twentieth thus found themselves featuring centre-stage in a dramatic tableau of sweeping layers, intricate sartorial engineering, and jewel-like tones, where distinction was the primary motor for fashionable experimentation and changing form.¹³

Drugo, u svom 'pogledu iznutra' Svevo svjedoči da je vanjština svugdje prisutna. U tom kontekstu, psihoanalitička interpretacija povezana s modnim kontekstom opravdava svoja određenja. Osim toga, prepoznatljiva obilježja Sveove poetike posjeduju ironijske odrednice. Alberto Asor Rosa prostor ironije veže s granicom savjesti, zapravo, ona se tiče svijesti, ali je i izvan nje, sposobna je pokoravati joj se, suditi joj, manipulirati njome:

L'ironia è, insomma, quel margine della coscienza, che fa parte della coscienza ma anche ne è al di fuori, che vive al suo interno ma è anche capace di guardarla, di contemplarla, di sottilizzarla, di giudicarla, di manipolarla, di metterla qui o là secondo capriccio o secondo logica: una supercoscienza, che è raccontata anch'essa dalla prima, ma che al tempo stesso la guida e la sorveglia, senza perderla mai d'occhio, perché forse ha pudore che si disfreni.¹⁴

¹¹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 673.

¹² *Ivi*, str. 674.

¹³ Chris Breward, *Fashion*, Oxford, Oxford University Press, 2005., str. 66.

¹⁴ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 674.

U zaključnom dijelu, vodeći se specifičnim odjevnim kôdom, poglavito pak baveći se pojavnim oblicima i različitim transformacijama smatramo da opisi u Svevovim romanima imaju uvjerljiva predstavljanja koja mogu ponuditi odgovor na pitanje što je to vanjština. Otvaranje te problematike ima za posljedicu sve dublje značenje, kako su zamijetili Romano Luperini i Massimiliano Tortora, a koje otjelovljuje i proširuje granice izražajnosti do pune snage, u slojeve iskustva, mišljenja i osjećanja uključujući psihoanalizu: «E così l'io resiste si ripara dalle responsabilità della vita adulta, dell'esperienza, attraverso la messa in scena continua di un sé insoddisfatto e protetto dall'ideologia („nell cervello una grande paura di se stesso e dalla debolezza del proprio carattere“).»¹⁵

Izdvojeni primjeri ključni su elementi cjelovite rekonstrukcije koji će čitatelja zaintrigirati i usmjeriti mu pozornost na određene odlike koje karakteriziraju prikaze. Moda je umnogome pridonijela ovakvim shvaćanjima i tako postala osnovni element viđenja i kulturološkog pogleda na vanjstinu. Svaku informaciju preispitali smo i produbili novim spoznajama koje se naslanjaju na ranije analize.

¹⁵ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 139-140.

6.1. *Una vita* (1892.)

U ovom romanu riječ je o životu mladića imenom Alfonso Nitti koji zbog očeve smrti i teških prilika napušta obitelj, odlazi sa sela u grad u potrazi za poslom. Mladi Alfonso dolazi u Trst (Trieste) i uzima smještaj kod obitelj Lanucci. Istodobno, rastrgan između želje za afirmacijom, jer želi postati pisac i stvarnosti koja ga tlači, Alfonso uspostavlja prijateljstvo s poslodavcem (banka Maller) i zaljubljuje se u njegovu kćer Anettu. Ljubavni susreti uvode nas u igru koja postaje opasna za nesigurnu psihi glavnog lika. Jedne večeri Alfonso potaknut nizom okolnosti, napušta posao i vraća se u rodno mjesto kako bi izbjegao skandal. Poslije majčine smrti prodaje obiteljsko imanje i ponovno se vraća u Trst. Nakon povratka je prebačen na poslove manje važnosti. U međuvremenu, otkriva da je Anetta u vezi s Macarijem. Iscrpljen i ljubomor, nakon niza počinjenih grešaka odlučuje se za samoubojstvo. Kraj romana zaključuje delegiranjem hladne, birokratske obavijesti o smrti. Roman je podijeljen na dvadeset poglavlja. Na samom početku, pri prvom ljubavnom susretu, jasno je da su Alfonso i Anetta pripadnici posve različitih svjetonazora i društvenih svjetova. Razgovaraju o književnosti, odluče napisati roman, a njihovo kontinuirano druženje dovodi ih do zaljubljenosti i romantičnih namjera. Nakon što zavede djevojku, po njezinom savjetu napušta grad. Anetta se vraća svom buržoskom svijetu i uspostavlja ljubavnu vezu s Macarijem. U najvažnijem dijelu Alfonso Nitti nalazi se u procjepu između svojih želja i društvenih normi. Njegov život sastoji se od banalnih događaja, isprepleten osjećajima bespomoćnosti, paraliziranosti i obeshrabrenosti, ne vlada situacijom već se sve događa mimo njega. Nadalje, uz prikaz loma intelektualca osamljenika koji se ne uspijeva snaći u problemima svakodnevnog života predstavljena je čitava galerija likova koje nitko ne razumije, osamljenika povučenih u vlastiti svijet čija se dekadentna raspoloženja mjenjaju, od osjećaja očaja do tuposti. Siva priroda i tmurno nebo doprinose jednoličnoj atmosferi. Također, tjeskoba upućuje na labirint snova, samo-obmanu, izgovor i kontradikciju koji čine prepoznatljive elemente Svevove poetike. S druge strane, privlači nekontroliranim impulsima iracionalnoga i zastrašujuće pomračenim stanjima. Naime, likove teško percipiramo kao društvene osobe, najčešće su samci, ostavljeni ili nekoga ostavljaju, ili pak žive tjeskobnu samoću u paru. Pozornost privlače vješto dočarane emocije obeshrabrenosti i beživotnosti. Zato Svevove figure tumaraju urbanim labirintima, nesposobne za iskorak iz atmosfere kolebanja, neizvjesnosti i tjeskobe. Dakle, Svevo opisuje vanjštinu skućenu unutar tijesnih koordinata vlastitih interesa i nerazumijevanja vanjskoga svijeta. Ideje za dalje istraživanje, uz primjenu introvertnog, psihoanalitičkog pristupa, jasno ukazuju na njezinu doživljajnu i osjećajnu poziciju. U tom smislu, potkrjepljenja nisu samo vizualna, već se radi o fokusiranosti na identitetski okvir s emocijama i psihološkim obilježjima.

Referirajući se na Dorflesova razjašnjenja poseban naglasak stavljen je na metaforičke i metomijske aspekte. Suvremena teorija Romana Jakobsona metafore i metonimije bavi se različitim vidovima ljudskog djelovanja, a koncept modnog sustava povezuje s kulturnim i komunikacijskim kôdom. U tom smjeru obratili smo pozornost na obilježja odjeće Alfonsa Nittija ističući crno odijelo, kravatu i cipele: «Alfonso trovò il suo vestito nero steso sul letto, piegato accuramente. La signora Lanucci aveva pensato a tutto, dalla cravatta agli stivali.»¹⁶ Nadalje, opisana fizionomija ističe karakterizacijska obilježja: «Non solo nel vestire Alfonso differiva dal suo college. Era pulito, però dal solino di bucato ma giallognolo, alla giubba grigia, tutto dinotava in lui il gusto poco raffinato e il desiderio di spenderli corti.»¹⁷ Najistaknutiji dijelovi su: kostim i kravata klasične forme, često sive ili crne boje, kao najizrazitiji simbolim birokratske uniformiranosti. Također je, značajna odjeća službenika banke Maller, a vanjšina naglašava klasično crno odijelo s kravatom. Postupnim proširivanjem značenja, ukazujemo na unutarnja, subjektivna psihološka previranja pojedinaca, a prema tome, Alberto Asor Rosa navodi: «E intimità vuol dire profondità, conoscenza dell'essere.»¹⁸ Isto tako, lik i odjeća, dijelovi su svjesne kohezivne cjeline, a intimnost zadržava dvostruku prirodu. Nadalje, gestikulacija, osjećaji i stanja projiciraju psihičku nestabilnost koja ovisno o kontekstu maksimalno iskorištavaju potencijal u komunikaciji. Time vanjšina tematski spada u ona značenja o kojima govori Giorgio Agamben: «Il termine dispositivo nomina ciò in cui e attraverso cui si realizza una pura attività di governo senza alcun fondamento nell'essere. Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto.»¹⁹ Istraživanje ovog poglavlja dovelo je do novih spoznaja u sklopu već spominjanog pojma dispositivo. Pitanje koje se postavlja jest, do koje mjere je čovjek zarobljen u formi koja ga posjeduje? Uz nepobitno fizičko utemeljenje, mi smo društvena bića koja tijekom komunikacije reproduciramo vizualne obrasce kako bismo postigli određeno usmjeravanje pažnje. Tako smo u razradama simbolički nabijene vizualne ambivalentnosti predstavili koncept Johna Carla Flügela. Primjerice, Flügelova načela, sadržajno propituju upečatljive oblike ukrasa, kao i znakove bogastva i moći društvenih pozicija nositelja:

We had already seen that decoration has a sexual and social value, attractive (according to the prevalent taste) and striking forms of ornamentation being useful both for purposes of

¹⁶ Italo Svevo, *Una vita*, Roma, Newton Compton, 2015., str. 49.

¹⁷ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 39.

¹⁸ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 674.

¹⁹ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 19.

sexual allurements and as sings of rank, wealth, or power—following the convention that the more elaborate and decorative the costume, the higher the social position of the wearer.²⁰

Vratimo se Svevovovoj vanjštini prepoznatljivoj po provocirajućim emotivnim potencijalima. Posebna simboličnost odvija se u međusobno kontrastivnom odnosu ukazujući na suprotnosti i napetosti. Također, izvanjskim oblikom komunicira preko precizno uspostavljenih gesti i znakova. Značajnu pažnju pridodajemo dijelovima koji predstavljaju identitet, a kojeg razrađuju Romano Luperini i Massimiliano Tortora: «C'è qualcosa nella natura stessa dei personaggi modernisti italiani a renderli magari occasionalmente disposti alla folgorazione epifanica, ma inadatti a trasformarla in asse intorno al quale costruire le loro identità.»²¹ U nastavku ćemo prikazati elemente s naglaskom na eleganciji, ljepoti i kvaliteti materijala. Opet je na pomolu priča o modi čime se dodatno prikazuje rukopis i vizija pisca dizajnera: siva haljina, sivi veo i okrugli šešir. No, zanimljivo je da privlači siva boja s kojom nikad ne možete pogriješiti. Može se stoga ustvrditi kako je siva boja vladarica, uvijek moderna i stylish. Odjevna kombinacija Anette otkriva osobni i nadasve kreativni stilski pečat: «Era Anetta. Portava un vestito grigio, la veletta grigia di un cappellino rotondoalzata sulla fronte bianca. Una figura casta ma matronale.»²² U nastavku, u jedanaestom poglavlju, Svevo nastavlja opisivati lice i odjeću. No, modni značaj, čini se ističe cjelinu kao svojevrsno scensko uprizorenje. U njemu nema unutrašnje dramatike, izdvaja se, nježno bijela, ukrasna, crna vrpca i Anetteino lice inteligentnih obilježja: «Era vestita di bianco di lana molle e un cordone nero alla vita. Ad onta del loro sviluppo, le forme di Anette erano molto caste, virginali con quella schiena rigida, incavata verso il collo, e una faccia bianca con i tratti marcati dell'intelligenza e della attività.»²³ Bijela boja odlično odgovara opisu njezine vanjštine. Mogli bismo zaključiti da Svevo očituje modni repertoar vremena, uglavnom popularne oblike kostima, poneki rekvizit i slično. Kao što je vidljivo odabrani ulomci ispoljavaju traumatičan i nerazjašnjen odnos, ali s druge strane pokušavaju prikazati 'željeni' izgled, stav i osobnost. No također, Romano Luperini i Massimiliano Tortora potvrđuju vezu unutrašnjosti i vanjštine, a cilj je ukazati na kompleksniju sliku određenih psihičkih stanja: «L'identità narrativa significa, dunque, possibilità di cinfigurare l'esperienza in un intreccio, integrando i tratti che si presumono stabili, cioè il carattere, in una configurazione che ammette la negazione della stabilità del carattere senza che questa produca forme di scetticismo radicale.»²⁴ Nadalje, značenja su

²⁰ John Carl Flügel, *Psychology Of Clothes*, London, Hogarth, 1940., str. 138.

²¹ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 31.

²² Italo Svevo, *op. cit.*, str. 114.

²³ *Ivi*, str. 132.

²⁴ *Ivi*, str. 160.

vezana uz postojanje određene uzročne veze između onoga tko se prikazuje i onoga što se prikazuje. Pritom ističe identitet u društvenom tkivu čija je sudbina u procesu stalne nestalnosti. Vanjštine nastoje spretno privući pozornost na ono što istovremeno nastoje sakriti. U takvoj klimi odjeća poprima neviđenu važnost kao zamjena za svaku nadu u metaforično, transcendentno iskupljenje. Oslanjajući se na takav koncept, Daniela Baroncini, odjeću prikazuje kao površinu vanjštine kao takve, ali time i svu složenost odnosa realnosti i likova, tj. jedno obuhvaćeno drugo, ili potpuno sadržano jedno unutar drugog:

In questo clima di angiscia e atonia morale, perettamente appresentato dall'indifferenza come malattia interiore, sentimento della negatività dell'esistere, disociazione tra il soggetto e una realtà ormai inafferrabile, gli oggetti – e dunque anche gli abiti – assumono un rilievo inedito a sostituire ogni speranza di riscatto metaforico e transcendente. Si moltiplicano così riferimenti ai vestiti dei personaggi, accentuando la materialità dell'oggetto, nel momento in cui realtà concreta diviene la sola dimensione possibile dell'esistere.²⁵

Tako smo, zbog odjevnih obilježja, izdvojili smo opise: Luigija Micenija, kolege Alfonsa Nittija, odjevenog u kratki ogrtač prilagođen modnim smjericama, gospodina Gustava Mallera, njegov kaput s kapuljačom, portret Ballinija čiji izgled iskazuje inteligenciju, figuru i odjeću Fumigija zaljubljenog u Anettu, gospodina Rolija, vlasnika tvornice tjestenine u Napoliju, pretjerano fascinaciranog zlatnim nakitom, prijatelja obitelji Lanucci, izvjesnog Maria Grallija često odjevenog u grube tkanine, Federica Mallera, aristokratskog izgleda protkanog dozom ženstvenosti, odjeću bilježnika Mascottija odjevenog u crni baršun, doktora Frontinija, vlasnika trgovine, gospodina Dorittija u bogato izvezenom odijelu od crne svile te francuskog dopisnika Whitea i njegovu ženu. Sasvim poseban i zanimljiv čini nam se ovaj posljednji primjer pariške gospode White. U kratkom opisu odjeće gospodina Whitea uočavamo originalne odjevne elemente, dok profil gospode White predstavlja ženu iz svakodnevnog života odjevenu u crveni kućni haljetak. No, ovdje je očito da jednostavnost opisa nije bila ključna, već postoji neki dublji razlog koji, iako ga ne možemo posve dokučiti, nas vodi u sferu simboličke vanjštine. Znakovni jezik koji nam ponovno najbolje objašnjava Vollijeva teorija uključuje smisao i značenje pojma mode. On nadalje tvrdi da bit modernosti u isto vrijeme predstavlja okov društvene i individualne pobune i nezadovoljstva. Također, duhovni nemiri i strasti sudjeluju u nadogradnji problemskog sklopa. Prema, Ugu Volliju, teško je definirati strukturu vanjštine jer se u nametanju dominacije, manje-više vrijedni elementi

²⁵ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010., str. 106.

smještaju iznad sociokulturne i povijesne kritičnosti. Ugo Voli propituje široki spektar djelovanja, tvrdi da ogoljenost, odnosno, izričaj lišen dekorativnosti možemo prepoznati, dok onaj drugi, skriveni, višeslojan, vrlo sadržajan i intelektualno poticajan za istraživanje pronalazimo u simbolima. Zbog toga u tumačenju vanjštine stavlja težište na heterogenosti i višeznačnom prividu:

L'aspetto di una cosa si trasforma a causa della sua attitudine e significare: i suoi tratti pertinenti, quelli che permettono di riconoscerlo convenzionalmente, tendono a esaltarsi per dimensioni e altre qualità percettive in maniera esagerata, ornamenti più o meno preziosi gli si accumulano sopra, gli altri segni che gli si collegano per somiglianza o contiguità ne influenzano la forma.²⁶

U zaključku, Svevo, dakle, pokušava detaljnije i opširnije prodrijeti u psihički život likova, i, još preciznije, svih njih kao jedne cjeline kojom bismo dopunili osvrt na vanjštinu. Na dubljoj razini, nastojali smo gledati svijet očima pisca čije djelo nastojimo razumjeti, a čije su vanjštine vizualno prepoznatljivije ili razlikovnije, u odnosu na druge. U pitanju je psihološko razlikovanje, odnosno emocionalno, specifično ljudsko, ma koliko bio daleko i skriveno.

²⁶ Ugo Volli, *Contro la Moda*, Milano, Feltrinelli, 1988., str. 26.

6.2. *Senilità* (1898.)

Nakon literarnog prvijenaca uslijedio je drugi roman Itala Sveva, *Senilità*. Objavljen je prvi put 1898. godine o trošku autora, doživljava manji uspjeh, ali kasnije biva priznat kao remek djelo. 1927. godine, njegov učitelj, irski pisac James Joyce, u Trstu ga predstavlja javnosti. Priča se odvija oko četiri glavna lika: Emilio, Amalia, Angiolinu i Stefano koji provode svoje živote u Trstu u kasnom devetnaestom stoljeću. Živote junaka, njihove odnose i psihološka stanja objedinjuju poljuljana emocionalna stanja, pasivnost i introvertiranost, nesigurnost, strahovi i samosažaljenje, a izgradnja osobnosti osuđena je na neuspjeh. Ponovno oslonjajući se na Freudovu teoriju, bit svoje poetike postavlja kroz propitivanje psihičkoga života. Opisujući vanjštinu, posebno i nadasve osebujno propitujemo pojam senilità. Pritom Romano Luperini i Massimiliano Tortora objašnjavaju trostruku prirodu senilnosti, senilnost kao patologija; senilnost kao teorija i senilnost kao sentimentalna poza, sposobnost da se u život ukomponiraju duhovna i estetska svojstva: «L'espressione, di solito è stata spiegata principalmente in tremodi: come patologia; come teorme, e come posa sentimentale, attitudine a spostare la vita dal versante dell'esperienza a quello dell'estetica.»²⁷ Naime, kako je u uvodnim poglavljima prikazano, Svevo sklon osamljenosti i sivim ugođajima, kolažira sjetna, kišovita raspoloženja, opisuje grad koji na trenutke vizualno ostavlja dojam pustinje, a ponekad je sunčan i veseo, sklon gužvi, što je također u neizravnoj vezi s naslovom romana. Naime, za razumijevanje Svevove poetike u cijelosti ključan je dekadentni ton, i u konačnici, ljubomora, razočaranje, osobna kriza i bezizlaznost. *Senilità* je autobiografski roman s elementima osobnog iskustva. Sastoji se od četrnaest poglavlja, a napisan je u trećem licu. Kako vidimo, središnje mjesto zauzima Emilio Brentani sa svojim sumnjama, nesigurnostima, napadima ljubomore i strahovima, nesposoban suočiti se sa stvarnošću: «In *Senilità* (1898), Emilio si occulta a se stesso e il narratore opera contro di lui, instaurando un regime di falsa coscienza contro la quale, tuttavia, la coscienza retta non si dichiara.»²⁸ Svevo, kako je spomenuto, opisujući dobre i loše strane vanjštine dotiče probleme suvremenog čovjeka sa svim svojim proturječjima, socijalnim i egzistencijalnim pitanjima. To se najbolje može vidjeti u obilježjima moderne, njezinim dvostrukim značenjima, pretjeranoj senzibilnosti, melankoliji, samoanalizi nervozi, nemiru, osjećaj samoće i bijegu od života. Vanjštinom ističemo ponovno, onaj glavni sadržaj, a to je odjeća. Shodno tome, izdvajamo opis Angiolinine majke, starice odjevene u svijetlu, pomalo izbljedadu boju s velikom plavom pregačom i maramom na glavi:

²⁷ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 150.

²⁸ Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 27.

La vecchia vestiva da serva, in colori vivaci per quanto un po' stinti, il grande grembiale turchino, e turchino il fazzoletto che portava in testa alla fiuliana. Del resto il volto conservava qualche traccia di bellezza passata; anzi il profilo ricordava quello d'Angiolina, ma la faccia ossuta e immobile con gli occhietti neri pieni d'inquietudine aveva qualche cosa della bestia attenta per sfuggire alle legnate.²⁹

Nije teško pronaći primjere Angiolinine odjeće. No, ono što im je zajedničko jest osobnost i ljepota. Ovdje je prikazana u žutoj svilenj haljini sa šeširom koji krasi njezinu zlatnu kosu. Dominira sklonost modnim predmetima i urođeni osjećaj za lijepo, uzvišeno i plemenito: «Angiolina colla madre; bellissima davvero con un vestito di seta giallo e un cappellino di cui non si vedevano che due o tre grandi rose nell'oro dei capelli.»³⁰ Jedna zanimljiva Baroncinijeva konstatacija poziva upravo na modno značenje odjeće. S jedne strane služi kao sredstvo u pokušaju raskrinkavanja identiteta, dok s druge služi osviještenju identiteta lika. Tu tvrdnju možemo poduprijeti činjenicom o auri mode, kako zaključuje Daniela Baroncini:

A questo punto anche gli abiti sembrano deformarsi, ormai disgiunti dall'immagine di seduzione e armonia che domina la rappresentazione della donna nella letteratura di fine secolo. Si assiste così alla perdita dell'aura della moda, che viene definitivamente desublimata, sino alla sovrapposizione dell'abito con l'idea di un erotismo squalido e triste, che si fonde infine con pensieri funebri, come, attesta il patetico personaggio della prostituta che piange la madre morta: «Un altro contrasto stava nel fatto ch'ella offriva quelle sue seduzioni rosse e sciupate, avvolte in certi miserabili veli neri (e li portava un po' di traverso come un travestimento di carnevale), cenciose gramaglie improvvisate.»³¹

Dakle, i tu, kao i kod drugih pisaca, vidimo vanjštine koje se razlikuju, formom, specifičnim izričajem i vrstom odjeće. Tako, kada je u pitanju odjevanje, vrijedni su pozornosti dijelovi Amalijine odjeće od grube, svijetloplave tkanine koja skriva njezino mršavo tijelo. Takav dojam upotpunjuje izrazito realistička, na trenutke i naturalistička karakterizacija. Naime, Amalia je skromna, plaha, stidljiva, opisana sivim tonom koji naglašava njezinu melankoliju, dosadu, strah, nedostatak životne energije i sl. Također, siva boja dodatno ukazuje na anksioznost, psihološku krizu i identitetska previranja:

²⁹ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 60.

³⁰ *Ivi*, str. 143.

³¹ *Ivi*, str. 108.

Portava un vestito che da lungo tempo non doveva aver indossato perché Emilio non l'aveva mai visto. Dei colori azzuri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente il povero corpo dimagrito. Del resto se realmente ella lo aveva avuto, tu per la prima e l'ultima volta, perché ella ritorno al suo destino abituale, grigio come la sua figura e il suo destino.³²

Može se zaključiti, Svevove vanštine, poprilično se razlikuju od onoga što smo do sada analizirali. U određenim okolnostima vanjštine posjeduju estetsku kvalitetu koja na dojmljiv način označava egzistencijalno postojanje. Vanjština negira pojavnost u njezinu tradicionalnom značenju pri čemu preferira jednostavnu vizualnost zadržavajući se na simboličkim motivima. Veo, međutim, kao modna kategorija, u sebi je mnogo kompleksniji od onoga izvana. Također, čini važan segment modnog života i istovremeno dobiva jednu novu, višu dimenziju. Emocionalna stanja variraju s obzirom na veo i dobiva se dojam kao da nismo sigurni što u konkretnim trenucima likovi osjećaju. Naime, pisac ga vrlo često opisuje, a za nas ima važne simboličke vrijednosti kojima na određeni način možemo upotpuniti dojam o vanjštini. Kako pišu Eva Meyer i Vivian Liska:

It is like this: a veil loosely woven of fine thread, dyed whatever colour you please. divided up by thicker threads into as many parallel square sections as you like, and stretched on a frame. I set this up between the eye and the object to be represented, so that the visual pyramid passes through the loose weave of the veil.³³

U nastavku, u sklopu Angiolinine odjeće izdvojili smo dijelove u smeđoj boji povezanih s modnom tendencijom tog vremena: «Un vestito bruno che non le aveva mai visto, elegantissimo, sembrava tirato fuori per qualche grande occasione, anche il cappello gli sembrò nuovo e osservò persino delle scarpette poco adatte per camminare a Sant'Andrea con quel tempo.»³⁴ Slijedi potom, opis Ballijeve djevojke Margherite. Zanimljivo je, međutim spomenuti njezin karakterističan izgled: visoka i mršava djevojka, nesigurnog, nerazmjernog koraka s dijelovima lica koji otkrivaju patnju, nezadovoljstvo, ali i živahnost: «Portava una giacchetta di un colore rosso fiammante, ma sul suo dosso modesto, povero, un po' curvo, perdeva ogni arditezza; pareva una uniforme vestita da un fanciullo: mentre addosso ad Angiolina il colore più smorto s'avvivava.»³⁵ Osim mode, nedvojbeno prevladava dekadentni ton koji reflektira ljudsku otuđenost. Osnovna karakterizacija pridonosi neraskidivoj dvojnosti, odnosno,

³² Ivi, str. 148.

³³ Eva Meyer, Vivian Liska, *op. cit.*, str. 39.

³⁴ Ivi, str. 211.

³⁵ Ivi, str. 80.

istaknutom osjećaju senilnosti: «Senilità rinuncia fin da titolo al principio compositivo che più di tutti ha ispirato la narrativa ottocentesca occidentale: l'idea della vita come esperienza, ovvero del racconto come formazione.»³⁶ U istom smislu, izdvajamo opise glavnih likova: Emilio Brentani, Amalia Brentani, Angiolina Zarri i Stefano Balli. Glavni junak, tridesetpetogodišnji Emilio Brentani živi sa svojom sestrom Amalijom. Razvidno je u tom smislu njegovo monotono, sivo postojanje u potrazi za istinskim identitetom. To su stanja izgubljenih zamišljanja o nikada ostvarenoj književnoj karijeri. Dakle, Emilio dabire život senilnosti, njegova lijenost korelira u mreži isprepletenih odnosa, a možemo je definirati i kao nesposobnost. Sav njegov trud usmjeren je prema lijepoj Angiolini. Jednako tako, koliko god nastojao prikriti emocije vrlo sugestivno doživljavamo izvjesnu percepciju dubine ludila. Ponaprije, ovdje je riječ o bijegu, simptomima propadanja, strahu od samog sebe, iščekivanju sreće ili nečega što treba doći izvana. S druge strane, Amalia je osoba s unutarnjim problemima, osamljena, prilično nesretna, bolesna, beznadne budućnosti. Upravo zbog tih osobina, prazna je i pesimistična, bez cilja, statična i nepomična, uronjena u snove o ljubavi prema kiparu Balliju. Na koncu, duhovno trpi, odnosno, na taj način se još više osjeća poniženom. Jednog dana iscrpljena od bolesti, bez mogućnosti oslobođenja od patnje umire. Dakle, Amalia je utjelovljenje nesretnih, otuđenih ljudi tužne egzistencije, čija razočaranja u život proizlaze iz nikad ostvarenih snova. Okidač za mentalnu proizvodnju senilnosti su vizualni elementi slike traumatskog vrtloga, nepodnošljive tuge i boli. Razlog više da se prida nužna pozornost na senilnost jest siva boja kao simbol dekadencije i propadanja. Balli je za Amaliju znao reći da je rođena *siva*. Tako nam prikazi ukazuju na vizualnu metaforu bojom. No bez obzira s kojeg se aspekta promatra, sivilo dodatno naglašava Amalijinu mršavost. No, za razliku od sivo dočarane Amalijske, jedna od krucijalnih odlika vanjštine Angioline Zarri jest ljepota i ženstvenost, život i energija. Nadalje, može se zaključiti da život živi olako bez odgovornosti za sutra. Emilio je smatra neiskvarenom. Čak, štoviše, unatoč nekim glasinama i sumnjivim ljubavnim vezama, želi joj biti životni učitelj. Angiolina, vrlo lijepa plavuša s velikim, plavim očima, visoka i vitka, zadivljujuće vanjštine, uvijek je odjevena u elegantnu odjeću. Prema Romanu Luperiniju i Massimilijanu Tortora lik Angioline postavlja je središte kritičkog tumačenja: «Angiolina non entra mai nel racconto di sua iniziativa o come depositaria di espressioni e atti separati da Emilio: Angiolina appare sempre, e basta. Perché è un'immagine salvifica, ma anche perché è pura proiezione della coscienza di Emilio.»³⁷ To su opažanja koja iskazuju kategoriju Emilijske svijesti. S druge strane, vanjština kipara Stefana Ballija je predstavljena kao osebujna pojava. Umjetnik pun života, visokih estetskih standarda kojeg

³⁶ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 141.

³⁷ *Ivi*, str. 144.

pokreće umjetnička energija, kako ga opisuje Svevo, visok i jak muškarac, smeđe kose i plavih mladenačkih očiju, spontan i jednostavan u komunikaciji. Nadalje, usmjeravamo na sadržaj sljedećih vanjština: izvjesnog Sornianija, Angiolininog prijatelja iz djetinjstva, lijepog Merighija u kojeg je Angiolina navodno bila zaljubljena u ranoj mladosti, njegovu majku koja nije opravdavala taj odnos, mladog Lerdija iz razdoblja kad je bio mali, Angiolininu majku i sestru, slikara Dattija (načinio je fotografiju Angiolininog portreta u profilu), obitelj DeLuigi koja je voljela Angiolinu, kćer bračnog para bila je njezina prijateljica, krojača Volpini kojeg je Angiolina upoznala preko gospođe DeLuigi (imao je krojačku radnju u Rijeci), Ballijevu djevojku Margherita, određenog mladolikog Giustinija, Ballijevog slugu Michelea, gospođu Elenu i njezinu sluškinju. Pogled na vanjštinu usmjerava i pokreće 'točke pozornosti' na senilnost, poraz, smrt, bolest, samoću i bol. Naime, Svevo ukazuje na krizu društvenih vrijednosti, intonira momente osobne odgovornosti, a u prikazivanju građe se najviše oslanja na različite emocije i različita značenja. Protagonisti, čitatelja vode na putovanje prepuno nesigurnosti, između boli i dosade, u kojem se ljubavna tematika isprepliće s dekadentnim osjećajima, ponekad okrutnim, često apsurdnim, s tendencijom da se pronađe sigurno utočište u snu i sanjarenju. Ono što ostaje zamijećeno jest osamljenost i apsurdna izgubljenost čovjeka da bi se prikrila nesposobnost i neodlučnost praznog života u *senilnosti*. Isto signalizira Baroncini, odnosno, ističe posebno kategoriju otuđenja, ali i svjesni apsurd neautentičnog postojanja od kojeg se ne može pobjeći: «Ora però il vestito non è più soltanto un segno di distinzione, ma diventa l'estensione di un io alienato e dolorosamente consapevole dell'asurdità di un'esistenza inautentica alla quale non riesce a sfuggire.»³⁸ Kao poseban dodatak, Ugo Volli nadopunjuje promatranje iz sfere psihologije. Zanimljivo, otvara pitanja cjelokupnog djelovanja svih faktora koji otkrivaju zbiljsku punoću značenja vanjštine. U tom slučaju, moda ne oblikuje samo tijelo, nego manifestira psihološko-socijalno-egzistencijalne potrebe. Name, Volli ističe vizualni plan neprilagođenog pojedinaca kojeg vanjština uniformira. Naime, nju pokreće duboka psihička trauma, određena vanjskim utjecajima, neizbježno utječe na njezine promjene: «La moda non è solo intorno al corpo, fuori; non lo avvolge solo con la pellicola esterna dell'abbigliamento. Pretende innanzitutto di possedere il centro, di plasmare le forme secondo un modello, di trasformarlo quando è il caso con metodi più o meno cruenti.»³⁹

Koliko god se, naime, na nju pozivamo, upravo vanjština, nedefinirana i neodređena, čini svoj specifikum jedinstvenosti originalnosti. Naime, ono što je neupitno jest preklapanje i dodirivanje emocionalnih značenja, a ponajprije usamljenost i bespomoćnost. Vanjština, bitno utječe na društvena, socijalna i egzistencijalna određenja. Nova traženja usmjeravaju

³⁸ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 109.

³⁹ Ugo Volli, *op. cit.*, str. 35.

ambivalentnom pristupu kojeg u psihologiju uvode psihoanalitičari. Za kraj, određujući problematiku vanjštine, ovdje bi trebalo istaknuti usvojene spoznaje o psihologiji odjeće Johna Carla Flügela. Osnovna karakteristika Sveove vanjštine je naturalizam, analitički realizam te mikro analiza prikaza, koja se temelji na opisu prema stvarnosti. Jedne od krucijalnih odlika potvrđuju analitička promišljanja iz *Psychology of clothing*:

The essential opposition between the two motives of decoration and of modesty is, I think, the most fundamental fact is the whole psychology of clothing. It implies that our attitude towards clothes is *ab initio* 'ambivalent', to use invaluable term that has been introduced into psychology by the psycho-analysts; we are trying to satisfy two contradictory tendencies by means of our clothes, and we therefore tend to regard clothes from two incompatible points of view-on the one hand, as a mean of displaying our attraction, on the other hand, as a mean of hiding our shame.⁴⁰

⁴⁰ John Carl Flügel, *op. cit.*, str. 20.

6.3. *La coscienza di Zeno* (1923.)

La coscienza di Zeno, najpoznatiji je roman Itala Sveva. Napisan je u samo tri godine, od 1919. do 1922. godine, a objavljen 1923. Podijeljen je u sedam poglavlja: *Prefazione*, *Preambolo*, *Il fumo*, *La morte di mio padre*, *La storia del mio matrimonio*, *La moglie e l'amante*, *Storia di un'associazione commerciale*, *Psico-analisi*. Glavni junak je Zeno Cosini, trgovac iz bogate obitelji, besposlen, u konfliktnim odnosima s ocem koje su se odrazile na cijeli njegov život. U partnerskim i društvenim vezama prati ga stalni osjećaj 'neprlagođenosti' i 'nesposobnosti'. Psihoanalitičar dr. S., liječio je Zena do trenutka dok ga nije pozvao da napiše vlastitu autobiografiju. Nakon kratke preambule u kojoj izlože neuspješne pokušaje prisjećanja vlastitog djetinjstva, uslijedila su poglavlja o maničnoj ovisnosti o cigaretama. Pri tome, nastojao je prikazati bezbroj pokušaja prekida i sve načine odustajanja od navike pušenja. Nadalje, slijedi poglavlje koje prethodi smrti njegovog oca i krivnja koju je stekao zbog toga. Također, *Priča o mom braku* svjedoči o planiranju braka s jednom od sestara Malfenti. Zeno, nakon što je uzalud pokušavao osvojiti Adu, ženu u koju je bio zaljubljen, oženio se Augustom u koju nije bio zaljubljen, ali se na kraju ispostavila kao idealna supruga. U poglavlju *Žena i ljubavnica*, opisuje bračni život, izvanbračna vezu s mladom i pokornom Carlom. U priči o trgovačkom poduzeću kojeg su zajedno pokrenuli Guido i Zeno, uslijed Guidova lošeg poslovanja dovodi tvrtku u propast. Nakon toga, Guido očajan, simulira lažno samoubojstvo, ali ishod je dramatičan. Naime, od krivih doza otrova Guido zaista umire. U tom slučaju, Zeno pametnim poslovanjem na burzi suzbija gospodarski gubitak i postiže iskrenu zahvalnost od Ade i obitelji. Završno poglavlje romana *Psihoanaliza* je postavljeno u dramatično razdoblje Prvog svjetskog rata. Zeno je svjestan moralnih promjena u društvu kojemu pripada te posebice za one za koje je odgovoran čovjek. Kao zaključak, možemo se reći da vanjštinu prati apokaliptična metafora perspektive nezadovoljstva i anksioznosti u kojoj čovjek sebe doživljava kao strano tijelo. Zeno, podsjeća da se čovjek od neizlječivosti može spasiti samo nestankom ljudske vrste, ostavljajući prostor, možda, utopijskom, ponovnom rođenju svijeta. Upravo Romano Luperini i Massimiliano Tortora, u obilježjima Zenovih karakteristika zamjećuju temeljnu razliku:

C'è, però, una differenza fondamentale perché, mentre gli altri subiscono la permanenza, Zeno, vi aspira, consciamente e inconsciamente, la persegue e la realizza, allestendo un

racconto della propria vita la cui retorica narrativa sembra affermare una sola legge: quella della somiglianza di ogni cosa con tutto.⁴¹

Primjeri odjevanja koje smo izdvojili postaju sve kompleksniji, a cilj nije rekonstruirati stvaran prostor vanjštine, već prodrijeti u nedohvatljivu, metafizičku dimenziju. Dominantna obilježja pokazuju raznolikost emocija i vanjštine pretočene kroz prizmu osobnih dojmova: «Ricordo la faccia piccola e bianca della fanciulla alla finestra: ovale, circondata da ricci ariosi, fulvi.»⁴² Osim nedvojbene i očigledne modernosti, privlačan portret predstavlja doktora Muliya i njegov elegantni izgled: «Allora il dottor Muli era un bel giovane. Si era in pieno d'estate ed egli, piccolo, nervoso, la faccina brunita dal sole nella quale brillavano ancor meglio i suoi vivaci occhi neri, era l'immagine dell'eleganza, nel suo vestito bianco dal colletto fino alle scarpe.»⁴³ Nemoguće je sažeti sve vizualne zanimljivosti koje približavaju vanjštinu. Sve se više uvlači moda u naš pogled kojim izgrađujemo slike o vanjštini te predstavlja za različite interpretacije. Također, tumačenja Christophera Brewarda skreću pozornost na modu. Odjeća otkriva svojevrsne kulturološke obrazce. Na temelju predloženog, Svevova vanjština čini integralni dio vizualne percepcije, u sinesteziji s drugim osjetilima, nadasve emocijama. Zamjetni osjetilni podražaji bivaju prepoznati zahvaljujući modnom obilježavanju:

These characteristics can be understood as productive and radical strategies that—at the point of design—fabricate challenging philosophies into the form and structure of fashion itself. In this way, as this chapter will illustrate, forward-looking ideas about hygiene, the psyche, sexuality, comfort, decoration, and technology— in themselves central to the formation of modern culture—have become embedded in both the history and the material of modern dress, producing fashionable meaning in a very tangible sense.⁴⁴

U tom smislu, Svevo uključuje široki spektar specifičnih oblika vizualno impresivnih vanjština. Izvrstan primjer slike Zenovog oca, odnosno njegovog profila, ističe bijelu, kovrčavu kosu: «La testa di mio padre era incoronata da una ricca, bianca chioma ricciuta, mentre io a trent'anni avevo già i capelli molto radi.»⁴⁵ Portret nadopunjuje odjeća, donje rublje i crvena svilena kapicu za spavanje: «Mio padre era in mezzo alla stanza in piedi, vestito della sola biancheria,

⁴¹ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 165.

⁴² Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Roma, Newton Compton, 2015., str. 24.

⁴³ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 29-30.

⁴⁴ Chris Breward, *op. cit.*, str. 65.

⁴⁵ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 63.

con in testa il suo beretto da notte di sette rosa.»⁴⁶ Unatoč širokom interesu, odnos na relaciji odjeća-prostor-moć u romanu otkriva neiscrpan rudnik za nova čitanja. Romano Luperini i Massimiliano Tortora predstavljaju ulogu i smisao psihičkog prostora vanjštine. U tom kontekstu, izdvojeni ulomak objedinjava nekoliko međusobno nespojivih dimenzija. Na djelu je potisnuta osjećajnost na koju se Svevo osvrće s gnušanjem:

L'immagine del padre che occupa buona parte del capitolo é quella di un uomo privo di energie vitali ancora prima di morire, cupo e spaventato, cui si contrappone l'immagine di un figlio brillante, dinamico e stravagante. Zeno associa il padre alla pesantezza e all'immobilità e gli attribuisce una sorta di disgusto per il movimento - «Per lui il cuore non pulsava e non v'era bisogno di ricordare valvole e vene e ricambio per spiegare come il suo organismo viveva.»⁴⁷

Nadalje, vidljivo označavajući element vanjštine su oči koje utječu na raspoloženje vanjštine. Tu se može prepoznati opis neobično živih očiju, a finu bjeloočnicu uspoređuje s bijelim materijalom statuom. Između ostaloga, u prikazu izgleda doktora Coprosicha razabiremo mršavog i nervoznog čovjeka, a njegovo profil ističe visoko čelo i ćelavost:

Era un uomo magro e nervoso, la faccia insignificante rilevata dalla calvizie che gli simulava una fronte altissima. Un' altra sua debolezza gli dava dell'importanza: quando levava gli occhi (e lo faceva sempre quando voleva meditare) i suoi occhi accecati guardavano accanto o al disopra del suo interlocutore e avevano il curioso aspetto degli occhi privi di colore di un statua, minacciosi o, forse ironici. Erano degli occhi spiacevoli allora. Se aveva da dire anche una sola parola rimetteva sul naso gli occhiali ed ecco che i suoi occhi ridivenivano quelli di un buon borghese qualunque che esamina accuratamente le cose di cui parla.⁴⁸

Drugi primjer koji smo istaknuli jest opis jedne od djevojčica Zenova prijatelja. Naime, osim materijalnih vrijednosti, vanjština posjeduju i one duhovne poput, ljubavi, pozitivnih emocija i osjećaja. U ovom odlomku lijepo svjedoči o crtama lica, dugoj plavoj kosi koju uspoređuje sa anđelom kakvog je oslikao talijanski slikar Raffaello Sanzio: «Carina quella bambina dai capelli inanellati, luminosi, lunghi e sciolti sulle spalle! Per la sua faccia pienotta e dolce pareva un'angioletta pensierosa (finché stava zitta) di quel pensiero come se lo figurava Raffaello

⁴⁶ Ivi, str. 76.

⁴⁷ Ivi, str. 173-174.

⁴⁸ Ivi, str. 66-67.

Sanzio.»⁴⁹ Gotovo svaka vanjšina sadrži neku kombinaciju i varijaciju modnog sadržaja kojima postiže jedinstvenost i raznolikost. Slijedi ispreplitanje odjevnih obilježja ambivalentnih oblika. Tako snažni vizualni signali ne otkrivaju 'stvarnu' istinu, već dotiču ključne ontologijske aspekte koji se ne smiju zanemariti. Svevove vanjšine simboliziraju antijunake, neshvaćene, neprilagođene, odbačene od okoline. Pri tomu se, naravno, ne isključuje utjecaj moći osjetila u izgradnji kompleksne vizije. Na tome tragu je važno naglasiti nematerijalnu komponentu. Zena njegova laž opterećuje stvarajući mu bol: «La mia falsità mi pesava producendomi un vero dolore.»⁵⁰ Također, emocije očaja i tjeskobe određuju cjelokupnu interpretaciju vanjšine: «Ero inquieto e ansioso.»⁵¹ Tako dolazimo od opisa stanja koji se tiče 'egzistencijalnog' stanja, odnosno proizlazi iz ljudske naravi koja korespondira s psihosomatskim anomalijama likova. Upravo zbog toga, vanjštinu ne možemo svesti na doslovnu materijalnost. Razvidno je u tom smislu ispreplitanje odjevnih obilježja ambivalentnih oblika. Tako snažni vizualni signali ne otkrivaju 'stvarnu' istinu, već su emocije glavna pokretačka snaga djelovanja i ponašanja. Svevove vanjšine simboliziraju antijunake, neshvaćene, neprilagođene, odbačene od okoline. Iz navedenoga se može zaključiti kako moć osjetila potvrđuje utjecaj na realizaciju fizičke vanjšine. Ovdje je riječ o karakteristikama mladića, smeđe, blago, kovrčave kose, prelijepih usana i bijelih zubi:

Era un bellissimo giovane: le labbra naturalmente socchiuse lasciavano vedere una bocca di denti bianchi e perfetti. L'occhio suo era vivace ed espressivo e, quando s'era scoperto al capo, aveva potuto vedere che i suoi capelli bruni e un po' ricciuti, coprivano tutto lo spazio che madre natura aveva loro destinato, mentre molta parte della mia testa era stata invasa dalla fronte.⁵²

Zanimljivo je da se na više mjesta u romanu predstavlja vanjštinu Auguste. Naime, diskretna deformacija oka čini znakovit dio njezinog izgleda: «Anche la sua faccia era discreta, e pareva deforme solo causa quell'occhio che batteva una strada non sua. Avevo certamente esagerata quella deformità ritenendola estesa fino alla coscia.»⁵³ Promotrimo li sljedeći opis Auguste, treba razlikovati određene dijelove koji na specifičan način ističu blijede usne: «Augusta era tanto pallida che persino le sue labbra erano livide.»⁵⁴

⁴⁹ Italo Svevo, *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 429.

⁵⁰ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 442.

⁵¹ *Ivi*, str. 439.

⁵² Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Roma, Newton Compton, 2015., str. 148-149.

⁵³ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 166.

⁵⁴ Italo Svevo, *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 477.

Ostali likovi, također su psihološki profilirani, a pomoću kojih otkriva njihove vjerojatne životne putanje. Ono što neposredno utječe na vanjštinu jest osjećaj devalorizacije i krajnje napuštenosti. Sljedeći primjer sadrži karakteristike usmjerene na lik Carle. Iz citiranog je odlomka vidljiva neraskidiva veza između misli i emocija. Iz opisa uočavamo ljepotu, ženskost i ljupkost. S druge strane, pojavom dominira odjeća. Uz to, Svevo ističe Carlino lice, a detalj koji privlači pozornost istovremeno vezuje između stanja boli, tuge, patnje ili radosti:

Durante quella visita la signorina Carla sorrise sempre, forse immaginando di avere così stereotipata sulla faccia l'espressione della della gratitudine. Era un sorriso un po' forzato; il vero aspetto della gratitudine. Poi, quando poche ore dopo cominciai a sognare Carla, immaginai che su quella faccia ci fosse stata una lotta fra la letizia e il dolore. Nulla di tutto questo trovai poi in lei ed una volta di più appresi che la bellezza femminile simula dei sentimenti coi quali nulla ha da vedere.⁵⁵

Drugi opis ocrta obilježja Carle odjevene u trošnu, kućnu haljinu: «Mi sarebbe stato anche facile di far così, perché Carla stessa, quando mi riconobbi, arrossì e accennò a fuggire vergonandosi – come seppi poi – di farsi trovare vestita di un povero consunto vestitino di casa.»⁵⁶ Postupnim otkrivanjem kompleksnih vizija, geste i mimika stvaraju značenjski izraz. U romanu se mogu prepoznati brojni primjeri emocionalnog stanja lica. Naime, ovdje ga Svevo uspoređuje s duguljastim, ovalnim oblikom s posebno izraženim očima i nježnim jagodicama. Bijelina lica odražava prirodan, blistav izgled, a bijela površina ga čini još čistijim. Posljednji i dakako najvažniji dio jest lice okrenuto prema svjetlu gdje dolazi do izražaja njegova bijelina:

Per la prima volta vidi esattamente la faccina di Carla: un ovale purissimo interrotto dalla profonda e arcuata incavatura degli occhi e zigomi tenui, reso anche più puro da un biancore niveo, ora ch'essa teneva la faccia rivolta a me e alla luce, e perciò non offuscata da alcun' ombra. E quelle linee dolci in quella carne che pareva trasparente, e celava tanto bene il sangue e le vene forse troppo deboli per poter apparire, domandavano affetto e protezione.⁵⁷

S druge strane, težnja za prikazom vanjštine ističe Carlinu uređenu frizuru prirodnog izgleda, to jest opis predstavlja jednostavno oblikovane pletenice koje prekrivaju vrat:

⁵⁵ *Ivi*, str. 243.

⁵⁶ *Ivi*, str. 253.

⁵⁷ *Ivi*, str. 321-322.

La sua testa era però di donna e, per la pettinatura alquanto ricercata, di donna che vuol piacere. Le ricche trecchie brune erano disposte in modo da coprire le orecchie e anche in parte il collo.⁵⁸

Kako je spomenuto, Svevova vanjšina nije jednostavna. Svaki izgled počiva na širem kontekstu značenja. Zajednička osobina svim likovima su uočljive psihičke devijacije, emocije straha, tjeskobe i razočaranja izazvane unutarnjim krizama. Louise Wallenberg i Andree Kollnitz modu povezuju sa osjećajima i mislima koji pojačavaju kontrastni učinak: «Fashion has its locus on the periphery of the personality; but through its contrastive effect, it also gives to the self its sense of constancy.»⁵⁹ Nadalje, Chris Breward iz perspektive mode kao povijesnog fenomena razmatra različite modne slike u sklopu funkcioniranja vanjštine: «This both challenged the sacred idea of tradition and questioned the relationship between body, skin, and garment.»⁶⁰ Dakle, vanjšina u svom cjelovitom funkcioniranju uključuje međuodnose psihičko – tjelesno i tjelesno – psihičko. Prema tome, Breward daje primat odjevnim elementima, a moda pokazuje vizualne razlikovnosti. Pritom, ističemo opis haljine od guste tkanine s plavim prugama koji ističe crnu pletenicu i bijeli, snježni vrat: «Ricordavo specialmente quella treccia nera che copriva il suo collo niveo e che sarebbe stato necessario di allontanare col naso per arrivare a baciare la pelle ch'essa celava.»⁶¹ Nadalje, osobitu pozornost plijeni njezina simbolička priroda: «Portava un semplice vestito di tela del tessuto grosso traversato da striscie azzurre, che le stava molto bene.»⁶² Vidljivo je kako različiti primjeri iskazuju bit Svevove poetike uvijek orijentirane na psihološka obilježja. Također je nemoguće ne primijetiti da emocionalna stanja često izražava bojama. Slijedom toga, boja postaje moćan vizualni i komunikacijski alat. Vanjšina mijenja svoj oblik i kreće se u smjeru koji životne okolnosti diktiraju jer je to jedini stvarni i mogući put preživljavanja. U nastavku, u prikazu doktora Paolija, izmijenjuje sljedeća koloristička značenja, vrlo plav, bijel i crven poput velikog dječaka. Svevove vanjštine posjeduju izrazito snažan spektar emocionalnih obilježja. U sljedećem smo ulomku izdvojili neke od modnih karakteristika. Na modnom planu vrlo lijepo može primijetiti detalj naočala:

Era un medico giovane che aveva però già saputo conquistarsi una buona clientela. Era biondissimo e bianco e rosso come un ragazzone. Nel potente organismo il suo occhio era

⁵⁸ Italo Svevo, *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 491.

⁵⁹ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz., *op. cit.*, str. 32.

⁶⁰ Chris Breward, *op. cit.*, str. 95.

⁶¹ Italo Svevo, *op. cit.*, str. 347.

⁶² *Ivi*, str. 357.

però tanto importante da rendere seria ed imponente tutta la sua persona. Gli occhiali lo facevano apparire più grande e il suo sguardo s'attaccava alle cose come una carezza.⁶³

Može se stoga zaključiti kako su okidač za poimanje vanjštine modni elementi. Navedeno se jasno vidi u smještaju i kadriranju likova. Naime, odjevni predmeti izrazito su karakteristični tako da prikazuju često krupni prednji plan. Važno je primijetiti i to da odjeću ne čine samo nabacani modni dijelovi, nego cjelovita forma kojom lik ostvaruje svoj puni identitet. Modni govor, sastavljen od niza smjernica, vrlo je složen i kontrastan. Spretnom uporabom odjeće mašta golica i privlači poglede. Izdvojimo opis Adinog odijela od bijele čipke koji ističe njezina gola ramena i ruke: «Io guardai Ada lungamente vestita tutta di pizzi bianchi, le spalle e le braccia nude.»⁶⁴ Plastičko oblikovanje tijela povezano s osjetilnim podražajem omogućuje izvanrednu kiparsku senzibilnost. Naime, upravo volumen i izražene geste, daju vanjšinama određenu ilustrativnost. Na tragu toga, izdvojili smo obilježja Adinog četvrtastog lica s jedrim obrazima:

Era piuttosto imbolsita che ingrassata. Le sue guancie, ricresciute, erano anche questa volta fuori di posto e le facevano una faccia quasi quadrata. Gli occhi avevano continuato a sformare la loro incassatura. La misa sorpresa fu grande perché da Guido ed altri ch'erano stati a trovarla, avevo sentito dire che ogni giorno che passava le apportava nuova forza e salute. Ma salute della sonna è in primo luogo la sua bellezza.⁶⁵

Možda baš otud neobičan dojam koji imamo pred Svevovim opisima u kojima uvidamo potpunu usredotočenost na lik. Vanjština ističe portret koji svjedoči jednostavnosti i čistoći izražaja. Ponovo se, dakle, radi o Adi, u opisu izraza se iščitava hladna i udaljena pozicija, a pisac pokazuje otklon od patetičnosti i oslikavanja osjećaja:

Lei, con quella sua faccia marmorea sul corpo ecerbo, eppoi ancora lei con la sua serietà, tale da non intendere il mio spirito che non le avrei insegnato, ma cui avrei rinunciato per sempre, lei che m'avrebbe insegnata una vita d'intelligenza e di lavoro.⁶⁶

Nadalje, interesantan je opis koji upućuje na izgled Carmen. Ovdje izgled potvrđuje posebne portretne osobine slikara Diega Velasqueza čija snaga leži u dubini psihološke analize fino

⁶³ Ivi, str. 296.

⁶⁴ Ivi, str. 316.

⁶⁵ Ivi, str. 490.

⁶⁶ Italo Svevo, *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 444.

izbrušenih slikarskih postupaka. Naime, Svevo ističe skromno odjeveni ženski lik, a samo su čizme bile luksuzne. Nadalje, Svevo prikazuje istodobno i sofisticirani komad papira, bijelu podlogu kakvu je Velasquez stavljao pod noge svojim modelima:

Era vestita modestamente, ma ciò non le giovava perché ogni modestia sul suo corpo s'annullava. Solo gli stivaletti erano di lusso e ricordavano un po' la carta bianchissima che Velasquez metteva sotto ai piedi dei suoi modelli. Anche Velasquez per staccare Carmen dall'ambiente, l' avrebbe poggiata sul nero di lacca.⁶⁷

Na primjeru koji slijedi očituju se vizualni aspekti lika po imenu Tacich. Tu je riječ o Svevovoj moći da jednostavnim oblicima i vizualno-plastičkim prikazom oblikuje vanjštinu. Posebno su istaknute karakteristike visokog, snažnog mladića maslinastog lica s tamnoplavim očima, dugim obrvama i gustim, smeđim brkovima koji su se zlatnim odsjajima stapali u sofisticiranom tonu:

Quella figura alta, slanciata e tanto armonica, produceva una voce roca. Il Tacich era un bellissimo giovane, anzi troppo bello. Alto, forte, aveva una faccia olivastra in cui si fondevano in un' intonazione deliziosa l'azzurro fosco degli occhi, le lunghe soprachiglia e i brevi folti mustacchi bruni dai riflessi aurei.⁶⁸

U prostoru vanjštine, izdvojili smo opis Nilinija. U prvi mah može se uočiti jedan osobito zanimljiv detalj. Ponajprije, riječ je o liku od oko četrdeset godina, posve ćelav, s dijelom guste crne kose na potiljku i drugim dijelom kose na sljepoočnicama. Pogled usmjerava na žutu boju lica. Svevo ga oslikava, gotovo bi se moglo reći, manijerističkom preciznošću. Osim portreta, ovim opisom Svevo upotpunjuje snažnu psihološku karakterizaciju:

Egli aveva allora circa quarant'anni ed era ben brutto per una calvizie quasi generale interrotta da un'oasi di capelli neri e fitti alla nuca e un'altra alle tempie, la faccia gialla e troppo ricca di pelle ad onta del grosso naso. Era piccolo e magro e si ergeva come poteva, tanto che quando parlavo con lui mi sentivo un lieve dolore simpatico al collo, la sola simpatia che provassi per lui. Quel giorno mi parve che si trattenesse dal ridere e che la sua faccia fosse contratta da un'ironia o da un disprezzo che non poteva ferire ne, visto ch'egli m'aveva salutato con tanta gentilezza. Invece poi scopesi che quell'ironia gli era stat

⁶⁷ *Ivi*, str. 386.

⁶⁸ *Ivi*, str. 391.

stampata in faccia da madre matura natura bizzara. Le sue piccole mascelle non combaciavano esattamente e fra di esse, da una parte della bocca, era rimasto un buco nel quale abitava stereotipata la sua ironia. Forse per confermarsi alla maschera da cui non sapeva liberarsi che allorquando sbadigliava, egli amava deridere il prossimo.⁶⁹

Osim spomenutih, još jedan karakterističan prizor ističe vanjštinu starog Cadea i Guidovu majku odjevenu u haljinu širokih rukava sa šeširom u kojeg je skupila gustu kosu. Osim skice figure Cadea, odjećom oblikuje karakterističnu vanjštinu Guidove majke: «Il vecchio Cada aveva un'aria di soddisfazione che mi pareva dovuta al mio operato, mentre la madre di Guido, una donna magra vestita da un vestito dalle maniche abbondanti e un cappellino che le stava in equilibrio su una montagna di capelli, aveva l'aria molto severa.»⁷⁰ Naime, ulazeći u struju europskog analitičkog romana Svevo hrabro istražuje bolest i krizu koja preplavljuje suvremenog čovjeka. *La coscienza di Zeno* je prvi roman psihoanalitičkog tipa unutar talijanske književnosti. Svaki od Svevovih romana tiče se biti moderne egzistencije, predstavlja čovjeka u krizi, nesretnog čovjeka koji se ne može integritirati u društvo. Svaki lik komunicira vanjštinom. U njima su vidljiva obilježja modernog romana. Ono što je značajno osjetilne kategorije ističu antijunaka koji je odsutan, fragmentiran i nestabilan. Romano Luperini i Massimiliano Tortora inzistiraju na promatranju i razlikovanju sljedećih obilježja:

Così, presenza (presence), sostanza (substance), struttura (structure), stabilità (stability), statura (stature) e scopo (purpose), sottoposti a un puro procedimento dialettico, generano, secondo lo studioso, i loro opposti nella antropologia narrativa modernista, dando vita a personaggi assenti, insignificanti, frammentati, volatili, antieroi.⁷¹

Analizirajući primjere zanimljivo je uočiti vanjštinu koja stvara ugođaj osamljenosti i otuđenosti. Naboj melankolije koji izbija iz njegovih likova zrači emocijama, te dubokom doživljavanju svijeta u kojem se nalaze. Na toj osnovi protagonisti su žrtve vlastitog postojanja, doživljavaju svojevrsnu transformaciju u sukobu sa stvarnošću. Više od viđenog, Svevo ukazuje na osjećaje i emocije oslanjanjajući se na nevidljivu opnu koja dijeli vanjštinu od materijalne prisutnosti. To je još jedan znak njegove veličine da na vanjštinu gleda onako kakava ona jest, a ne kakava bi trebala ili željela biti. Tako na poseban način dotiče filozofska promišljanja ljudske svijesti koja nadilaze racionalnu domenu iste. Drugim riječima, Zenovo poimanje ukazuje na elemente svijesti koja obilježena kontinuiranim promjenama i nesigurnosti

⁶⁹ Ivi, str. 483.

⁷⁰ Ivi, str. 539.

⁷¹ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 157-158.

kritički kontemplira: «Mi sentivo piccolo, colpevole e malato, e sentivo il dolore al fianco come un dolore simpatico che riverberasse dalla grande ferita alla mia coscienza.»⁷² Upravo opisanim vanjštinama, Svevo, kroz poruke velike lucidnosti, te uz osjetilna zapažanja pokušava identificirati psihološka stanja. On zna kako prenijeti dijeliće tragedije čovjeka. Dakle, emocionalan, bez drame, služeći se nježnim nijansama ironije u opisivanju ponekad predstavlja samoga sebe. Mogli bismo reći, da je za identifikaciju vanjštine potreban pogled izvana i pogled iznutra: «Il fatto è che la psicanalisi, oggetto „della polemica esplicita di Zeno e di quella – molto attuita e ovattata dalla parodia – di Svevo“, non rappresenta solo se stessa, ma tutte le discipline di pensiero che pretendono di poter dire una parola definitiva sull'io e sul mondo generale.»⁷³ Tako ovdje, Ugo Volli ukazuje na stav Ervina Goffmana koji razrađuje pozicioniranje pojedinaca u društvu putem vidljivih obilježja vanjštine. Pritom Goffman predstavlja pojam *contromascheramento* (tal. proturaskrinkavanje) u kojem jest nedvosmisleno istaknuta pozicija osobe u društvu. Ugo Volli u poglavlju *Lo sguardo allo specchio* pokazuje vezu između vanjštine i maske: «Sotto la maschera arrogante di chi gioca con l'apparenze del look, si nasconde l'insicurezza più totale, un bisogno di copertura al quadrato.»⁷⁴ To dokazuje Vollijev interes za vanjštinu u kontekstu crnog humora, ironije, sarkazma ili groteske, kojom likovi funkcioniraju. Činjenica je da Volli ističe vizualni oblik, odnosno odjeću koja je pokazuje, ali istovremeno prikriva realno stanje i djeluje u potpunoj suprotnosti. Upravo na tom kontrastnom odnosu odvija se specifični komunikacijski mehanizam. Razvidno je da postoji težnja koja bi u izvanjska značenja uključila ono duševno, unutarne, s odjećom kao posrednikom. Iz te pozicije Svevo otkriva manipulativni značenjski sklop mode i odijevanja. Sukladno tome, upravo specifičan Vollijev koncept s polazištem u Goffmanu dubinski dokazuje novi interpretativni uvid u analizu. S obzirom na to da se vanjština može tumačiti u kontekstu političkih ideologija, trebalo je artikulirati mnogostruka obilježja složenih društvenih, ekonomskih i političkih previranja. Na tom se tragu raspravlja Giorgio Agamben, kada obrađuje pitanja kroz pojam *svetog života* kao stanja nerazlučivosti: «Né bios politico né zoé naturale, la vita sacra è la zona di indistinzione in cui, implicandosi ed escludendosi l'un l'altro, essi si costituiscono a vicenda.»⁷⁵ Nadalje, na poseban način progovara Guido Mazzoni ističući da književna poetika razmatranih romana-eseja ne slijedi pravila tradicionalnog pripovijedanja. U svojoj analizi, Mazzoni na poseban način razotkriva lik pripovjedača koji prolazi kroz metamorfozu, poglavito dekonstrukciju koja je time i glavno sredstvo kojim se oblikuje identitet. Riječ je na prvom mjestu o pripovijedanju u kojemu

⁷² Italo Svevo, *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016., str. 499.

⁷³ *Ivi*, str. 199-200.

⁷⁴ Ugo Volli, *op. cit.*, str. 136.

⁷⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005., str. 101.

posebnim postupcima zamagljivanja granica između 'stvarnog' autora i 'fiktivnog' lika omogućuje beskonačno mnogo umnažanja identiteta. Naime, romani prikazuju izniman modernistički mozaik protkan vidljivim utjecajima Freudove teorije. Rezultat ove manipulacije stvarnim i izmišljenim izgledom je prolaznost i vječnost, konačnost i beskonačnost vanjštine, suočene s uvijek novim, drukčijim izazovima, fizičkim i psihičkim posebnostima. Štoviše, Guido Mazzoni dokazuje specifično tragikomično sučeljavanje: osvetu čovjeka koji vanjstinom pokušava pokazati stvarno fizičko propadanje, a s druge strane nemilosrdnu potragu za istinom koja se uvlači u najintimnije i najskrivenije nabore svijesti:

Ma proprio negli stessi anni, la figura del narratore subisce una metamorfosi opposta. Oltre a essere l'epoca dei punti di vista ristretti, il modernismo è anche la stagione del romanzo-saggio, cioè di opere le cui voci narranti pensano, giudicano e spostano il baricentro dell'interesse narrativo dalla storia in sé al senso della storia. Gli scheletri della *Recherche* e dell'*Uomo senza qualità* sono fatti di idee; nell'ultimo volume dei *Sonnambuli*, Hermann Broch inserisce un saggio vero e proprio; narratori in prima persona come Mattia Pascal, Malte Laurids Brigge o Zeno Cosini scivolano di continuo dal racconto dei fatti alla riflessione sui significati.⁷⁶

Zaključno, usamljenost modernog čovjeka strukturira psihološki prizor kojeg modelira složeni osjećaj ambivalentnosti. Drugi argument jasno manifestira ideju Luperinija i Tortore koji manipulativnom karakteru vanjštine posvećuju pozornost u okviru poglavlja *Zeno antieroe modernista*. Naime, ako vizualne pojave sagledavamo u tom kontekstu, Zenova vanjština ne posjeduje neko samo sebi svojstveno značenje, već mnogo izravnije sugerira ono nevidljivo u sferi vidljivog. Drugim riječima, čitateljeva pozornost nije više fokusirana samo na vizualnu prezentaciju. Radi se o vanjštini koja, dakle, ima dvije dimenzije: unutarnju, određenu psihološkim obilježjima, i izvanjsku koja se odnosi na vizualnu sferu. U drugom, pak, pitanju Fabriano Fabbri razmatra značenje 'vitalnog impulsa' kojeg je Henri Bergson ustanovio na stranicama evolucije te stvaralački impuls koji se javlja kao čin sazrijevanja: «E la filosofia non è da meno, nello «slancio vitale» istituito da Bergson tra le pagine de L'evoluzione creatrice come impulso generativo dell'esperienza mondana.»⁷⁷ Naime, kao što nam to predstavljaju Romano Luperini i Massimilijano Tortora, Zeno je, u stvari, nosilac jednog psihološkog koncepta usmjerenog na čovjekov duh, odnosno, jednog pogleda na svijet, koji je istovremeno

⁷⁶ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011., str. 313-314.

⁷⁷ Fabriano Fabbri, *La moda contemporanea, I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019., str. 71.

i Svevov pogled. Tome treba pridodati freudovsku teoriju i iracionalne fenomene u kojima se isprepleću stanja na granici između zbilje i privida:

Il fatto è che psicanalisi, oggetto „della polemica esplicita di Zeno e di quella – molto attuita e ovattata dalla parodia – di Svevo”, non rappresenta solo se stessa, ma tutte le discipline di pensiero che pretendono di poter dire una parola definitiva sull'io e sul mondo generale. In realtà qualsiasi sistema di comprensione totalizzante e onnicomprensivo è destinato al fallimento, ed è proprio questo fallimento che Zeno sperimenta nel 1914, all'epoca della stesura della sua autobiografia: tuttavia è ancora lo stesso fallimento che permette al protagonista di compiere un balzo in avanti, accettando lo smacco di non poter raggiungere verità ultime e risolutive, limitandosi invece a descrizioni del reale limitate nel tempo e nello spazio. Una concezione, questa, che rende Zeno, al pari dei coevi protagonisti del più alto romanzo europeo, un eroe e al tempo stesso un antieroe modernista.⁷⁸

Tako, za rekonstrukciju i čitanje vanjštine potrebno je uključiti otkrivanje nevidljivoga, što joj daje i dodatnu kreativnu snagu. Svaku pojavnost prati raznolikost znakova i simbola, fizička i psihološka karakterizacija. Ono što je evidentno pripada naravi likova koji uz promjene u izgledu daju naslutiti osjećaje nepotpunosti, nemira i nelagode. Da bi dočarao nevidljivo, Svevo otkriva ritam materijalno — duhovno, vidljivo — nevidljivo, pozivajući čitatelja na prepoznavanje profinjenih osjećaja za detalje i nijanse. U predstavljanju, naglašeni su opisi ruku i dijelova lica koje predstavlja bogato i minuciozno. Naime, specifični sivi tonovi stvaraju suptilne akromatske efekte, a pojava vanjštine ima neko posebno značenje. U skladu s egzistencijalističkim doživljajem svijeta svjedoči svojom itemporalnošću, a po svojoj jednostavnosti i čistoći izražaja, gotovo minimalističkih manira svedoči ne svojoj fizičkoj slici, već onoj misterioznoj. Također, Svevova izvanredna individualnost portreta najavljuje estetske odlike moderne, i svega onog što dolazi uz nju. Vanjština je okvir koji usmjerava na obilježja dekadencije i moralne upitnosti svojstvene suvremenoj civilizaciji. Ono što Lars Fr. H. Svendsen izdvaja kao zasebnu podvrstu jest isticanje funkcije mode koja nam otkriva mnoštvo slojeva, vidljivih i onih manje vidljivih. Uz to, u romanima dolaze do izražaja psihologizirajući efekti i društveni kontekst koji utječu na izgled svakoga lika, a detaljno ih se predstavlja u interdisciplinarnom ključu. Zbog toga korespondiraju sa vanjštinom i daju poticaj čitatelju za daljnje kritičko promišljanje o ovoj temi. Također, moda je važan segment svih pozitivnih ili

⁷⁸ Romano Luperini, Massimiliano Tortora, *op. cit.*, str. 199-200.

negativnih emocija i osjećaja likova. S obzirom na rečeno, analizu valja zaključiti citatom Lars Fr. H. Svendsena koji objašnjava univerzalni utjecaj mode, i stav da modi nema kraja, ona ne ide nikamo, samo se nastavlja:

L'io alla moda non è solo un sé senza un vero passato – visto che ogni passato cade rapidamente nell'oblio per un nuovo presente – ma è anche un sé senza futuro, perché il suo futuro è completamente arbitrario. La moda non ha alcun fine, non si dirige da nessuna parte, va semplicemente avanti⁷⁹

Već zbog same činjenice njihove originalnosti i jedinstvenosti, vanjštine su vrijedne same za sebe i time predstavljaju svu složenost koja treba ići dalje od konkretne stvarnosti.

Moguće je zaključiti da Svevo, prikazujući likove realističkim pristupom s naglašenom spiritualnošću, otkriva senzualnost njihovih duša, duhovnu atmosferu, borbu između dobra i zla, ljepote i nakaradnosti, kreativnosti i destrukcije, stvarajući vanjstinu vođenu unutarnjim osjećajima i intuicijom.

⁷⁹ Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2004., str. 138.

VII. ALDO PALAZZESCHI - PISAC MAŠTE, IGRE I ZABAVE

U ovom se poglavlju analiziraju primjeri vanjštine u djelima Alda Palazzeschija, a posebice u romanima kao što su: *Il codice di Perelà*, *La piramide*, *Le sorelle Materassi*, *E lasciatemi divertire*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*, *Il doge*, *Stefanino* i *Storia di un'amicizia*. U svrhu prikupljanja i analize podataka izdvojili smo citate s opisima konkretnih odjevnih predmeta kao svojevrsni corpus za detaljno čitanje. Također, želimo podsjetiti da su dobiveni podaci oblikovani prema već spomenutim kriterijima, a naš pristup problemu ima uporište u interdisciplinarnosti.

Palazzeschi pokazuje jaku posvećenost modno-dizajnerskim konceptima prikazujući vanjštinu u vizualnom kolažu kôdova. Stoga je bilo nužno promotriti različite komunikacijske modalitete kao što su metafora, simbol, govor tijela, gestikulacija, mimika i sl. U tom sklopu, vanjština počiva na složenoj kazališnom konceptu sačinjenom od kombinacije kontradiktornog i satiričkog, a koji se pak temelji na maštovitosti, kreativnosti i krtičkoj osviještenosti. Upravo kod Palazzeschija njezina je atraktivna i dinamična struktura najpodložnija modifikaciji i transformaciji. Naime, imajući u vidu duboku egzistencijalnu, moralnu i duhovnu krizu čovjeka dvadesetog stoljeća vanjština konstruira društvenu realnost. Potvrđuje to i Guido Mazzoni koji navodi niz razloga zbog kojih, prikaze vanjštine proteže u svim smjerovima. Polazeći od vizualne sveprisutnosti, čovjeka uronjenog u lokalni svijet, ona oblikuje njegove životne navike i osvještava novo shvaćanje u modernoj umjetnosti: «Secondo questo schema di pensiero, l'uomo è un essere radicato in un mondo locale che circostanze esterne le circostanze introiettate nella disposizione intima che dà forma alle singole vite (l'ethos, l'hexis, l'habitus, l'abitudine, il costume).¹ Osim toga, kriza preplavljuje umjetnika, on se introspektivno povlači i traži nove svjetove u koje želi vjerovati. Europski intelektualac doživljava konflikt identiteta, jasno uočava kraj jedne ere i pojavu nove, postaje svjestan gubitka svoje tradicionalne uloge stvaraoca vrijednosti. S druge strane, devetnaesto stoljeće je početak demokratizacije mode i isticanja individualnog načina odijevanja. Rezultati ukazuju da Palazzeschi na poseban način, elemenatima iz odjevne sfere modificira, gradi prezentacije koje pomalo pretjerane odudaraju od uobičajenog prikaza vanjštine. Vizualni aspekti tako složene strukture plijene pozornost i bude emocionalni odgovor. Uloga mode ostaje na razini posebnosti, efektnosti, dojma i kazališne likovnosti. Tako se za Palazzeschijevu vanjštinu može reći da je neka vrsta dramske predstave ispričane vlastitim tijelom (govor tijela, geste i izrazi lica). Postavljanjem u fokus pozornice, ona je element socijalnog kontakta, čimbenik društvenih slojeva javnoga života.

¹ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011., str. 269.

Radi se o prostoru koji sam po sebi nosi šire semantičko polje dramatike i specifične vizualne pažnje. Na temelju analize zaključujemo da Palazzeschi, apostrofirajući prostor mode, konstruira vanjštinu koja s jedne strane pomaže u procjeni vjerodostojnosti, dok s druge strane, svojim karakterističnim izgledom pridonosi nevjerovatnosti i pretjerivanju. U tom kontekstu korisna je semiotička teorija Rolanda Barthesa usmjerena na prikazivanje odjeće kao neke vrste jezika za označavanje i komunikaciju. Polazeći tako od činjenice, da svaki lik ima svoju vanjštinu koja se formira načinom odijevanja i drugim vidljivim elementima, u teorijskom smislu se govori o varijanti jednoga kôda, materijalu kojeg je moguće označiti u nekom konkretnom modnom kontekstu:

In theory we must always be able to define the object that is aimed at in a fashion meaning. This is especially easy in the (fairly rare) cases where meaning acts, so to speak, from a distance, with the feature that carries the meaning being physically separated from the item aimed at. For example, in the following proposition: patterned blouses give the skirt a touch of romance, the signifier (patterned blouses) is perfectly unconnected with the object aimed at (the skirt). In the case of the white silk sweater, the distinction is already more difficult, since the signifiers are in some way incorporated into the item that they signify. In fact, most often the object of meaning is not even referred to; it is the ensemble, the outfit, the grooming, the person in the clothing: since the target is a general one, it is not made precise.²

Naime, istraživanje je potvrdilo teorije prema kojima je vanjšтина predstavljena kao inkorporirana društvena struktura. Prema Louisi Wallenberg i Andrei Kollnitz u *Fashion and modernism*, umjetničke forme kao prijenosnici emocija, odnosno čovjekova psiha, njezine imaginarne, kreativne mogućnosti postižu komunikacijski proces koji u velikoj mjeri određuje oblikovanje percepcije: «This period was marked by a growing confidence in the inherent power of film both as an art form and as a conveyor of human emotions, that is, of the person's inner psyche and her imaginary and creative possibilities.»³ Zbog njezine snažne simboličke uloge, često se pojavljuje film jer potiče interaktivnu komunikaciju te emocionalnu manipulaciju. U ovom sveprisutnom motivu, analizom je također utvrđeno da određene forme oblikuju različite vrste informacija, npr. opisivanje vanjskih dijelova, oblika, boje, materijala, svjetla i sjene i sl. Naime, u opusu Alda Palazzeschija vanjšтина nije pozicionirana kao zadana, standardna i nepromijenjiva, već objedinjuje vizualnu i auditivnu prirodu u nastajanje.

² Roland Barthes, *The Language of Fashion*, London, Bloomsbury, 2013., str. 41.

³ Louise Wallenberg, Andrea Kollnitz, *Fashion and modernism*, London, Bloomsbury, 2019., str. 85.

Evidentno je da Palazzeschi u obilnom pripovjedačkom opusu primjenjuje trostruki umjetnički identitet koristeći tri temeljna obilježja: ludilo, melankoliju i nostalgiju. Istodobno Palazzeschijeva bogata imaginacija podvlači slikarsku prirodu s različitim pristupima oblikovanju vanjštine. Ili, kako ističe Barthes:

Dress (langue), which is always abstract and only requiring a description that is either verbal or schematic, would include the ritualized forms, substances and colours, fixed uses, stereotyped modes, the tightly controlled distribution of accessories (buttons, pockets, etc.), obvious systems ('ceremonial' dress), the incongruences and incompatibilities of items, the controlled game of undergarments and overgarments, and finally those dress phenomena which are artificially reconstituted in order to signify (theatre and film costumes).⁴

U tom smislu, promjene koje se tiču prerusavanja, tjelesne modifikacije, raznovrsna odjeća, šminkanje, zajednička su obilježja mnogih pisaca, ne samo u talijanskom već i u širem europskom prostoru. Dakle, moda propituje obilježja čovjeka-klauna kojeg povezujemo s negiranjem identiteta. Nije bez razloga spomenuti kako pojavom cirkuskog klauna Palazzeschi pokušava prodrijeti u identitet likova koristeći ga kao ključ. Vizualni identitet Palazzeschijevog koncepta nerazmrsivo je upleten u kolektivni identitet. Upravo nam izdvojeni primjeri pokazuju da opisane značajke treba objediniti, svaku na svoj način upoznati, da bismo predložili njihovu pravu narav. Analogija s prostorom umjetnosti i jezikom mode Palazzeschija čini apsolutno originalnim. Njegov avangardni pristup književnoj materiji ne može se staviti u krute sheme, njegovo pisanje ne poznaje oblik nepropusne klasifikacije. U njemu se isprepliću elementi futurizma, krepuskularizama, do približavanja dadaizmu. Palazzeschi izražava izvorni eklektički element i uvijek otkriva novu informaciju. Takvim smo pristupom istaknuli alegorijsko predstavljanje pri čemu forma kolaža ne samo da zahvaća karakter lišen identitetske supstancijalnosti nego ga tretira kao spektakl, ali i sugestivan oblik lišene materijalnosti. U tom smislu o Aldu Palazzeschiju govorimo kao o maštovitom pripovjedaču na granici melankolične ironije, bizarnog humora i karikaturnog izobličenja. Takva izmaštana vanjština propituje amorfnu, pojavu lišenu tijela, reduciranu na apstraktnu formu podređenu čulnom obliku. Njezine granice nisu čvrste i jasne. Ona je utkana u scenografiju. Međutim, vanjština u takvoj predodžbi nadilazi konkretan fizički oblik i okreće se prema svojoj nutрини, prema onome dubinskom, bitnom, onome što ju trajno obilježava. Nadalje, karakterističan revolucionaran, futuristički duh Palazzeschija određuje kao jednog od najznačajnijih talijanskih književnika

⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, str. 26.

uopće. Pozornost smo usmjerili ponajprije na analizu i valorizaciju karateristika usmjerenih na vanjštinu. Zanimljivo je da Baroncini osobitu pozornost usmjerava na politički identitet iz kojeg nastoji razabrati način na koji je moda povezana sa odnosima moći. Čitava argumentacija koju zastupa počiva na eseju *Massima Bontempellija Complimenti alla moda, e alle donne. U srži ovog tumačenja moda* poprima jasnu političku poruku: «La moda è perfetta rappresentazione dello spirito del momento in cui sorge. Qui il discorso sulla moda assume una chiara connotazione politica, ed emerge la riflessione sul rapporto con il potere.»⁵ Ali ne samo to, Baroncini smatra da su obilježja vanjštine uvijek bila povezana s domenom moći izrazito široke primjene. Iz tog razloga tvrdimo kako vanjština posredno ili izravno porobljava tijelo, ali ne i njezinu nefizičku dušu unutar tijela. Budući da je vanjština interdisciplinarna u analizi smo se vodili zaključcima teoretičara s nekoliko različitih područja. Ono što je bitno zamijetiti jest interakcija književnog i likovnog stvaralaštva kojima se pripisuje posebna vrijednost ovog poglavlja. Dakle, obrađeni primjeri vanjskog opisivanja unijeli su nove doživljaje s ciljem drugačijeg viđenja i tumačenja problematike.

⁵ Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010., str. 98.

7.1. *Il codice di Perelà* (1911.)

Nadrealna bajka *Il codice di Perelà* prvi put je objavljena 1911. godine u futurističkom izdanju časopisu *Poesia*. Bajka ili roman popraćen podnaslovom 'futuristički roman', pripada tipu naracije bez pripovijedanja s elementima koja ističe grotesku, teatralizaciju, kontinuirane dijaloge, monologe i parodijski efekt, a koji ima za cilj izrugivanje i ismijavanje. Strukturirani čini osamnaest poglavlja bez naslova. Našu pozornost privlači činjenica da priča izgleda poput kazališnog platna ispred kojeg likovi isprepliću i dopunjuju glasovima. Naime, ova naizgled lagana bajka već u naslovu skriva smisao problema. U *Il codice di Perelà* naglasak nije samo na anti-romanu, već ga treba čitati kao alegorijsku fabulu. Opisani događaji navode na alegoriju društva, odnosno, nemogući pokušaj univerzalnog spasenja glavnog junaka, čovjeka od dima. Ukratko, riječ je o liku zvanom Perelà. On je među ljudska bića stigao kroz dimnjak sa zadatkom novog kodeksa za spas čovječanstva, ali smrt sluga Allora mu nije išla u prilog. U konačnici, poslan je na suđenje te biva osuđen od naroda koji mu je izazivao suosjećanje i divljenje. Na kraju, Perelà ne postoji, već ga promatramo kao ogledalo samog društvenog svijeta. Naime, početna točka alegorijskih interpretacija krije tumačenja usmjerena na drugo značenje skriveno pod površinom. Pallazzeschi je pomaknuo zapažanja s konkretiziranog vizualnog dijela usmjeravajući pozornost na groteskne konotacije. Fantastično i nadrealno postaju bitnim sastavnicama konteksta vanjštine. Stoga, govoreći upravo o izgledu, Žarko Paić i Krešimir Purgar prilikom analize modnog diskursa, podupiru izlaganje Caroline Evans koja predstavlja modu kao *simbol katarze društva*:

CAROLINE EVANS, prožela je nove analitičke debate. U njoj autorica daje opširan pregled mode od devedesetih godina dvadesetog stoljeća u svrhu razotkrivanja suvremene kulture, obilježene otuđenošću i ispraznošću. Ukazuje na modu kao «simbol katarze društva... to je fenomen [moda] iza kojeg se skriva mračna strana, nazovimo ga tako, slobodnog tržišta, koji dovodi do gubitka društvene sigurnosti, te rasta nesigurnosti u doba globalizacije i moderniteta...». I naposljetku dodaje: «tamna povijest 20. stoljeća utjelovila se kroz modni dizajn».⁶

⁶ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *Teorija i kultura Mode*, Zagreb, Durieux, 2018., str. 38.

U nastavku, Carolin Evans u *The Ontology of the Fashion Model* tvrdi da je modni sustav u drugoj polovici devetnaestog stoljeća bio utemeljen na uzorku udvostručavanja. Pripisuje mu se repliciranje, odnosno, duple ili višestruke kopije:

This emerging fashion system in the second half of the nineteenth century was predicated on a pattern of doubling which replicated itself in every part of the trade, not simply in terms of constructing a fashionable appearance in public, but also backstage in the couture house, in terms of manufacture, starting with the 'model dress' as the prototype from which all copies, be they doubles or multiples, were reproduced for clients or buyers.⁷

Uzimajući u obzir odjevne komponente možemo reći da moda čini njenu bitnu sastavnicu. Ako ista možemo slobodno interpretirati, reciklirati, rearanžirati u novom kontekstu, onda su to brojne interakcije na relaciji vanjšina – moda. Što se tiče Pereleà, unatoč opisima fizičkih, gotovo božanskih osobina, očigledno je isticanje modnih kvaliteta. Slijedi dio posvećen njegovom izgledu popraćen izborom luksuznih cipela/čizama:

- Sembrava una nuvola.
- Lo abbiamo ricoperto di polvere, una nuvola sembriamo noi caro mio, in questa porca strada!
- No no, l'ò veduto prima che la strada fosse invasa dalla polvere, è un uomo di fumo!
- Imbecille!
- Va' là, uomo di fumo, sarà un arrosto di asino ài sbagliato.
- Io gli ho veduto benissimo le scarpe.
- Aveva degli stivaloni lucidi come quelli dei nostri ufficiali.
- Ma è un cavaliere antico però.⁸

Najčešće pojedini vanjski element usmjeravaju na vizualnost ukazujući na osjetilne načine pristupa materiji. U sljedećem koraku, u predstavljanju Perelà obratili smo pažnju na dijalog. Konkretnije, u njemu uočavamo nešto što nema oblik, a ukupnost forme asocira na dim:

- Io sono... molto leggero.
- Volevo dire: di quale materia è formato il vostro corpo?
- Fumo.

⁷ Caroline Evans, *The Ontology of the Fashion Model*, London, Architectural Association Publications, 2011., str. 67.

⁸ Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Milano, Mondadori, 2005., str. 138.

- L'avevo detto! Ecco! Ecco! È un uomo di fumo. Un homo di fumo! Fumo! Fumo!
Fumo!⁹

Drugo objašnjenje oslanja se na opis vanjšine mladog momka od dvadeset dvije godine. Naime, zanimljiv je primjer scene u kojoj do izražaja dolazi visina, boja kose, ružičasto, glatko, dječje lice bez dlačica. Naime, vanjšina je i ovdje izražena fizičkim karakteristikama:

La in fondo, al principio del bosco, si aprirano d'un tratto, come due grandi portiere, due enormi bellissimi rami, apparve nel mezzo un giovane atro grosso robusto, biondo, con una bellissima faccia infantile rosea e sezna un solo pelo. All'aspetto egli poteva avere ventidue o ventitré anni e poteva essere il figlio di un piccolo commerciante del villaggio o di un qualche fattore.¹⁰

Nadalje, detaljnije bilješke našli smo u primjeru vanjšine monahinje. U romanu se naziva *il vestito di pudore*, a to je u prijevodu odjeća skromnosti. Radi se o opisu redovničke haljine koju možemo smjestiti u kontekst kršćanskog svjetonazora. U tu svrhu, izdvojili smo opisane dijelove koji snažno utječu na ideju, koncept o potiskivanju materijalne dimenzije fizičkog tijela: «Signor Perelà, io sento che addosso a me ancora e ne sono tanti di questi orribili indumenti, io penso con terrore alla maniera di liberarmene, il loro peso ogni giorno aumenta, ed io mi sento schiacciare, soffocare sotto il mio insopportabile vestito di pudore.»¹¹ Iz tog razloga, vanjštinu smo povezali s motrištima Žarka Paića i Krešimira Purgara, kao i razumijevanju Bourdieuove sociološke teorije o habitusu temeljenu na riječi *klišé*, odnosno, odabiru odjeće koju društvo nameće i unaprijed zadaje. Budući da se polazište oslanja na odjevne aspekte, u tom smislu svatko ima slobodu izabrati što god želi, ali samo ako je u skladu s onim što nameće tiranija kolektiva: «Naravno da postoje estetski izbori, ali za Bourdieua oni su, kako smo upravo naznačili, nametnuti. Ukus nije 'prirođen', nego se kultivira *socijalnim discipliniranjem*.»¹² S druge strane, u nastavku smo izdvojili vanjštinu vitke djevojke, aristokratskog hoda, bijelih obraza, senzualnih usana, crnih očiju koji proviruju ispod tamne površine kape s žutim buketom cvijeća. Dakle, usprkos različitim varijacijama, usmjeravamo na opis lijepe, sjajne i njegovane kose:

⁹ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 139.

¹⁰ *Ivi*, str. 185.

¹¹ *Ivi*, str. 189.

¹² Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 67.

Sulla sera passeggiavo lungo il viale presso la mia villa, e vidi una sera passare un ventenne, una dolce figura esile, un'andatura aristocratica, delle guance bianche, degli occhi nerissimi infossati, e dei capelli scuri ricciuti. Aveva in mano dei fiori gialli. Un adolescente dalla bocca sensuale prematuramente sfiorita, un'aria viziata... ma triste però, senza il raggio del sorriso né sulle labbra né dentro i bellissimi occhi.¹³

U poglavlju *Il ballo* najviše do izražaja dolazi izgled ženskih likova odjevenih u večernje haljine, toalete (fr. toilette). Potrebno je bilo obraditi pažnju na pojedina obilježja kako bi se što realnije i sveobuhvatnije predstavila vanjšina. Za usporedbu, izdvojili smo: raskoš, nabore draperiju, vijugavost materijala, odnosno, odjevnu savršenost izrade. Prema Fabrijanu Fabbriju specifični efekti i najskromnijem liku može podariti raskošno oblikovnu vanjštinu: «Sulla base, le pieghe del drappaggio sono ribadite da un'orlatura di gorgi ondulati, mentre la sinuosità di curve paraboliche, liquide, tortuose, è ripresa dalla cappa cui è appeso il tessuto, più ingegnosa quando la medesima struttura è data da una «X» che risucchia e tende la stoffa.»¹⁴ Iz susreta i spoja mode i likovnih komponenata izraslo je maskiranje. Pod tim se misli na likovno oblikovanje scenografije, ali toj likovnosti doprinosi uvelike i kostimografija. Tako primjeri koji ukazuju na problematiku maskiranja i prikrivanja odmah povezujemo s tumačenjima Žarka Paića i Krešimira Purgara. Zapravo, osnovna pretpostavka razumijevanja proizlazi u inspiriranju modom, neobičnim, odjevnim oblicima: «Suvremena moda je kreativni dizajn samoga života koji se raspada na fragmente i razumije kao egzistencijalni rizik apokalipse i spasa, svijesti o kraju mode i istodobno pokušaja da se tome pronađe nova alternativa, pa makar i po cijenu neminovne propasti.»¹⁵ U tom smislu, ističemo opis *tolettine*, lepršava i nestabilna, a koju pisac uspoređuje sa snom:

- Ti piace la mia tolettina?
- Molto, molto carina. Quelle tre rose lì sono indovinatissime. E il mio abitino è carino?
- Un rêve.
- Molto semplice.
- Ma ti fa così carina... quindici anni?¹⁶

Kako bi što efektnije stopili oblikovanje i predstavljanje, vanjštinu proširujemo novim odjevnim rješenjima. Tako možemo uočiti raskoš crvenog kostima, sivu, večernju haljinu, sivi

¹³ Ivi, str. 194.

¹⁴ Fabriano Fabbri, *La moda contemporanea, I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019., str. 78.

¹⁵ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 30.

¹⁶ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 214.

šešir te sivo krzno koji pospješuju taktilni osjećaj. U nekim se dijelovima zapravo uočava poželjan i uopće očekivan scenski efekt:

- Io ò la toilette grigia...
- Ma è fiamante la sua, come può aver fatto?
- Sapete? Le sarte sono state a casa sua tutta la notte e tutt'oggi per compirla, il salone era ridotto un laboratorio. La toilette è stata ultima dieci minuti or sono, vedete come è giunta in ritardo?
- Come le sta bene!
- A momenti può competere con Zoe.
- Stasera Zoe sta male con quell'abito rosso.¹⁷
- Ma tu sai com'è fatta quella donna, purché non si perda un grado delle sue curve sciupa tutte le toilettes del mondo.
- Ma Oliva! Ma Oliva!
- Io ò un magnifico boa grigio fumo appunto.
- Ma non si portano più.
- Non vuol dire, stasera era il caso di ritirarlo fuori.
- Io ho la toilette grigia ma è tanto fané, l'ò portata tutta la stagione l'anno passato.
- Sai che cosa ò pensato io?
- Mi faccio un gran cappello come una ciminiera, e della cima faccio uscire tutti sbuffi di piume grige, in modo che sembrino fumo.
- Brava e io ritiro fuori il mio boa.
- Per la serata della Catulva voglio avere il cappello assolutamente.¹⁸

Pritom, opis domarice groblja, imenom Ala, pisac ističe fizičke značajke, a lice uspoređuje s orahom u ljusci: «La sua faccia avvolta in un pezzuola sembra una noce molto secca dentro il suo mezzo guscio.»¹⁹ Pored toga, u poglavlju *Iba*, lice i odjeće Ibe ulaze u fokus ove rasprave. Slijedi opis golemog, kvrgavog nosa, zatim čupavi čuperci kose s dva crna nepomična oka:

Ecco apparire un enorme naso bitorzoluto come tre grosse sorbe rosse attaccate poste in un ruffello di lana. La faccia è tutta ricoperta da un vello oscuro, e cadono giù sulla fronte a nasconderla grandi ciocche di capelli ispidi, si vedono in ultimo due occhi neri, immobili,

¹⁷ *Ivi*, str. 214.

¹⁸ *Ivi*, str. 219-220.

¹⁹ *Ivi*, str. 238.

che non si ricuoprano mai di palpebre ma che si restringono e si dilatano nel loro cerchio come sotto la potenza del calore.²⁰

Vanjština lika stalno se razvija i mijenja gdje do najvećeg izražaja dolazi površina i kolorističke promjene individualnih karakteristika. U tom smislu govorimo o Pallazzeschiju kao slikaru, kostimografu ili scenografu. Srodno tome, Fabiano Fabbri iznosi zaključke koji se tiču energije libida kao motora psihe, želje, odnosno, prožimajuće tvari koja vanjštini mora proširiti sjaj senzualnosti: «Come a dire, le energie della libido – il motore della psiche, del desiderio, la sostanza mobile che pervade l'esperienza di tutti i giorni – non devono nascondersi tra le mura di casa e le luci della notte, devono mostrarsi senza inibizioni e allargare l'irraggiamento della loro dolce sensualità.»²¹ Riječ je o pristupu koji privilegira Georg Simmel kada modu propituje kao kreativni dizajn tijela i odjeće. Naime, Pallazzeschi ukazuje na otuđenje tijela, odnosno, tijelo ujedno prikazuje kao sociopolitičku masku u kojem moda potvrđuje društveni oslonac, ali s druge strane i potrebu za izdvajanjem. U tome, Žarko Paić i Krešimir Purgar privid vanjštine obrazlažu kroz takozvanu lakanovska fragmentarnost koja ne dopušta cjelovitost. Upravo u okviru takvog mišljenja problematizacija viđenja modernih tehnika reprodukciju slike potvrđuje zajedničku fragmentarnost promatrača i promatranog:

Mi sebe ne doživljavamo realno, nego imaginarno, tj. subjektivno, naš pogled na tijelo je pogled iznutra koji nikada ne dopušta cjelovitost. Umjetnost je poslužila kreiranju univerzalnog, dovršenog tijela koje je simboliziralo ideal ljepote. Premda je vizualni kanon cjelovitog tijela stvoren još u razdoblju antičke grčke, moderno i suvremeno tijelo karakterizira lakanovska fragmentarnost; ona predstavlja paradoksalno nasljeđe industrijske revolucije i njezinih tehnologija vizualizacije — fotografije i film.²²

U izražajnosti karaktera i oblikovanju vanjštine, središnju je ulogu odigrala komunikacija oživljena svijetom asocijacija, a koja obiluje apstraktnim, nestvarnim značenjima. Izgled likova je dinamiziran i oživljen spajajući pokret, ples, materijal i masku. Poveznica s modom, dakle, nije slučajna. Također, Giorgio Agamben u prostoru vanjštine predstavlja nevidljive sisteme kojima upravljaju heterogeni mediji. Naravno, u takvom okruženju kategorija dispozitiva se ponajprije odnosi na skup strategija međusobno povezanih sustava, unutar različitih sustava moći. Drugim riječima, sama je odjeća uvijek produženi dispozitiv moći unutar vanjštine u koju

²⁰ *Ivi*, str. 247.

²¹ Fabiano Fabbri, *op. cit.*, str. 80.

²² Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 279.

je integrirana: «Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere e, insieme, sempre legato a dei limiti del sapere, che derivano da esso e, nella stessa misura, lo condiziona. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati.»²³

²³ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006., str. 7.

7.2. *La Piramide* (1926.)

La piramide, treći roman Alda Palazzeschija napisan u razdoblju od 1912. do 1914., objavljen je u Firenzi, u lipnju 1926. godine s podnaslovom *Scherzo di cattivo genere e fuor di luogo*. Intimna ispovijest temeljena je na autobiografskim pojedinostima i strukturirana u tri poglavlja: *A tre*, *A due* i *A solo*. U središtu je, dakle alegorijska priča napisana u formi razgovora. Ukratko, glavni lik je ujedno i pripovijedač koji vodi osebujne filozofske monologe o životu. Nakon svog bogatog životnog iskustva želi se posvetiti putovanjima u potrazi za bijegom od svijeta. U samoći sanja zamišljene posjete gradovima u Italiji, pa sve do Egipta, Japana i Azije. Priču smještenu u Napulju odlikuje crni humor, pesimizam i ironija. Sljedeći te odlike, djelo je zamišljeno kao ekspresija samoće koju manifestira refleksija o izgubljenosti ljudskog bića. Zahvaljujući izvojenim primjerima, vanjšina postavlja nove izazove i zaslužuje pozornost. Ponajprije, to su nadrealne ideje u kojima se zrcali mješavina simboličkih, grotesknih, fantazijskih i ludističkih elemenata. Budući da nedvojbeno postoji potreba za diferenciranjem vanjšinom, u središtu pozornosti je teorijska koncepcija Gilla Dorflesa. On s punim pravom ističe modu kao punopravnog sudionika vizualnih aspekata vanjšine: «Često se događa da se moda hotimice nadovezuje na modele i sheme iz prošlosti ukoliko iz njih može izvući polazište za obnovu, koja je često samo prividna, ali ipak dovoljna da opravda njezinu karakterističnu nepostojanost.»²⁴ U prvom poglavlju pod nazivom *A tre* izdvojili smo opis čovjeka sa šeširom:

La prima differenza che mi saltò alla vista, fra i due, si fu, che mentre l'uomo della mia destra era senza cappello, lo aveva disposto sopra la balustrada, l'altro, quello della mia sinistra, aveva il cappello bene calcato sulla fronte, come se se lo fosse pigiato per via del vento. Ma vento inverno non ne tirava, ché appena appena un'arietta delicata carezzava le guance colla più raffinata educazione.²⁵

U bogato opisanom modnom izričaju koji razlikuje vanjšine zadržat ćemo se na predmetu šešira. Stoga je značaj ovog modnog dodatka u doživljaju figure neupitan:

Accorgendomi però, non so come, che avevo il cappello in testa mentre il mio vicino era a capo scoperto e con qualche pelo al vento, mi tolsi presto il cappello, chi sa dove lo avrei ficcato in quel frangente, e appena la mia fronte venne toccata a nudo da quella po' po' di

²⁴ Gillo Dorfles, *Moda*, Zagreb, Golden marketing, 1977., str. 42.

²⁵ Aldo Palazzeschi, *La piramide*, Milano, Mondadori, 2005., str. 366.

beatitudine dall'anima salì il grido così naturale e spontaneo, senza il minimo sforzo, che io credetti di sentirmelo arrivare sulle labbra coll'ascensore: - *Grandissimo! Grandissimo!*²⁶

Dakle, slika naše vanjštine nije samo fizičko tijelo, već se odlikuje odjećom koja čini vizualnu formu. U tom značenju, Roland Barthes istražuje specifična vizualna kodiranja kao oblike društvenog statusa, npr. broš s kopčom i pozlaćena dugmad. Kako bi se razumijeli vanjštinu doista je važan kontekst i sineteza različitih elemenata koji ovise o mnogim čimbenicima. Osim što vanjštinu opisuje specifičnim stilom, Palazzeschi namjerno koristi modu da privuče pažnju i zagolica maštu:

These links are simple, but they are not pure; for the signifiers are always part of a physical world which is the clothing content, the fragment of bodily space occupied by the clothing item (a woman's suit, a pleat, a clip brooch, gilt buttons, etc.); whereas the signifieds (romantic, nonchalant, cocktail party, countryside, skiing, feminine youth, etc.) are given to me necessarily via the written word, via a literature (that it is poor literature in no way changes its status).²⁷

Nadalje, na putovanju u Veneciju, komentira odijevanje aristokratske republike, uljudnih i gracioznih Mlečana. Upravo ova slika, likovni jezik, odnosno autentični jezik simbola i znakova kojima komunicira pobuđuje emocije i utječu na neposredni doživljaj vanjštine:

Anderò per le calli più popolose, nel chiacchiericcio, per le mercerie, m'intruffolerò tra la vita quotidiana del popolo di Venezia, garbato e grazioso, tose e tosette, comari e puteli; anderò nelle callipiù remote, lungo le fondamenta dai brevi e rari giardini, dove un albero unico si sporge, grasso di malinconia come un principe in esilo, per potere almeno rispecchiare, senza una lacrima, il suo dolore aristocratico nell'acqua verde del caneale; mi fermerò su campi e campielli, vicino alle parrocchie, alle mura e le soglie delle grandi chiese: S. Giovanni e Paolo, I Frari gli Scalzi; svolte e risvolte, portici e sottoportoci, salirò, scenderò, salirò scenderò centinaia di ponti e pontieli, anderò al Teatro Goldoni oppure al Malibran, sentirò recitare dalla compagnia di Zago «I quatro Rusteghi»...²⁸

U opisivanju iskustva o putovanju u Egipat podjednako uživa u intezivnom zamišljanju samog doživljaja koji postaje izazovniji od same destinacije. Vanjština oduševljava snažnom,

²⁶ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 368.

²⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, str. 38.

²⁸ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 462.

impulzivnom i energičnom gestom u mnogobrojnim oblicima, linijama i znakovima svoje intuitivne i dinamične prirode. U ovom dijelu, značajna je preporuka upućena ženi, o odabiru odjeće prilikom odlaska na put:

Rivolgo un'ultima raccomandazione alla mia donna: che per l'epoca stabilita tutto sia all'ordine nella maniera più scrupolosa che si possa immaginare, dovendo intraprendere un viaggio per un paese così lontano e di là dal mare, che tutto sia inappuntabilmente pronto per quel giorno, vestiti, scarpe biancheria, i bottoni la valigia il lumino la spolverina la calza... tutto.²⁹

Vanjštine su zapisi stvaralačke slobode i užitaka, emotivne ekspresije i metaforičke imaginacije. Palazzeschijska vanjština kojom se likovi predstavljaju nerijetko zrcali njihovu narav. Upravo je fragmentirana i nestalna odjevna forma mjerilo po kojem se može prepoznati. Preciznije kazano, vanjština posredstvom odjeće ističe vizualnosti nužne je da bi se prodrlo iza pojavnosti. Sve to predstavljalo je odličan temelj za daljnja istraživanja koja su nam omogućila širu recepciju i utjecaj. Nadalje, ovakav pristup pridanih značenja otkriva aspekte estetske sociologije Gabriela Tardea koji razrađuje temeljne karakteristike odjevnog ukusa. U Tardeovom konceptu moda proizlazi iz klasne pripadnosti, ili pak težnje za njom. Ukratko, iz teorijskog okvira izdvojili smo gledište koja povezuju različite vrijedonosne odrednice:

In altri termini, il bisogno di essere vestito, in quanto bisogno sociale, ha per causa la scoperta dell'abito e di un abito preciso. Lungi dall'essere il semplice effetto di necessità sociali, dunque, le invenzioni ne sono la causa, e non credo di averle sopravvalutate.³⁰

²⁹ *Ivi*, str. 472.

³⁰ Gabriel Tarde, *Scritti sociologici*, Novara, De Agostini S.p.A., 2013., str. 122.

7.3. *Le sorelle Materassi* (1934.)

Le sorelle Materassi najuspjeliji je Palazzeschijev romaneskni uradak i opisuje obiteljski život koji postaje povod za smješnu parodiju. Radnje se događa na periferiji Firenze, dvije sestre Tereza i Carolina darovite su veziteljice, u svojoj kući u Santa Mariji, u Covercijanu, izrađuju vjenčane oprave za bogatu firentinsku klijentelu. Čitav život provode u odricanju, opsesivno se povećujući radu. Uz njih dvije su mlađa sestra Giselda, sluga Niobe, a četvrta sestra Augusta živi u Anconi. Dramska napetost motivirana je dolaskom Rema. Vizualno privlačan, lijepih očiju, susretljiv i ljubazan uspijeva dobiti njihovu naklonost. Naime, Remo živi kao dandy tražeći izlaz u zabavi. Nadodajmo da vesela apsurdna situacija završava vjenčanjem Rema i bogate američke nasljednice Peggy. Značajan preokret stoga predstavlja kraj. Naime, Remo ne zna ni za kakve moralne obzire, ni materijalna ograničenja, a Tereza i Carolina prisiljene su rasprodati svu imovinu i nastaviti šivati posteljину kako bi preživjele. Pritom, Palazzeschijevo propovijedanje naglašavaju komični i groteskni motivi. Vanjštine izazivaju snažan vizualni učinak, karakteriziraju predmet i određuju njegovo simboličko značenje. Koncept vanjštine u njegovu opusu teži modnim smjernicama i položaj utemeljen na konceptu materijalne kulture. Ipak, odjevnim artefaktom, u estetskom smislu ukazuje ne samo na modno značenje, već dočarava nošenje odjevnih predmeta u konkretnim društvenim prilikama:

Naziv «materijalna kultura» u modi pomaže nam da razumijemo suptilne razlike između istraživanja materijalnog predmeta u kojeg je uključen fenomen mode (po zadnjoj modi) i istraživanja fenomena mode kroz analizu kulturnih, ekonomskih i društvenih impulsa upisanih kroz odjevni artefakt. Materijalna kultura se ne dotiče samo artefakta (koji je u središtu interesa povijesti odijevanja), a nije usredotočena niti isključivo na teorijske oblike interpretacije (koji dominiraju unutar teorije mode). Materijalna kultura umjesto toga govori o modalitetima i dinamičkim kroz koje odjevni artefakti, tj. objekti, poprimaju značenje (a samo jedan od njih je modno značenje) kao odraz svakodnevice.³¹

Na samom početku upoznajemo Teresu, pri čemu sadržaj vanjštine predstavlja cjelokupnu figuru, a crna kosa jednostavno prati krivulju tijela, te ističe zelenkasto-sivu kožu lica, velike crne oči i nekoliko raštrkanih bijelih vlasi na sljepoočnicama:

³¹ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 42.

Di corporatura complessa, e quasi alta, Teresa era donna forte, volitiva; e poi quanto la sua espressione e il portamento rivelessero spesso la fatica, nascondevano sempre la stanchezza. I suoi capelli, ancora di un nero lucente e petinati con semplicità, quasi tirati sulla curva del corpo lasciavano risaltare i pochi fili bianchi sparsi, più fitti alle tempie. Gli occhi neri, grandi e molto infossati, erano circondati da ombre peste che sfumavano sulla pelle del viso più che sfiorita divenuta arida, e da olivastria divenuta grigia, impolverata.³²

Sljedeći, pak, ulomak predstavlja posve suprotne karakteristike lika Caroline. Njezina vanjšina naglašava netaknutu ženstvenost, vitkost i gipkost tijela koju pisac uspoređuje sa zmijolikom elastičnošću: «Per quanto lo fosse appena, pareva molto più piccola della sorella, più esile, ma soprattutto flessuosa; e anche sotto il peso del più assiduo lavoro cosevava un' elasticità serpentina cedendo spesso al desiderio di stringersi alla vita, palparsi in qualche parte, sentirsi, tirarsi su qualcosa per riabbandonarsi maggiormente, redendosi freschezza illusoria e precaria; per modo che pareva appuntato con gli spilli ogni suo atto ad'espressione.»³³ Opisivanjem se istovremeno izaziva snažan ekspresivni učinak kako bi se stvorila dramatičnost i uvjerljivost vanjšine. Ovdje, ističemo opis blijedog lica, punašne usne i oči boje lavande:

Gli occhi chiarissimi, non più celesti ma color lavanda, erano due dischi scialbi, privi di forza adesiva, non esprimevano minimamente un volere, guardandosi senza profondità, e accompagnando lo sguardo con un sorriso delle labbra tumide e spesse, ti dava l'impressione che osservasse se medesima in un specchio, rattenendo la compiacenza della propria bellezza e superiorità non per modestia ma per godersela tutta. La faccia era pallida e morbida, pallore e morbidezza prodotti dalla fatica.³⁴

Za razliku od prethodnoga, sljedeći, pak, ulomak naznačuje i razrađuje karakteristike Caroline. Stoga, ovdje nemamo samo prisutnost mnoštva različitih vanjšina, nego i svijest o nužnosti njezinih integriranja, odnosno tumačenja:

Per quanto lo fosse appena, pareva molto più piccola della sorella, più esile, ma soprattutto flessuosa; e anche sotto il peso del più assiduo lavoro cosevava un' elasticità serpentina cedendo spesso al desiderio di stringersi alla vita, palparsi in qualche parte, sentirsi, tirarsi su qualcosa per riabbandonarsi maggiormente, redendosi freschezza illusoria e precaria; per modo che pareva appuntato con gli spilli ogni suo atto ad'espressione.³⁵

³² Aldo Palazzeschi, *Le sorelle Materassi*, Milano, Mondadori, 2005., str. 18.

³³ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 19.

³⁴ *Ivi*, str. 20.

³⁵ *Ivi*, str. 19.

Nakon toga se osvrćemo na opis blijedog lica kojeg ističu oči boje cvjetova lavande i punašne usne. U opisu prepoznajemo mirise i boje koje su mu utkane u sva osjetila:

Gli occhi chiarissimi, non più celesti ma color lavanda, erano due dischi scialbi, privi di forza adesiva, non esprimevano minimamente un volere, guardandosi senza profondità, e accompagnando lo sguardo con un sorriso delle labbra tumide e spesse, ti dava l'impressione che osservasse se medesima in un specchio, rattenendo la compiacenza della propria bellezza e superiorità non per modestia ma per godersela tutta. La faccia era pallida e morbida, pallore e morbidezza prodotti dalla fatica.³⁶

Primjetna je razlika u načinu predstavljanja vanjštine Giselde. Palazzeschi opisujući izgled, namjerno naglašava njezinu gracioznost: «Delle quattro sorelle era stata la più graziosa e, quasi bella; non aveva conosciuto il focolare domestico nel periodo oscuro del disordine, essendo allora troppo bambina per partecipare le sofferenze, e sbocciata alla vita quando già le sorelle, rimaste sole, avevano iniziato vittoriosamente la ricostruzione dell'esistenza familiare.»³⁷ Nadalje, o izgledu stare sluškinje Niobe saznajemo iz opisa koji karakterizira njezin lik. Palazzeschi karikaturalnim potezima artikulira groteskni pristup u opisivanju: sive kose, mala i zdepasta, transformirana od debljne, gotovo bezoblična:

Niobe era buona e gioviale e la sua bocca, per quanto priva di molti denti, sorideva sempre. Aveva pochi capelli e grigi, tirati sulla testae alle tempie in quell' acconciatura che usano certe donne di fatica non potendone immaginare una più semplice. Piccola e tozza, ingrassata con gli anni e quasi informe, le sue rotondità ballonzolavano con pesantezza, ma senza sofferenza né pigrizia.³⁸

S jedne strane, vrlo je naturalistički prikazana rukotvorina sestara Materassi. Važnost pridana ručnom vezu povod je kojeg istražuju Žarko Paić i Krešimir Purgar. Naime, oni ističu ulogu ručnog rada koji mu omogućuje društveni značaj, a majstorstvo u tehničkoj perfekciji, izvedbena virtuoznost i estetski standard ukazuju na značajke tradicijskog, umjetničkog obrta:

Naime, isključene iz društvenih pitanja, ručnim radom ukazivale su na svoju prisutnost u javnim i državnim poslovima. Važnost tih artefakata ovdje je kontekstualizirana ne toliko

³⁶ *Ivi.* str. 20.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi.* str. 35.

u povijesnoj evoluciji tipologije objekta, stilu ili materijalu, nego kroz život ljudi koji su se s artefaktom susretali dajući mu društveni značaj.³⁹

U nastavku, obraćamo pažnju na opise odjevnih predmeta: šljokičaste jakne, plišana bolera, ukosnice i češljevi, mašne, velove, ovratnike i pelerine. Ovakav tip odjeće se odijeva za specijalne svečane potrebe, gdje kreativnost i inovativni krojevi odjeće dosežu sam vrh mode. Odjeća s uzoracima tkanine, paletom boja i sl. evociraju određeni modni stil ili naprosto asociraju na željenu vanjštinu, ugođaj cijelog prostora, odnosno određene scene. Ideja o pozitivnoj korelaciji između vanjštine i tijela posebno ističe vrlo blisku vezu među njima. Odjeća nudi obilje istraživačkih poticaja, dok s druge strane pojačava njezinu vizualnu atraktivnost:

Dall'armadio e dal casettone incominciavano a tirar fuori e rimetter dentro cose mitologiche, vestiti do molti anni fa, scarpe, fiocchi, veli, collaretti e mantelline che avevano portato da giovinette, o appartenuti alla nona e alla madre quaranta e sessant'anni prima, facenti parte del loro corredo di spose; o venute a finire il Dio sa come. Giacchetti con lustrini, boleri di peluche, forcine e pettini di cui non ricordavano neppure l'origine, tanto erano distratte e tanto essa era irraggiungibile. Oggetti che nessuno al mondo avrebbe osato portare, e che al momento di adornarsene assumevano no un'importanza decisiva; se ne abbellivano come di cose preziose di attualità, capaci di mandare in visibilio chiunque.⁴⁰

Kao što smo vidjeli, prilično je zanimljiv interes sestara Materassi za žensku modu visoke klase u okruženju, a koja se sastoji od različitih elemenata. U opisivanju, pisac gradi kostimografije začudnih znakovitosti koje imaju funkciju neposrednog prikazivanja događaja, likova i situacija:

Chi avrebbe potuto dire che donne sensibili alle mode femminili d'alto rango, per quanto di indumenti di secondaria importanza, ma non secondaria finezza e abilità, capaci di intuire e comprenderne le più delicate sfumature, e che si vedevano sfilare davanti signore vestite nelle fogge più squisite del loro tempo, potessero passare un pomeriggio a quella finestra di strada campagnola così pittorescamente infronzolate da sembrare due maschere, e in conversari tanto lontani dalla realtà nella quale erano immerse.»⁴¹

³⁹ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 40.

⁴⁰ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 41-42.

⁴¹ *Ivi*, str. 49.

Naime, odjeća čini da moć vanjštine i njeno neodoljivo zavodjenje u reprezentacij imaju svoj značaj u komunikacijskom sustavu. Polazeći od modnih činjenica, kao i od činjenice ambivalentnosti simbola u kojima se isprepliće nepredočivo, ekspresionistički i nadrealistički elementi, sve više do izražaja dolazi sadržaj koji graniči s fantastikom. Slično tvrdi već spominjani Christopher Breward:

In the final decades of the nineteenth century a further diversification of the market for fashion and for women's magazines is evidenced through their increasingly sophisticated visual content. This is accompanied by a flowering of technical skill in élite publications before the incursions of photography and modernist aesthetics which were to define the nature of fashion illustration in the twentieth century.⁴²

Pisac ponovno donosi vizualne podatke o Remu. Može se reći da prikaz ističe ljepotu, a zadržavajući je njegov pogled. O karakternim, portretnim obilježjima svjedoče opisi stava i poze, geste i kretanja:

Remo che, ritto in mezzo senza gesto, né disperato né timido, quasi fosse privato della volontà che ci fa agire, le guardava con due occhi neri grandi, di un ovale soffuso di luce senza aggressivo ardore, lenti nel movimento, e che indulgiavano sull'oggetto né curiosi né attoniti, in atto di attesa, di sospensione con una limpidezza e serenità perturbatrice che non avrebbe avuto uno sguardo mobile e ardente.⁴³

Zapravo, opisi nestvarnom ljepotom dočaravaju mnoštvo naturalističkih detalja u određenom trenutku i raspoloženju. Upečatljivi su prikazi lica koji zamjetnom crtačkom vještinom, u detaljima ističu duge, snažne trepavice, okrunjene gustim, crnim obrvama: «Questi bellissimi occhi erano incorniciati da ciglia lunghe e forti, che una volta unite vi formavano come suggello una minuscola siepe; e coronati da sopracciglia di sera, lucenti e spesse, nerissime, di linea alta e nobile, elegante, che ne mettevano in rilievo la bellezza e la profondità.»⁴⁴ Nakon toga, slijedi opis velikih bijelih pregača i naočala s debelim staklima: «Soltanto i telai delle zie provocavano la sua curiosità infantile e ne sorrideva aperto; cose che gli apparivano bizzarre e gli piacevano insieme; e guardava come due bestie rare le donne del treno tanto diverse nei grembiuloni bianchi, con gli occhiali dalle lenti spesse, curve sopra i telai dalla mattina alla sera, perdute a far camicie e mutandine per le signore, combinazioni e sottanine.»⁴⁵ Propovjedne sekvence

⁴² Chris Breward, *Fashion*, Oxford, Oxford University Press, 2005., str. 120.

⁴³ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 66-67.

⁴⁴ *Ivi*, str. 67.

⁴⁵ *Ivi*, str. 82.

ispresijecane karakterističnim vizijama imaju značajnu ulogu u formiranju slike o Remu. Odjevne konture pridonose definiranju odjeće sive i plave boje rađene kod jednog mladog firentinskog krojača. Boje čudnovato zrače, a često su prikazane u realističkoj maniri:

A poco a poco Teresa, senza accorgersene, aveva preso il vizzo, una smania incontenibile, di far conoscere il nipote alla gente, e più specialmente alla clientela illustre, riscuotendo da tutti plauso e consenso, sia per l'opera degna, sia perché Remo si presentava bene; e in quell'abito grigio, di flanella, era davvero elegante; ben pettinato e lucido, nemmeno facendo il chiasso si scomponeva, sapeva mantenere la propria linea in ogni caso, e si poteva mostrarlo con sicurezza di soddisfazione.⁴⁶

Nadalje, opisana obilježja zrcale Palazzeschijev slikarski pogled, kao i njegov vedar, razigran duh. Vizualni materijal ovisi o značenjima, raspoloženjima i ugođajima. U tom svjetlu, problematiku smo nastavili pod utjecajem sociologijsko-semiotičkog pristupa modi Žarka Paića i Krešimira Purgara. Kao i u prethodnim slučajevima, uklopljene karakteristike propituju specifične modno–odjevne kôdove. Naime, u modnom univerzumu primjećujemo da odjevni kôd u vrlo visokoj mjeri ovisi o identitetu nosioca, prigodbi i mjestu gdje se pojavljuje: «Da bi naznačio višeznačnost odjeće, on navodi tri karakteristike razlikovanja unutar modno–odjevnog koda: ovisnost o kontekstu, društvena promjenjivost u relacijama označitelj–označeno i naposljetku undercoding. Modno – odjevni kod u vrlo visokoj mjeri ovisi o identitetu nosioca, o prigodi i mjestu na kojem se pojavljuje.»⁴⁷ Uz ove temeljne poveznice, pripadnost raznolikim tipologijama ponašanja također povezujemo s vanjštinom, odnosno, 'modom u ponašanju' što povlači sa sobom niz situacija u kojima određene odjevne kategorije svojim sadržajima i oblikovanjem zauzimaju bitno mjesto. Iz tog razloga, Cheryl Buckley i Hilary Fawcett, fascinirane su novim modnim instrumentima i njihovim mogućnostima. Upravo stoga ističu poveznicu mode i identiteta, a u koja ima poticaj i opravdanje u manipulaciji i društvenoj kontroli:

It is highly effective in endlessly constituting but never fixing identities, and it is performative, in that it ceaselessly rehearses and enacts the 'lines' of femininity. In this respect it can be a mechanism of social control and manipulation, but also, as we will see in a number of the case studies in this book, it has the potential for transgression and disruption.⁴⁸

⁴⁶ Ivi, str. 117.

⁴⁷ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 85.

⁴⁸ Cheryl Buckley, Hilary Fawcett, *Fashioning the Feminine, Representation and women's Fashion from the Fin de Siècle to the Present*, London, I.B.Tauris&Co, 2002., str. 9.

Nas prije svega zanimaju vanjštine koje imaju uistinu bogato simboličko značenje. Osim toga, Palazzeschi je majstor deskripcije koja oscilira između prividne jednostavnosti i ekstremne profinjenosti. Uloga odjeće mijenjala se od lika do lika. Važan mu je vic, geg, zezanje i šala. Ovdje, istraživanju građi pridružujemo opis grubog, nezgrapnog lika s karakteristikama fokusiranim na groteskne elemente lica. Dakako, odlučujemo istaknuti odjevne elemente: bijeli ogrtač, sako, visoki crni šešir s mašnjama, perjem i velom:

Si slacciò un po' la cappa intorno al collo, una cappa tutta nera nella qualera un mantello quasi talare da cui, scaturendo le braccia, potevano esplicare in'azione vasta ed imponente; e rivelando un cordoncino nero al quale erano appese le lenti cerchiato di mantello bianco e infilate fra due bottoni del sottostante giacchetto alla sommità del seno. Incominciando a parlare si mandò indietro anche il cappello, una specie di ciminiera alta e rotonda, tutta nera, con i fiocchi, penne e velo che non potevi dire né alla moda né fuori di essa come quelli che portavano le Materassi, ma solamente autorevole. La risoluzione di mandarselo all'indietro sulla testa fu presa, e certo, perché avesse maggior rilievo la faccia grande e camusa, provvista di un naso monumentale che vi produceva una parabola, e con la pelle insugherita avviata a divenire spugnosa, e che al microscopio doveva mostrare certi panorami di montagne e di colline come quelle della luna.⁴⁹

Posebna se pozornost posvećuje temama vezanima uz nizanje grotesknih sadržaja. Zanimljivo je prikazivanje strukturnih obilježja kojima je opisan Palle. Odmah uočavamo da je Remov prijatelj nizak, zapuštenog izgleda, blijedog lica s malim, lukavim očima. U njegovoj vanjštini ogledaju se karakteristike koje ističu blijedo lice, odnosno, u isto vrijeme dobre i lukave oči skrivene ispod kape, a iznad svega tjelesna snaga i muški spokoj utječu na njegovu figuru:

Sotto quella visiera erano due occhietti chiari, chiarissimi, furbi e buoni; e, completamente nascosti dentro il berrettino, i capelli biondi e abbondanti, privi da lentezza, aridi, rivelavano una rapida cura quanto la facile dimenticanza. La faccia pallida, dall'apparenza impubere malgrado i suoi ventidue anni, lasciava luccicare sovente rade e tenui pagliuche d'oro intorno ad un sorriso come gli occhietti, buono e furbo insieme. Ma sopra ogni cosa risaltava dalla sua figura la forza fisica e la tranquillità virile, attraverso quel dondolamento che celandone l'energia e l'ardorelo faceva apparire indolente.⁵⁰

⁴⁹ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 96-97.

⁵⁰ *Ivi*, str. 121-122.

Dakle, kritičan prema društvenim vrijednostima, stavlja se u ulogu, ironično i humoristično, naravno. U modnom konceptu odjeća se podredila priči, istaknuvši se u prvi plan. Posebna je pozornost posvećena velikim cipalama kojima vanjšina oscilira između tragikomičnog i grotesknog prikaza: «Era vestito male, di spogli generalmente, con giacche troppo grandi o troppo piccole per la sua figura, riadattate alla peggio; e delle grosse scarpe terrose con le suola ricoperte di bullette.»⁵¹ Zatim, slijedi opis gospođe Cherubine s bijelom kosom, tri crne vijuge zavijene u punđu, te ogrtačem od čipke, a oko vrata je pozornost posvećena opisu zlatnog privjeska s koraljima:

La signora Cherubina che da giovane aveva fatto la modista, e che andò a Santa Maria vestita color pulce, con la mantellina di pizzo e gé appuntata al collo da un bel cammeo di corallo rilegato in oro, donno di nozze, e nel quale era scolpita una scena del diluvio universale. E sulla testa bianca, con tre torcoli neri applicati a guisa di crocchia che pareva si fossero dimentici di imbiancare, un'acconciatura nera simile a un puliscipenne.⁵²

U nastavku, navodimo nove pojedinosti o Remu kojima ostvaruje čak i psihološke sastavnice vanjštine. Kao i u prethodnim slučajevima, razmatramo zorno prikazivanje njegovih očiju kojima pisac nastoji opisati duboke i snažne emocije: «Gli occhi di Remo, sormontati da sopracciglia marcate e lucide, erano grandi, puri, coi bianchi netti; e solo la bellezza li faceva apparire dolci non potendo assumere, in grazia di essa, un'espressione di indifferenza; sentivi, osservandoli, che non rispondevano calorosamente al tuo sguardo, ma accettavano il calore della simpatia senza ricambiarla, senza pronunziarsi, anzi interrogativamente.»⁵³ Osmjeh je jedna od specifičnih osobina Palazzeschijske izraza. Taj detalj posebno dolazi do izražaja kada žarište usmjerava na scensku igru u kojima elementi vanjštine pokoreni i kontrolirani od strane društva obezvrjeđuju identitet. No važno je naznačiti da je pritom naglašen njezin sociološki aspekt povezavši u sebi obilježja homo sacra, koji zalažeći se za dvostruku isključenost ulazi u svezu između oblića i trajne prirode suverenosti. Dakle, kao što se može uočiti, u vanjštini homo sacra, a kako ga definira Giorgio Agamben, antički svijet se prvi put našao u situaciji da pred životom koji s obzirom na dvojno isključenje izlazi iz realnog konteksta, kako svjetovnih tako i religioznih životnih oblika, te ulazi u tijesnu simbiozu sa smrću. Ili kako piše Agamben:

⁵¹ *Ivi*, str. 126.

⁵² *Ivi*, str. 134.

⁵³ *Ivi*, str. 139-140.

Tanto nel corpo del devoto sopravvissuto che, in modo ancora più incondizionato, in quello dell'homo sacer, il mondo antico si trova per la prima volta di fronte a una vita, che, eccettuando in una doppia esclusione dal contesto reale delle forme di vita sia profane che religiose, è definito soltanto dal suo essere entrato in intima simbiosi con la morte, senza però ancora appartenere al mondo dei defunti.⁵⁴

Kompleksnost likovnoga potencijala, odnosno vizualnoga govora, dostiže ekspresivno strukturiranu vanjštinu u opisu Rema. Ona je njezin sastavni dio, ali također, ona je i protagonist, ona je objekt, ali i manipulator objekta: «Non si abbandonava mai a una risata, non oltrepassava il sorriso, anzi, si può dire non vi arrivasse neppure, giacché vi arrivava col minimo movimento delle labbra, lasciando balenare il prodigo di una dentatura perfetta. E la sua faccia era tutta illuminata quasi non facesse che sorridere.»⁵⁵ U tom smislu, dijelovi Removog lika osobito privlačile pozornost: «Bisogna riconoscere con legittimo orgoglio che in questa terra tutti sono sensibili alla bellezza: di fronte a un giovane dal portamento bello e forte, dal viso di un'armonia eccezionale, che sa portare l'abito con eleganza e disinvoltura, financo in camiciaio e il sarto sono trascinati naturalmente a fidare le loro mercanzie e a pazientare fino all'inverosimile sul pagamento di esse.»⁵⁶ Uz ovaj komentar valja naglasiti vanjštinu Peggy koja nam omogućuje poseban modni doživljaj. Opisani prikaz otkriva vitku figuru u oskudnoj crnoj vunenoj haljini. Usto Palazzeschi, uspoređuje njezinu vanjštinu s besmrtnom Gretom Garbo: «È Greta Garbo! È Greta Garbo!» esclamarono soffocatamente vedendo balzare dall'automobile una donna giovanissima, alta, snella, con un vestitino nero di lana, succinto, che rivelava l'agilità di un corpo esercitato alla danza, ai giuochi giovanili, agli sports; e un cocuzzetto di feltro rosso vivo che metteva in rilievo la magnificenza di una chioma d'oro bene ondulata inanelatta e accuratissima.»⁵⁷ S obzirom na modni kontekst, važan je fokus na bijelom odijelu sestara Materassi s dugim bijelim velom ukrašenim cvijećem:

Le Materassi indossavano l'abito di raso bianco rituale, tutte coperte da un lungo velo appuntato sopra la testa, e con una coda lunghissima che Niobe, tenendo loro dietro come il cane che vuol fare le feste e più persone contemporaneamente, non riparava a distender, correndo dall'una all'altra perché non si impigliassero nel camminare. Avevano nei capelli

⁵⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 2005., str. 111.

⁵⁵ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 141.

⁵⁶ *Ivi*, str. 159.

⁵⁷ *Ivi*, str. 246.

del mazzetini di fiord'arancio, e fiori d'arancio portavano alla vita, sul petto e in fondo alla sottana.⁵⁸

Analiza interpretacija slijedi u neprekinutom nizu jedna za drugom. Odjevni segmenti, bilo da se realiziraju kroz formu ili sadržaj, figuraciju ili njezinu konstrukciju predočuje gotovo karizmatičnu snagu modnog izraza. U sljedećem opisu prepoznajemo izgled Pallea i njegovo plavo odjelo: «Nella prima, carrozzata a due posti e pilotata da lui, era Remo con la sposa; e appollaiato dentro di essi, da sembrare una civetta sulla grucciona, il fedele Palle, con un bel vestito blu nuovo fiammante, e il berrettino color tortora calzato fino agli occhi secondo la regola.»⁵⁹ Dakle, u kontekstu svega zaključenog u analizi, može se ustvrditi izravan utjecaj mode. U tom svjetlu mogu se promatrati i opisi Rema i Peggy, a pozornost je usmjerena na povezanost odjećom: «Peggy, sotto quell'abito angelico, conservava troppo la sua plastica di donna sportiva e di ballerina consumata nelle danze modernissime; il suo raccoglimento, un po'eccessivo, era attraversato da lampi che ne rivelavano la superficialità di chi recita con troppo impegno una parte.»⁶⁰ U kontekstu istraživanja smatramo da Palazzechijeva vanjšina, drugačija po svojoj strukturi potvrđuje originalan vizualni doživljaj. U ovom je kontekstu, učinkovito bilo uključiti teorijske stavove Nicholasa Mirzoeffa iz djela *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure* usredotočene na problematiziranje modernizma obilježenog alarmirajućim osjećajem nestabilnosti. Prema Nicholasu Mirzoeffu, oblik tijela prvenstveno je pokazatelj duše. U poglavlju *Virtuality: virtual bodies, virtual spaces* oslanja se na navedene aspekte: «The shape of the body is thus seen as being indicative of 'the state of the soul'.»⁶¹ S obzirom na to, Žarko Pačić i Krešimir Purgar tumačenju pridružuju specifične potrebe socijalnog maskiranja. Ovakva vizija, očito je usmjerena na poimanje kojeg formulira Nicholas Mirzoeff: «Kao svakodnevni proces maskiranja i prikrivanja 'nepostojanosti' i 'nekompletnosti ljudskog tijela — kako to formulira Mirzoeff — moda je sredstvo indoktrinacije i manipulacije. Zanimljivo je da Fabriano Fabbri predstavlja modu kao formu vizualne komunikacije. Radi se o teorijskim istraživanjima ranog devetnaestog stoljeća, povezanih sa svim područjima postojanja, odnosno, pojava tijela u kontekstu stalnih promjena u vanjskom okruženju, nikad određenim, fiksnim obrazacima: «Inoltre, la gittata di tanto vitalismo trova non poche omologie con la migliore cultura primonovecentesca sia in arte sia in letteratura, procurando alla famigerata quanto travisata frivolezza della moda la patente di disciplina umanistica, con il

⁵⁸ Ivi, str. 256.

⁵⁹ Ivi, str. 258.

⁶⁰ Ivi, str. 260.

⁶¹ Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998., str.183.

corpo calato nella vastità dei fenomeni mondani, nel fluire di una realtà in continuo mutamento, mai determinata da schemi fissi e perpetui.»⁶²

⁶² Fabriano Fabbri, *La moda contemporanea, I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019., str. 119.

7.4. *E lasciatemi divertire* (1910.)

Tekst pjesme *E lasciatemi divertire* u prijevodu *Dopustite da se zabavim* je dio zbirke pjesama *L'icendiario* oblikovane pod utjecajem poetika moderne. Riječ je o poeziji izrazito modernističke strukture koja izlaže isprepletene, nepovezane slike s brojnim simboličkim konotacijama. Palazzeschijski principi povezanosti s kazalištem možda su najjasnije izrečeni u ovom tekstu. Naime, njegovi stihovi s odabranim kadrovima otkrivaju karakteristične vrijednosti. S posebnom pažnjom pokazuje one aspekte vanjštine, koje bi bez ovih informacija ostale nevidljive u istraživanju. Drugim riječima, pokušali smo istražiti onaj zanimljivi poetski prostor koji stremi istovjetnoj modernoj estetici, te zapravo predstavlja čvrstu podlogu koja nam je bila prijeko potrebna za bolje razumijevanje i vrednovanje vanjštine. Također, u analizi, izdvojeni su elementi u kojima se vanjština pretpostavlja, a ne oblikuje izraženo vidljivo. Izuzetno lepršava, pjesma predstavlja svjetlosni manifest poetike, zaigranog, provokativnog tona značajne simboličke vrijednosti. Govornika koji se želi približiti publici artikuliraju dinamični znakovi neverbalne komunikacije. Stoga kad govorimo o sposobnosti dubokog razmišljanja o smislu života koju imaju mnogi junaci devetnaestog stoljeća i koji izvode mnoge razmetljive akcije ili drže elokventne govore, uvjerljiv je osvrt Guida Mazzonija, koji tvrdi:

In questo senso, la capacità di riflettere profondamente sul senso della vita e sul corso del mondo è il corrispettivo intellettuale della capacità, che molti eroi ottocenteschi mantengono, di compiere azioni vistose o di tenere discorsi eloquenti. Non si tratta dunque di un semplice riflesso, ma di un riflesso che filtra attraverso la logica interna del campo letterario.⁶³

Na tragu tih promišljanja, ono što najviše zaokuplja pjesnika je zabava i razonoda. Izmjenom različitih vrsta onomatopeja poigrava se zvukovima i vikama, ironičnim i šaljivim segmentima koji uz muzikalnost ističu njegov buntovnički i pomalo egzibicionistički duh. S jedne strane tako, u *E lasciatemi divertire* izmjenjuje kontraste verbalnih znakova oponašajući glasovne vrijednosti *Huisc... Huiusc...Huisciu... sciu sciu, Sciukoku... Koku koku, Sciu ko ku*. U oblikovanju pjesme ritam se manifestira kao dominantno obilježje s karakterističnim ekspresivnim značenjem kojemu je cilj skrivena kritika protiv svakog akademizma u umjetnosti (stih 86: «che ci son professori oggidi a tutte le porte»). Prizvuk ironije, u kombinaciji s dubokim prezirom prema bilo kojem tradicijskom stilu, navela je Palazzeschija da hrabro koristi

⁶³ Guido Mazzoni, *op. cit.*, str. 348.

onomatopeju. Igra jednostavnih slogova i samoglasnika ostvaruje se u funkciji zabave, a riječi i zvukovi su raspoređeni slično načinu kojeg umjetnik koristi u oblikovanju likovne tehnike kolaža. Sklonost ka uspostavljanju dijaloga između 'zapaljivog pjesnika' i javnosti jedna je od značajki koji tekstu daje komunikacijsku vrijednost tako da djeluje kao predavanje. U tom smislu možemo reći da se radi o jednoj vrsti performansa. Naime, pjesnikovo tijelo, izloženo javnosti, u igri zadovoljstva i smijeha, koristi vanjštinu kao instrument za manipuliranje. Palazzeschijev poetski kanon je slojevit i višeznačan. On svoju pjesmu završava u veselom tonu čime vjerojatno želi snažnije istaknuti poruku: (stih 93-96: «i tempi sono cambiati, gli uomini non dimandano più nulla dai poeti e lasciati divertire»), da se vrijeme promijenilo, a njegovi naslovni protagonisti, pjesnici nisu više vrijedni pažnje i poziva na zabavu. Nadalje, pjesnikov poziv treba šire shvatiti i tumačiti na istovremeno dramatičan i tragičan način. Stanje izoliranosti pjesnika u modernom društvu je vidljiv uz pomoć dijaloga (glas pjesnika i društva) kojeg cijelim tekstom karakteriziraju različiti znakovi u tekstu. Dualitet komičnog i karikaturalnog isprepliće se u izmjeni strofa, a motiv zabave koji prožima pripovijedanje je znakovit. U tom smislu, *E lasciati divertire* aludira na nemoć umjetnika kojeg prati gorak osjećaj nesklada i društvene beskorisnosti pri čemu se njegova uloga svodi na razigranog akrobatu i mađioničara koji treba zabavljati publiku. Palazzeschijevo istraživanje vanjštine nije samo vizualno, ono se naslućuje iz sličica parodiranja i izvrgavanja smijehu, odnosno u igri riječi i zvukova. Pri tom se pjesnik i njegov govor prikazuje u grotesknom svijetlu, uspostavljajući humorističko-ironičnu komunikaciju s masom, te istodobno naglašava status pjesnika u društvu. Palazzeschijevu parodiju karakteriziraju značajke modernističkog pjesnika koji postaje komična, ludističko-ironička i zabavljачka figura harlekina. Dakle, harlekin, lik iz tradicionalne talijanske *commedia dell'arte* u prepoznatljivom višebojnom odijelu s velikim ovratnikom i dugim manžetama na rukama i nogama, dotiče samo srce kazališta. Drugim riječima, kako to ističe Guido Mazzoni: «La mutazione è più vasta e tocca il cuore stesso del modello teatrale.»⁶⁴ Palazzeschi metaforičkim prikazom izvrgava ironiji lik samog pjesnika kako bi ocrtao odnos društva i umjetnosti. Tako Palazzeschijev pjesnik u verbalnom i vizualnom prikazivanju posjeduje obilježja karikaturalnosti koje izravno ismijavaju pojave, događaje ili osobe društvenog svijeta. Vanjština dinamična, smješna i nepredvidiva, može se čitati iz različitih kutova. Upravo na primjeru budalastog sluge, a pritom likovna karikatura (vanjština) samo pojačava verbalnu dimenziju i obratno. Ambivalentni elementi likovne i verbalne karikature izvrgavaju smijehu parodiranog pjesnika. Taj nesklad između vanjskog izgleda i sredine koja guši svaku umjetničku aktivnost, na stanovit način pokušava ukazati na

⁶⁴ Ivi, str. 352-353.

život pod maskama i ljudsku otuđenost. Kraj pjesme završava jakim porukom: (stih 91-96: «Infine, io ho pienamente ragione, i tempi sono cambiati, gli uomini non domandano più nulla dai poeti: e lasciatemi divertire!») Ukratko, moglo bi se reći da je njezina specifičnost u razmijeni poruke sa širokom društvenom masom. Osim što naslov svojim sadržajem upućuje na opuštanje i zabavu, može se pretpostaviti da je namjera pisca postići maksimalnu slikovitost spajanjem i kontrastiranjem elemenata koji na duhovit način svjedoče o nesigurnoj i nepredvidivoj egzistenciji. Guido Mazzoni, opravdano, upozorava na proces metamorfoze, istovremeno povezuje dominaciju i destrukciju kroz koje prolazimo u sumraku moderne: «Per cambiare lo stato delle cose occorrerebbe una metamorfosi paragonabile a quella che ha fatto nascere la stagione della storia umana di cui stiamo attraversando il lungo crepuscolo - l'epoca moderna.»⁶⁵

Performativni aspekt vanjštine može se prepoznati na kraju pjesme koji ukazuje na prikrivenu parodiju i kritiku društvene hipokrizije, a Palazzeschi upućuje drski poziv na igru i druženje posezanjem za banalnom frazom koja je dio naslova *E lasciatemi divertire!*

⁶⁵ Ivi, str. 364.

7.5. *I fratelli Cuccoli* (1948.)

Godine 1948. objavljen je roman *I fratelli Cuccoli*. Naslov najavljuje priču o braći Cuccoli. Ukratko ćemo podsjetiti na sadržaj: glavni lik je Celestino Cuccoli, sredovječan čovjek koji je nakon smrti voljene supruge svu ljubav usmjerio na četvoro usvojene djece. Beskrajno strpljiv i odan, postupa s njima kao s prinčevima, a oni troše bogatstvo, ne obazirući se na ništa. Dječaci, svaki od njih različit, odrastaju, najmlađi, Luigi, čim je diplomirao zaposlio se u Messini, daleko od svog oca, Sergio i Osvaldo nalaze posao u prijevoznj tvrtki, a Renzo umire u ratu tijekom leta na afričkom tlu. Nadalje, Palazzeschi opisuje događaje u životu glavnog junaka. Na pragu sedamdesetih Celestinova bezuvjetna velikodušnost prema odraslim dječacima biva napokon nagrađena čudesnom iluzijom nove ljubavi, mlade djevojke zaljubljene u njegov humanitarni duh. Međutim, na dan njihovog vjenčanja on umire. Usporedo s ovim događanjima roman je obilježen političkim elementima fašističke ideologije osvijetljene ironičnim osmijehom i izuzetnom inventivnošću autora. *I fratelli Cuccoli* je dobrim dijelom Palazzeschijevo autobiografsko djelo. Nadalje, širenje informacija o vanjštini postaje sve vidljivije i poželjnije. Posebno to dolazi do izražaja kada se govori o detaljnim prikazima odjeće, bilo da se radi o glavnom ili sporednim likovima. Vanjština prati modna zbivanja, boje prevladavaju, kao i određeni materijali, a ne promiču mu ni modni dodaci poput nakita, posebice kad se radi o skupocjenim vrstama. Nadalje, opisi obiluju pridjevima, kao što su: aristokratski, otmjen, damski i elegantan. Vrijedno je, također, napomenuti, da smo objašnjenja Gilla Dorflesa iz njegovog djela *Moda* inkorporirali u sadržajnu razinu vanjštine: «U tim i mnogim sličnim slučajevima moda postaje važnim i pogodnim načinom signalizacije ili čak društvenog promicanja; taj način ponekad je tako djelotvoran da vrijedi više od bilo koje svjedodžbe, diplome ili znanstvenog naslova i potvrđuje pripadnost pojedinca određenoj profesionalnoj kategoriji.»⁶⁶ Što se tiče odjeće, ona posebno obilježava protagoniste čineći ih modno upečatljivim, neposredno otkrivajući njihov karakter. Svaki je izbor važan i za njegovo isticanje postoji jak motiv. Dakako da je u igri svojevrsna simbolika, koja je oduvijek, pa tako i u ovom dijelu, neizostavna pojava. Iz ulomka, izdvojili smo prikaz dvoje studenata s naglaskom na odjevni materijal: kaput i kape. Ono što smo obratili pozornost je dizajn u skladu s vrijednostima i emocijama koje likovi komuniciraju:

Passarono due giovani studenti, ragazzi che avevano già nel corpo, quale recente conquista, la compostezza degli uommini, che avevano imparato a contenere e regolare la loro

⁶⁶ Gillo Dorfles, *op. cit.*, str. 175.

esuberanza di cui apparivano colmi: l'uno con il capotto divenuto un po' misero per la recente e notevole crescita, e il cappello piegato sopra la fronte con grazia troppo decisa e l'altro con un impermeabile leggero dal bevero rialzato fino al mento, e senza cappello; l'abbondante capigliatura nera, ondulata e lucida, appariva composta in accurata foggia simile a un casco.⁶⁷

Analiza vanjštine otkriva ambijent i atmosferu u kojima se radnja događa. Celestino Cuccoli je jedna od temeljnih narativnih figura. Također, može se kazati da Palazzeschi pozornost ponajviše usmjerava na odijevanje dječaka Cuccoli. Uočavaju se opisi jedinstvenog odjevnog stila, besprijekorne elegancije i jednostavnosti:

Il signor Celestino voleva che i giovani fossero vestiti bene. L'abito con quale avevano lasciato l'istituto era un abbigliamento di fortuna raccapezzato in fretta da mani grossolane e inesperte, tanto per non congedarli in uniforme, ed egli non intendeva uscire, presentarsi con essi al mondo, finché non avessero il vestito in armonia col loro nome e le persone. Eli stesso era accuratissimo nell'abito, vestiva con semplicità inappuntabile del vero signore; eleganza nativa senza scoperte, senza scose, che non si vede, ma che non viene meno in un particolare.⁶⁸

Više je nego očividno da Palazzeschija privlači dizajn odjevnih predmeta: kaputi, odijela, košulje, čarape i cipele, specifične ukrasne marame i kravate u skladu s modnim trendovima mladih. Uz prvi dojam i činjenice, Palazzeschi otkriva koju su vrstu odjeće dječaci kupovali u trgovini: «Sergio e Osvaldo rivelarono subito un gusto spiccato per le cose vistose, giacche molto ampie e a colori forti, a sciacchi o a righe, pantaloni sboffanti e in tinte chiare, tanto che il direttore a un certo momento rivolgendosi al padre con uno sguardo parve domandare il consenso, una coferma, e il signor Celestino, che non intendeva intervenire nel gusto particolare dei propri figli, con molta grazia avvertì: „Sì, ragazzi, siete giovani ed è giusto che vi piacciono le cose alegre, addosso a voi piacciono anche a me, ma bisogna ricordarsi che siamo in cinque e dobbiamo circolare insieme, la nostra non deve sembrare l'apparizione da un circo equestre.“»⁶⁹ Utvrđujema da Sergio i Osvaldo imaju ukus za upadljive odjevne forme, velike jakne u bojama i šalove. Nadalje, u fokusu je odabir odjeće Luigina: «Luigino volle una sciarpa ampia e di bona lana, e calzettini di lana pesante.»⁷⁰ Za razliku od njih, Luigina ističe široki šal i debele čarape

⁶⁷ Aldo Palazzeschi, *I fratelli Cuccoli*, Milano, Mondadori, 1960., str. 17.

⁶⁸ *Ivi*, str. 58-59.

⁶⁹ *Ivi*, str. 61.

⁷⁰ *Ivi*, str. 62.

od tople vune. Ipak, za razliku od braće, Renzo bira najfinije i najljepše odjevne predmete. Njegov odabir ukazuje na poseban način odijevanja jako sličan gospodinu Celestinu:

Renzo scelse bene, le cose più fini e più belle che tendevano ad un accordo visibile chiaramente, e cosciodella propria forza non chiedeva mai il consenso di un gesto o di uno sguardo, sceglieva lento, sicuro, né mostrava pentimenti dopo avere scelto. Sceglieva via quegli oggetti che il signor Celestino, al suo posto, avrebbe scelto per sé, e che di conseguenza avrebbe consigliati ai ragazzi se fosse stato richiesto.⁷¹

Analizirajući tekst, shvatili smo da svi likovi negdje u sebi nose specifičan modni izričaj. Moda otkriva uvijek novi odjevni predmet, frizuru i tjelesnu dekoraciju, a dizajn naglašava njihovu ljepotu: «Sono tutti presi dalle aparenze. Per essi la vita è soltanto forma, e danno un valore supremo alle cosefutili o secondarie, assolutamente sproporzionatoalla causa. Nella forma è la loro bellezza e la loro ragione di esistere.»⁷² U navedenom sklopu, svjedočimo odjevnom stilu Stefanije. Naime, scena koja možda najbolje prikazuje njezinu vanjštinu predstavlja mršavu tjelesnu građu i ružno lice tvoreći opis žene fascinantnog duha, inteligentnu i kulturnu, plemenite duše:

Era sua moglie una donna di spirito affascinante, intelligente e colta, e di una nobiltà d'animo superiore, con un fisico disgraziatissimo, marcatamente strabica e zoppa marcatamente, e un viso bruttissimo da cui si sprigionava una luce spirituale che conquistava e soggiogava il proprio interlocutore: una contessa russa che aveva trascorso la gioventù negli ambienti mondani e intellettuali della metropoli francese, dove il Principe aveva potuto conoscerne e apprezzarne l'intelletto.⁷³

U sljedećem ulomaku je opis vanjštine gospođe u casinu. Možemo lako utvrditi malu tamnokosu damu u bijelom odijelu s dugim crvenim velom: «Una piccola signora bruna, vestita di bianco, andava in su e in giù con passo nervoso aparendo e sparendo tra finestra e finestra. Portava un velo rosso, lunghissimo, avvolto al colo alla maniera di un'impiccata.»⁷⁴ Stječe se dojam da Palazzeschihev odjevni koncept pročišćen osobnošću izbalansirane forme, interpretira znakovit metaforički sadržaj. U nastavku, opisane dijelove na određeni način uspoređuje s osobinama deformiranih elementa karnevalske maske: debljinu, kosu, usta i naočale: «Una vecchia grassa, i cui ultimi capelli sopra il craino eran ridotti ad una nebbia

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ivi*, str. 111.

⁷³ *Ivi*, str. 119.

⁷⁴ *Ivi*, str. 125.

grigio-giallastra tenuta in forma della retina, e la cui faccia era composta da una teoria di borse giallo-verdognole di cera intorno alla bocca scompaginata e stinta, putando gli occhialoni di porco sul passaggio della signora da una finestra all'altra, osservò rivota al vicino di destra: „La dame du 17“.»⁷⁵ Osim toga, u kontekstu o kojem govorimo treba spomenuti određene statusne simbole. Likovi pojedinim odjevnim kôdovima omogućavaju pripadnost društvenoj skupini. Tako se od svih modnih kategorija opet u prvom planu našao smoking, muško odijelo. Dakako, u tom smislu napominjemo da se pojavio u devetnaestom stoljeću s primarnom porukom, a to je da za odijevanje smokinga trenutak treba biti poseban s najvišim stupanjem elegancije. Odijevati se modno, pripadati odjevnom kulturnom ozračju značilo je viši društveni položaja. U ovom opisu prikazan je visoki plavokosi mladić odjeven u majstoski skrojen smoking :

Un giovane biondo e alto, eccessivamente snello e dall'esspressione un po'dura, vestito con uno smoking di taglio maesro, staccatosi dal banco della roulette e affondati i pugni dentro le tasche della giacca, a passo deciso andò sulla terrazza fermandosi con le gambe leggermente divaricate a pochi centimetri del parapetto e oscillando la persona. La testa d'oro vivo, accuratissima, fissava l'immemensità azzurra.⁷⁶

Također, izdvajamo prikaz starije gospođe sa zanimljivim ukrasnim elementima i zlatnim satom skrivenim unutar košulje. U određenim uvjetima, prilagođena modnim smjernicama ističe košulju od crne svile, nešto dužu, s bijelom trakom oko poruba: «La vecchia signora che aveva sopra il cranio la nebbiolina in gabbia, portava una camicetta di seta nera, finita all'accollatura sotto il mento ed ai polsi da un rigo bianco talare. Dall colo le scendeva la catenella d'oro di un orologio nascosto dentro la camicetta.»⁷⁷ Nadalje, prepoznajemo značajke o svojstvima boje kojima Palazzeschi postiže karakterističnu kompleksnost materije. Iz istog izvora crpimo zanimljiv opis (kostim, frizura, šminka) gdje vanjština hrabro naglašava modne detalje: nebesko plavu satensku haljinu, crvene ruže, nakit i upadljivi pojas sa cvijetom u boji trešnje. Boju trešnje, *collor ciliegia* karakteriziraju svjetlosna i dinamička svojstva. Živa, polimorfna i raznolika u svim svojim aspektima, ljubičasto-crvena boja varira u nijansama od duboke do svijetle. U ovom slučaju sinonim je za modernost:

Questa portava un vestito di raso celeste con certe rose rosse di sta lucida che ne guarnivano la scollatura *grande gala*, e una fila di vecchi strass grossi come nocciuole sopra la pelle arida e molto infarinata. Una ricca cintura a fiocco color ciliegia. Le sue dita, come i polsi

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ivi*, str. 126.

⁷⁷ *Ibid.*

erano stracariche di braccialetti e anelli con strass semispenti e polverosi. Aveva le guance di un rosso cinabro tanto diffuso e carico che agli zigomi le produceva due punte sanguinose e sopra cui affondavano gli occhi: due caverne blu. Un neo di velluto fra il labbro e la guancia: vaghezza o fortuna? La pettinatura era bebelica, divenuta afona per la tintura nera troppo carica, e sulla cui cima sfogorava, come sopra la montagna una bandiera, un fiocco della medesima stoffa della cintura, collar ciliegia.⁷⁸

Dakle, u tekstu naprosto nema opisa, a da u njemu moda ne zauzima dominantno mjesto. Dovoljno je usporediti skupinu dama među kojima smo izdvojili vojvotkinju Duchessu Marianne V. čiju vanjštinu također naglašava autentični kineski ogrtač vrlo bogato ukrašen biljnim i životinjskim elementima: «Sulla terrazza un gruppo di cinque o sei persone faceva siepe intorno alla Duchessa Marianna V. che indossava un mantello cinese autentico appartenuto, o creato, sicuramente per qualche grande personaggio della China: e i coi disegni, rabeschi, fiori e figure simboliche in tanti colori e oro sopra lo sfondo di una seta nera, morbida e spessa, formavano un assieme di regale magnificenza.»⁷⁹ Nadalje, o detaljnom opisu Duchesse Marianne V. možda ponajbolje svjedoče zorno opisane karakteristike fizičke građe, kosa, lice i figura. Jedan od elemenata vanjštine koji ima snagu pokretačkog motiva, unosi dinamiku, novu, svježiju estetiku, jesu cipele s visokim crnim potpeticama:

La Duchessa Marianna V. era una donna bruna dalla bellezza calda e aggressiva, dalla eccezionale figura era alta un metro e novanta. Sapeva portare il proprio carico con tanta morbidezza da non sembrare eccessivo. Anziché attenuarlo gli andava incontro coraggiosamente usando dei tacchi altissimi e degli immensi capelli neri che si fondevano alla chima corvina. Aveva oltre quarant'anni. Bellissima nella gioventù, in piena maturità era ancora bellissima.⁸⁰

Tu je neprestana potraga za novim oblicima, materijalima i inovacijama modnog medija. U opisima Sergija i Osvalda posebno je naglašena košulja, kape metalnog sjaja i hlače od plave tkanine, jednostavnog kroja, svezanih kožnim pojasom. Može se ustvrditi kako se radi o elegantnim modelima o čemu svjedoči prikaz:

Sergio e Osvaldo portavano dei pantaloni di tela blu sorretti in vita da una piccola cintura di pelle nera, la camicia bianca, di seta leggerissima, aperta al collo e le cui maniche fivano

⁷⁸ *Ivi*, str. 127.

⁷⁹ *Ivi*, str. 129.

⁸⁰ *Ivi*, str. 130.

sopra il gomito. La semplicità dell'abito metteva in rilievo la forza e la bellezza della loro gioventù. I corpi avevano preso una tinta bruna, uniforme, in cui lo splendore degli occhi e lo smalto delle labra facevano saltare la vigoria del sangue: e i capelli neri formavano sul capo, ad etrambi, una calotta della lucentezza metalica.⁸¹

U Palazzeschijskom slučaju vanjštinu prepoznajemo kao mjesto slobode, izbora, samoodređenja i ispunjenja. Njegovi prikazi svjedoče senzualnim modelima kao i njegov karakterističan delikatan kolorit. U narednom opisu pokazuje interes za tonove smeđe boje s udjelom željeza (i mangana, boja hrđe), *color ruggine*, te boju *šafra*na, *color zafferano*. Ne smije se smetnuti s uma da obogaćuje predstavljanje vanjštine kolorističkim akcentima boja trećeg reda ili tzv. tercijarnim bojama. Ovdje ćemo se osvrnuti na toplu, živahnu boju šafra, *color zafferano*, čiji raspon tonova prelazi iz žute u žuto-smeđu:

Il sole e l'aria marina donavano a Renzo una doratura tenue accennata appena, quasi gli corress dello champagne sotto la pelle, e a cui sovrastava la doratura magnifica dei capelli simile a una corona. Portava dei pantaloni di lino color ruggine e una maglietta color zafferano che rivelava all'apertura del collo una magrezza troppo accentuata. Quello a magrezza che gli donava sotto l'abito una straordinaria eleganza gli toglieva il dono nella seminudità.⁸²

Na temelju analiza može se zaključiti da je odjeća, bez obzira na sve, ipak jedan od središnjih Palazzeschijskih interesa. Nadalje, analizom smo primjetili da je većina Celestinovih kreacija *bijele boje* izrađena od mekanog flanela. Prema navedenom, može se zaključiti o aspektima Celestinove tihe i nenametljive intime u koju se povukao nakon ženine smrti. U sljedećem ulomku odjevni okviri svedoče o važnosti različitih odjevnih predmeta, košulje, kravate, čarapa i cipela: «Durante i mesi di permanenza alla spiaggia, il signor Cestino vestiva di bianco, esclusivamente. Abiti di tela, in generale, o di una flanelina morbida nei giorni che voleva essere una chica. Candida aveva la camicia, la cravatta, i calzettini e le scarpe.»⁸³ Naime, moda je toliko široki fenomen koji obuhvaća vanjštinu da se njezin kraj ne može niti zamisliti. Bogati odjevni koncept proširujemo opisom Donne Marije. U oblikovanju lika prevladava crna boja s posebno istaknutom bijelom perikom. Zadržava pritom pažnju na figuri vrlo mršave dame, a usta i zubi jedne su od najupečatljivijih točaka. U njezinom predstavljanju možemo prepoznati damu iz aristokratskih krugova:

⁸¹ Ivi, str. 139.

⁸² Ivi, str. 141.

⁸³ Ivi, str. 150.

Tutta vestita di nero, una signora molto alta e di un'impessionante magrezza, con la grande parrucca bionda formata da un rollo a corona sopra la testa, e terminata da una frangetta all'attaccatura della fronte e del collo. Lavando le braccia come pertiche e spalacando la bocca, mostrò le trentadue unità di una dentiera magnifica.⁸⁴

Moda ovdje uvelike dobiva na važnosti, a koliko je postala bitnom potvrđuje i sljedeći primjer. U navedenom opisu ističe damu odjevenu u crnu haljinu, a koja u obliku plašta tijelo oblikuje u zatvoreni volumen. Naime, neka vanjšina šalje toliko jaku poruku da je dovoljno nekoliko akcenata praćenih intenzivno usmjerenom pažnjom kojima pisac postiže snažnije vizualne efekte. U skladu s tim, ističe se poseban ukras u obliku bijelog rubca, a najvažnije obilježje su svjetlucave perle:

Le braccia uscivano da un abito nero leggero e alle cui maniche, finte al gomito, erano attaccate certe ali veline che si spiagavano e ripiegavano simili a guelle di un pipistrello. Portava al collo una fascia di seta bianca così stretta da raddoppiare l'altezza, e coperta da un collare di minutissime perle sostenute da sbarre fiorite di brillanti.⁸⁵

Na tom tragu, ne smijemo zaboraviti da u opisima Sergija i Osvalda uvijek prevladava originalni modni dizajn. Činjenica da nije bez značenja okolnost da se kod odabira odjeće spominje i poželjna modna marka. U ovom dijelu osvrnuli smo se na aspekte odnosa mode i modnih brendova. U prilog ovoj ideji Lars Fr. H. Svendsen smatra da brendovi u sektoru tekstila i odjeće imaju centralnu ulogu: «I marchi divennero sempre più grandi e furono piazzati in posizioni sempre più centrali su abiti e accessori. Il diffondersi della pratica di cedere licenze per l'uso del marchio rafforzò questa tendenza, cui si aggiunsero anche tutte le copie non autorizzate e a basso costo che spesso mostravano marchi ed etichette ancora più vistosi.»⁸⁶ Pritom, Palazzeschi ističe povezanost mode i dizajna, ali i nešto više od toga. Naime, proučavajući vanjštinu i njezine odraze ukazuje na doprinos mode kulturnim obrascima i društvu uopće. Potrebno je stoga uzeti u obzir da Palazzeschi komunicira vizualnim jezikom, dizajnom i modom. Unutar toga sklopa moda vidljivo utječe i mijenja izgled vanjštine. Uporište za takav prijedlog našli smo u vanjštini Celestina. Daljnje važne elemente potrebne za analizu pružio je muški odjevni predmet frak. Njegova je simbolika višeznačna i upućuje na svojevrsnu društvenu zadanost. Za razliku od tih posljednjih, Luigino plavo večernje odijelo podsjeća na

⁸⁴ *Ivi*, str. 151.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2004., str. 115.

tradicionalno odijelo kapetana. Stoga, nezaobilaznu točku u razumijevanju vanjštine ima upravo određena odjeća:

Il signor Celestino doveva mandare a prendere, in città, la propria marsina che da tanti anni dormiva un sonno indisturbato sotto la camfora. In quanto a Luigino, aggiunse uscendo dal suo stato di distrazione e dividendolo presente alle tavola:

«Tu, mio caro Luigino, rimarrai tranquillo, senza prenderti pena di nulla. Verrai col tuo abito blue, se questo ti piacerà, altrimenti con un abito grigio di flanela, come il giorno per la strada. Chi non ti conosce penserà a un invitato capitano all'ultimo momento e che non aveva un abito da sera nella valigia. Quelli che ti conoscono penseranno ad un uommo che vive in margine alla formatità della vita mondana.»⁸⁷

U analizi fizičkih osobina Renza prepoznajemo odlike osmijeha. Jasno je da nešto komunicira, odnosno, implicira informacije o nekoj situaciji ili o nekom raspoloženju: «A tanti progetti e commenti Renzo sorrideva ironico, con una puntata asai marcata di cattiveria, e con la finezza delle labbra che si scarnivano tanto nel sorriso fino a divenir taglienti come rasoï».⁸⁸ O isprepletenosti i prožimanju utjecaja na modnoj pozornici svjedoče vanjštine drugih likova koje su vrijedne spomena. U tom okruženju, opisi odjeće, nakita i ukrasnih modnih dodataka suptilnom simbolikom naglašavaju dijelove tijela, geste ruku, mimiku lica i slično. Lik mlade djevojke ističe sivu haljinu s laganim ukrasima od čipke te sivu perlu koju je Palma dobila od majke za osamnaesti rođendan:

Aveva un abitino grigio, di cresco, con leggere guarnizioni di merletto, e un velo argenteo da tenere sulle spalle, delizioso di semplicità. Avrebbe portato al collo una catenina d'oro che non si toglieva mai, con l'immagine della Madonna e che il padre aveva donato a ciascuna delle figlie il giorno del loro battesimo. All'anulare della mano sinistra un cerchietto con una perla grigia, dono della madre il giorno che la figlia aveva compiuto il diciottesimo anno. Era quanto di ornamenti Palma possedeva per figurare ad un ballo.⁸⁹

Spomenuli smo već poštivanje društveno-kulturnog obrasca u odijevanju. Tome u prilog ide i činjenica da se u izražajnosti vanjštine pokazuje usklađenost s kulturnim događajima u kući Canovai. Palazzeschi nadahnjuje modnim krajolikom. Opisuje plesni podij kao okupljalište

⁸⁷ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 165.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, str. 182.

plemenitog društva na kojem se zabavljalo i upoznavalo, idealno mjesto za iskazivanja modne osviještenosti dostojne pariških i bečkih modnih događanja. Stoga ne čudi piščeva pritajena težnja za svečanim kreacijama, smokingu od crno-bijelog brokata, crnoj kravati i naočalama u smeđoj boji *kornjačevine*. U sljedećem citatu uočavamo opisane osobine: «Fofò sarebbe andata in pantaloni al ballo: senz'altro. Un paio di pantaloni di un bel raso verde bottiglia, e lo smoking di broccato bianco e oro, la camicia di batista e la cravatta nera. Avrebbe tenuto gli occhiali di tartaruga bionda come la sua riccioliera da ragazzo, tirata al platino.»⁹⁰ U Palazzeschi-jevom opisivanju zamjećuju se, međutim, karakteristična moda koja obuhvaća odnose likova, omogućava povezivanje makrorazine i mikrorazine te njihovu interakciju. Modni simboli sudjeluju u tvorbi identiteta na način da svojim značenjem govore nešto o osobi koja ih nosi. Ovdje valja napomenuti kako pitanje dizajna postaje sve aktualnije, kao i dizajn odjeće. Štoviše, Palazzeschi u velikoj mjeri nastavlja otkrivati modne vrijednosti i diše u skladu s modom vremena. Shvatljivo je, dakle, da ona istodobno predstavlja oruđe kojim se pokazivala moć. Posebna pozornost usmjerava na opis haljine od krepa i sugestivni kromatski odabir grimiznog vela koji su upečatljivo izraženi u oblikovanju lika Dolores. Navedene osobine inspirirane su izvaneuropskim kulturama i ugodnim 'empire' trendom: «Dolores aveva un abito di crespò e velo rosso scarlato, lo avrebbe indossato per la prima volta. Lo scoppio della sua bellezza, il colore della pelle e dei capelli avrebbero fatto una cosa sola con l'abito.»⁹¹ Osobitu pozornost posvetio je modi. Ali, također i novi modernitet koji se javio u odnosu na odjevno-kulturni prostor. Koloristička suzvučja slobodnijeg izražavanja bojom nekad i bizarnih kolorističkih rješenja potiču čitateljevu imaginaciju. Odjevna rješenja ne naglašavaju samo estetske kvalitetete i fizičke vrijednosti, već i evidentno zamjetljiva specifična modna obilježja. Također, sklonost spram sofisticiranim, hladnim rješenjima, ističe obrise bijele haljine od krepa s umetnutim srebrnim dodacima: «Aveva un magnifico abito bianco di crespò, con incrostazioni d'argento che le conferiva un'aria nuziale e col quale lo splendore dei capelli e dei grandi occhi, il pallore del viso davano un sirultato di spirituale bellezza.»⁹² Nadalje, navodimo melankolične elemente kojima upotpunjuje doživljaj vanjštine Stefanije: «Stefania reggeva gli astucci su tutte e due le braccia, e non riusciva a parlare; aveva gli occhi umidi e sul viso, bellissimo, il velo di una malinconica gioia.»⁹³ Moda je, očigledno, čvrsto izvršila prodor u identitet. Naime, način odijevanja često simbolizira podređenost društvu i drugima. Sličnog mišljenja je Lars Fr. H. Svendsen koji potvrđuje središnju poziciju estetike u formiranju identiteta: «L'estetica pertanto

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ivi*, p. 188.

diviene il centro della formazione dell'identità.»⁹⁴ Uz ovaj komentar valja naglasiti da opisima privlačnih haljina te svojim istančanim osjećajem za nijanse onoga što boje i njihova kromatika potiču, Palazzeschi daje gotovo opipljiva obilježja vanjštine. Subjektivna su to stanja između riječi i slike koja posjeduju izuzetnu vizualnost. Vanjštine nastaju i nadovezuju se spontano. Kroz usporedbu novih značenjskih karakteristika nastavljamo s odjevnim stilom Renza. Posebnu pažnju posvetio je detaljnom opisu fraka mladića iznimne ljepote, a na kojeg se nadovezuje prirodna boja kose kojom produbljuje sjene te ističe sjaj i gradaciju tonova, od smeđih do žutih:

Aveva un viso quella calma che segue un periodo di agitazione violenta. Una magrezza accentuatassi negli ultimi tempi, lo rendeva più padrone dell'abito: un frac di taglio superlativo. La sua calma, il colore del viso che rivelava il naturale pallore sotto la lievissima doratura estiva, due mesi di sole non erano riusciti ad ottenere più dalla sua pelle, ne facevano un ragazzone vissuto, che denunciava una stanchezza elegante e precoce. I capelli, sola cosa splendente della giovane persona, corovano l'accordo dei colori preferiti che andavano dalle gradazioni del marrone a quelle del giallo.⁹⁵

Možemo zaključiti da je pisac posebnu pažnju posvetio detaljnom opisu odjeće koja upućuje na različite modne tendencije. Treba istaći da moda daje osobitu vizualnu atrakciju vanjštini. Način prikazivanja boja i različitih valera te njima odgovarajućih plošnih elemenata, te isticanjem odjeće u specifičnim rakursima priziva različite poticaje. Vanjština stvara poseban efekt koja okupira promatrača i čini ga direktnim modulatorom i kreatorom konačne forme. Posebno treba upozoriti na groteskne fizionomije na rubu karikature što se donekle vidi u opisu čovječuljka u starom fraku. U formiranju vanjštine posebno mjesto zauzima odjeća od bijelog flanela:

Il piccolo uomo portava un vecchio frac con una disinvoltura che sopra la persona non attirava lo sguardo, né aveva nel portamento un segno che rivelasse la tenuta eccezionale e di gala, come se il vestito, che Minerva era andata a dissepellire in città e rimasto per due notti all'aria onun anno all'altro indossava ogni sera, quasi avesse avuto il suo abito bianco di tela o di flanella.⁹⁶

⁹⁴ Lars Fr. H. Svendsen, *op. cit.*, str. 131.

⁹⁵ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 191.

⁹⁶ *Ivi*, str. 192.

Modna obilježja oblikuju lik Donne Marije. Prostor unutar kojeg istražujemo odjevne odlike ističu lik koji izranja prekriven velom s crnim šljokicama. Naime, o tome najbolje ilustriraju zapažanja: «La figura nera, nell'abito da ballo, era ancora più alta e magra, imponentissima tra veli neri trapunti di lustrini come il firmamento»⁹⁷. Također, ono što je opisano s pažnjom i nastojanjem da bude što atraktivnije jest mantil. Rafinirana, vibrirajuća linija, meka draperija koja blago klizi preko lika. Njena blijeda put još je više naglašena odjećom. Njezinu visinu i delikatnu modelaciju ističu lepeza od crne čipke, vrlo visoki ovratnik od sitnih bisera i briljanta s crnom svilenom vrpcom:

Reggendo la coda del suo alato vestito con la stessa mano nella quale stringeva, quasi con tenacia, i sessanta centimetri di un ventaglio nero di pizzo. Una specie di mantello, pure di velo, le dava certe aperture che stabilivano la misura del gesto. Era palida e vizza, cinerea, senza trucco, portava il suo altissimo collare di perle minute, e fiorito di brillanti sopra un nastro di seta nera che ne metteva in rilievo l'altezza inversosimile del collo. Un fillo di grosse perle, e in mezzo al petto un grande florilegio di diamanti, numero di attrazione per sviare l'occhio dalla scollatura immensa e pudica. Due grossi brillanti all'anulare della mano destra, e uno enorme a quello della mano sinistra.⁹⁸

S obzirom da je ponajprije koncentriran na odjevne kvalitete Palazzeschi pomno zapaža modne dodatke: čipkaste rupce, rukavice i suncobran. Lepeza se efektno uklapa u vanjštinu čineći je još zanimljivijom i primamljivijom. Naime, što se tiče opisa Donne Marije taj modni detalj na neki način povezujemo s njezinim utjecajem:

E non appena seduta assunse senz'altro il suo tono temporaneo di padrona di casa, di donna che sa impiantare alimentare e condurre una conversazione, accompagnandosi sempre con l'inessauribile ventaglio che portandole le braccia all'infinito lasciava indovinare inaccessibili possibilità nell'aria, chiuso o aperto, a volta a volta dolce in espressione di abbandono, allegro, lasciando trasparire nelle fasi svariatissime della permanente risata i sussulti delle spalle dietro di esso; o divenuto rigido a colpo, crudele, minaccoso, e ritraendosi in un impenetrabile mistero.⁹⁹

⁹⁷ Ivi, str. 194.

⁹⁸ Ivi, str. 194-195.

⁹⁹ Ivi, str. 197.

Budući da je lepeza istaknuti statusni simbol, u romanu tvori enigmu te čini dio modnog prestiža. Ona je zapravo svjedočila običajima ili onodobnoj modi te imala kulturnu i umjetničku vrijednost. Osim toga, njezin oblik obilježen je zagonetnim, tajnovitim činom zavodenja, a Palazzeschi joj pridaje poseban interes. Osim toga, vanjštinu Donne Marie prozirna lepeza čini privlačnom, tajnovitom i zanimljivom. Kao primjer navodimo sljedeći opis koji svjedoči o njezinom posebnom položaju u narativnom tijeku:

All'ingresso del salone Donna Maria seguitava le sue evoluzioni col gigantesco ventaglio nero trasparente, e la figura stellata trionfava ancora su tutte. Lo apriva a metà e lo lasciava cadere distrattamente, e come sovrendosi di esso lo riprendeva di scatto, chiudendolo e stringendolo con tutte e due mani, le braccia si alzavano e abbassavano nelle certezza che il ventaglio fosse divenuto uno strumento di minaccia, di pena, con gesto rapidissimo lo metteva sotto il braccio, e ritornando a prenderlo con la mano pareva voler rincorrere qualcuno.¹⁰⁰

Od neobične je važnosti vanjština prijateljice Donne Marije, Duchessu Mariannu. Već na prvi pogled prikaz usmjerava na odijevanje. Palazzeschi odjeći daje značenje, odnosno svakom njezinu pojedinom dijelu. U prednjem je planu odabir nakita. Upečatljiva je raskošna dijamantna ogrlica: «Vestiva una toilette gialla scollatissima, su cui portava un mantello leggero di crespò bianco con guernizioni di ermellino: una superba riviera di brillanti le scendeva dal colo sul seno.»¹⁰¹ U pregledu vanjštine brojni primjeri naglasak stavljaju na društveni kontekst. Svaka odjevna kombinacija Celestina ističe pojedinačne specifičnosti: cipele sjajne poput zrcala i u ruci elegantna crvena aktovka: «In quel momento giulivo e pimpante, a passi brevi e agilissimi, tornava di fuori il signor Celestino. Dai capelli alle scarpe, lucide come uno specchio e che coprivano il piede minuto, era tutto un sorriso. Stringeva nella mano un'elegante valigetta rossa, di marocchino.»¹⁰² S druge pak strane, vanjština donosi novu estetiku kao i novi komunikacijski model. Tako u garderobi otkrivamo izvrsno krojena odijela, jedno sivo, jednobožno s vrlo laganom košuljom i kravatom. Svaki komad odjeće opisan je na način da istakne eleganciju. Boja svakako čini važno uporište modnog izričaja. Pisac se posvećuje odabiru tonske skale za svaku vanjštinu, kao i specifičnim bojama usredotočenih na deskripciju likova. Navodi *color tortora*, odnosno golublje sivu boju, zamišljenu kao 'odsutnost boje'. Zatim, ističe se diskretna dekoracija, kombinirana od bijele i pastelnih *beige* nijansi. U opisu Renza pronalazimo karakterističnu *color ruggine*, boju hrđe, odnosno, topli zemljani ton,

¹⁰⁰ Ivi, str. 202.

¹⁰¹ Ivi, str. 209.

¹⁰² Ivi, str. 279-280.

karakterističnih nijansi između crvene, narančaste i smeđe: «Vestivano degli abiti di un taglio squisito, uno grigio e uno color tortora con camicia e cravatta di seta leggerissima. Erano pettinati in modo perfetto. Renzo del suo solito colore, con un giubetto di antilope color ruggine; appuntata sul cuore un'orchidea di quelle ricevute il giorno avanti.»¹⁰³ Drugim riječima, ono što Palazzeschi dijeli s modnim kreatorima jest izvanredan senzibilitet za oblik, boju, detalj i materijale. Odnosno, insistira na pažljivom, strpljivom i višestrukom iščitavanju i promišljanju. Njegove vanjštine, jednako kao i opisi odjeće, istodobno je otkrivaju i skrivaju: «Per quello che riguardava il processo; Mac aveva osservato soltanto al loro entrare, che i fratelli Cuccoli portavano le «menottes d'une façon formidable, avec une allure extraordinaire...»¹⁰⁴ Vanjske oznake Celestina ostavljaju snažan trag, a u njegovom odijevanju prevladava mladenački stil. Ovom prilikom pojavljuje se u elegantnoj, mladenačkoj košulji bijele boje s opušteno svezanom kravatom:

Celestino Cuccoli era elegantissimo, giovanile. Vestiva una flanella grigia con la camicia di seta bianca e la cravatta celeste leggermente svolazzante. Qualche cosa di festa era nella persona. La faccia paffuta e rosea non portava un segno del corso pericolo e del male, e i capelli ancora biondi erano composti sul capo in una maniera ammirevole. Fissando i ragazzi dentro la gabbia, invece che smarimento o sconforto, una vivida luce gli brillava negli occhi azzurri.¹⁰⁵

O zaokupljenosti odjećom koja se na više mjesta spominje u romanu svjedoči opis smeđeg odijela od velura. Instinktivno osjećamo da se Celestinu ono jako sviđa i da ga često odijeva. Ovoj skupini pripada mantil u specifičnoj boji *color granata*. Granat boja izgleda kao tamno crvena, bliska bordo i amaratu. Nazvana je tako zbog karakteristične strukture punog zrna boje: «Il signor Celestino vestiva all'uso dei montanari, un grosso abito di velluto marrone che portava sempre, e uno di fustagno per i giorni dell'estate. Un pesante mantello, e sotto dei maglioni color granato, o azzuri che gli conferivano un aspetto giovanile».¹⁰⁶ Kao da je riječ o vanjštini koja pokazuje neku mističnost, a moda nerijetko stvara fluid atmosfere. Sukladno objašnjenju Dorflesa, vanjština je kulturološka odrednica kojoj moda pruža najveću moguću fleksibilnost u oblikovanju slike o sebi. Tako Celestino svojim odijevanjem želi poručiti kojoj odjevnoj kulturi pripada. Zahvaljujući opisima možemo dočarati slijed ideja i, posebno, modni izričaj. Svakako su najupečatljiviji dijelovi sivog flanelskog odijela, bijele košulje od svile i

¹⁰³ Ivi, str. 302.

¹⁰⁴ Ivi, str. 303.

¹⁰⁵ Ivi, str. 324.

¹⁰⁶ Ivi, str. 344.

svjetloplava kravata: «E una mattina ancora il signor Cestino al posto del suo vestito da montanaro trovò sopra la sedia, vicino al letto, un vestitino grigio di flanella, la camicia bianca di seta e una cravatta celeste, i calzettini a righe e le scarpe scomosciate.»¹⁰⁷

Opažamo, stoga da Palazzeschi stvara posebnu i prepoznatljivu vanjštinu. Suočeni smo sa činjenicom da moda nije samo površinski fenomen, već je ogledalo obilježja i psiholoških osobina. Upravo stoga odjeća Celestina identificira jedinstvene karakteristike: «Il guardaroba del signor Celestino s'era ridotto ad un preistorico vestito grigio di flanella che addosso a lui sembrava ancora nuovo, due camicie e una cravatta celeste un po'svolazzante che gli vedemmo in un giorno remoto.»¹⁰⁸ Niz opisa ipak upućuju na specifičan i upečatljiv izgled. I na samom kraju, slijedi prikaz Minervine crne odjeće i Celestinov mantil u boji bijele kave. Finoća i jasnoća obrisnih linija u sepiji, gotovo smeđi lavirani tonovi u službi su moduliranja volumena, fizionomije, retorika i gesta. Riječ je o boji *color caffè latte*, koja nikada ne izlazi iz mode:

Tutta vestita di nero, e un cappellino che per non essere stato mai di moda non aveva la possibilità di uscirne, anche Minerva fu all'uscio recando l'ultima valigia, e guardandosi dietro emise quel respiro di scarico di chi ha compiuto una lunga e complicata faccenda. Anche lei ebbe un sorriso molto familiare salutando l'elegante autista al quale accennò le valige in fila sopra la tavola del salotto. Con rapidità quello entrò nella porta e senza sforzo predendole due per due, le dispose dentro il bagagliaio della macchina. Dana mattinata tiepida il signor Celestino portava sopra il braccio il suo impermeabile *color caffè latte*.¹⁰⁹

Mogli bi nastaviti ukazivanjem na najvažnije detalje, ali zaključak se već sam nameće. Stoga je razumljivo da mnogi događaji, politički, ekonomski, kulturni, direktno ili indirektno utječu na modu i odijevanje, pa i na samu vanjštinu. Unatoč dilemama koje se pojavljuju prilikom promišljanja o izgledu u naše izlaganje zaokružiti ćemo Foucaultovom konstatacijom o individui unutar društvene osjetljivosti. Ta koncepcija odjeću, kao vanjsku oblogu ili odjevenu poruku otkriva na način koji ne bi smio ovisiti samo o materijalnim aspektima, već, u tom smislu se mora uklapati u okvire socijalne i političke strukture društva. S obzirom na to da se manifestira u svim aspektima društvenog prostora, može se reći da korespondira s kretanjima moći. Daljnje je istraživanje donijelo dodatne elemente za stvaranje ukupne slike značenja pojma. Pritom se može dobiti slika da je njezino djelovanje na pojedinca je stalno i u konačnici totalno. U ovom

¹⁰⁷ Ivi, str. 361.

¹⁰⁸ Ivi, str. 377.

¹⁰⁹ Ivi, str. 362.

romanu također možemo istaknuti biomoć koju Foucault jednostavno definira kao skup mehanizama kroz koje biološke osobine ljudske vrste postaju objektima opće strategije moći. Slijedeći Foucaultove odrednice, vanjštinu definiramo kao svojevrсни mehanizam, odnosno specifičnu formu moći koja za bitan cilj ima konstrukciju u konstantnoj dinamici. Nadalje, osim važne vizualne strukture, tu su prostor i različiti vidovi socijalne prilagodbe koji je uvjetuju. Daljnja obilježja objedinjavaju nekoliko međusobno povezanih elementa: odjeća, boja, oblici i ukrasi, utemeljeni su na modnom jeziku kao sustavu znakova. Nakon toga, povezujemo postavke s teorijom Rolanda Barthesa. Niz ključnih postavki proizlazi da se moda u okružju semiotike pojavljuje kao tekst u mreži slikovne prezentacije:

It is roughly the same with fashion clothing, even though literal meaning here is defective in most cases: all that remains is the mythological meaning. In the language of clothing the support for meaning is to all intents and purposes a kind of sign in decline, the inert, domesticated vestige of a world where the sweater would literally signify comfort and warmth, in short the very opposite of smart. So it is because fashion clothing is part of a double, unhinged system, where supplementary, secondary meanings rest on initial meanings that are then slowly devitalized, that it involves these supports of meaning that do not exist in single-level semiological analyses.¹¹⁰

Pritom je u kontekstu vanjštine važno naglasiti da snaga moći upravo u vanjštini artikulira svoj učinak. Odjeća manipulira i upravlja izgledom. Samim time, Palazzeschi se u kreacijama ostvaruje kao slikar, redatelj, crtač, kazališni scenograf i kostimograf. Vanjština se ne predstavlja samo odjećom, već snažno koristi elemente likovnog jezika. Dakle, nastoji se nametnuti kao sredstvo identifikacije i distinkcije. U tom smislu, Lars Fr. H. Svendsen smatra da je moguće modom odrediti karakter pojedinca: «Ciò implica tra le altre cose la necessità di «dare uno stile» al proprio carattere».¹¹¹ Nadalje, Vollijeva pretpostavka odijevanje predstavlja kao simboličko funkcioniranje određene individualne/društvene maske, a moda preko odjeće omogućava prilagodljivost, površno i varljivo prikrivanje. Također, kako kaže Volli, vanjština interpretira sliku ili ideal modernog čovjeka: «Ma lo si vuole in manieratale da 'essere differenti', 'personali', da ingaggiare una sorta di competizione o di gioco con gli altri che si abbigliano; e in maniera che si sia somiglianza al giusto grado, o conformità sociale, ma anche diversità; e soprattutto in modo che questo vada a costruire la 'persona'.»¹¹²

¹¹⁰ Roland Barthes, *The Language of Fashion*, London, Bloomsbury, 2005., str. 42.

¹¹¹ Lars Fr. H. Svendsen, *op. cit.*, str. 133.

¹¹² Ugo Volli, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988., str. 53.

7.6. *Roma* (1953.)

U ovom romanu, Palazzeschi je veoma slikovito i iscrpno prikazao grad Rim. Vječni grad Rim pravi je protagonist, predstavlja ga u svim svojim oblicima, od bijede do raskoši, između sakralnosti i svjetovnostim, te u kontekstu specifičnih okolnosti Drugog svjetskog rata. Glavni lik je Princ Santo Stefano. Drugi sporedni lik je Pričev osobni pomoćnik, Sor Checco koji ga ima za čast služiti uz vječno odricanje u poniznosti. Vanjština ova dva lika je potpuno suprotstavljena: prvi je plemenit i visok, drugi je okrugao i rustikalan. S druge strane pozornice se nalazi četvoro Prinčeve djece s nizom vlastitih interesa. Vezano uz vanjštinu, u pripovijedanju smo se usredotočiti na različite oblike vizualnih predstavljanja koje smo obrazložili teorijskim promišljanjima. Naime, uz vizualnu dimenziju, za nas je bilo poticajno pronaći odgovore na pitanje: što samo opisivanje proizvodi, da li je ono ideološki funkcionalno, odnosno koliko često sugerirana građa može omogućiti uvid u likove i njihove vanjštine? Također, Dorfles smatra da su odjeća i moda prvorazredni semantički elementi za proučavanje problematike: «Stoga lako možemo pretpostaviti da se moda temelji i izgrađuje na pravom pravcatom kodu, koji je manje ili više racionaliziran i institucionaliziran, a kojim se jednako služe kreatori i korisnici da bi izrazili ona 'značenja' koja se oblikuju pomoću različitih 'modnih označitelja'.»¹¹³ Odjevni su elementi apsolutno obilježili vanjštinu. Njihova gustoća i raspored osnova su kompozicije romana, a njihovo značenje potvrđuju zanimljivi pomaci i intrigantni koloristički opisi. S tim u vezi, predstavili smo nekoliko primjera. Prvi lik čijem izgledu smo posvetili pozornost je groteskni Checco:

Dal più antico di quei palazzi è uscito mezz'ora fa un vecchietto vestito di nero, nella faccia rotonda e accesa è il lontano ricordo della campagna stringeva una borsa d'incerato ripiegata sotto l'ascella. Tutte le mattine il poccolo uomo vestito di nero esce da quel portone stringendolo la logora borsa sotto l'ascella, per ritornare mezz'ora dopo reggendola ufficialmente, lunga e distesa.¹¹⁴

Zanimljiv je opis iz poglavlja *Checco*: «Sulla faccetta rotonda arrossata dal buon sangue, il sorriso non si estingueva neppure la notte, anzi, pareva che nel sonno si accendesse per vigilarne

¹¹³ Gillo Dorfles, *op. cit.*, str. 126.

¹¹⁴ Aldo Palazzeschi, *Roma*, Milano, Mondadori, 2005., str. 437.

la beatitudine.»¹¹⁵. U kratkom prikazu zadržali smo se na crtama koje se tiču vanjštine Princa Santa Stefana: visok, iznimno tankih nogu, s crnim svilenim čarapama i čizmama sa srebrnim kopčama:

Era anche più alto in quel costume, assurgeva a un'altezza inverosimile, le gambe erano di un'impressionante magrezza dentro le calze nere di seta, dagli scarpini con le fibbie d'argento al pallone del calzoncino sopra la coscia, e su cui il busto tutto soffi, filettato e gallonato d'oro, per la svolazzante mantellina sembrava quello di un'immensa farfalla.¹¹⁶

Palazzeschi jeve vanjštine skrivaju čitav raster najrazličitijih intimnih osjećanja i raspoloženja. Ovdje tako izlazi na vidjelo opis Donne Celeste s karakterističnim velom: «Usciva nel suo abito talare e col capo ricoperto da un fitto velo in segno di modestità.»¹¹⁷ Na samom početku poglavlja *Bellezza e santità* se pridaje važnost modnoj tematici. Palazzeschi u tom smislu s posebnom pažnjom piše o lijepom odijevanju u Rimu. Rim kao savršeni primjer lijepog i originalnog modnog izričaja. Raznolikost vanjštine pokazuje dinamičnost društvenog života: «Vestir male a Roma è il lusso più grande che un uomo si possa permettere. Soltanto rarissimi privilegiati se lo potranno concedere. Un uomo brutto e vestito male è come non esistesse.»¹¹⁸ Nema dvojbe, do izražaja dolazi visokokultivirani *lifestyle*. Valja odmah istaći vrsnoću portretnog izričaja koji Palazzeschi koristi u rasvjetljavanju raznih aspekata bitnih za vanjštinu. Ljepota ističe fizionomiju, dok detalji lica i odjeće upućuju na individualizirana psihološka stanja:

Per la bellezza tutto sembra vivere, dai più umili atti dell'esistenza quotidiana, al movimento dei corpi e le consuetudini nel costume. E nel giudizio di una persona, senza esclusione possibile, la bellezza è la prima cosa di cui si dice, di tutte le virtù sommate insieme, grandi e apprezzatissime si parla fuggevolmente e abbassando la voce, della bellezza si può parlare senza fine.¹¹⁹

Može li opisana vanjština predstavljati unutarnje stanje lika i postati mu autoportret s različitim ideološkim prednacima? Može, i to, slobodno možemo ustvrditi, čak bolje od figurativnog opisivanja stvarnoga izgleda. Naime, Palazzeschi likove bira iz različitih društvenih sredina i prikazuje portrete sukladno načinu odijevanja. Vizualnim obilježjima, tj.

¹¹⁵ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 486.

¹¹⁶ *Ivi*, str. 497.

¹¹⁷ *Ivi*, str. 494.

¹¹⁸ *Ivi*, str. 537.

¹¹⁹ *Ivi*, str. 537.

stapanjem tijela s odjećom, zanimljiv je figuralni prikaz Norine. Opis nam ističe siluetu, njezine duge i vitke noge. Zanimljivo je da Palazzeschi uživa u tjelesnom prikazivanju, jače ističe sjajnu kosu, a frizuru uspoređuje sa zlatnom rijekom koja se spušta preko ramena:

Era un fiume d'oro la sua testa, e le scendeva fino alla spalla, lui la vedeva tutta d'oro mentre attraversava il salone davanti al trono del Papa, con le gambe diritte e altissime, così sottili alla caviglia da domandarsi come facessero per sostenerla, non parevano appartenere a una donna, faceva pensare a quei fagiani coperti dall'oro della loro piuma e che incedono senza toccare il suolo, sfiorandolo appena.¹²⁰

Međutim, slijede scene sve odmjerene i plemenitije s prepoznatljivim akcentima likovne kulture društva toga vremena. Među prikazanim portretima izdvajamo Princa Santa Stefana s dodatno naglašenim modnim detaljima prikrivenih simboličkih značenja: svileni košulja, cipele sa srebrnim kopčama, hlače balon kroja, prsluk sa zlatnim pletenicama i pelerina. Pisac skupocjenim predmetima ističe 'markantnu individualnost', 'jaki modni instinkt', 'duboko psihološko prodiranje', a naglašavajući njihovu visoku vrijednost i značenje. Ovdje, dijelovi odjeće, svaki na posebno osmišljen način, dodatno okviruju vanjštinu zadržavajući pritom plastičnost i taktilne vrijednosti:

L'attendere di una macchina grandiosa e austera, grave di solennità, targata: Sacra Città del Vaticano, fino all'apparizione del vecchio altissimo che mostrava le gambe come bacchette dentro la maglia di seta nera e sugli scarpini dalle fibbie d'argento, alla coscia il pallone del calzoncino invece di nascondere la magrezza la metteva in rilievo, le maniche e il corpetto tutti soffici orlati di galloni d'oro, la spada al fianco e la mantellina che dalle spalle alla vita gli formava le ali d'una farfalla, la grande federica e cento pieghe intorno al collo in cui pareva affogare il viso. In testa il tocco sormontato dalla parabola d'una penna bianca di struzzo. Costume nel quale Don Filippo di Santo Stefano raggiungeva un'altezza inaccessibile e dal quale il viso bianco e cavallino esecitava la soggezione e il gelo di certi quadri esposti dentro le gallerie che custodiscono i tesori del Rinascimento e ti fanno restare davanti fisso e muto.¹²¹

Očigledna je inspiracija modom. Promatramo Princa čiju raskoš razbijaju modno prikazani detalji, a prikazom dominiraju crna kravata i ovratnik od celuloidne tkanine: «Il Principe di

¹²⁰ *Ivi*, str. 543.

¹²¹ *Ivi*, str. 564-565.

Santo Stefano nell'abito col quale la mattina aveva servito la Messa, il colletto di celluloido e la cravattina nera passabilmente logora e leggermente unta, sedeva d'abitudine alla destra della poltrona di casa.»¹²² Vanjština, nadalje, naglašava tijelo ispod nje, a riječ je o prikazu Leonije Macuto. Čini se, stoga, da suptilne asocijacije vode odjevnim karakteristikama : «Indossava un vestito magnifico e così scollato davanti e dietro che dalla vita in su appariva nuda.»¹²³ Nadalje, vanjštinu proširujemo likom Duchesse d'Ascoli. U opisu, pozornost je usmjerena na odjeću, frizuru i dekorativne dijelove. Obilježja potvrđuju specifičnu tjelesnu deformaciju u prikazu:

La Duchessa d'Ascoli, invece, per mezzo di una parrucchina bionda pareva le fosse caduto sul cranio un cesto d'insalata ricciola. E siccome davanti avresti detto che un pugno formidabile l'avesse scavata, e quanto sparito le fosse venuto fuori dietro di conseguenza, usava vestiti accollatissimi davanti per mostrare l'ultima sua corporale dovizia: la gobba.¹²⁴

U nastavku poglavlja, razgovor između Duchesse d'Ascoli i njenog prijatelja Gelsomina di Lucera otkriva neke odjevne specifičnosti koje se stapaju u raznovrsne vizualne oblike. Dijelovi odjeće i nabori ostavljaju upečatljiv modni dojam. Palazzeschi s posebnom pažnjom opisuje motiv karakterističnih naočala, oslikanu lepezu i graciozni kišobran:

Le donne usavano graziosi ombrellini e ventagli su cui erano dipinte o ricamate cose gentili: paesaggi con un piccolo corso d'acqua che dava senso di frescura, fuori, uccellini, farfalle, e che muovevano intorno a loro con incantevole grazia, affascinante civetteria. Da tutto esalava il profumo della femminilità come quello dei fiori in un giardino. Oggi portavano occhiali di tartaruga da vecchi notai, camminano con le gambe aperte come i carrettieri, i piedi bene piantati la terra, mostrano le gambe anche quando sarebbe bene nasconderle.¹²⁵

Piščeva je pažnja usmjerena na to da što uvjerljivije predoči odjevne osobine, karakter i emocionalna stanja likova. Prikazi nastavljaju put prema portretiranju, a dekorativnost likova dominantno gradi uz pomoć modnih dijelova. U tom smislu, neizostavna referentna točka prikaz je Baronesse Constanze, a jedno od glavnih distinktivnih obilježja je ženski smoking s bijelom košuljom i crnom kravatom, te velike cipele bez potpetica, impozantne širine:

¹²² *Ivi*, str. 567.

¹²³ *Ivi*, str. 575.

¹²⁴ *Ivi*, str. 579.

¹²⁵ *Ivi*, str. 579.

La Baronessa Constanza vestiva una sottanina corta e succinta, lo smoking con la camicia bianca e la cravatta nera, tre centimetri di capelli brizzolati e al collo la sfumatura. Ragione per cui non andava mai da un parrucchiere per signora, ma con la più grande soddisfazione si sedeva un qurlli degli uomini fra i quali incuteva soggezione e diffidenza. Grossa, rozza, le scarpe senza tacco ai piedi di imponente larghezza, in monoccolo u uno scudiscio col quale educava i mastini nella villa.¹²⁶

Portretna rješenja obuhvaćaju ambijentaciju i pripadajuću scenografiju te kontekst životne situacije. Palazzeschijev tankoćutni temperament, znaci, senzibilna i senzualizirana gesta otkrivaju osobnost nadarene i autentične refleksije, a vanjštine svjedoče jedinstveni, rafiniran užitak u modi. Stoga nije nimalo slučajno što smo istaknuli opis mladog zaručnika Marchese. Na osobit način predstavio je figuru plavokosog mladića, velikih, lijepih očiju, veoma markantnog izgleda: «Alì era di uno biondo il più dorato che si conosca, quando si abbandonava sul guanciale un fiume d'oro partiva dalla sua testa e che lasciava fluire in aria disfatta. La pelle delle guance era di un rosa tenue velutata, gli occhi celesti, grandi, bellissimi parevano specchiare il cielo in tutta la sua profondità.»¹²⁷ Osjećaj neslućene slobode, opijenost modnom vizijom nameće se kao estetski princip. Otvara nam se svijet apsolutne modne nadmoći. Iz odjevnih fantazija nestvarno, izranjaju začudni oblici naglašenih haljina obogaćenih pozlaćenim i srebrnim nakitom koji nikoga ne ostavljaju ravnodušnim. Premda svima zajednička dekorativna forma pojačava ekspresivnost prikaza, vidljiv je njegov vrlo osoban modni rukopis. Odjećom se istakao slikar Fiorelli: «Bel ragazzo, si sapeva vestire con falsa trascuratezza senza urtare in tal campo la sua suscettibilità borghese, e tanto legermente di snobismo in maniera simpatica tanto da rappresentare per il borghese una piacevole concessione al mondo dell'intelligenza di cui per istinto diffida.»¹²⁸ U poglavlju 1950, osobito na originalan i dojmljiv način opisuje Princa Santa Stefana:

L'antico costume di Santo Stefano fiammeggiava nel rinnovato splendore, e il Principe dal portamento sostenuto, ostentamente diritto, aveva il visolieto, su cui pareva far capolino un ricordo lontanissimo del roseo. Il bravo Orazio, Barbiere di Siviglia volgarmente detto, giunto quella mattina a buio pesto, gli aveva raso la barba e aggiustato i capelli a regola d'arte.¹²⁹

¹²⁶ *Ivi*, str. 582.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ivi*, str. 586.

¹²⁹ *Ivi*, str. 622.

O pristupu dekorativnosti, poglavito o nakitu, moguće je pronaći u teorijskim uvidima Rolanda Barthesa u djelu. *The Language of Fashion*. Naime, u tumačenjima otkriva da dijelovi odjeće znatno doprinose socijalnim definicijama, te na ideološkoj razini sudjeluju u održavanju hijerarhijskih odnosa odijevanja. Upravo zbog toga, daje im važno mjesto u valorizaciji mode. Sklon je istaknuti djelove u kojima prepoznaje one značajke koje su odijevanju pozitivno vrednovane: želja za redom, za skladom, za inteligencijom. Time se zapravo ukazalo na cijelovito razumijevanje vanjštine i njezino ispravno identificiranje. To potkrjepljujemo citatom:

It was inevitable that, in making taste into the product of a subtle set of functions, fashion would give more and more weight to the simple presence of one element, no matter how small and without regard for its physical importance; this gives rise to the highest value in today's fashion being placed on anything insignificant in size but which is able to modify, harmonize, animate the structure of a set of clothes, and it is called precisely (but from now on with a lot of respect) a next-to-nothing. The piece of jewellery is a nextto-nothing, but out of this next-to-nothing comes great energy. Often inexpensive, sold in simple 'boutiques' and no longer in the temples of jeweller's shops, available in a variety of materials, free in its styles (often including the exotic even), in short depreciated in the true sense of the word, in its physical state, the most modest piece of jewellery remains the vital element in getting dressed, because it underlines the desire for order, for composition, for intelligence.¹³⁰

Naslov poglavlja „*Nemmeno un fiore*“ označava kraj roman i pogreb Princa. U tom smislu, vanjšina koja prikazuje portretne odlike Norine čini integralni dio. U razmatranje smo, pritom, uzeli Norinu odjeću, a u čijem prednjem planu je crni veo: «Sotto un velo nero che la copriva tutta, grata di quella protezione, a fianco del marito mostrava con l'andatura di venuta pesante il proprio dolore.»¹³¹ S jedne strane, veo je jedan od formalnih obilježja, a s druge, izražava dekorativnu tendenciju koja je također korelativna sa sakralnim vokabularom. Drugi interesantan opis jest onaj Madre Badesse čija vanjšina pokazuje profinjenu, aristokratsku odjeću. Palazzeschi na originalan način koristi slobodne i skicovne poteze kojima opisuje likove i njihove likovne vrijednosti: «La Madre Badessa era di un'aristocratico eleganza nelle sue bende, ma la faccia non esprimeva niente: lasciava ricordare quelle sculture in legno che facevano gli artigiani di Toscana tanti secoli fa, sante e gentildonne, con raffinatezza così

¹³⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, str. 58.

¹³¹ *Ivi*, str. 643.

ingenua che rivelava l'amore.»¹³² Posljednji, a možda i najvažniji Palazzeschi je argument jest pojava Gherarda. Modni sadržaj ističe jednostavno crno odijelo primjereno okolnostima: «Gerardo era vestito di nero come s'usava un tempo e come si usa anche oggi fra pochissime eccezionali persone. La faccia di uomo sano e lieto, ancora giovane, risultava aggressiva in quelle gramaglie.»¹³³ Pisac ne posustaje u traganju za naglašeno modnom dimenzijom likova. Utjecaj futurizma vidljiv je u njegovim djelima. Naime, kad je riječ o futurizmu, tada je posebno potrebno istaknuti *izvanjsko*. Nakon nametljivog sivila, Palazzeschi je vanjštine zabavljaju i opuštaju (nerijetko sviraju i pjevaju). U oblikovanju modnog krajolika bez sumnje ima povlašteno mjesto. Kritika Daniele Baroncini donosi značajnije osvježenje, pozivajući na otpor tmurnim i neutralnim bojama. Njezin je pogled usmjeren na modernističke značajke koje vode negaciji neutralnog kolorita, odnosno, definira prepoznatljiv Palazzeschi je stil čiji kolorizam i vedri humor dobiva na emocionalnoj vrijednosti koja ga razlikuje ga od svih drugih pisaca: «Colpisce tra l'altro l'idea dell'alegria e del buon umore, affine alle sollecitazioni di Palazzeschi nel Controdolore (1914), poiché il manifesto sul vestito antineutrale esorta ad abolire le tinte neutre e cupe, sinonimo di mediocrità, quietismo, indecisione, staticità.»¹³⁴

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ivi*, str. 650.

¹³⁴ Daniela Baroncini, *op. cit.*, str. 60.

7.7. *Il doge* (1967.)

Struktura ovog romana nije podijeljena na poglavlja, nema podnaslova i ne postoji dijalog. *Il doge*, dužd, predstavljen je kao karikatura moći. Palazzeschijska idejna koncepcija temelji se na pojavi groteskno prikazanog, bizarnog, nadrealnog protagoniste. Dužda i ženu niti ne možemo nazvati likovima, oni su mitska nadnaravna bića. Također, ovdje dominira grad Venecija i najdomljivije građevine koje je okružuju. Naglašen je kazališno-scenski kontekst u čijoj sinergiji svatko djeluje kao glumac koji se kreće na zadanoj sceni. Palazzeschijska vanjšina spaja kazališnu i modnu komponentu s često vrlo efektivnim karakternim pojedinostima. Pri tome Riccardo Castellana u teorijskim raspravama o modernom romanu ističe osmijeh, geste, viku, sreću rujanje i oduševljenje koji stalno pokreću euforičnu atmosferu. Palazzeschijske specifične odlike ističu se u oslikavanje detalja, scenografiji i kostimografiji. Njegov likovni izraz likove pretvora u lutke izražajnog kolorita s naglašenom groteskom šminkom, zaključuje Castellana. Djelo *Il doge* uprizoruje jednu vrstu unutarnjeg monologa, ilustrira osmijeh, raspoloženja i osjećaje mase:

Il romanzo moderno e i generi serio-comici dell'antichità si servono del riso come leva per scandinare la «distanza epica» e distuggerla: «il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto», di rendercelo familiare, così che sia possibile osservarlo «da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, sprezzaren l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, sottoporlo a esperimento»¹³⁵

Ono što je svakako utjecalo na Palazzeschijski rad i stilski izričaj jest boravak u Veneciji. Pisac u oblikovanju vanjšine prepoznaje božanski karakter Serenissime snažnog scenografskog efekta. Odmah na početku valja obratiti pažnju na prikaz Dogaresse. Pored njezine veličanstvene figure smještene u centru, važno je istaknuti i opis odjeće. Odjevna građa predstavlja damu gracilnog, aristokratskog držanja. Bogat modni materijal čini gustu masu znakova i dodatnih značenjskih slojeva. U tom pogledu, osim upotrebe dekorativnih elementa, prikazuje model moderne žene smještene u pomno promišljenom dekoriranom prostoru. U dijelu portreta Palazzeschi je uspoređuje s onim Sofije Loren. Zanimljivo, ovdje kontekstualizira mondeni svijet filma s likom poznate popularne ikone. Reprezentativan prizor koji je sadržan u ovoj vanjšini svakako je portret glumice:

¹³⁵ Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 2013., str. 148-149.

E donne medesime, che il giorno prima erano preoccupatissime della Dogaressa, della sua salute, della sua nobile quanto gracilissima costituzione di fronte a quella granitica del regale consorte, e in misura del tutto allarmante non appena si trattava di affrontare la lotta col toro come si usa nelle arene della Spagna durante le corride; del suo vestito trapunto d'oro e tempestato di gemme come quello di Sofia Loren; e dopo aver contate una per una quelle file di perle che scendendole dal collo le avrebbero coperta la persona fino a terra non ne parlavano più né volevano sentire parlare, cosa che ci ricolma di stupore, non volevano saperne quasi non esistesse o non dovesse esistere, la Dogaressa ormai non c'entrava né c'era verso di farcela entrare, era divenuta una donna qualunque, come le altre e delle meno da prendere in considerazione, una quantità trancurabile, una cosa perfettamente inutile per loro, anzi per loro in moda particolare e, se mai, oltre che fastidiosa un tantino ingombrante; quello che contava era soltanto il Doge, la Dogaressa non aveva valore né un minimo d'interesse, e del suo vestito come del suo stato di salute se ne infischiarono altissimamente.¹³⁶

U razmatranje se, pritom, uzima odnos pojedinca i mase. Vanjština podliježe svojstvima slikovitosti, naglašene ritmičnosti koja odjeći daje životnost. Također, poprima obilježja vanjskog svijeta, izražana kroz zajedništvo vizualne i glazbene kulture, ulične subkulture i odjevnih kôdova ležernijeg pristupa. U scenografiji, ona traži gotovo neprekidno kretanje i stalnu tjelesnu aktivnost. Pisac usklađuje bogati kolorit i interes za odjevne predmete obogaćene snažnom živopisnošću. S tim u vezi, u fokusu su novi poticaji koji ponovno vode Foucaultu i posredovanju značenja o socijalnoj i političkoj vanjštini. U tom aspektu zanimljivo je da, kroz tumačenje Foucaultova shvaćanja izvodimo zaključak o vanjštini koja je rezultat fizičke stvarnosti, žive materije i društvenog svijeta:

Mentre laddove per un caso del tutto straordinario solo i rumori umani esistono, la città si trasforma in un teatro nel quale ognuno è attore e spettatore ad un tempo, tanto che nulla sfugge del tuo comportamento, del tuo abito come del tuo gesto, ragione per cui si vedono donne decrepite che da ogni parte della terra arrivano, farfalleggiare per Venezia agghindate con freschezza nuziale e ardore giocondo; biondine e con cinquanta belletti sul viso, il cappello da gondoliere o il berretto da ciclista, o uso vedova allegra un tegamino slavo graziosissimo, essendo questo il solo luogo dove possono ancora illudersi di suscitare

¹³⁶ Aldo Palazzeschi, *Il Doge*, Milano, Mondadori, 2005., str. 711.

interesse e ammirazione anche loro giacché nessun particolare sfugga alla curiosità di uno spettacolo, e tanta più ne accentra quanto più è curioso.¹³⁷

U jednoj od narednih scena ističe se opis odjeće dviju žena. Prvi dojam koji stvaramo o njima na temelju fizičkog izgleda je u bliskoj vezi s modom. Kontrastnim odabirom istaknute su njihove luksuzne frizure i plaštev i satkani od materijala protkanih zlatnim nitima, optočeni draguljima i majstorski izvezenim cvijetnim motivima:

Erano vestite come possono esserlo due donne di quel rango e di quella specie. Loro manti, tessuti d'oro e trapunati di gemme, erano così magistralmente ricamati che quelle rose viole ed orchidee che vi poterle colgliere, oltre che di tropicali farfalle e ucelli di paradiso dalle piume impalbabili e che riflettevano tutti i colori dell'iride. E sulle chiome lussuose e lucide da sembrare smaltate, come il resto della persona cosparsa e tempestate di tale quantità e qualità di gemme che attraverso il comocchiale avevano abbagliato la vista di quell'unico, clandestino testimone, fino a metterlo in serio pericolo di accecare.¹³⁸

Na pretpostavljenim vanjštinama koje nose portretne odlike, integralni dio je odjeća smještena u scenografski koncipiran krajolik. Vanjština je oblikovana kao tijelo, figura, prostor. U tom narativnom, pitoresknom i simboličkom bogatstvu otkrivaju se mnogobrojni detalji. Isprepletenost unutarnjeg i vanjskog, kao i dramatični prizori složenih odnosa različitih ploha tvore dinamičan splet odlika. Taktilni, vizualni i auditivni opis pojačava iluziju njene trodimenzionalnosti i kreira misteriju oko njenog identiteta. Njena pojava nije oslobođenja obilježja simboličkih, a sporadično i nadrealističkih postupaka. Naglašene i razigrane forme Palazzeschijevih kreacija često izgledaju kao da su nastale modeliranjem, drapiranjem, oblikovanjem, odljevanjem i rezbarenjem. Dakle, riječ je o duhovitom igranju odijevanjem kojem dominira ljudska mašta. U tom je smislu zanimljivo razmotriti shvaćanja Rolanda Barthesa vezano uz semiologiju mode i njegov pojam *mitologija odijevanja*. Drugim riječima, želimo li razumjeti vanjštinu, ponajprije moramo krenuti od razumijevanja lingvističke teorije unutar mode:

A semiology of printed fashion must ensure that it is able to deal legitimately with the greatest danger threatening any semiology of the first degree: the unjustified objectification of the signifieds. On the contrary, with written fashion being a semiological system of the

¹³⁷ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 719.

¹³⁸ Ivi, str. 749.

second degree it becomes not only legitimate, but even necessary, to separate the signified from the signifier and to give to the signified the very weight of an object. In other words, and to pick up on a definition that I outlined in a previous essay,¹³⁹ printed fashion functions, semiologically speaking, like a true mythology of clothing: it is even because the vestimentary signified is here objectified, thickened, that fashion is mythic. So it is this mythology of clothing (one could also say its utopia) that needs to be the first stage of a vestimentary linguistics.¹³⁹

Već smo spomenuli da Palazzeschijeva vanjšina propagira ideje o kolektivnom izrazu. Opisi odjeće povećavaju slikovitost mase, a pisac u pripovijedanju nerijetko i pretjeruje. Vanjšina dopušta zadovoljiti ukus publike koja voli eklektičnost. Intrigantan vizualni koncept vanjšine oblikovan je kao vrhunski unikat:

Esteriorità a cui un personaggio di sicura grandezza si concede per sodisfare di gusto puerile e femminile della massa che ama solo la superficie ed il colore, la parte spettacolare della vita, giacché risulta cosa manifesta e incontestabile che gli uomini, quando si mettono tanti insieme, è il cervello del più piccolo quello che attira e conta per conseguenze e che pertale via possiamo giungere a quello di un pupo in faccia il quale per un puro caso si trovi mescolato in quella folla, o addormentato placidamente nella propria carrozzina. Per questo il Doge non di affacciava.¹⁴⁰

Dizajnerski način razmišljanja, voluminozne i složene odjevne kreacije prvenstveno su odraz Palazzeschijeve kreativnosti. To ga čini posebnim. Kroz razradu opisa, dovoljno je promotriti vanjštinu samog dužda. U konkretnom opisu doznajemo o osobi koja najviše privlači pozornost. U centru kompozicije je dužd koji se službeno iz svečane lože pokazuje publici, karakteristične odore, glasa i izraza. Također, njegova vanjšina ukazuje na povezanost moći i položaja, strahopoštovanje, agresiju i religijsku ekstazu koja dominira masom. Pišući o upotrebi moći, Foucault ukazuje da tijelo svojom materijalnom i mitskom prisutnošću zaokuplja maksimalni intenzitet, ali ne u liku kralja, nego u subjektima koji te odnose omogućuju. Ovdje je bitno ukazati da odjeća pripada kategoriji moći:

Il corpo del re, con la sua presenza materiale e mitica, con la forza che egli stesso dispiega o che trasmette ad alcuni, è all'estremo opposto di questa nuova fisica del potere, definita dal panoptismo; il campo di quest'ultimo è tutta quella regione che sta in basso, quella dei

¹³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, str. 28.

¹⁴⁰ *Ivi*, str. 787-788.

corpi irregolari, con i loro dettagli, i loro movimenti multipli, le loro forze eterogenee, le loro relazioni spaziali; si tratta di meccanismi che analizzano distribuzioni, scarti, serie, combinazioni, e che utilizzano degli strumenti per rendere visibile, registrare, differenziare, confrontare: fisica di un potere relazionale e multiplo, che trova la sua intensità massimale non nella persona del re, ma nei corpi che proprio queste relazioni permettono di individualizzare.¹⁴¹

U različito opisanim prizorima možemo opaziti bujnu energiju samoga autora. Naime, Palazzeschi u fizionomiji ističe individualnost, ne zaboravljajući pritom na emocionalni značaj lica u krupnom planu. U opisu vanjštine koristi se vizualnim elementima, odnosno, ekspresivnost pojačava bogatstvo asocijacija. U tom kontekstu, izgled povezuje s aktualnim društvenim previranjima, pa možemo reći da Palazzeschi u opisivanju koristi cijeli repertoar podmotiva koji stvaraju složenu scenografiju i kostimografiju. Od neobične je važnosti da poput vrhunskog pejzažista koristi jedinstvenu kolorističku sinergiju, ali i nadasve intrigantnu iluziju prostornosti što čini vanjštinu izrazito taktilnom. Poput prvaka mletačkoga slikarstva interpretira emotivni intenzitet i dramsku vrijednost scene u kojima posebno oblikuje vedute gradova, tvrđave i palače, osobito modele raskošne odjeće, motive stabala, grane i cvijeće:

Dopodiché, concludevano i campioni di questo sodalizio effettivamente magistrale, se il Doge si fosse fatto vedere alla Loggia com'è uso di ogni governante dietro popolare acclamazione e richiesta, visto ed ascoltato una volta avrebbe assunto per tutti quella figura e quell'espressione caratteristica, quella voce e quella faccia che una volta in numero infinito di copie riprodotta, ognuno avrebbe finito per non vedere più avendola troppo vista, e il suo programma divenuto per tutti inconfondibile, non passabile di varietà almeno nell'apparenza: piacesse dal primo all'ultimo avrebbero dovuto accettarlo procedendo in quella precisa direttiva, e pure procedendo diversamente, in senso inverso con esattezza, cosa che capita più che non si creda, avrebbe fatto finta col massimo degli scrupoli di seguirla.¹⁴²

Premda se može reći da cijeli repertoar motiva ambijentalizira kaotični krajolik ljudskog identiteta, moderni čovjek nema više nikakve mogućnosti doživjeti sebe u okrilju zajednice i tradicije čvrstih vrijednosti. U samopredstavljanju koje ispunjava pretpostavke za socijalni uspon, vanjšтина se predstavlja u promijenjivom odjevnom prostoru. S druge strane, utjelovljuje duboku krizu vrijednosti, a primjeri otkrivaju diferenciranje u kojem sve postaje upitno,

¹⁴¹ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976., str. 205.

¹⁴² *Ivi*, str. 790-791.

nedefinirano i nesigurno. Takvi specifični znakovi, u simbiozi s okolinom dolaze do izražaja u liku dužda. Riječ je, dakle, o sagledavanju vanjštine i njezine krhke konstrukcije, s varljivom jednostavnošću s jedne strane, i kompleksnom, višeznačnom poetikom s druge strane. Kao polazište za razmatranje problematike ponajprije vezujemo uz Castellanu da kroz nju promatramo ono vidljivo i ono nevidljivo. Naime, iz teorijskog pristupa Ernsta Cassirera usredotočuje se na isticanje interesa za simbolički prostor koji zapravo nije puka reprodukcija već postojeća supstanca, 'simbolički oblik 'povezan s 'rupom vremena': «Anche per il Cassirer di Sostanza e funzione e della Filosofia delle forme simboliche, infatti, l'arte non è mera riproduzione di una sostanza preesistente, ma «forma simbolica», cioè espressione di una relazione funzionale tra soggetto e mondo per mezzo di un «concreto segno sensibile»: la forma simbolica è legata alla «fora del tempo».¹⁴³

¹⁴³ Riccardo Castellana, *op. cit.*, str. 126.

7.8. *Stefanino* (1967.)

U ovome smo dijelu razmotriti obilježja glavnog lika u romanu *Stefanino*. Riječ je o strukturi nadrealne bajke podijeljene u dvanaest odjeljaka. Nadalje, tekst je obilježen avangardnim načelima ludističke poetike s karakterističnim elementima fantazije, ironije, apsurda i nadrealizma. Komentirajući djelo Palazzeschi u bilješkama navodi da djelo promišlja kao modernu bajku različitih poruka koje nas možda može poučiti nečemu. U svjetlu takvih pridavanja značenja vanjština ukazuje na pluralizam oprečnih sudova o tome što je ona. Suglasno tome, moda zbog koje se vanjštine i njezini oblici stalno nastoje mijenjati ima specifičnu težinu. To potvrđuje i pomak fokusa s odjeće na modni dizajn. Ključnu ulogu u tomu ima tijelo, kako piše Calefato: «Quando si parla di moda, si parla infatti necessariamente anche di corpo, dei corpi che questa moda riveste: "il corpo rivestito" è un soggetto "in processo" che si costruisce attraverso l'aspetto visibile, il suo essere al mondo, il suo stile delle apparenze.»¹⁴⁴ Također, Žarko Paić i Krešimir Purgar, osvrću se na ljudsko tijelo iz različitih motiva i pozicija. Tom je prilikom ističemo objašnjenja iz poglavlja *Od mode prema Fashion Studies*:

Recipročnost materijalnog i nematerijalnog karakterizira modu. Transfer koji se pritom odvija modu smješta u prostor simboličkog. Nestalna i neuhvatljiva u prostoru simboličkog, omogućuje fluidnu izmjenu značenja. Moda pripada sferi neverbalne komunikacije, zapravo možemo reći da predvodi neverbalnu komunikaciju kada je riječ o stvaranju prvog dojma; ona daje prvu sliku koju stvaramo o nekome na temelju njegova/njezina fizičkog izgleda. Moda kao slika egzistira između pojavnosti i simbola.¹⁴⁵

Drugačije nego u prethodnim romanima Palazzeschi ovdje pronalazi svojevrsnu vezu između zbiljske vanjštine i mogućnosti bijega u svijet fantazije. U skladu s tim, vanjština krije pozadinsku priču podložnu različitim motrištima. Ovdje postaje jasno kako se kod Palazzeschija vanjština uzdiže do apstraktne neodređenosti. U bijegu od materijalnosti, Stefanina promatramo kao neobičnu, fantastično-grotesknu, halucinacijsko-vizionarsku formu. Takav tip prikaza nije ograničen samo na vizualnost, u pitanju je znak, simbol, alegorija i asocijacija. Pritom prostor vanjštine određuju aspekti koji ne pripadaju ljudskom okružju i koji negiraju značajke ljudskog izgleda. Kao što je već naglašeno, vanjštinom pisac istražuje

¹⁴⁴ Patrizia Calefato, *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Roma, Castelveccchi, 1999., str. 13.

¹⁴⁵ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 117.

društveni kolektiv. Za ovu drugu, izdvojili smo primjer u čijem samom središtu stoji skupina odjevena u crno kao da idu na pogreb. Podsjećamo između ostalog i na karakteristični prikaz crne torbe kakvu nose liječnici prilikom posjeta pacijentima:

Erano tutti vestiti di nero, di un nero funebre, taluno con lunga barba e zazzera, precursore dei capelloni senza meno, o coi capelli grigi, bianchi come neve, cercando di nascondere eroicamente, senza riuscirvi che in minima parte, l'adattura affaticata di chi deve sopportare sopra il capo il ondo di tutto il sapere, di tutto il potere, di tutto il dovere.

Portavano tutti. Indistintamente, una borsa che solo a guardarla faceva correre un brivido sotto la pelle, una di quelle che medici e chirurghi portano sempre con gli strumenti indispensabili alla loro professione dovendosi recare al capezzale degli infermi; e parevano senz'altro chiamati a consulto intorno al letto di un grande personaggio sul punto di morire.¹⁴⁶

Kad je riječ o oblikovanju vanjštine Stefanina individualnost je prikazana vizualnim obrisima 'grotesknih' pojedinosti koja zahtijeva prebacivanje percepcije s ljudske na božansku. Izvanjska forma strukturirana je poput kostima u vizualnom kazalištu. Radi se o konceptualnom oblikovanju, odnosno, o alegorijskoj kreaciji jednog nadrealnog izričaja. K tome, Barthes, govori o novom komunikacijskom društvu, odnosno o medijskom društvu, društvu medija, i zbog toga smo upravo tom načinu izražavanja dali važnost. Koncept vanjštine kod Palazzeschija temelji se na veoma različitim, kulturnim i ideološkim pristupima, zbog čega je nju karakteristična mnogostrukost, za što nalazimo uporište u *Teoriji i kulturi mode*. Riječ je, o ostvarenjima kazališno-vizualnih predmeta kojima lik nije oblikovan doslovce, već dopušta nam nazrijeti oblik:

No nasuprot tomu, kostimografija je početkom 20. stoljeća stasala iz kistova ekspresionističkih i avangardnih slikara, odnosno bila je jaka u ekspresiji i slikarskom rukopisu. Jer, premda je do tada dominirao dramski tekst, od početka 20. stoljeća mijenja se udio dramskog naspram vizualnog u korist ovoga potonjeg, i javljaju se novi slikarski rukopisi koji višeznačno utječu na povijest likovnog oblikovanja u kazalištu. Vizualno–estetska komponenta postaje sve naglašenija, a u ponekim vrstama i dominantna.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Aldo Palazzeschi, *Stefano*, Milano, Mondadori, 2005., str. 825.

¹⁴⁷ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 184.

Palazzeschi stvara čudesne forme, a svojom imaginacijom maštovito izgrađuje oblike povezujući suptilnost i vizualnu monumentalnost, a koja obično ima ulogu konteksta. Stanja intime variraju i projiciraju se u vanjštini. Otvara se široka lepeza mogućnosti, iskustava i raznih interpretacija, ali koje su potaknute novim duhom i istraživačkim stavom. Simbolika je vrlo jasna, anđeosko lice Stefanina privlači, a piščeva pozornost je usredotočena ka dubokim bademastim očima. S jedne strane, tu lutkarsku varijantu odlikuje nevjerojatna energija, maštovitost i emocija. Ovdje se još jedanput potvrđuje njegov intimizam, krhkost, osjetljivost, nenametljivost i profinjenost. Također, ovdje opisivanje nastoji predložiti savršenstvo božanskog duha te pobuditi kolektivne emocije:

La faccia di Stefanino è di un sublime, divina bellezza. La sua espressione è quella che può avere soltanto un giovane uomo di tanta grazia, avvenenza e vigoria: pochi possono vantare una faccia tanto bella ed espressiva: angelica. I grandi occhi neri e sfavillanti malgrado la loro posizione inusitata, rivellano la presenza di in'anima di quelle che si scrivono con la lettera maiuscola: virile, audace, generosa; e i lineamenti del viso rappresentano quel'supremo ideale della bellezza classica che fu legge per i nostri grandi artisti della rinascenza come per quelli dell'antica Grecia; e la bocca ha tale raffinata modellatura per cui si parte un sorriso di bontà e insieme di fierezza veramente in corraggianti sul conto della vita.¹⁴⁸

Pred nama je, dakle, veoma složeno djelo koje smo produbili novim motivima. Zaljubljenik u nove izražajne mogućnosti pisac dijeli strast prema mijenjanju oblika, boje, teksture. Vanjština uvijek može biti nešto drugo, višeznačno. U skladu s tim vidljivi znakovi pokrivanjem ili razotkrivanjem kriju slojeviti spektar komunikacijskih elemenata. Nadalje, istaknuta osebnost tek okvirno može tumačiti uz čitav niz detalja koji određuju božansku prirodu Stefanina. Na taj način Palazzeschi suptilno kreira materijalnu dimenziju vanjštine kao simboličku sastavnicu našeg kolektivnog identiteta. Stoga, označena kao određeni vizualni koncept, otkriva biće uobličeno u nešto čulno, između ljudskog i neljudskog:

«Vogliamo vederlo!» nel tempo medesimo che una vecchia signora dalla mole immensa e le guanche rosse da alcoolizzata che trasparivano attraverso i baffi e le setole di cinghiale a guisa di barba: «Abbasso Stefanino!» prese a gridare con la voce rauca quale risposta,

¹⁴⁸ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 869.

mentre che gli altri con grida di «evviva!» facevano di tutto per soprafarla. Era affaiata da oltre due vecchie, una lunga e curva, di una scheletrica magrezza, con dieci centimetri di naso sbucanti dalla faccia verde, infossata, e cinque centimetri di denti fuori la bocca, per modo che a tutti, veniva fatto di vedere un tricheco osservandola; l'altra piccola e grassa, le gambe sparite sotto la deformità della pancia e gli occhi grandi e vitrei fuori della testa, sembrava la rana pescatrice invece che una donna: «Abbasso Stefanino!» seguitavano a gridare le tre vecchie con la voce sempre più alta: Non vogliamo vederlo! Non ce ne importa!»¹⁴⁹

Zanimljivost i intrigantnost u Palazzeschijevom prikazu čini opisani veo. Pokazuje naznake ekspresivne geste, stanovite neravnine, zavodljiv, plastičku nit zamjenjuje bijegom u psihološki karakter portretiranog. Također, zadržava moć sakriti vanjštinu u nešto što se ne može vidjeti ili opipati. Intimne i diskretne portretne stilizacije skrivaju pregršt vizualnih karakteristika poput spola, rase, odjeće, frizure, tjelesnih karakteristika i drugih identitetskih karakteristika. Nadalje, iziskuje složenije istraživanje svoje konstantne dinamike i interaktivnosti. Rezultat je vanjšina dvostrukoga statusa, karaktera i značenja. Veo je, naime, za samoga autora bio spektakularan. Kao što dokazuje rad Eva Meyer, Vivian Liska, veo izmiče pogledu, slijedi prisutnost tijela i neprekinuto je povezan s vanjšinom:

This is the beginning of something visible that eludes sight, because it may be pursuing something other than the body's presence, maybe even another modality of presence: a voice rising from a new time-space. It is this voice that chimes in at every transition; that must fall silent, because it says too much and hence enters itself in the register of the veil. Thus it frees itself from its dependence on the image and gains distance without being surprised by its increasing heterogeneity. What is heard and what is seen begin to contradict each other without our being able to say that the one is right more than the other.¹⁵⁰

Usredotočivši se na Stefanina, Palazzeschi implicira simbolička značenja između materijalnog, stvarnog i iluzijskog koji neposredno djeluju kao nestabilna, višestruka i raspršena forma. Stefanino kao fluidan i polimorfan identitet se zapravo, gotovo savršeno uklapa modernistički diskurs: «E c'era addirittura chi parlava dei suoi occhi che sfolgoravano come diamanti una luce interiore capace di superare cento veli come quello che tanto sciaguratamente lo coprica fino a

¹⁴⁹ Ivi, str. 893.

¹⁵⁰ Eva Meyer, Vivian Liska, *What does the Veil know?*, Zürich, Voldemeer, 2009., str. 174.

terra: „Abbasso i veli!“, non esisteva velo capace di offuscare tanto splendore, tanta bellezza: „Abbasso i veli!“»¹⁵¹ Upravo ovim ulomkom možemo zaključiti problematiku obilježenu društvenom metaforom budući da je lik Stefanina artikuliran iz pozicije mase. Palazzeschi pozornost stavlja na teatralnu scenografiju koja izaziva vrlo snažan osjećaj zavodljive moći i kontrole u društvenom okolišu te ukazuje na 'čulno utjelovljenje':

Io non pretendo né ho mai preteso nulla, sono gli altri che pretendono da me, e mi creano giorno per giorno per loro uso e consumo alla loro stregua e sulla loro misura, io mi sento plasmare quasi non fossi più di carne ma di creta; e mentre sembro essere io che faccio gli altri, sono gli altri che fanno me e io non ho che da lasciarmi fare fino a non essere più io per divenire una balia asciutta dell'umanita: Ah! Ah! Ah! Ah!¹⁵²

Palazzeschi je nastojao kroz sintezu, redukciju i apstrakciju doći do ideje koja bi istovremeno bila i znak i realni motiv, apstrahirana, čista forma i asocijacija s uporištem u simboličkom i poetsko, nadrealnom i metafizičkom prizoru. U tom realitetu, vanjšina je sputana nesavršenostima tijela, društva i sistema. Nadasve zanimljivu iznimku čini Stefanino kojeg društveno kategorizira i potencijalno marginalizira. Njegova bestjelesna forma istovremeno daje privid apsolutne i bezgranične slobode, odnosno nudi iluzorno zadovoljenje u odrednicama društvenog svijeta. Carolin Evans obrađuje ambivalentni pristup modi i posredovanju slikama, u svom čuvenom djelu *Fashion at the Edge*. U opsežnoj analizi suvremene mode neodvojive od tereta povijesti, vođena Benjaminovim promišljanjem o modernosti, Evans i sama zauzima stajalište sakupljača (*ragpicker*). Pritom, tvrdi Evans, moda može funkcionirati kao parodija, izrugivanje, psihoanalitički simptom ili kao zrcalna slika društva: «At the same time, the gestural mockery of post-punk London clubland produced extreme forms of self-styling that regrouped cultural motifs, such club and magazine poses of Leigh Bowery and Trojan from the mid-1908, creating something from ephemera in their self-representation, as when Trojan cut his ear and then rouged with lipstick in a parody of Van Gogh.»¹⁵³ Upravo u skladu s tim, Palazzeschi u većini slučajeva vanjštinu bazira na asocijacijama, karikaturalnosti, parodiji i gestama koje se akromatikom i crnohumornom ironijskom grotesknošću kreiraju sliku identiteta. Ukratko, okosnice na koje se oslanja integriraju teorijske aspekte Uga Vollija, s postavkama orijentiranim na modu. Volli objašnjava da određenim odjevnim predmetima ne govorimo samo ono što želimo prikazati drugima već je posrijedi posebno oblikovana vanjšina

¹⁵¹ Ivi, str. 912.

¹⁵² Ivi, str. 951.

¹⁵³ Carolin Evans, *Fashion at the Edge*, New Haven, Yale University Press, 2003., str. 25.

koja usmjerava na ono čemu doista želimo sličiti: «La menzogna diventa un tema attuale e anzi inevitabile quando nel tempo si succedono o si sovrappongono più maschere diverse, quando l'apparenza è plurale: ma questa è esattamente la situazione strutturale della Moda, e il senso del suo trionfo attuale.»

7.9. *Storia di un'amicizia* (1971.)

Originalni naslov *Pomponio e Cirillo* je kasnije dobio naslov *Storia di un'amicizia*. U središtu je tema prijateljstva. Primjerima kojima smo posvetiti pozornost su vanjštine Pomponiusa i Cirilla. Ovdje, u jednostavnim, ali izrazito različitim karakteristikama dolazi do izražaja suprotnost dvaju likova. U opisanim fragmentima Pomponius je visok, privlačan, optimističan, vatreni ljubavnik, dok je Cirillo, ružan, mršav i pesimističan. Palazzeshi opise proširuje motivima odjeće koji ujedno pocrtavaju groteske dimenzije usmjerene na identitet. Pomponius i Cirillo u gradu osnivaju osnivaju dva kulturna kluba različitih ciljeva i aktivnosti: Pomponius Club i Cirillo Club. Nadalje, Palazzeshi u jednom intervjuu naatavlja promišljati slojevite, nijansirane konflikte kroz dinamiku druženja svakodnevnice. Zapravo, književni kritičar Paolo Milano u svojoj analizi potkrijepljuje mišljenje unaprijed definiranim značenjima: apolog, bajka i alegorija čiji je krajnji cilj moralna pouka. Riječ je o pitanju prijateljskog odnosa kojeg ujedinjuju groteskna obilježja odbojnosti i privlačnosti. U vezi s tim, istraživanje valja dopuniti drevnom talijanskom poslovicom: «Chi si piglia s' assomiglia.», u predgovoru Gina Tellinija, nameće se pitanje uloge prijateljstva kojom se prenosi neka vanjska poruka. Specifičnije, široki spektar aspekta vizualne simbolike aktivira i druge osjetilne impulse. Naime, odjevni materijal ovim pomakom dobiva novo mjesto u mišljenju o vanjštini. Slijedom navedenog Tellini je ustvrdio: «Pure trovandosi i vostri amici, per la loro naturale costituzione lontanissimi nel corpo, si troveranno poi sicuramente nella più edificante vicinanza ed armonia tanto da superare, con beneficio vantaggio, l'elemento fisiologico tanto diverso e, in certo senso, segretamento a favorirlo.»¹⁵⁴ Polazište njegova promišljanja jest simbolička razina koja problematiku čini kompleksnijom. Ključ razumijevanja analize je, dakle, u propitivanju vizualnog simbolizma, odnosno predmeta promatranja (ili prizora) unutar specifične društvene situacije. U jednom intervjuu, nakon objave djela, Palazzeschi komentira kraj romana koji završava poljubcem dvaju prijatelja te ga u ironičnom smislu naziva *Judinim poljupcem* ('poljubac smrti', simbol izdaje). Značenje vanjštine se ne objašnjava direktnim razlaganjem, već u sociopolitičkoj ravnini vrijednosti koja s jedne strane objedinjuje različite ideje, ali istovremeno i generira različite asocijacije. Nadalje, napose valja izdvojiti teoretičara Piera Dallamana koji temu prijateljstva shvaća u duhovnom procesu drevne filozofske koncepcije suprostavljenih principa *Jin-Jang*. Naime, određene osobine dvaju prijatelja svjedoče različitim identitetima, te ukazuju na puno dublje promjene u samome vizualnom

¹⁵⁴ Aldo Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 2005., str. 965.

konceptu. Mreža odnosa ovih aspekta ujedinjuje dva lika u potpunoj suprotnosti i kontradikciji. Djelo je podijeljeno u šesnaest poglavlja bez numeracije. Svako sljedeće poglavlje započinje na novoj stranici, odvojeno prazninom od ostatka teksta. Za našu temu najzanimljiviji aspekt jest vanjšina Pomponia i Cirilla. Na početku romana, od svih elemenata koji čine ovu kompleksnu pojavu, fokusirat ćemo se na odlike originalne i intrigantne odjevne strukture: «Pomponio, alto di statura e grosso nel corpo, fortissimo e bello. Occhi celeste cielo e fluenti i capelli di un morbido colore biondo dorato; sotto la pelle della faccia di un rosato angelico, si diffonde un sorriso di salute e di felicità che partendo dalle labbra lo illumina da cima a fondo.»¹⁵⁵ Nadalje, u prikazu Cirilla uočili smo kontrastne dimenzije u odnosu na Pomponia. Osim toga, Palazzeschi u opisivanju vanjšine brižljivo ističe njegovu crnu, ostru kosu koju uspoređuje s bojom gavrana, te realističko-naturalističke dijelove lica: koža zelenkasta, hladna i neprijateljska, velike zelene oči zaokružene bijelom bojom:

Cirillo invece è piccolissimo, secco come un uscio e bruttino quanto è permesso, che non è poco un reciticcio, curvo di spalle e imbarcato nel petto tanto da lasciar credere che per un colpo forsennato, il davanti gli sia sbottato dietro, poverino; nero di pelo più di un corvo ma rigido, pungente, metallico; la pelle del grugno di un colore verdognolo così scostante e freddo, così antipatico, che si comunica a tutto il resto partendo dai grandocchi verdi cerchiati di bianco che nella gelida fissità agghiacciano osservandolo, e incutono il silenzio. Una profonda acciacciaturanella nella bocca sembra provocata dal calcio di un cavallo.¹⁵⁶

Palazzeschijeva vanjšina je atipična, ali i po mnogočemu znakovita te dokazuje da njegovo portetiranje iznimne psihološke dimenzije nije tek 'opisivačka' djelatnost. Također, poigravanje s kazališnom iluzijom osvaja podjednako osobnošću kao i autentičnošću. Vanjšine svjedoče Palazzeschijevom osuvremenjenom, tj. autentičnom pristupu. Zato ne začuđuje da s ponovnim otkrićem svakog novog prikaza započinje jedinstveno i neponovljivo iskustvo. Također, u svaku vanjštinu utkan je jedinstven način odijevanja. U tom smislu predmet kišobrana stvara izniman vizualni efekt te čini sastavni dio Cirillove kostimografije. Moda, sadržajem i materijalima, ali i likovnim izrazom predstavlja vizualno atraktivni dio opisanog prostora:

E contro i quali Cirillo usava uscire armato di un grande ombrello invariabilmente per potersi in egual modo sia dall'uno che dall'altro difendere. Nessuno lo aveva visto una volta

¹⁵⁵ Aldo Palazzeschi, *Storia di un'amicizia*, Milano, Mondadori, 2005., str. 963.

¹⁵⁶ Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 963-964.

per la via senza l'ombrello e in opera con qualunque tempo e di qualsiasi stagione; erano eccezionali quelle giornate buzzate e accidose, col cielo ottuso e sporco, il sole influenzato e di malumore nascosto sotto le coperte, inafferrabili perfino da Cirillo, e nelle quali strigendo rapacemente l'ombrello appeso al braccio si poteva scambiarlo con un inglese.¹⁵⁷

Moda, nastoji slijediti društveni kontekst, ali njezina prisutnost traži promišljeno iskazivanje pažnje. Palazeschi vanjštini posebno nastoji dati dramatski naboj 'prerušavanja' te upečatljive dijelove kojima funkcionira statusno poželjno i prestižno. Na djelu je karnevalizacija skiciranih likova u grotesknom miljeu koja u sebi sadrži specifične elemente maske. Ovdje namjerno ističemo kostimografska rješenja Pomponia i Cirilla često složena i proturječana. Pri tome, moda povećava mogućnost da se u pozadini odvija neka vrsta manipulacije. Dakle, modni jezik budi osjete, priziva slike i predodžbe, stvara iskustva te nesumnjivo odražava komunikacijsku vrijednost:

Col peplo candido e la porpora imperiale Pomponio andava su e giù fra tante donne elegantissime e profumate che avevano per lui languore di sguardi, aggressività di sorrisi, parole elettrizzanti e strette di mano elettriche, mentre sulla terrazza del «Cirillo» intorno a quella vasca improvvisata per la solennità e che lo zelo veramente encomiabile degli associati era riuscito a empire, seduti su cinque file e stretti per la prima volta con spirito di corpo esemplare in un silenzio che soltanto la morte è capace di ottenere, chiusa la bocca ermeticamente, le sopracciglia altissime sopra le palpebre abbassate come inesorabili saracinesche, mentre le narici si spalancavano sempre più via via che giungevano le voci di letizia dal giardino di Semiramide: «Ah!... Ah!... Ah!...» per il profumo inebriante, e mentre bocca e occhi permanevano murati quasi non si dovessero più aprire: «Ah!... Ah!... Ah!...» le narici del «Cirillo» non erano più che le canne di un fucile.¹⁵⁸

Bogato polikromirana s mnoštvom modnih i dekorativnih motiva Palazeshijeva vanjština nastoji istaknuti osobnost. Njihovo oblikovno rješenje služi svrsi, poput reprezentacije, dekoracije ili komunikacije. Tek unutar društvenog konteksta dobiva svoj puni oblikovni smisao. Ovdje se radi o vanjštini kao kazališno-scenskom rekvizitu uključenom u komunikaciju koji se na razne načine igra i upućuje na gotovo neslućene mogućnosti. Izvanjskost i odjeća, nisu formalno zahvaćeni, izdvojeni su u ritmu boja, gesta, pokrete koji bude divljenje. Samim

¹⁵⁷ *Ivi*, str. 967-968.

¹⁵⁸ *Ivi*, str. 1029.

tim, vanjščina izgrađuje snažan ritmički kontrapunkt ispunjen značenjskim oblicima te bogatim emocionalnim asocijacijama. Svratimo li na trenutak svoju pažnju na opis, opažamo središnje odjevne elemente Pomponia i Cirilla:

Pomponio vestiva un completo a scacchi di marca inglese, Principe di Galles, con la camicia azzura irreprensibilmente stirata e una cravata du seta blu coi fiorellini bianchi a guisa di farfalla e di carattere inglese anche quella. Tale abito gli dava l'aria di un perfetto gentleman di diplomazia carriera.

Cirillo vestiva un vecchio abito nero, abito che la gente perbene e beneducata conserva gelosamente dentro l'armadio per funerali sposalizi ed altre feste di famiglia; la camicia bianca stirata a amido e una cravatta di raso nera in cui spiccava al centro una grande mezzaluna di brillanti di qualità sopraffina.¹⁵⁹

Razmatrajući modni detalj kravate s polumjesecom i briljantima priznajemo visoko artikuliranu manifestaciju stila, ističući maštovitost. Odabir nakita osobito je delikatan interpretativni moment pri analizi građe. Pritom valja dodati da Palazeschi modnim predmetom pokazuje veliko oduševljenje koji za njega ne predstavljala samo estetski ukras, već govori o značenjskim vrijednostima. Taj važni aspekt oblikovanja svjedoči Palazeschijevom dobrom poznavanju mode. U skladu s takvom perspektivom, moda zauzima primarno mjesto u odnosu na vanjštinu, odnosno, njezin je vjerni pratilac. Ovdje, smo izdvojili obilježja vanjšnine Pomponija:

Dopo avere sffogiato un delizioso costume sport con pantaloni corti della più classica eleganza, Pomponio prese a ostentare certi pantaloni *beatle* di velluto celeste, verde, rosso, giallo, con i maglioni di assoluta conseguenza e così aderenti che nonostante l'età matura mettevano al massimo in rilievo la forma per dimensione e bellezza per elasticità; e un costumino color salmone di una seta leggerissima poco più di un pigiama, attraverso il quale un tenue venticello aderendo con tanta grazia, lasciava trasparire al completo com'era fatta la persona: e una mattina era uscito direttamente in calzoncini corti e canottiera come si usa alla spiaggia, al punto che Cirillo credette bene di tirar fuori un vecchio tight dal proprio guardaroba, uno di quei vestiti a cui si legge in faccia la storia di una vita; il colletto rigido, altissimo, da impiccatura, e una cravatta a plastron di seta grigia al cui centro sfolgorava una stella di brillanti di sorprendente bellezza.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Ivi, str. 1064-1065.

¹⁶⁰ Ivi, str. 1067-1068.

Granice između vanjštine i mode nisu čvrsto su određene. Tako prostor vanjštine postaje kazališna scena, novih začudnih značenja. Sve ovo upućuje na važnost simboličkih odjevnih elemenata. Dakle, dizajniranje nečeg na kreativan način ključ je Palazeschijeve prepoznatljivosti. Zahvaljujući višesložnim odjevnim kombinacijama, lako možemo ustvrditi da bitna odrednica vanjštine ističe modu u najvećem intenzitetu. Također, fokusiran na djelovanje vanjštine i njezinu prezentaciju razvidno je da istu reducira na koncept, lišavajući je, gotovo do kraja svake antropomorfičnosti, i krajnje, ukupnog vizualnog dojma. Ustvari riječ je o vanjštini koja slijedi kazališna pravila. Njegovi suputnici su posebni, karizmatični likovi koji ostavljaju trajan dojam na čitatelja. Zato govorimo o jedinstvenim ostvarenjima simboličkih ideja i značenja. Fizički izgled nerijetko progovara o socijalnim razlikama te pomodarstvu i snobizmu. Odjeća i moda, uz geste ruku i mimiku lica skrivaju razna značenja te na taj način prkose konvencijama. Palazeschi je u vanjštinu uspio unijeti jedinstvenu osobnost i dizajn kojeg se mora uživati svim osjetilima. Čudna, tajanstvena i imponantna, performativna, eksperimentalna i medijska, Palazeschijeva vanjština sve spaja u jedno. Prema Žarku Paiću i Krešimiru Purgaru odjeća je specifičan manifest identiteta čovjeka i društva, individue i kolektiva, pa je tako povezujemo s temom zakloništa, ovojnice i čahurenja:

Odjeća je specifičan manifest identiteta čovjeka i društva, individue i kolektiva, identifikacije, često na način tribalizma ili strategijama negiranja ili prisvajanja identiteta, resemantizacije, kodiranja i artificijelizacije tijela ili pak ironiziranja ekonomskog egzibicionizma. Povezuje se s temom zakloništa, ovojnice i čahurenja, kao osjetilna ekstenzija ljudskog tijela.¹⁶¹

Ukratko, analiza zastupljena u ovom poglavlju zašla je u specifično propitivanje vanjštine koja često usmjerava na pitanja egzistencije, identiteta, društvenog okvira, prirode i vremena. Opus koji se povezuje sa Palazeschijevim prepoznatljivim rukopisom dao nam dovoljno komparativnog materijala za istraživanje. Vanjština svojim oblikom i značenjem pruža odmak od prethodno prikazane, pa se otvara mogućnost da ju pročitamo kao suptilnu 'oporbeni' poruku. O tome svjedoči vanjština prikazana kao neka vrsta shizofrene atmosfere unutar kolektivnog uzbuđenja svjetine. Takav smjerokaz, zapravo oslikava sliku svijeta. Svaki od likova je na svoj način (re)interpretira i subjektivno koncipira. Stoga je neupitno da se teoretičari slažu u jednom: vanjština se odnosi na specifično područje koje nije moguće obuhvatiti jednom kategorijom. U tom kontekstu, vanjština kod Palazzeschija obiluje fluidnim

¹⁶¹ Žarko Paić, Krešimir Purgar, *op. cit.*, str. 306.

kategorijama, posebno simboličkim, kao prepoznatljivim oznakama. Nadalje, unosi promjene koje zadiru u elemente lutke/marionete, posredstvom kulturno intoniranih aspekata, kao što je moda. Raspravljajući o modi, kao neprikosnovenom obilježju njegove vanjštine, napravio je daljnji korak prema karnevalizaciji stvarnosti i grotesknom realizmu. Takva vizualna percepcija je srž njegova određenja. U ovom slučaju, možemo zaključiti da Barthesovi semiotički pristup čini jednu od presudnih orijentacija u analizi. Također, Daniela Baroncini razlikuje kompleksno simboličko socio-kulturološko značenje tijela. Potpora ovakvom razumijevanju je prilog o modi futurističkog manifesta. S pojavom futurizma odjeća i moda ukazuju na revoluciju, inovacije i kreativnost: «Combattiamo dunque una educazione falsa e sbagliata, il rispetto umano, la compostezza, la linea, la bellezza la giovinezza, ricchezza, la libertà!»¹⁶² Također, futuristi odjeću promatraju kao 'vanjsko vizualno oblaganje umjetnosti' (tal. rivestimento esterno visibile dell'arte), koja objedinjuje umjetnost u kreiranju te kojom ljudi interaktivno komuniciraju. Palazzeschi jev futuristički manifest *Il controdolore* je izvor koji nudi novu viziju vanjštine. Kao što je već nekoliko puta napomenuto, vanjština koketira s kazališnom scenom. Ona u isto vrijeme utjelovljuje komične, karikaturalne i groteskne, te bizarne, ekcentrične i nadrealne elemente. Osnovna ideja manifesta je šaljiva scenska igra ili farsa u kojoj karikirani likovi imaju dvostruka značenja. U tom prednjači smjeh kao ključna tema koja može promijenti svijet na bolje. Filozofija sreće i zabave prikazuje iskrivljenu sliku društva u kojemu moda iskorištava i modificira tijela. Pri tome se pozivamo na sljedeći ulomak iz futurističkog manifesta: «Bisogna educare al riso u nostri figlim a riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente non appena ne sentano la necessità, all'abitudine di approfondire tutti i fantasmi, tutte le apparenze funebri e dolorose della loro infanzia, alla capacità di servirsene per la loro gioia.»¹⁶³ Nadalje, Palazzeschi skreće pozornost na pridavanje značenja modnom dodatku šešira/kape kao jednom od statusnih simbola kulturnog identiteta. Isto tako, Baroncini u iščitavanje vanjštine uključuje navedena obilježja kroz poveznicu s *Futurističkim manifestom talijanske kape*. Verzija na talijanskom jeziku glasi: *Manifesto futurista del cappello italiano*. Dakle, u raspravi, Tommaso Marinetti, Francesco Monarchi, Enrico Prampollini e Mino Somenzi u potpisu odjeće predlažu prijatno i višenamjenski oblikovano pokrivalo za glavu koje će biti inspirirano elementima futurističke estetike, nordijskih boja s jakim akcentima sive. Nadalje, u futurističkom tonu, neizostavan je *Manifest talijanske kravate*, odnosno, *Manifesto futurista sulla cravatta italiana* iz 1933. potpisan od dvojice umjetnika, predstavnika aeroslikarstva i aerokiparstva: Renata di Bosa i dramaturga Ignazia Scurta. Naime, manifest je obilježen pojmom *antikravate* od metala kao simboličko-komunikacijskog društvenog simbola

¹⁶²Aldo Palazzeschi, *op. cit.*, str. 1228.

¹⁶³Ivi., str. 1226.

u borbi protiv osjećaja melankolije, očaja i pesimizma. Činjenica je da su futuristi, pa i sam Palazzeschi pridonijeli reformi odijevanja koja je odigrala važnu ulogu u epohi. *Futuristički manifest* donosi novitete koji ide u u smjeru favoriziranja umjetnosti i umjetničkog stvaranja. Dakle, modne promjene i provokativna odjeća nagoviještaju futurizam u modi. Moda izgrađuje vanjštinu paralelno s vizualnim elementima, prateći se i gradeći međusobno. Giacomo Balla je prvi umjetnik koji dizajnira odjeću trendovski i konceptualno. Mnoge futurističke ideje proizlaze iz činjenice da odjeća posjeduje moć govora i komunikacije koja se u njihovom slučaju kreće u smjeru pobune i revolta. Na djelu je zaokret mode prema vizualnoj kulturi koja prodire u sve sfere naše egzistencije. Ona prodire u društveni okoliš i mijenja njegovo značenje. Riječ je o modi i nezinoj važnoj ulozi u projektu globalne svjetske rekonstrukcije.

U zaključku, Baroncini referirajući se na ideologiju futurizma koji je, upravo zbog istaknutih oblika vizualnosti, potakao različite verzije vanjštine, smatra da moda izdvaja posebno vidljiva obilježja *moda* i *moderan*. Tako moda, postavljena u samom središtu čini dominantnu ulogu stvaralačkog subjekta. Dakle, ustanovili smo da omogućava komunikaciju, pa i komunikaciju među vanjštinama: «E chi non è alla moda e moderno è fuori dall'arte viva!» («Tko nije izložen modi i nije moderan je izvan živuće umjetnosti», tal.).

VIII. ZAKLJUČAK

Glavni je cilj ovog doktorskog rada bio istražiti, analizirati, sintetizirati i interpretirati pojavu vanjšine na primjerima književnih djela talijanske književnosti s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća. U tom se kontekstu propitivala vanjšina glavnih protagonista koju smo potkrijepili konkretnim opisima. Analiza upravo počinje od citata koji omogućuju uvide u različitost njezina oblikovanja. Osim toga, detaljno se obradila i socijalno-psihološka karakterizacija temeljena na prikazu osobina koje protagonist posjeduje, a koje se izmjenjuju sukladno društvenim situacijama. S obzirom na detaljno opisivanje, karakter biva prepoznatljiv uglavnom prema svojoj odjeći. Tako je pozornost usmjerena na specifičnu vizualnu strukturu ističući modu i odijevanje na sebi svojstven i individualan način. Naime, svrha nije bila samo prikazivanje opisa koji propituje vanjšinu, već simboličko kodiranje skrivenih ideja i poruka. Prije svega, vanjšina je nositelj informacija predložena ne samo tjelesna, nego s njome usko povezana odjeća. Moda i odijevanje odigrali su temeljnu ulogu u složenoj vizualnoj simbolici. Nadalje, opisane karakteristike upućuju na društveno-povijesni kontekst kao neizostavni dio književnih djela. Osim odjevnog izričaja, prikazi ujedno ukazuju na podvojenost osobnosti i više različitih identiteta. Riječ je o pojavama u kojima je naglašena otuđenost modernog čovjeka proizašla iz dvojnosti ljudske prirode, sukoba tijela i duha koje nadopunjuje ironija i još češće groteska. S obzirom na tematsku usmjerenost interdisciplinarnog karaktera rad se proširio do širega disciplinarnog okruženja što je rezultiralo stvaranjem obuhvatnoga kulturalno-socijalnog okvira. U potvrdu vjerojatnosti hipoteze izneseni su vrlo detaljno rezultati istraživanja utemeljeni na metodi deskriptivnog istraživanja. Uz navedeno, stanovitu ulogu odigrala je moda odnosno, zahvaljujući modi vanjšina je postala vidljiva. Moda, tvoreći tako vizualni okvir, bojom, linijama, tonovima i teksturom višestruko prožima vanjšinu u koherentnu značenjsku cjelinu. Kao što je već istaknuto, Daniela Baroncini predstavila je modu unutar konstrukcije identiteta. U tome dijelu dotakla se dijalektičke dinamike između pojedinca i društvene zajednice. Druge značajke potkrepljuje Barthesovo semiotičko tumačenje odjeće kao vrste jezika za označavanje. Na sličnom tragu je i Patrizia Calefato koja navodi dimenzije tjelesnosti izložene društvenoj manipulaciji, odnosno, prikrivanje i maskiranje. S druge strane, povezali smo Ricarda Castellanu koji predlaže estetiku mimesisa. U tom smislu, za istraživački proces iznimno su bile važne dvije temeljne ideje ili paradigme, vertikalna i horizontalna. Naime, u tom metodološkom konstruktivnom okviru vertikalna se odnosi na simboličku slojevitost svijesti, a horizontalna na policentrični prostor simboličkog djelovanja. U nastavku, uključili smo Mazzonijev moderni roman, a smještene priče određene duljine otkrivaju kontradiktorne aspekte koje povezuje novi narativni model. Kao što je istaknuto, ovako definirani kriteriji

svakako su doprinijeli simboličko-alegorijskom prostoru slikarstva i kazališta. Nadalje, poseban aspekt posvećen je teorijskim spoznajama Georga Simmela, odnosno interpretaciji obilježja imitacije i razlikovanja u modernom društvu. Drugo zajedničko obilježje uključuje kulturološke vrijednosti mode Gilla Dorflesa. Osim toga, Ugo Volli ističe odjeću kao vizualni prostor u prenošenja informacija. Na mnogim mjestima u svojim tekstovima Foucault pruža smjernice za rasuđivanje o kompleksnom pojmu identiteta kojeg povezuje s teorijom moći. U analizu, integrirali smo mehaniku moći koja pomoću raznih tehnika koristi mehanizme djelovanja na vanjštinu. S druge strane, Sandro Chignola i Carlo Crosato, referiraju se na Foucaultove misli s dominantnim interesom o identitetu kao promjenjivoj kategoriji. U tome je ukratko istaknuta vrijednosna pozicija vanjštine koja se ne može izbjeći u političkoj organizaciji društvene okoline. U svjetlu prethodnih argumenata, analizu smo proširili pojmom *dispositivo*. Mehanizmi iz kojih *dispositivo* crpi svoju važnost Giorgio Agamben predstavio je u knjizi *Che cos'è un dispositivo?* Zbog toga je bilo nužno zadržati se na metodi posuđenoj od Foucaulta, *l'archeologia del sapere* i njezinoj primjeni. Moć i moda uskim su povezivanjem pojačale svoje pretenzije u prostoru vanjštine. Također, moć vanjštine ima vlastitu zbiljnost, njezina konkretna slika, vanjskom i unutarnjom stranom dopire do čitatelja. Osim toga, Agambenova namjera bila je usredotočiti se na ideju *dispositiva* duboko uvažavajući filozofsku misao biopolitičke suverenosti, kao i shvaćanje života kao pukog života. Ustanovljuje se da koncept vanjštine nadilazi opisane problemske sklopove i ne zaustavlja se tek na vizualnosti. U tom kontekstu vanjština na najvišoj razini postavlja problem čovjeka. Konkretnije iskazano, novi interesi i teorijski drukčiji uvidi uključuju od informacijsko-komunikacijske tehnologije do mobilne telefonije i društvenih mreža, kao i njihov utjecaj na svakodnevni život. Nadalje, aktualnost gologa života *homo sacra* raspravlja pitanja društvenog konflikta, a posebno politizacije gologa života, potpune kontrole života u današnjem društvu čija se moć raspodjeljuje putem pokretljivih mehanizama biopolitičkoga nadzora. Slijedeći te pretpostavke, vanjština se uvijek uspijeva transformirati sukladno sve bržoj konzumaciji. Takvo određenje pripada Žarku Pajiću i Krešimiru Purgaru koji upozoravaju da učinci vizualnog nisu svugdje jednaki, stoga je važno pristupiti im sa svim kompleksnostima koje određena vanjština nosi sa sobom. To je posebice važno s obzirom na to da tematika objedinjuje njezinu materijalnu i duhovnu sferu. Kompleksna i slojevita vanjština, svojim primjerima, kao i citatima, doima se kao slika i simbol. Osim toga, stapajući stvarnost i fantaziju, iskazuje dva bitna i uzajamno povezana karaktera čija specifična značenja prodru kroz vanjski sloj. Doživljajna razina, komplementarno se nadopunjuje prožimajući obilježja psihičke, tjelesne i odjevne strukture. Ili, ukratko, ako se s čitanjem ove analize suočite, ne treba dvojiti da je riječ o cjelovitom istraživanju vanjštine koja svojom pojavom svraća pozornost na interdisciplinarno teorijsko polje. Konačno, upravo iz tih

razloga analiza treba otići dalje, odnosno, prikupljenu građu treba proširili novim točkama interesa, ponuditi nove interpretacije ili valorizacije. U tom nastojanju, buduće istraživanje može se dopuniti književnim primjerima koja nisu obuhvaćena ovim radom. Također, uz gore navedeni doprinos, cilj je potaknuti dalju raspravu s mogućnostima primijene drugog teorijskog pristupa. I konačno, nijedna vanjština nije jedinstvena, sve su hibridne, heterogene, iznimno izdiferencirane, u pozadini kojih stoje odnosi moći, ali jednako tako i njihove povijesno-društvene, kulturalne i humane posredovanosti. Potrebno je bilo dekodirati poziciju i višeznačne strukture kojima se vanjština pokušavala zamaskirati.

Na kraju svega, u preporuci za buduća istraživanja važno je istaći veliku motivaciju, organiziranu marljivost, spremnost za uporan rad i intelektualnu energiju da bi se razumjela stajališta različitih autora koja traže novo testiranje i provjeravanje, ali i argumentacije iz višedimenzionalnog interdisciplinarnog okvira.

Zahvaljujem mentoru Srećku Jurišiću na strpljenju i pronicljivim savjetima, te podršci i inspiraciji za brojne ideje u književnosti i drugim disciplinama.

IX. POPIS KORIŠTENIH IZVORA I LITERATURE

Bibliografija je podijeljena u dva dijela. Prvi dio obuhvaća pojam vanjštine u odabranim djelima talijanske književnosti, a u drugom dijelu navedena su teorijska razmatranja i istraživački doprinos u vezi zadane teme.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il piacere*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_piacere/pdf/d_annunzio_il_piacere.pdf (15-II-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il trionfo della morte*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_trionfo_della_morte/pdf/d_annunzio_il_trionfo_della_morte.pdf (30-III-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *L'innocente*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/l_innocente/pdf/d_annunzio_l_innocente.pdf (5-IV-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Giovanni Episcopo*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/giovanni_episcopo/pdf/d_annunzio_giovanni_episcopo.pdf (15-V-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Le vergini delle rocce*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/le_vergini_delle_rocce/pdf/d_annunzio_le_vergini_delle_rocce.pdf (15-VI-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_fuoco/pdf/d_annunzio_il_fuoco.pdf (15-VI-2016)

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Forse che sì, forse che no*

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/forse_che_si/pdf/d_annunzio_forse_ch_e_si.pdf (20-VII-2016)

PALAZZESCHI, ALDO, *Il codice di Perelà*, Milano, Mondadori, 2004.

PALAZZESCHI, ALDO, *La piramide*, Milano, Mondadori, 2004.

PALAZZESCHI, ALDO, *Sorelle Materassi*, Milano, Mondadori, 2017.

PALAZZESCHI, ALDO, *E lasciatemi divertire*, Milano, Mondadori, 2017.

PALAZZESCHI, ALDO, *I fratelli Cuccoli*, Milano, Mondadori, 1960.

PALAZZESCHI, ALDO, *Roma*, Milano, Mondadori, 2005.

PALAZZESCHI, ALDO, *Il doge*, Milano, Mondadori, 2005.

PALAZZESCHI, ALDO, *Stefanino*, Milano, Mondadori, 2005.

PALAZZESCHI, ALDO, *Storia di un'amicizia*, Milano, Mondadori, 2005.

PIRANDELLO, LUIGI, *L'esclusa*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/l_esclusa/pdf/l_escl_p.pdf
(1-X-2016)

PIRANDELLO, LUIGI, *Il turno*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/il_turno/pdf/pirandello_il_turno.pdf
(1-XI-2016)

PIRANDELLO, LUIGI, *Il fu Mattia Pascal*, Roma, Grandi Tascabili Economici, 2006.

PIRANDELLO, LUIGI, *Suo marito*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/suo_marito/pdf/suo_ma_p.pdf
(1-I-2017)

PIRANDELLO, LUIGI, *I vecchi e i giovani*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/i_vecchi_e_i_giovani/pdf/pirandello_i_v ecchi_e_i_giovani.pdf (25-II-2017)

PIRANDELLO, LUIGI, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/quaderni_di_serafino_gubbio/pdf/pirand ello_quaderni_di_sera_etc.pdf (1-IV-2017)

PIRANDELLO, LUIGI, *Uno, nessuno e centomila*,

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pirandello/quaderni_di_serafino_gubbio/pdf/pirand ello_quaderni_di_sera_etc.pdf (1-V-2017)

SVEVO, ITALO *Tutti i romanzi e i racconti*, Roma, Newton Compton, 2016.

SVEVO, ITALO, *Una vita*, Roma, Newton Compton, 2015.

SVEVO, ITALO, *Senilità*, Roma, Newton Compton, 2016.

SVEVO, ITALO, *La coscienza di Zeno*, Roma, Newton Compton, 2015.

AGAMBEN, GIORGIO, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo srl, 2006.

AGAMBEN, GIORGIO, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.

- ANDREOLI, ANNAMARIA, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Storia d'Italia, Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975.
- BALDINI, COSTANZA, *Sociologia della moda*, Roma, Armando, 2008.
- BALDINI, MASSIMO, *L'invenzione della moda, Le teorie gli stilisti la storia*, Roma, Armando, 2005.
- BARONCINI, DANIELA, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010.
- BARNARD, MALCOLM, *Fashion Theory: An Introduction*, Abingdon, Taylor&Francis Group, 2014.
- BARTHES, ROLAND, *The fashion system*, Berkeley, University of California Press, 1990
- BARTHES, ROLAND, *Il senso della moda, Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi, 2006.
- BARTHES, ROLAND, *The Language of Fashion*, London, Bloomsbury, 2005.
- BAUDRILLARD, JEAN, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- BREWARD, CHRIS, *Fashion*, Oxford, Oxford university press, 2005.
- BARILLI, RENATO, *D'Annunzio in prosa*, Milano, Ugo Mursia, 2013.
- BUSCAROLI FABBRI, BEATRICE, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- BUCKLEY, CHERYL – FAWCETT, HILARY, *Fashioning the Feminine, Representation and women's Fashion from the Fin de Siècle to the Present*, London, I.B.Tauris&Co, 2002.
- CALANCA, DANIELA, *Storia sociale della moda contemporanea*, Bologna, Bononia University Press, 2014.
- CALEFATO, PATRIZIA, *Europa fenicia: identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica sociale*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- CALEFATO, PATRIZIA, *Mass moda-Linguaggio e immaginario del corpo vestito*, Milano, Meltemi, 2007.
- CALEFATO, PATRIZIA, *La moda oltre la moda*, Milano, Lupetti, 2011.
- CALÒ, GIORGIA – SCUDERO, DOMENICO, *Moda ed Arte dal Decadentismo all'ipermoderno*, Roma, Gangemi, 2009.

- CASTELLANA, RICCARDO, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013.
- CASTELLANA, RICCARDO, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, Napoli, Liguori, 2010.
- CASU, FABRIZIO, *Novecento. Il secolo della moda. Dall'haute couture al minimalismo*, Sassari, Edes, 2013.
- CHIGNOLA, SANDRO, *Sul dispositivo Foucault, Agamben, Genealogie della modernità. Teoria radicale e critica postcoloniale a cura di Carmine Conelli ed Eleonora Meo*, Milano, Meltemi, 2017., str. 185-206.
- CROSATO, CARLO, *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben*, Philosophical Readings IX.3., (2014), DOI: 10.5281/zenodo.1067309
- CIANI, IVANOS, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- CRANE, DIANA, *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- CRISPOLTI, ENRICO, *Il Futurismo e la moda: Balla e gli altri*, Venezia, Marsilio, 1986.
- CROSATO, CARLO, *Sul dispositivo, fra Foucault e Agamben*, Philosophical Readings IX.3, 2017., str. 237-247.
- DAVIS, FRED, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- DE BALZAC, HONORÉ, *Trattato della vita elegante*, Milano, Piano B, 2015.
- DELEUZE, GILLES – GUATTARI, FÉLIX, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 2002.
- DORFLES, GILLO, *Itinerario estetico, Simbolo mito metafora*, Bologna, Compositori, 2011.
- DORFLES, GILLO, *Moda*, Zagreb, Golden marketing, 1997.
- DORFLES, GILLO, *Mode e modi*, Milano, Mazzotta, 1979.
- ECO, UMBERTO – LOTMAN, MIKHAILOVICH, YURI, *Introduzione Umberto Eco, Yuri M. Lotman, Universe of the mind/A Semiotic Theory of Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- EVANS, CAROLINE, *Fashion at the Edge*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- EVANS, CAROLINE – ALESSANDRA, VACCARI, *Il tempo della moda*, Milano, Mimesis, 2019.

EVANS, CAROLINE, *The Ontology of the Fashion Model*, London, Architectural Association Publications, 2011.

FABBRI, FABRIANO, *La moda contemporanea, I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 2019.

FOUCAULT, MICHEL, *Biopolitica e liberalismo*, Milano, Medusa, 2001.

FOUCAULT, MICHEL, *Microfisica del potere*, Torino, Nuovo Politecnico 90, 1977.

FOUCAULT, MICHEL, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

FÜLGEL, JOHN CARL, *Psychology of clothes*, London, Hogarth, 1940.

GIANNANTONIO, VALERIA, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.

GILLES, DELUZE – FÉLIX, GUATTARI, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002.

HAFERKAMP, HANS – NEIL J., SMELSER, *Social Change and Modernity*, Oakland, University of California Press, 1992.

HEBDIGE, DICK, *The Meaning of Style*, London, Taylor&Francis, 2002.

HOLLANDER, ANNE, *Seeing Through Clothes*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

JAUSS, HANS ROBERT, „*Modernity and Literary Tradition*“, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

JURIŠIĆ, SREĆKO – GIALLORETTO (ur.), ANDREA, MIRKOVIĆ MOSCARDA (ur.), ELIANA, *Oceano Mediterraneo. Naufragi, esili, derive, approdi, migrazione e isole lungo le rotte mediterranee della letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2020.

JURIŠIĆ, SREĆKO – GIALLORETTO (ur.), ANDREA, „*Un buon scrittore non precisa mai*”. *Per i settant'anni di "Tempo di uccidere" di Ennio Flaiano*, Miano, Prospero, 2020.

JURIŠIĆ, SREĆKO – DI NUNZIO, NOVELLA, RAGNI, FRANCESCO, „*La parola mi tradiva*”. *Letteratura e crisi*, Perugia, Università di Perugia, 2017.

LIPOVETSKY, GILLES, *L'impero dell'effimero*, Milano, Garzanti libri, 1989.

LOTMAN, MIKHAILOVICH, YURI, *Universe of the mind / A Semiotic Theory of Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

LUPERINI, ROMANO – TORTORA, MASSIMILIANO, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.

- LUTI, GIORGIO, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MEYER, EVA – LISKA, VIVIAN, *What does the Veil know?*, Zürich, Voldemeer, 2009.
- MIRZOEFF, NICHOLAS, *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998.
- M. SHEEHAN, ELIZABETH, *Modernism à la mode: fashion and the ends of literature*, New York, Cornell University Press, 2018.
- OLIVA, GIANNI, *La poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992.
- PAIĆ, ŽARKO, *Vrtoglavica u modi, Prema vizualnoj semiotici tijela*, Zagreb, Altagama, 2007.
- PAIĆ, ŽARKO – PURGAR, KREŠIMIR, *Teorija i kultura Mode*, Zagreb, Durieux, 2018.
- PERNIOLA, MARIO, *The Sex Appeal of the Inorganic*, New York, Continuum, 2004.
- REINACH – SEGRE, SIMONA, *La moda*, Roma, Laterza, 2010.
- REINACH – SEGRE, SIMONA, *Manuale di sociologia, comunicazione, cultura della moda*, vol. IV, Roma, Maltemi, 2006.
- REYNOLDS, LARRY. T – J. HERMAN KINNEY, NANCY, *Handbook of Symbolic Interactionism*, Maryland, Rowman Altamira, 2003.
- SALER, MICHAEL, *The Fin-De-Siècle World*, London, Taylor&Francis Group, 2014.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Being and Nothingness*, Abingdon, Routledge, 2020.
- SIMMEL, GEORG, *Estetica e sociologia*, Roma, Armando, 2006.
- SIMMEL, GEORG, *I problemi dell'individualità moderna*, Urbino, Quattroventi, 2002.
- SIMMEL, GEORG, *La moda*, Milano, Piccola enciclopedia, 1996.
- SQUAROTTI, GIORGIO BARBERI, *Il piacere Atti del XII Convegno*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989.
- SPENCER, HERBERT, *Essays: scientific, political, & speculative*, London, Thoemmes Continuum, 1999.
- SPENCER, HERBERT, *Principles of Sociology*, London, Taylor&Francis Inc, 2001.
- SVENDESEN, LARS, *Moda*, Zagreb, TIM press, 2010.

H. SVENDSEN, LARS FR. H., *Filosofia della moda*, Milano, Guanda, 2006.

TARDE, GABRIEL, *Les lois de l'imitation*, Paris, Éditions Kimé, 1993.

TARDE, GABRIEL, *Scritti sociologici*, Torino, Utet, 1976.

TOULALAH, SARAH – FISHER, KATE, *History Sex and the Body 1500 to the Present*, Abingdon, Taylor&Francis Group, 2015.

VEBLEN, THORSTEIN, *The Theory of Leisure Class*, Oxford, Oxford university press, 2007.

VIGARELLO, GEORGES, *L'abito femminile. Una storia culturale dal Medioevo e oggi*, Torino, Einaudi, 2018.

VOLLI, UGO, *Block modes. Il linguaggio del corpo e della moda*, Milano, Lupetti, 1998.

VOLLI, UGO, *Contro la moda*, Milano, Feltrinelli, 1988.

VOLLI, UGO, *Feticismi e idolatrie*, Milano, Feltrinelli, 1997.

VOLLI, UGO, *Jeans*, Milano, Lupetti, 1991.

WALLENBERG, LOUISE – KOLLNITZ, ANDREA, *Fashion&Modernism*, London, Bloomsbury, 2019.

WILSON, ELIZABETH, *Vestirsi di sogni. Moda e modernità*, Milano, Angeli, 2016.

X. SAŽETAK NA HRVATSKOM JEZIKU I ENGLESKOM JEZIKU

U središtu pozornosti doktorskog rada „Vanjština lika u talijanskoj književnosti između dekadentizma i modernizma“ nalazi se analiza i interdisciplinarno istraživanje pojavnosti, značenja i funkcije vanjštine u književnim djelima Gabrielea d'Annunzija (u romanima "Il Piacere", "Il trionfo della morte", "L'innocente", "Giovanni Episcopo", "Le vergini delle rocce", "Il Fuoco", "Forse che sì, forse che no"); Luigija Pirandella (u romanima "L'esclusa", "Il turno", "Il fu Mattia Pascal", "Suo marito", "I vecchi e i giovani", "Quaderni di Serafino Gubbio operatore", "Uno, nessuno e centomila"); Itala Sveva (u romanima "Una vita", "Senilità", "Coscienza di Zeno") te Alda Palazzeschi (u romanima "Il codice di Perelà", "La Piramide", "Le sorelle Materassi", "I fratelli Cuccoli", "Roma", "Il doge", "Stefanino" i poemi "E lasciatemi divertire"). Problematika kojom se ovaj rad primarno bavi odnosi se na prikaz vanjštine, odnosno kritički diskurs o temi u širem kontekstu te se, osim fizičkih obilježja građe bilježe karakteristike i posebnosti povezane s modom i odijevanjem u postavljenim teorijskim okvirima. Istraživao se cijeloviti opis vanjštine kao relevantnog elementa u poetikama navedenih autora na prijelazu iz dekadentizma u modernizam, dva različita kulturna senzibiliteta (napr. za dekadentizam, u d'Annunzijevim romanima vanjština i odjeća su shvaćeni gotovo kao oklop za društveno uspinjanje dok se u kasnijim autorima, unatoč velikoj pažnji koju modernisti pridaju dizajnu i modi, odijelo i vanjština smatraju kavezom (napr. u Pirandellu). Količina i sadržaj konkretnih primjera iz djela ukazuju da kod autora postoji veliki interes za navedenu problematiku te je smatraju relevantnom posljedicom kulturno-društvenog konteksta u kojem su ranije spomenuta djela nastala. U radu je predstavljena analiza popraćena opsežnim bilješkama i izvornim citatima. U središnjem dijelu ovog rada, navode se i objašnjavaju temeljne kulturno-teorijske postavke koje obuhvaćaju teoriju mode, semiotiku mode, teoriju kulture i sociologiju mode. Literatura korištena u ovom radu bazira se na knjigama Rolanda Barthesa "Il senso della moda" iz 2006., Patrizije Calefato "Mass moda- Linguaggio e immaginario del corpo vestito" iz 2007., Giogie Calò i Domenica Scudera "Moda e Arte" iz 2009., Gilla Dorflesa "Moda" iz 1997., Moda e modi iz 1979., Georga Simmela "La moda" i "Piccola enciclopedia" iz 1996., Ugo Volli "Contro la moda" i "Black modes. Il linguaggio del corpo e della moda" iz 1988., Daniele Baroncini "La moda nella letteratura contemporanea" iz 2010., Georges Vigarella "L'abito femminile. Una storia culturale dal medioevo a oggi" iz 2018. te Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije, Žarka Paića i Krešimira Purgara iz 2018. S obzirom da se u središtu poetika autora nalazi tjelesnost, poseban doprinos interdisciplinarnom istraživanju u propitivanju odabrane tematike obilježile

su misli Michaela Foucaulta i Giorgija Agambena. Također, na osnovi uvida u radove Carla Crosta i Sandra Ghignola određuju se teorijska polazišta koja se uzajmano upotpunjuju i dokazuju. Primjerice, Michel Foucault u djelu "Mikrofizika moći" raspravlja pored ostalog, o značaju tijela kao kulturnog fenomena neraskidivo utkanog u socijalne slojeve unutar odnosa moći. U sklopu vanjštine predstavljene kao maske kojom se može manipulirati i kontrolirati, potrebno je bilo detaljnije proširiti razumijevanje analizom eseja Giorgija Agambena "Što je dispozitiv". U metodološkom pogledu, Agamben pri analizi koncepta dispozitiva koristi metodu arheologije znanja koju je prakticirao Foucault usredotočujući se na višedomenzionalni prostor komunikacije. Riječ je o upotrebi pojma ili koncepta dispozitiva, što bi se dalo interpretirati kao uređaj za konzumaciju koji okružuje našu egzistenciju, a prisutan je u svim situacijama, od informacijsko-komunikacijske tehnologije do mobilne telefonije i društvenih mreža. Pritom, Agamben raspravlja o problematici društvenih sukoba, a posebno se usredotočuje na odnos moći i zakona.

Zaključno, ovim radom se primjereno i temeljito odgovara na istraživačko pitanje o vanjštini promatrane u domeni vizualnosti, kulturi, moći, ali i u kontekstu društvenih odnosa i interakcija s njima. Vanjština je pritom vizualni i društveni element čija deskriptivna semiotika otkriva njezino dvostruko lice kao temeljno obilježje. Na području talijanistike tema još nije obrađivana te se radi o originalnom znanstvenom doprinosu.

Ključne riječi: vanjština, lik, roman, moda, komunikacija

The focus of the doctoral dissertation is on the exteriority of the character in Italian literature between Decadentism and Modernism in the analysis and research of the appearance, meaning and function of the exteriority in literary works. These are the titles: Gabriele d'Annunzio's *Il Piacere*, *Il trionfo della morte*, *L'innocente*, *Giovanni Episcopo*, *Le vergini delle rocce*, *Il Fuoco*, *Forse che sì, forse che no*; Luigi Pirandello: *L'esclusa*, *Il turno*, *Il fu Mattia Pascal*, *Suo marito*, *I vecchi e i giovani*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *Uno, nessuno e centomila*; Italo Svevo: *Una vita*, *Senilità*, *Coscienza di Zeno* and Aldo Palazzeschi: *Il codice di Perelà*, *La Piramide*, *Le sorelle Materassi*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*, *Il doge*, *Stefanino*, Aldo Palazzeschi: *Il codice di Perelà*, *La Piramide*, *Le sorelle Materassi*, *E lasciatemi divertire*, *I fratelli Cuccoli*, *Roma*, *Il doge* and *Stefanino*. The issue that this paper primarily deals with is the presentation of appearance and critical discourse on the topic in a broader context, and in addition to the physical characteristics of the material, the characteristics and peculiarities related to fashion and clothing are recorded in the set theoretical framework. A comprehensive description of the exterior as a relevant element in the poetics of the aforementioned authors at the transition from decadentism to modernism, two different cultural sensibilities, were explored (for example, for decadentism, in d'Annunzio's novels, exterior and clothing are understood almost as armor for social ascension, while in later authors, despite the great attention that modernists pay to design and fashion, they consider the suit and exterior to be a cage (for example in Pirandello)). The amount and content of specific examples from the work indicate that the author has a great interest in the above-mentioned issue and consider it a relevant consequence of the cultural and social context in which the previously mentioned works were created. The analysis are accompanied by extensive notes and origin citations. In the central part of this paper, the basic cultural theoretical settings include Theory of fashion, The semiotics of fashion, The theory of culture and the sociology of fashion are stated and explained. The literature used in this pattern is based on books, Roland Barthes *Il senso della moda* from 2006, Patrizia Calefato *Mass moda-Linguaggio e immaginario del corpo vestito* from 2007, Giorgia Calò and Domenico Scudero *Moda e Arte* from 2009, Gillo Dorfles *Moda* from 1997, *Moda e modi* iz 1979, Georg Simmel *La moda* and *Piccola enciclopedia* from 1996, Ugo Volli *Contro la moda* and *Black modes. Il linguaggio del corpo e della moda* from 1988, Daniela Baroncini *La moda nella letteratura contemporanea* from 2010, Georges Vigarello *L'abito femminile. Una storia culturale dal medioevo a oggi* from 2018 and *Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije*, Žarko Paić and Krešimir Purgar from 2018. Given that at the heart of the author's poetics is corporeality, a special contribution to interdisciplinary research in questioning the subject was marked by the thoughts of Michel Foucault and Giorgio Agamben. Also, based on the insight into the works of Carlo Crosato and Sandro Chignola,

theoretical starting points are determined that complement and prove each other. For example, Michel Foucault in *Microfisica del potere* discusses, among other things, the importance of the body as a cultural phenomenon inextricably woven into social class within power relation. As part of the exterior presented as a mask that can be manipulated and controlled, it was necessary to expand the understanding in more details by analysing the essays of Giorgio Agamben *What Is an Apparatus?* From a methodological point of view, Agamben uses the method of archaeology of knowledge in analysing the concept of apparatus, focusing on the multidimensional space of communication. It is the use of the term or concept of apparatus which means a device for consumption that engulfs our existences and is present in all situations, from information and communication technology to mobile telephony and social networks. In doing so, Agamben discusses the issue of social conflicts, with a particular focus on the relations between power and law.

In conclusion, this paper adequately and thoroughly answers the research question about the exterior observed in the domain of visuals, culture, fashion but also in the context of social relations and interactions with them. The exteriority is a visual and social element whose descriptive semiotics reveals its double face as a fundamental feature.

Key words: appearance, character, novel, fashion, communication

XI. ŽIVOTOPIS AUTORICE

Blaga Petreski (Split, 20. kolovoza 1969.) profesorica je likovne kulture i likovne umjetnosti. Završila je 1993. diplomski studij likovne kulture i likovne umjetnosti na Fakultetu prirodoslovno-matematičkih znanosti i odgojnih područja u Splitu Sveučilišta u Splitu, danas Umjetnička akademija u Splitu.

Izvodila je nastavu likovne kulture u osnovnim školama. Viša savjetnica je u Agenciji za odgoj i obrazovanje u Splitu za predmetna područja: likovna kultura, likovna umjetnost, likovni programi/umjetničke škole od 2006. do danas. Autorica je recenzent, mentor stručnim i istraživačkim radovima u djelatnosti likovno-umjetničkog obrazovanja. Aktivno sudjeluje u praćenju, unapređivanju i razvoju odgoja i obrazovanja predškolskog, osnovnoškolskog i srednjoškolskog odgoja i obrazovanja. Djeluje u radu stručnog usavršavanja i cjeloživotnog obrazovanja učitelja i nastavnika likovno-umjetničkog područja kao organizator, predavač, i voditelj. Kontinuirano radi na razvoju i promociji kurikuluma te stručno-istraživačkim projektima s javnim ustanovama u sustavu obrazovanja, kulture i znanosti.

U profesionalnom radu usmjerena je na edukativne izložbene aktivnosti i manifestacije, odnosno organizaciju samostalnih, skupnih, tematskih i problemskih izložbi u suradnji s muzejima i galerijama koje karakterizira sadržajna inventivnost, različiti oblici povezivanja sa znanstvenim i tehnološkim pristupom u istraživanju.

U aktivnosti profesionalnog usmjeravanja uključuje mnogovrsne oblike suvremene prakse s ciljem očuvanja umjetničke i tradicijske nacionalne baštine.

Kontinuirano se znanstveno i stručno usavršava. Obzirom na svoje inerdisciplinarno obrazovanje, korporativno i projektno iskustvo, čest je predavač na domaćim i međunarodnim konferencijama, voditelj i/ili suradnik na edukativnim programima osobito u interdisciplinarnom umjetničkom području.

Od godine 2019. recenzent je priručnika i drugih nastavnih materijala za učitelje i nastavnike. Objavila je više znanstvenih i stručnih radova. Radovi s područja likovne i vizualne umjetnosti su: *Dječji crtež kao sredstvo izražavanja i komunikacije-matrice i strukture dječjeg crteža kroz glazbu, ples i govor* (Zagreb: nakladnik UHULI, 2014.), *Kreativnost i pristupi likovnom stvaralaštvu, Ventula*, (Zagreb: nakladnik UHULI, 2015.), *Kreativnost u vizualnom izričaju djeteta, Čipka-ljepote i različitosti*, (Zagreb: nakladnik UHULI, 2016.), *Različiti poticaji i varijacije u dječjem stvaralaštvu kroz umjetnost, Pejzaž*, (Zagreb: nakladnik UHULI, 2017.), *Umjetnost, igra, mašta, spoznaja, vježba i terapija, učenici s posebnim potrebama*, (Zagreb:

nakladnik UHULI, 2018.), *Poticaji u dječjem stvaralaštvu putem umjetnosti, nova iskustva likovnog obrazovanja*, (Zagreb: nakladnik UHULI, 2019.), *Različite izražajne mogućnosti djece u umjetničkim područjima*, *Poduzetnička iskustva učenika, od predškolske do osnovne i srednje škole u likovno-umjetničkom području*, (Zagreb: nakladnik UHULI, 2020.).

Strani jezici: talijanski, francuski, engleski i makedonski.

Izlagala je na više samostalnih i skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu.

Živi i djeluje u Splitu i Milanu.

SVEUČILIŠTE U SPLITU

FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Blaga Petreski, kao pristupnica za stjecanje zvanja doktorice znanosti u znanstvenom području Humanističkih znanosti, polje Interdisciplinarne humanističke znanosti, izjavljujem da je ova doktorska disertacija rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio doktorske disertacije nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ove doktorske disertacije nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 25. kolovoza 2023.

Potpis:



Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)

Studentica: Blaga Petreski

Naslov rada: Vanjština lika u talijanskoj književnosti između dekadentizma i modernizma

Znanstveno područje i polje: Humanističke znanosti, Intersdisciplinarne humanističke znanosti

Vrsta rada: doktorska disertacija

Mentor rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje): Srećko Jurišić, dr. sc., redoviti sveučilišni profesor

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):

Leo Rafolt, dr. sc., redoviti sveučilišni profesor

Marina Marasović Alujević, dr. sc., redoviti sveučilišni profesor

Srećko Jurišić, dr. sc., redoviti sveučilišni profesor

Ovom izjavom potvrđujem da sam autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22)).

Split, 25. kolovoza 2023.

Potpis studentice:



Napomena: U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu