

VALTER BENJAMIN
PROJEKAT PASAŽI
SVESKA B
MODA



anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA



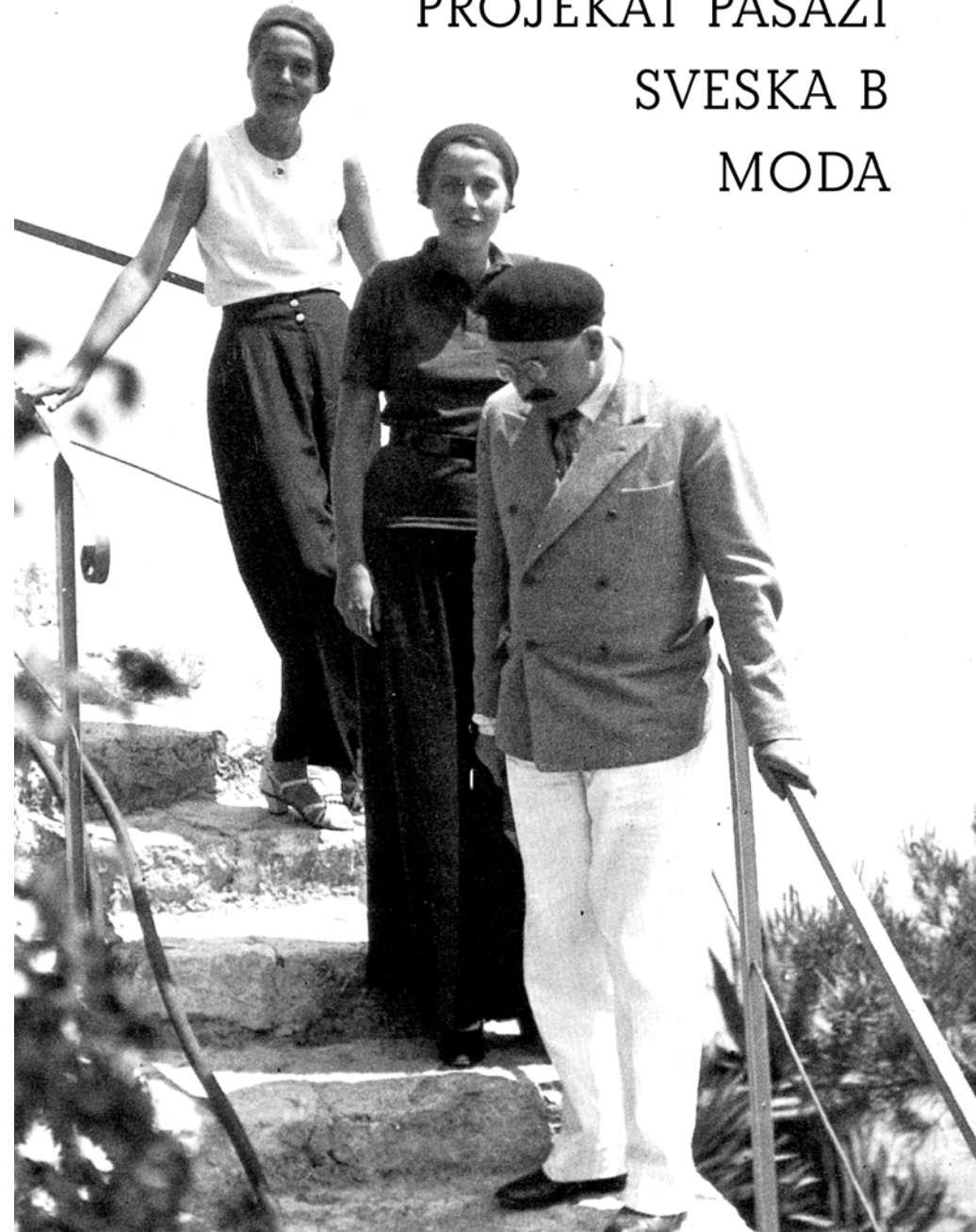
Walter Benjamin
PASAŽI, SVESKA B:
MODA
1927–1940.

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, „Konvolut B: Mode“, *Gesammelte Schriften* (Sabrana dela), V, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (1991), 110–132. Ostali izvori su navedeni u bibliografiji.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2021.

<http://anarhija-blok45.net>
aleksa.golijanin@gmail.com

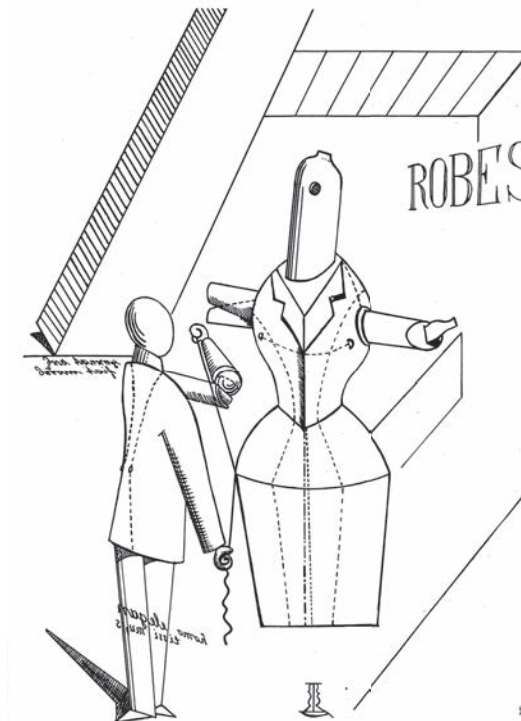
ZAJEDNIČKA ARHIVA
<http://anarhisticka-biblioteka.net>



„Moda je večno vraćanje novog. Može li se, uprkos tome, čak i u modi pronaći motiv spasenja?“ — „Zentralpark“ (1939), *Gesammelte Schriften I*, str. 677.¹

„Moda ovde otvara dijalektički terminal (pretovarno mesto) između žene i robe – između požude i leša. Njen službenik, Smrt, visok i ispijen, meri vek laktom, služi samom sebi kao lutka, da bi uštedeo, i sam vodi rasprodaju koja se na francuskom zove „révolution“. Naime, moda nikada nije bila ništa drugo nego parodija šarenog leša, provokacija smrti kroz ženu i gorki razgovor s truljenjem, koji se odvijao šapatom usred prodornog, izveštačenog smeha. To je moda. Zato se i tako brzo menja; zadirkuje smrt, a kada se ova okrene da je udari, ona je već nešto drugo, nešto novo. Već stotinu godina ona s njom nema ništa. Sada je konačno došla dotle da napusti poprište. Ali na obalama nove Lete (reke zaborava), koja izliva svoj asfalt kroz pasaže, ona polaže armaturu prostitutki kao ratni trofej. (B1, 4)“

„Moda je oduvek izlazila u susret toj zagonetnoj potrebi za senzacijom. Ali samo bi teološko ispitivanje moglo prodreti do njenog dna, zato što je ono izraz dubokog, afektivnog odnosa ljudi prema istorijskom kretanju. U iskušenju smo da tu potrebu za senzacijom povežemo s jednim od sedam smrtnih grehova, tako da ne čudi što jedan hroničar (1863) u svom zaključku iznosi apokaliptično proročanstvo i najavljuje doba u kojem će ljudi biti zaslepljeni preobiljem električnog osvetljenja i sluđeni novim tempom komunikacije. (B2, 1)“



PASAŽI (Das Passagen-Werk) Sveska B MODA (1927–1940)

¹ Walter Benjamin, „Centralni park“, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1896, str. 115, prevela Truda Stamać (ovde AG).

Sveska B

MODA



Elle ressemblerait légèrement à un cheval...

Max Ernst, „Ličila je pomalo na konja...“, ilustracija za Leonora Carrington, *La maison de la peur*, 1938; unutrašnja naslovna, *Fiat modes pereat ars* (Neka bude moda, dole umetnost), pano 1, 1919; zadnje unutrašnje korice, bez naslova i datuma.

„Moda: Madam Smrti! Madam Smrti!“
— Đakomo Leopardi, *Poučne operete*, „Dijalog između Mode i Smrti“, 1827.¹

„Ništa ne umire; sve se preobražava.“
— Onore de Balzac (Honoré de Balzac, *Pensées, sujets, fragments*, 1910, str. 46)²

¹ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, „Dialogo della moda e della morte“, 1827; Đakomo Leopardi, *Mali moralni ogledi*, „Razgovor između Mode i Smrti“, Filip Višnjić, Biblioteka Albatros, Beograd, 2008, str. 41–48, preveo i priredio Aleksandar V. Stefanović. Na početku ovog dijaloga, Moda doziva Smrt, koja odgovara: „Pričekaj pravi čas, i ja ću doći i bez tvoga poziva.“ Prevodilac Aleksandar V. Stefanović prilaže i neke korisne napomene: „Ovaj razgovor, u duhu dijaloga XVIII veka napisan je između 15. i 18. februara 1824. Radi se o satiri na modu, promenljivu i iracionalnu u svome toku, koju Leopardi stavlja rame uz rame sa Smrcu, ništa manje neumornom u svom opštem uništavanju. (...) U prethodnim izdanjima pre 1835. stajalo je: *Madonna Morte*. Za galicizam *Madama*, Leopardi se odlučio zato što je ovaj izraz u to vreme bio u dnevnoj upotrebi, a samom dijalogu je davao i francuski ukus“ (str. 47).

² Benjamin navodi sažetak nešto dužeg Balzakovog razmišljanja iz novele *Séraphîta* (1834, IV, *Les nuées du sanctuaire*: „... rien n'avance et rien ne s'arrête, tout change et rien ne se détruit...“). Slični pojednostavljeni citati pripisuju se i Anaksagori, Lavoazjeu, itd.

A dosada je rešetka pred kojom kurtizana zadirkuje smrt. (*Ennui*)³ (B1, 1)

Sličnost pasaža s pokrivenim prolazimo u kojima se učila vožnja bicikla. U tim prolazima žena je poprimila je svoj najzavodljiviji aspekt: kao biciklistkinja. Tako je prikazuju plakati iz tog vremena. Šere⁴ kao slikar te ženske lepote. Kostim biciklistkinje, kao rana i nesvesna prefiguracija sportske opreme, odgovara snevanim prototipovima koji su, malo pre ili malo kasnije, poslužili za fabriku ili automobil. Kao što su prve fabričke zgrade naginjale tradicionalnom obliku stambene zgrade, i kao što su karoserije prvih automobila oponašale kočije, tako se i u odeći biciklistkinje sportski izraz još uvek rve s tradicionalnim idealom elegancije, a ishod te borbe je napregnuta, sadistička primesa, koja je tu sliku učinila tako nenadmašno provokativnom za muški svet tog vremena. (*Kuća iz snova*) (B1, 2)

„Tih godina (oko 1880), ne samo da su počele ludorije renesansne mode nego su i žene pronašle novo uživanje u sportu, naročito konjičkom, i obe te stvari su uticale na modu, iako iz veoma različitih pravaca. Između 1882. i 1885, pokušaji da se pomire ta osećanja koja su razdirala žensku dušu doneli su originalne, iako ne uvek i lepe rezultate. Da bi se to malo popravilo, haljine su se dizajnirale tako da u struku budu što je moguće uže i prostije, dok su suknje bile više u rokoko stilu.“ *70 Jahre deutsche Mode*, 1925, str 84–87. (B1, 3)

³ Reči i fraze u kurzivu, u zagradama na kraju paragrafa, obično su naslovi drugih „sveski“, s kojima postoji neka veza (ovde, „Ennui“, „Dosada“, sveska D; „Kuća iz snova“, sveske K i L, itd); bez kurziva, podsetnici na neke teme.

⁴ Jules Chéret (1836–1932), „otac modernog plakata“, čije su ilustracije obeležile *Belle Époque*.



Jules Chéret, 1891.

Moda ovdje otvara dijalektički terminal (pretovarno mesto) između žene i robe – između požude i leša. Njen službenik, Smrt, visok i ispijen, meri vek laktom, služi samom sebi kao lutka, da bi uštedeo, i sam vodi rasprodaju koja se na francuskom zove „révolution“. Naime, moda nikada nije bila ništa drugo nego parodija šarenog leša, provokacija smrti kroz ženu i gorki razgovor s truljenjem, koji se odvijao šapatom usred prodornog, izveštačenog smeha. To je moda. Zato se i tako brzo menja; zadirkuje smrt, a kada se ova okrene da je udari, ona je već nešto drugo, nešto novo. Već stotinu godina ona s njom nema ništa. Sada je konačno došla dotle da napusti poprište. Ali na obalama nove Lete (reke zaborava), koja izliva svoj asfalt kroz pasaže, ona polaže armaturu prostitutki kao ratni trofej. (Revolucija. Ljubav.) (B1, 4)

*Trgovi, o trg u Parizu, beskrajno pozorje,
gde modistkinja, Madame Lamort (Smrt),
nemirne puteve zemlje, beskrajne trake
spliče i vezuje i od njih stvara nove
mašnice, nabore, cveće, kokarde, veštačko voće –
sve to lažno obojeno – za jevtine
zimске šešire sudbine.*

R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig, 1923, str. 32.⁵ (B1, 5)

„Ništa nije sasvim na svom mestu, ali moda je ta koja svemu zadaje mesto.“ *L'Esprit d'Alphonse Karr (Pensees extraites de ses oeuvres completes)*, Paris, 1877, str. 129. „Kada bi neka žena od ukusa, dok se noću svlači, shvatila da je da je zaista onakva kao što se celog dana pretvarala, mislim da bi je ujutru pronašli kako pliva utopljena u sopstvenim suzama.“ Alphonse Karr,

⁵ Rajner Marija Rilke, *Devinske elegije*, Reč i misao, Rad, Beograd, 1969, „Peta devinska elegija“, preveo Branimir Živojinović.

navedeno u F. Th. Vischer, *Mode und Zynismus* (ili *Cynismus*), Stuttgart, 1879, str. 106–107. (B1, 6)

Alfons Kar je došao do racionalističke teorije mode, najtešnje povezane s racionalističkom teorijom o poreklu religija. On misli da je podsticaj za nastanak dugačkih suknji bila želja nekih žena da sakriju svoja ružna stopala. Ili u nekim oblicima šešira i frizurama prepoznaje želju da se zamaskira suviše slaba kosa. (B1, 7)

Ko danas još zna gde su se tokom poslednje dekade prošlog veka žene nudile muškarcima u svom nazvodljivijem izdanju, obećavale im najintimniji deo svoje figure? U natkrivenim, asfaltiranim prolazima u kojima ste učili da vozite bicikl. Žena kao biciklistkinja nadmeće se s pevačicom šansona (*chansonnette*) za počasno mesto na plakatima i daje modi njenu najsmeliju liniju. (B1, 8)

Ono što kod filozofa budi najživlje zanimanje za modu jesu njene izuzetne anticipacije. Dobro je poznato da je umetnost, na primer u slikarstvu, često godinama ispred vidljive stvarnosti. Mogu se videti ulice ili sale koje blistaju u svim mogućim jarkim bojama mnogo pre nego što ih tehnologija, pomoću svetlećih reklama i drugih aranžmana, zaista postavi pod takvo svetlo. Pored toga, osećaj individualnog umetnika za ono što dolazi svakako uveliko premašuje onaj neke velike dame. Ipak, moda je u mnogo stalnijem, mnogo preciznijem dodiru sa stvarima koje dolaze, zahvaljujući nenadmašnom nosu koji ženski kolektiv ima za ono što leži u budućnosti. Svaka sezona, sa svojim najnovijim kreacijama, donosi neke tajne signale od stvari koje dolaze. Svako ko zna da ih čita unapred će znati

ne samo za nove tokove u umetnosti već i za nove zakone, ratove i revolucije.⁶ Nema sumnje da u tome leži najveća draž mode, ali i teškoća da se ona učini plodnom. (B1a, 1)

„Prevodili mi ruske bajke, švedske porodične sage ili engleske pikarske romane, u onome što određuje ton za mase, stalno ćemo se vraćati na Francusku, ne zato što će to uvek biti istinito već zato što će to uvek biti u modi.“ (Karl) Gutzkow, *Briefe aus Paris* (Pisma iz Pariza), II, Leipzig, 1842, str. 227–228. Ono što određuje ton uvek je ono najnovije, ali samo tamo gde se javlja uz posredovanje onoga što je najstarije, najtradicionalnije, najpoznatije. Taj prizor u kojem se ono najnovije rađa iz medija prošlosti, čini pravu dijalektičku predstavu mode. Samo tako se mogu shvatiti čudnovate Granvilove knjige, koje su polovinom veka izazvale pravu senzaciju, kao grandiozan prikaz te dijalektike: kada novu lepezu predstavlja kao „éventail d'Iris (Iridinu lepezu)“, a kao njen novi crtež prilaže dugu, kada je Mlečni put avenija osvetljena noću gasnim kandelabrima, ili kada „la Lune peinte par elle-même (Mesec, autoportret)“ leškari na pomodnim baršunastim jastucima umesto na oblacima⁷, tek tada uviđamo da je u tom najsušnijem, najnemaštovitijem veku, celokupna energija sna jednog društva, s udvostručenom žestinom, pobegla u neprobojno, nemo, maglovito carstvo mode, u kojem intelekt nije mogao da je prati. Moda je preteča, ne, ona je večna nastojnica nadrealizma. (B1a, 2)

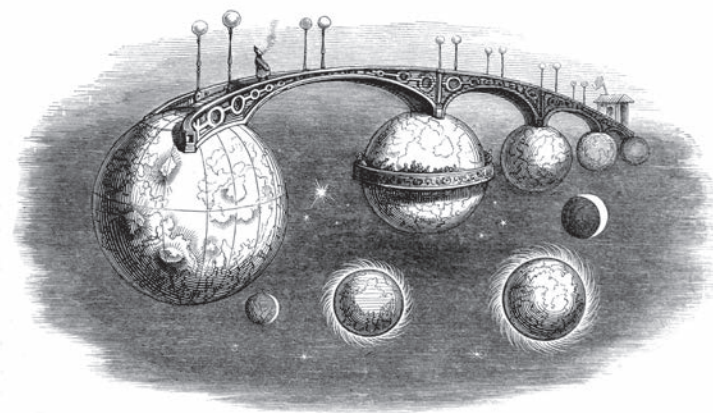
Dve lascivne gravure Šarla Vernijeja prikazuju, kao pandani „Svatove na biciklima“, u odlasku i povratku (Charles Verni-

⁶ Adornov komentar, napisan rukom, na kopiji beleške koju je prekućala Gretel Adorno: „Kontrarevolucije, rekao bih.“ (Napomena Rolfa Tiedemanna, *Gesammelte Schriften*, V, *Das Passagen-Werk*, str. 1325.)

⁷ J. J. Grandville (1803–1847); svi primeri su iz knjige *Un autre monde: transformations, visions, incarnations... et autre choses*, 1844.



L'ÉVENTAIL D'IRIS.





LA LUNE PEINTE PAR ELLE-MÊME.



UNE NOCE EN VÉLOCIPÈDES.



Charles Vernier, „Svatovi na biciklima (odlazak i povratak)“, 1865.

er, „Une nocte en vélocipèdes: Départ; Retour“, 1865). Bicikl je pružao neslućenu priliku da se prikaže žena sa zadignutom suknjom. (B1a, 3)

Konačna perspektiva o modi stiće se tek na osnovu uvida da svakoj generaciji moda one prethodne izgleda kao najradikalniji mogući antiafrodizijak. Taj njen sud nije tako pogrešan kao što bi se moglo pomisliti. U svakoj modi ima nešto od gorke satire ljubavi, u svakoj se sve seksualne perverzije izlažu na najbezobzirniji način, svaka je ispunjena tajnim otporom prema ljubavi. Vredi se pozabaviti sledećim razmišljanjem Gran-Karterea, koliko god ono bilo površno: „Moda! U tim scenama iz ljubavnog života može se videti koliko su neke mode zapravo smešne. Zar nisu groteskni, svi ti muškarci i žene, sa svojim gestovima i pozama – s tim raščupanim tupeima, već dovoljno ekstravagantnim, s cilindrima i strukiranim frakovima, s tim šalovima, velikim 'pamelama'⁸, platnenim čizmicama?⁹ Prema tome, sukobljavanje s modama prethodnih generacija je stvar od mnogo većeg značaja nego što se to obično pretpostavlja. A jedan od najvažnijih aspekata istorijskog kostima, naročito u pozorištu, jeste da to i učini. Preko pozorišta, pitanje kostima zadire duboko u život umetnosti i poezije, u kojima se moda u isti mah čuva i prevazilazi. (B1a, 4)

Sličan problem se pojavio s novim brzinama, koje su promenile životni tempo. I to se prvo isprobavalo, takoreći u duhu igre. Pojavili su se „tobogani smrti“¹⁰ i Parižani su se bacili na

⁸ „Chapeau à la Pamelà“, slamnati ženski šešir, popularan od kraja XVIII veka do poslednje četvrtine XIX.

⁹ John Grand-Carteret, *Le Décolleté et le retroussé, quatre siècles de galloiserie, 1500–1900*, Paris, 1902, str. 35.

¹⁰ Benjamin prenosi francuski izraz „montagnes russes“, „ruski voz“, kako se i kod nas nekada zvalo.



John Orlando Parry, *A London Street Scene*, 1840.

tu novu zabavu kao opsednuti. Jedan hroničar je, oko 1810, zabeležio kako je neka dama spiskala 75 franaka za samo jedno veče, u parku Monsuri, gde su se tada nalazile te vazdušne gondole. Novi životni tempo često se najavljivao na najneočekivane načine. Recimo, u plakatima. „Te slike dana ili časa, koje su spirale kiše, žrvljala dečurlija, pržilo sunce, i koje su druge ponekad prekrivale pre nego što se osuše, simbolizuju, na mnogo intenzivniji način nego štampa, nagli, uskovitlani, mnogostruki život koji nas nosi sa sobom“ (navedeno u Maurice Talmayr, *La cité du sang*, Paris, 1901, str. 269). U prvim danima plakata nije bilo zakona koji su regulisali njihovo postavljanje i zaštitu, ali i zaštitu od plakata, tako da se neko ujutru mogao probuditi i videti da mu je prozor oblepljen plakatima. Moda je oduvek izlazila u susret toj zagonetnoj potrebi za senzacijom. Ali samo bi teološko ispitivanje moglo prodreti do njenog dna, zato što je ono izraz dubokog, afektivnog odnosa ljudi prema

istorijskom kretanju. U iskušenju smo da tu potrebu za senzacijom povežemo s jednim od sedam smrtnih grehova, tako da ne čudi što jedan hroničar u svom zaključku iznosi apokaliptično proročanstvo i najavljuje doba u kojem će ljudi biti zaslepljeni preobiljem električnog osvetljenja i sluđeni novim tempom komunikacije. Videti Jacques Fabien, *Paris en songe*, 1863.¹¹ (B2, 1)

„U pozorištu Žimnas (Théâtre du Gymnase, Pariz), 4. oktobra 1856, izveden je komad pod naslovom *Les Toilettes Tapageuses* (Drečave toalete). Bilo je to na vrhuncu krinoline i u modi su bile naduvane žene. Glumica koja je igrala glavnu ulogu, shvativši satirične namere autora, nosila je kostim čija je suknja, namerno preuveličana, imala komičnu i skoro bizarnu punoću. Posle premijere, tu haljinu je od nje, kao mustru, tražilo više od dvadeset velikih dama, i osam dana kasnije krinolina se udvostručila.“ Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, vol. 6, 1875, str. 192. (B2, 2)

„Moda je potraga, uvek uzaludna, često smešna, ponekad opasna, za nadmoćno idealnom lepotom.“ Maxime du Camp, *ibid.*, str. 294. (B2, 3)

Balzakova misao (drugi citat na početku ove sveske) veoma je pogodna da se na njoj objasni vreme pakla. Naime, da se pokaže zašto ovo vreme ne priznaje smrt i kako se moda ruga

¹¹ Naročito poglavlje XI, *Fin des progrès matériels* (Kraj materijalnog progresu), deo „Abus de l'électricité (Zloupotrebe električne energije)“ (od str. 93). Zanimljiv je i puni naslov te knjige (godina je, dakle, 1863): *Paris en songe: essai sur les logements à bon marché, le bien être des masses, la protection due aux femmes, les splendeurs de Paris et divers progrès moraux...* (Pariz sanja: esej o jeftinom stanovanju, blagostanju masa, zaštiti žena, sjaju Pariza i svakojakom moralnom napretku).

smrti; kako ubrzavanje saobraćaja i tempo prenošenja vesti, koji utiče na brzo smenjivanje novinskih izdanja, nastoje da eliminišu svaki prekid, svaki nagli svršetak; i da je smrt kao rez povezana sa svim pravim linijama božanskog toka vremena. – Da li je u antici postojala moda? Ili ju je „snaga njenog okvira“¹² sprečavala? (B2, 4)

„... bila je svačija savremenica.“ Marcel Jouhandeu (Žuando), *Prudence Hautechaume*, Paris, 1927, str. 129. *Biti svačija savremenica* – to je najstrasnije i najtajnije uživanje koje moda pruža ženi. (B2, 5)

Simbol moći mode nad gradom Parizom: „Kupio sam mapu Pariza odštampanu na džepnoj maramici.“ Gutzkow, *Briefe aus Paris*, I, Leipzig, 1842, str. 82. (B2a, 1)

Povodom medicinskih rasprava o krinolini: neki su mislili da je, kao i podsuknju, mogu opravdati „prijatnom, korisnom svežinom u kojoj uživaju udovi ispod nje... ali treba znati da lekari smatraju kako ta toliko hvaljena svežina izaziva prehladu, koja dovodi do pogubno preranog svršetka stanja koje je krinolina prvobitno trebalo da prikrije“. Friedrich Theodor Vischer, „Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode“ (Razumni stavovi o današnjoj modi), *Kritische Gänge*, Neue Fol-

¹² Urednik Rolf Tideman ovde upućuje na Benjaminovu disertaciju, *Poreklo nemačke žalobne igre* (1925, 1928), na poglavlje „Tragična smrt kao okvir“, u kojem, tragom Ničea, govori o razlici između antičkog i modernog duhovnog sklopa, odnosno o „snazi (antičkog) okvira“, za razliku od modernog, za koji se „beskrajni i raznoliki raspon osećanja ili situacija podrazumeva“; citira Ničea iz *S one strane dobra i zla* (1886), kada kaže, „Nije snaga već istrajnost uzvišenih osećanja ono što čini uzvišenog čoveka“, itd. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS, I, str. 294.

ge (nova serija), Drittes Heft (br. 3), Stuttgart, 1861, str. 100. (B2a, 2)

Bila je „ludost to što je moda iz perioda Revolucije i Prvog carstva oponašala grčke proporcije s modernom krojenom i šive-
nom odećom“, Vischer, *ibid.*, str. 99. (B2a, 3)

Pleteni šal – *Cache-nez-Bajadere*¹³ – nosili su i muškarci, samo u zagasitim bojama. (B2a, 5)

Fišer o muškoj modi širokih rukava koji padaju preko ručnih zglobova: „Ono što tako dobijamo nisu više ruke nego ostaci krila, pingvinski patrljci, riblja peraja, a pokreti tih dodataka u hodu izgledaju kao budalasto, šašavo mlataranje, trzanje, laktanje, veslanje.“ Vischer, *ibid.*, str. 111. (B2a, 5)

Značajna politička kritika mode s buržoaskog stanovišta: „Kada je autor ovih razumnih misli prvi put video košulju s najmodernijom kragom, na mladiću koji je ulazio u voz, iskreno je pomislio da je ugledao sveštenika; naime, ta nisko postavljena bela pruga, koja mu je obavijala vrat na istoj visini, zaista je izgledala kao dobro poznata kragna katoličkih sveštenika, a i njegov dugački mantil bio je crn. Kada je u njemu prepoznao svetovnog čoveka obučenog po poslednjoj modi, odmah je shvatio šta ta kragna znači: sve je za nas, svi smo jedno, i Konkordat! Zašto da ne? Zar treba da bunčamo o prosvetiteljstvu kao naša vrla omladina? Zar hijerarhija nije uzvišenija od plitkih floskula o oslobođenju duhova, koje na kraju uvek imaju za cilj da pokvare uživanje plemenitim ljudima? Pored toga, ta kragna, koja opseca vrat u pravilnoj, oštroj liniji, budi prijatnu asocijaciju na nekog kome je upravo odrubljena glava, što zaista priliči blaziranom karakteru.“ Na

¹³ Ili samo *cache-nez*, šal kojim se pokrivaju i usta (danas i „maska“).

to se nadovezuje i žestoka reakcija na ljubičastu boju. Vischer, *ibid.*, str. 112. (B2a, 6)

O reakciji 1850–1860: „Isticanje boja na sebi je smešno; biti čvrst je detinjasto; kako da onda i odeća ne postane, u isto vreme, bezbojna, mlitava i stegnuta?“ Vischer, *ibid.*, str. 117. Isto tako povezuje krinolinu s jačanjem „imperijalizma, koji se proteže i nadima na sve strane, isto kao i njegova slika koja, kao poslednji i najsnažniji izraz oseke svih tendencija iz 1848, poklapa svojom vlašću kao zvonom (korpom podsuknje) sve ono što je u revoluciji bilo dobro i loše, opravdano i neopravdano.“ *Ibid.*, 119. (B2a, 7)

„U osnovi, te stvari su u isti mah slobodne i neslobodne. To je kjaroskuro u kojem se prožimaju nužnost i humor ... Što je neka forma fantastičnija, snažnije naglašava bistru i ironičnu svest koja prati volju potčinjenog. I ta svest nam garantuje da ludost neće potrajati; što je ta svest jača, bliži je čas kada će svojim postupcima, kad pređe na dela, zbaciti sve okove.“ Vischer, *ibid.*, str. 122–123. (B2a, 8)

Jedan od najvažnijih tekstova koji osvetljavaju ekscentrične, revolucionarne i nadrealističke mogućnosti mode, tekst koji pre svega uspostavlja vezu između nadrealizma i Granvila, itd., jeste poglavlje o modi iz Apolinerove knjige *Ubijeni pesnik*. Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, 1916, XIII, „Mode“, str. 74ff. (B2a, 9)

Kako moda nastaje iz svega: pojavili su se programi za večernje toalete, po uzoru na one za najnoviju simfonijsku muziku. Godine 1901, Viktor Pruve je u Parizu izložio veliku svečanu haljinu pod nazivom „Obala reke u proleće“ (Victor Prouvé, „Bord de Rivière au Printemps“). (B2a, 10)

Zaštitni znak mode tog vremena: ukazati na telo, koje nikada ne zna za potpunu nagost. (B3, 1)

„Tek oko 1890. otkriveno je da svila više nije najelegantniji materijal za uličnu odeću, tako da su laneni materijali stekli ranije nepoznat značaj. Između 1870. i 1890. odeća je bila izuzetno skupa, a promene u modi su, shodno tome, često bile oprezno ograničene na nameru da se nova haljina dobije prekranjem stare.“ *70 Jahre deutsche Mode*, 1925, str 71. (B3, 2)

„Godine 1873... kada su pojavile te džinovske suknje koje su se širile preko jastučića privezanih za zadnjicu, s njihovim naboranim karnerima, plisiranim volanima, ukrasima i vrpcama, izgledale su kao da ne dolaze iz krojačke radnje već od nekog tapetara.“ J. W. Samson, *Die Frauenmode der Gegenwart*, Berlin und Köln 1927, str. 8–9. (B3, 3)

Ništa nije ovekovečeno na tako uznemirujući način kao efemerne i pomodne forme koje je muzej voštanih figura sačuvao za nas (Musée Grévin). Svako ko ih je jednom video, morao je da, kao Andre Breton, izgubi srce pred tom ženskom figurom iz Muzeja Greven, koja u uglu lože namešta podvezicu. André Breton, *Nadja*, 1928, str. 199.¹⁴ (B3, 4)

„Cvetni ukrasi od belih ljiljana ili lokvanja, sa stabljikama trske, koji deluju tako graciozno na svakoj frizuri, nehotično podsećaju na delikatno, lagano plutanje silfi i najada – kao što i vatrena brineta ne može da se ukrasi bolje nego s plodovi-



Karikature na račun krinoline; u sredini su „neprijatelji krinoline“, na lomači. Fabrique d'estampes de Gangel, a Metz, c. 1856.

¹⁴ Breton opisuje ilustracije koje je nameravao da uključi u prvo izdanje *Nade*, među njima i tu figuru iz Muzeja Greven, iz sale koja prikazuje „veče u pozorištu“: „... jedina statua (Breton koristi taj izraz) koja, koliko znam, ima oči: oči samog izazova.“ Andre Breton, *Nadja*, Nolit, Beograd, 1999, prevela Jelena Novaković, str. 148.

ma upletenim u graciozne grančice: trešnjama, ribizlama, čak i groždem, u kombinaciji s bršljanom i cvetovima trave; ili s duguljastim fuksijama od plamenocrvenog somota, čije latice s crvenim žilicama, kao listovi dodirnuti rosom, formiraju krunu; na raspolaganju joj stoji i najlepší *cactus speciosus*, s njegovim dugačkim, belim vlaknima; uopšte, cvetovi izabrani za ukrašavanje kose veoma su veliki; videli smo jedan takav ukras s vrlo živopisnim i lepim belim ružama, isprepletanim s velikim maćuhicama i grančicama, ili bolje rečeno granama, bršljana; kvrgave, vitičaste grančice bile su upletene tako vešto da je izgledalo da je sama priroda tu umešala svoje prste – duže grančice su nosile pupoljke, a vitke stabljike njihale su se sa strane na najmanji dodir.“ Veronika von G., „Die Mode“, *Der Bazar*, Dritter Jahrgang, Berlin, 1857, str. 11. (B3, 5)

Utisak staromodnog može nastati samo tamo gde se na neki način dotakne najnovije. Ako počeci najmodernije arhitekture leže u pasažima, onda utisak zastarelosti koji ostavljaju na današnju generaciju ima potpuno isto značenje kao i utisak zastarelosti koji otac ostavlja na sina. (B3, 6)

Prema sopstvenoj formulaciji: „... večnost je, u svakom slučaju, više karner na haljini nego neka ideja“ (*Pasaži*, „Teorija saznanja, teorija progres“, N3, 2). (B3, 7)

U fetišizmu seks ruši barijere između organskog i neorganog sveta. Odeća i nakit su njegovi saveznici. On je kod kuće u onome što je mrtvo isto koliko i u živom telu. Ovo drugo mu pokazuje i kako da se skrasi u prvom. Kosa je granični pojas između dva carstva seksa. U mahnitosti strasti otvara se drugi prostor: pejzaži tela. Oni više ne izgledaju živi, ali su dostupni oku, iako naravno, što dalje odmičemo, sve više zavisimo od dodira i mirisa kao svojih vodiča kroz ta carstva smrti.

Nije retkost, međutim, da u snu grudi nabubre, obrubljene, kao i zemlja, šumarcima i stenama, dok pogledi utapaju svoje živote na dnu vodenih ogledala koja dremaju u udolinama. Te predele presecaju staze koje vode seks u svet neorganskog. Sama moda je samo još jedan medijum koji ga mami sve dublje u svet materijala (ili „štoga“, *Stoffwelt*). (B3, 8)

„Ove godine“, reče Tristuz, 'moda je bizarna i obična, prosta i puna mašte. Svaki materijal iz carstva prirode sada se može uneti u sastav ženske odeće. Video sam ljupku haljinu napravljenu od pampura... Neki veliki modni kreator meditira o lansiranju odela po meri na poledini starih knjiga, ukoričenih u teleću kožu ... Riblje kosti se mnogo nose na šesirima. Često se mogu videti i delikatne devojke obučene kao hodočasnice Svetog Jakova iz Kompostele; njihove odore su, kao što i priliči, načičkane kopicama (Svetog Jakova, školjkama). Porcelan, pešćar i grnčarija iznenada su se pojavili u umetnosti odevanja... Perje sada ne ukrašava samo šešire već i cipele i rukavice, a dogodine će biti i na suncobranima. Prave se cipele od venecijanskog stakla i šeširi od Bakaraovog kristala (Baccarat)... Zaboravih da spomenem da sam prošle srede na bulevarima video jednu oštrokondžu prekrivenu ogledalcima našivenim i prilepljenim za tkaninu. Na suncu je to imalo raskošan efekat. Kao da je rudnik zlata izašao u šetnju. Ali onda je počela da pada kiša, a gospođa je izgledala kao rudnik srebra... Moda postaje praktična i više ni na šta ne gleda s visine, sada sve oplemenjuje. Ona za materijale radi ono što su romantičari uradili za reči.“ Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, 1916 (1927), XIII, „Mode“, str. 75–77. (B3a, 1)

Jedan karikaturista, oko 1867, prikazuje korpu krinoline kao kavez u kojem neka devojka drži kokoške i papagaja. Vi-



Martinet, M. & Co. Paris. Lith. J. B. Baillière & Co. Paris.

UNE ERREUR EXCUSABLE.
Poulets croyant retrouver la cage dans laquelle ils ont passé leur première jeunesse.

„Oprostiva greška: kokoške veruju da su pronašle kavez u kojem su provele najranije detinjstvo.“ Honoré Daumier, 1857.

deti (Comte Fleury et) Louis Sonolet, *La vie parisienne sous le second empire*, IV, 1867–1870, Paris, 1929, str. 328. (B3a, 2)

„Morska kupališta su... zadala prvi udarac svečanim i glomaznim krinolinama.“ Sonolet, *ibid.*, str. 247. (B3a, 3)

„Moda se sastoji samo od krajnosti. Budući da prirodno teži krajnostima, nema joj druge nego da čim napusti neku određenu formu, pređe u njenu krajnost.“ *70 Jahre deutsche Mode*, 1925, str. 51. Njene najveće krajnosti: frivolnost i smrt. (B3a, 4)

„U krinolini smo videli simbol Drugog carstva u Francuskoj – njegove naduvane laži, njegove ispraznosti i razmetljivosti. Ono je propalo... ali... malo pre pada Carstva, pariski svet je imao vremena da u ženskoj modi pokaže i drugu stranu svog temperamenta, a Republika nije oklevala da to preuzme i zadrži.“ F. Th. Vischer, *Mode und Cynismus*, Stuttgart, 1879, str. 6. Nova moda na koju Fišer aludira opisana je ovako: „Kroj haljine išao je dijagonalno preko tela i obuhvatao je... stomak“ (str. 6). Malo dalje kaže da su tako obučene izgledale „nage u svojoj odeći“ (str. 8). (B3a, 5)

Fridel objašnjava, kada govori o ženi, kako „istorija njenog odevanja pokazuje iznenađujuće malo varijacija; to je tek nešto više od redovnog ciklusa nekoliko nijansi, koje se brzo menjaju, ali i još češće ponavljaju: dužina skuta, visina frizure, kratkoća rukava, izbočenost suknje, otkrivenost grudi, kroj struka. Čak su i radikalne revolucije kao što su današnje dečačke frizure samo 'večno vraćanje istog'.“ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, III, München, 1931, str. 88. To je ono po čemu se ženska moda, smatra autor, razlikuje od raznovrsnije i odlučnije muške mode. (B4, 1)

„Od svih obećanja iz Kabeovog romana *Put u Ikariju* (Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, 1839) jedno se svakako obistinilo. U tom romanu, u kojem je izložio svoj sistem, Kabe je zapravo nastojao da pokaže kako buduće komunističko društvo ne sme da sadrži nijedan proizvod mašte i da se ne sme menjati u bilo čemu; tako je u Ikariji zabranio svaku modu, a naročito kapriciozne prvosveštenice mode, modiskinje, kao i zlatare i sve druge profesije koje služe luksuzu, i zahtevao da se odeća, pribor, itd., nikada ne menjaju.“ Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen*, II, Hamburg, 1864, str. 165–166. (B4, 2)

Godine 1828. izvedena je premijera opere *Nema (devojka) iz Portičija*.¹⁵ To je muzika koja samo teče, opera sačinjena od karnera, koji se podižu i spuštaju preko reči. Morala je biti uspešna u vreme kada su karneri započeli svoju trijumfalnu povorku (u početku preko pomodnih turskih šalova). Ta pobuna, čiji je prvi zadatak bio da kralja izbavi od njega samog, ukazuje se kao uvod u onu iz 1830. – za revoluciju koja verovatno nije bila ništa više od karnera koji pokrivaju malu reviziju unutar vladajućih krugova. (B4, 3)

Možda moda umire (kao u Rusiji, na primer), zato što više ne može da prati tempo – makar u nekim oblastima? (B4, 4)

Granvilovo delo je prava kosmogonija mode. Deo njegovog opusa mogao bi se nazvati „Borba mode protiv prirode“. Poređenje između Hogarta (William Hogarth) i Granvila; između Granvila i Lotreamona. Šta nam govori hipertrofija natpisa kod Granvila? (B4, 5)

„Moda je... svedok, ali svedok istorije samo velikog sveta, zato što u svakoj zemlji... siromašni imaju isto onoliko malo moda koliko i istorije, a njihove ideje, ukusi i način života jedva da se menjaju. Nema sumnje da... javni život počinje da prodire u mala domaćinstva, ali za to treba vremena.“ Eugène Montrue (*sic*, Mouton), *Le XIX^e siècle vécu par deux Français*, Paris (1901), str 241. (B4, 6)

¹⁵ Daniel Auber, Germain Delavigne, Eugène Scribe, *La muette de Portici*, 1828. Prema istorijskoj legendi, delom utemeljenoj, duet iz te opere, „Amour sacré de la patrie (Sveta ljubav prema otadžbini)“, u prvom izvođenju u Briselu, toliko je poneo da publiku da je to pokrenulo revoluciju u Belgiji, 25. VIII 1830.



J. J. Grandville, *Un autre monde: transformations, visions, incarnations... et autre choses*, 1844, str. 208.

Sledeće zapažanje pomaže nam da sagledamo važnost mode kao kamuflaže za vrlo specifične interese vladajuće klase. „Vladari imaju veliku odbojnost prema snažnim promenama. Oni bi hteli da sve ostane kako jeste, po mogućstvu još hiljadu godina. Bilo bi najbolje da se Mesec ukupi, a Sunce prestane da se kreće! Niko tada ne bi osetio glad i tražio večeru. Kada oni zapucaju, protivniku se ne bi smelo dopustiti da uzvрати, njihov pucanj mora biti poslednji.“ Bertolt Brecht, „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit (Pet teškoća u

pisanju istine)“, *Unsere Zeit*, VIII, 2/ 3, Paris, Basel, Prag, april 1935, str. 32.¹⁶ (B4a, 1)

Mak Orlan naglašava analogije s nadrealizmom koje se mogu naći kod Granvila i u tom kontekstu skreće pažnju na delo Volta Diznija, za koje kaže: „U njemu nema ni traga od nečeg mrtvačkog. U tome se razlikuje od Granvilovog humora, u kojem se uvek može osetiti prisustvo smrti.“ Pierre Mac Orlan (Pierre Dumarchey), „Grandville, le Précurseur“, *Arts et métiers graphiques*, 44, 15. XII 1934, str. 24. (B4a, 2)

„Predstavljanje neke velike kolekcije traje dva do tri sata. To zavisi od tempa na koji su manekenke navikle. Na kraju se, tradicionalno, pojavljuje nevesta s velom.“ Helen Grund¹⁷, *Vom*

¹⁶ Videti i izdanje Bertolt Brecht, „Pet teškoća pri pisanju istine“, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, izbor i prevod Darko Suvin, str. 153 (142–154).

¹⁷ Helen Grund Hessel (1886–1982), nemačka modna novinarka, dopisnica iz Pariza, bila je žena Benjaminovog bliskog prijatelja Franca Hesela i ljubavnica Anri-Pjer Rošea, autora romana *Žil i Džim* (Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, 1953), po kojem će Fransoa Trifo 1962. snimiti istoimeni film. Helen je, dakle, „Kate“ iz romana i „Katarina“ iz filma (Žana Moro; njen muž Franc je „Žil“, a Roše „Džim“). Bliska i sa Benjaminom, s kojim se družila u Berlinu i Parizu, a 1940, preko svojih kontakata, pokušala da ga izvuče iz logora na stadionu „Kolomb“ (Stade olympique Yves-du-Manoir, u pariskom predgrađu Colombes). Učestvovala u Pokretu otpora, kao kurirka u mreži „Greko“ („réseau“ ili „Mission Iberia-Gréco“), čiji je aktivni član bio i njen sin Stefan. Ostalo je zabeleženo i da joj je 1943. pretilo hapšenje, pošto je njen stariji sin Ulrich već nekoliko puta bio hapšen, a mlađi, Stefan, deportovan u Buhensvald (preživeti). Kada su francuski policajci došli na njena vrata da je privedu, ona ih je dočekala gola (tada je imala šezdeset godina) i zapretila da će samo tako poći s njima u stanicu. Iz straha od skandala, ovi su se povukli (Marie-Françoise Peteuil, *Hélène Hessel, la femme qui aime Jules et Jim*, Grasset, Paris, 2011, str. 13). Još malo o Stefanu: to je niko drugi do Stefan Esel

Wesen der Mode, privatno izdanje, München, 1935, str. 19. U navedenoj praksi, moda se osvrće na tradiciju, ali u isto vreme stavlja do znanja da ne stoji mirno pred njom. (B4a, 3)

Jedna današnja moda i njeno značenje. Otprilike u proleće 1935, u ženskoj modi su se pojavile „najnovije“ metalne plakete, srednje veličine, koje su se nosile na džemperima ili blejzerima, i na kojima je bilo ugravirano prvo slovo imena vlasnice. Moda je tako iskoristila popularnost bedževa, koji su se proširili među muškarcima iz raznih liga. S druge strane, međutim, do izražaja dolazi sve veće potiskivanje privatnosti. Ime osobe, tačnije prvo ime, javno je izloženo na reveru. To što se tako može lakše „stupiti u kontakt“ s nepoznatom osobom ima sporedan značaj. (B4a, 4)

„Modni kreatori... kruže u društvu i na osnovu toga stiču neki opšti utisak o njemu, učestvuju u umetničkom životu, posećuju premijere i izložbe, čitaju senzacionalne knjige – drugim rečima, njihovu inspiraciju raspaljuju... sugestije... koje nudi dinamična aktuelnost. Ali pošto nijedna sadašnjost nije potpuno odvojena od prošlosti, i ova druga im nudi inspiraciju... Ali tako se može iskoristiti samo ono što se harmonično uklapa u najnoviju modu. Šeširić nakrivljen preko čela, koji dugujemo Maneovoj izložbi, ne dokazuje ništa drugo osim naše nove spremnosti za suočavanje s krajem prošlog veka.“ Helen Grund, *Vom Wesen der Mode*, München, 1935, str. 13. (B4a, 5)

O reklamnom sukobu između modnih kuća i modnih kolumnista: „Posao im olakšava to što nam se želje podudaraju“

(Stéphane Hessel, 1917–2013), kasnije francuski diplomata u UN, koji je u 93. godini, 2010, izazvao ogromnu pažnju svojim pamfletom *Indignez-vous!* (Stefan Hesel, *Pobunite se!*, VBZ, Zagreb i Službeni glasnik, Beograd, 2011).

(misli se na modne novinare). „Ali opet, otežava ga to što nijedan list ili časopis ne mora smatrati novim ono što je neki drugi već objavio. Iz te dileme i jedne i druge mogu izvući samo fotografi i crtači, koji iz različitih uglova i uz pomoć osvetljenja mogu prikazati mnoge aspekte neke haljine. Najvažniji časopisi... imaju svoje fotografske studije, sa svom najnovijom tehničkom i umetničkom opremom, koje vode izuzetno talentovani, specijalizovani fotografi... Međutim, nijedan od tih dokumenata ne sme se objaviti pre nego što mušterija napravi svoj izbor, to jest, obično 4 do 6 nedelja posle premijere. Razlog za tu meru? Ni žena koja se pojavljuje u društvu u toj novoj odeći ne želi da sebe liši efekta iznenađenja.“ Helen Grund, *ibid.*, str. 21–22. (B5, 1)

Prema pregledu sadržaja prvih šest brojeva, časopis koji je objavljivao Stefan Mallarme, *Poslednja moda* (Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode*, Paris, 1874), sadrži „šarmantan sportski skeč, rezultat razgovora s divnim prirodnjakom Tusenelom“.¹⁸ Taj pregled je reprodukovan u (nadrealističkom časopisu) *Minotaure*, 2, no. 6, zima 1935, str. 27. (B5, 2)

Biološka teorija mode koja se nadovezuje na evoluciju zebre u konja, kao što je opisana u *Malom Bremu* (*Brehms Tierleben*, skraćeno izdanje, str. 771): „Ta evolucija je trajala milionima godina... Tendencija je kod konja išla ka stvaranju prvoklasnog

¹⁸ Mallarme je bio praktično jedini autor svih priloga (pod raznim ženskim i muškim pseudonimima, uglavnom onim prvim), koji su pokrivali razne aspekte društvenog života, od književnosti i umetnosti, do mode, dekoracije, gastronomije, rekreacije, itd. Videti, *Mallarme on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode, with Commentary*, P. N. Furbank and Alex Cain (eds.), Berg, Oxford-New York, 2004. Sažetak prvih šest brojeva (od ukupno osam, sve iz 1874), koji spominje Benjamin, prenet u nadrealističkom časopisu *Minotaure*, nalazi se na str. 156–157 tog izdanja.



TOULKITES DE PRUMENADE

kasača i galopera... Najstariji tip današnje životinje ima vrlo upadljive pruge. Veoma je značajno to što spoljašnje pruge zebre pokazuju određenu korespondenciju s unutrašnjim rasporedom rebara i pršljenova. Na osnovu pruga na prednjim natkolenicama i butinama, posebno čudno raspoređenim, može se odrediti položaj tih delova spolja. Šta te pruge znače? Sigurno nemaju zaštitnu ulogu... Pruge su sačuvane uprkos njihovoj 'nepravilnoj upotrebi' i stoga moraju imati... neko posebno značenje. Zar se tu ne srećemo sa spoljašnjim nadražajem za unutrašnje odgovore, koji bi trebalo da su naročito aktivni u sezoni parenja? Šta iz te teorije možemo preuzeti za našu temu? Po meni, nešto od suštinskog značaja. Otkad je čovečanstvo prešlo s nagosti na odevanje, 'besmislena' moda je preuzela ulogu mudre prirode... Naime, svojim promenama... moda nalaže stalnu reviziju svih elemenata figure... i tako nameće ženi neprekidnu zaokupljenost lepotom." Helen Grund, *Vom Wesen der Mode*, 1935, str. 7–8. (B5, 3)

Na Svetskoj izložbi u Parizu 1900, postojala je i Palata kostima (Palais du Costume), u kojoj su voštane figure prikazivale narodne nošnje i modu iz raznih epoha, u odgovarajućim scenografijama. (B5a, 1)

„Ali mi, mi vidimo svuda oko sebe, u ljudima i u delima, kao i u nama samima, posledice konfuzije i rasipanja koje nam nameće haotično kretanje modernog sveta. Umetnost se ne može prilagoditi toj užurbanosti. Naši ideali traju deset godina! Apsurdno sujeverje novog – koje je zamenilo drevno i mudro oslanjanje na sud potomstva – zadaje naporima najiluzorniji cilj i usmerava ih na stvaranje onoga što je najpropadljivije, što je po samoj svojoj prirodi trošno: senzacije novog... Međutim, sve što vidimo ovde (izložba italijanskog slikarstva od Cimabuea do Tijepola, XIII–XVIII vek), i što je vekovima mamilo,

opijalo i ushićivalo ljude, u svojoj svojoj slavi vedro nam kazuje: JA NISAM NIŠTA NOVO. Vreme može pokvariti materijal koji sam pozajmilo; ali dok me ne uništi, ne mogu me uništiti ravnodušnost ili prezir nekog čoveka dostojnog tog imena.“ Paul Valéry, „Préambule“, *Exposition de l'art italien De Cimabue à Tiepolo*, Petit Palais, 1935, str. IV, VII. (B5a, 2)

„Trijumf buržoazije menja ženski kostim. Odeća i frizura razvijaju se u širinu... ramena se proširuju puf (balon) rukavima (*manches à gigot*)... i nije prošlo mnogo vremena pre nego što su izbačene stare korpe za suknje i napravljene naduvene podsuknje. Tako obučene žene su izgledale predodređene za život koji se svodio na sedenje, za porodični život, zato što u tom načinu oblačenja nije bilo ničeg što bi ukazivalo na ideju o kretanju ili što bi mu pogodovalo. To je bilo sasvim suprotno stanju iz vremena nastanka Drugog carstva; porodične veze su bile olabavljene; sve veći luksuz kvario je običaje, do te mere da je samo po karakteru odeće bilo teško razlikovati pristojnu ženu od kurtizane. Ženska toaleta se onda preobrazila od glave do pete... Korpe (za suknju) su bile zabačene unazad i sakupljene u naglašenu zadnjicu. Razvijeno je sve što je moglo sprečiti žene da sede; odbačeno je sve što je moglo da ometa njihovo kretanje napred. Češljale su se i oblačile kao da treba da se vide samo iz profila. Ali profil je samo silueta osobe... koja prolazi, koja će nam pobeći. Toaleta je postala slika brzog kretanja koje odnosi svet.“ Charles Blanc, „Considérations sur le vêtement des femmes“, *Institut de France*, 25. X 1872, str. 12–13. (B5a, 3)

„Da bismo shvatili suštinu današnje mode, ne smemo se oslanjati na motive individualne prirode... kao što su žudnja za promenom, osećaj za lepo, opsednutost doterivanjem, poriv za oponašanjem. Nema sumnje da su ti motivi... u različitim vre-

menima... uticali na kreiranje odeće... Moda naime, u našem današnjem smislu, nema individualne motive, već društveni motiv, a razumevanje celog njenog bića počiva na pravilnom sagledavanju toga. To je nastojanje da se viši društveni slojevi odvoje od nižih, tačnije od srednje klase... Moda je barijera, koja se uvek iznova podiže, zato što se uvek iznova ruši, s kojom plemeniti svet nastoji da se ogradi od srednjeg sloja društva; to je lov na klasnu prefinjenost, u kojem se neprekidno ponavlja isti fenomen: nastojanje jednih da steknu prednost, ma koliko malu, u odnosu na progonitelje, i ovih drugih da to nadoknade tako što će odmah usvojiti novu modu. To objašnjava karakteristične crte današnje mode: prvo njenu pojavu u visokom društvu, a zatim njenu imitaciju u srednjoj klasi. Moda se kreće odozgo naniže, a ne odozdo naviše... Pokušaj srednje klase da nametne neku modu... nikada ne može uspeti, iako za višu klasu ništa ne bi bilo poželjnije nego da ovi imaju vlastitu modu. (Napomena: to je ne sprečava da za novim modelima traga u kloaki pariskog polusveta i da modu koja jasno nosi pečat svog razvratnog porekla stavlja na čelo, kao što je to na ubedljiv način pokazao F. Fišer... u svom mnogo kritikovanom, ali po meni... veoma uspelom eseju o modi.) Odatle stalna promena mode. Ako je srednja klasa usvojila neku novu modu... ona odmah gubi vrednost za višu klasu... Zato je novost obavezan uslov mode... Životni vek mode je obrnuto srazmeran brzini njenog širenja; njena efemernost se u naše vreme povećala, kako su se povećale i mogućnosti za njeno širenje kroz naša usavršena sredstva komunikacije (*pisano 1883*)... Najzad, društveni motiv na koji smo ukazali objašnjava i treću karakterističnu crtu mode: njenu... tiraniju. Moda sadrži spoljašnji kriterijum za sud o tome da li neko... 'spada u pristojno društvo'. Svako ko je potpuno ne odbaci mora ići u korak s njom, čak i kada... odlučno odbacuje neku njenu novu varijaciju... Time se izriče sud o modi... Kada bi klase, koje su

sada toliko slabe i glupe da je oponašaju, stekle osećaj dostojanstva i samopoštovanja, modi bi došao kraj, a lepota bi opet mogla da zauzme svoje mesto, kao što je bilo kod svih naroda koji nisu osećali potrebu da ističu klasne razlike kroz odeću ili su, tamo gde se to dešavalo, bili dovoljno razumni da ih poštuju.“ Rudolph von Jhering, *Der Zweck im Recht*, II, Leipzig, 1883, str. 234–238.¹⁹ (B6; B6a, 1)

O epohi Napoleona III (1852–1870): „Zarađivanje novca postaje predmet gotovo senzualnog žara, a ljubav postaje stvar novca. U doba francuskog romantizma, erotski ideal bila je 'grizeta' koja se podaje; sada je to 'loreta'²⁰ koja se prodaje... U modu ulazi muževna nijansa: žene nose visoke kragne, kravate, paletot ('francuski kaput'), haljine skrojene kao frak... zuavske (vojničke) bluze, oficirske pojaseve, štapove, monokle. Poželjne su jarko kontrastne, drečave boje, što je važno i za frizure: plameno crvena kosa bila je veoma popularna... Modni tip bila je *grande damme* koja izigrava kokotu (prostitutku).“ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 1931, *op. cit.*, str. 203. „Plebejski karakter“ te mode autoru izgleda kao „invazija“ skorojevića „odozdo“. (B6a, 2)

„Pamučne tkanine zamenjuju brokat i saten... i ubrzo... zahvaljujući revolucionarnom duhu, odeća nižih klasa postaje pristojnija i prijatnija za oko.“ Édouard Foucaud: *Paris inventeur: Physiologie de l'industrie française*, Paris, 1844, str. 64 (misli se na Revoluciju iz 1789). (B6a, 3)

¹⁹ Rudolf Jering, *Cilj u pravu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1998, preveo Branimir Živojinović (ovde AG).

²⁰ „Grisette“, mlada radnica, koja se ponekad izdržava od prostitucije; „Lorette“ se bavi samo prostitucijom, obično tako što ima nekoliko stalnih ljubavnika (nije „uličarka“).

LONGCHAMPS



Des Poupées sur des chaises des Mannequins chargés de faux cols, de fausses épaules, de fausses attractions, des habits ridicules étalés dans des vestiaires, sur des chevaux ou traînés dans la boue... voilà Longchamps!

UN VOYAGE D'AVRIL.

71



J. J. Grandville, *Un autre monde*, 1844, „Aprilsko putovanje“.

Grupa figura koja se, kada se bolje pogleda, sastoji samo od komada odeće i nekoliko glava lutki. Natpis: „Lutke na stolicama, manekeni s lažnim kragnama, lažnom kosom, lažnim šarmom – to je Lonšan (*voilà Longchamps*)!“ *Cabinet des estampes*.²¹ (B6a, 4)

„Ako bismo 1829. ušli u neku Delilovu prodavnicu, tamo bismo našli obilje najrazličitijih materijala...²² Do revolucije iz 1830... žezlo mode je prešlo Senu i četvrt Šose d'Anten je zamenila aristokratsko predgrađe (*faubourg*).“ Paul d'Ariste, *La vie et le monde du boulevard, 1830–1870* (*Un dandy, Nestor Roqueplan*), Paris 1930, str. 227. (B6a, 5)

„Buržuj iz srednje klase, kao prijatelj reda, isplaćuje svoje dobavljače najmanje jednom godišnje; ali čovek od mode, takozvani lav, isplaćuje svog krojača svakih deset godina, ako mu uopšte plati nešto.“ (Anon.) *Acht Tage in Paris*, Paris, juli 1855, str. 125. (B7, 1)

²¹ Benjamin opisuje jednu karikaturu (anon., pre 1830), u stilu Granvila, koju je pronašao u Odeljenju za grafiku Francuske nacionalne biblioteke (*Cabinet des estampes; Le département des Estampes et de la photographie*). Lonšan je deo Bulonjske šume, u kojem je 1857. otvoren hipodrom; omiljeno šetalište otmenog sveta. Nekada poznat po istoimenoj opatiji, Lonšan je postao „bazar mode, neiscrpan predmet podsmeha i kritike...“ Videti, *La Silhouette: Journal des Caricatures, Beaux-Arts, Dessin, Moeurs, Théâtres, etc.*, ed. Victor Ratier, vol. II, Paris, 1830, između str. 24–25.

²² Na ovom mestu u francuskom originalu slede nazivi tkanina, uglavnom svilenih, kao što saznajemo iz nekih sporednih izvora, ali koji nisu ostali u upotrebi, tako da nisam uspeo da nađem njihove odomaćene izraze, niti neke bliže opise: „... des japonaises, des alhambras, des gros d'Orient, des stokolines, des méotides, de la silénie, de la zinzoline, du bagazinkoff chinois...“

„Ja sam taj koji je izmislio *tikove*. Sada ih je zamenio lornjon... Tik se sastoji iz zatvaranja očiju uz određeni pokret usta i određeni pokret ogrtača... Figura elegantnog čoveka... uvek mora imati nešto grčevito i napregnuto... Tu uznemirenost lica možete pripisati prirodnom satanizmu, groznici strasti ili najzad čemu god hoćete.“ *Les petits-Paris. Paris-viveur, par les auteurs des „Mémoires de Bilboquet“* (Taxile Delord, Arnould Frémy, Edmond Auguste Texier), Paris, 1854, str. 25–26. (B7, 2)

„Moda da se garderoba kupuje u Londonu proširila se samo među muškarcima; među ženama, čak i iz inostranstva, moda je uvek bila da se oblače u Parizu.“ Charles Seignobos, *Histoire sincère de la nation française*, Paris, 1932, str. 402. (B7, 3)

Marselin (Émile Marcelin), osnivač revije *Pariski život (La Vie parisienne, 1863–1887)*, ispratio je „četiri perioda krinoline“. (B7, 4)

Krinolina je „nepogrešivi simbol reakcije imperijalizma, koji se proteže i nadima na sve strane... i koji... poklapa svojom vlašću kao zvonom (obručem podsuknje) sve ono što je u revoluciji bilo dobro i loše, opravdano i neopravdano...“²³ (Krinolina) je izgledala kao prolazni hir, ali je postala amblem celog perioda, kao Drugi decembar.²⁴“ F. Th. Vischer, navedeno u Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker*, II, München, 1921 (1901), str. 156. (B7, 5)

²³ Benjamin ovde ponavlja deo citata iz paragrafa B2a, 7.

²⁴ Datum Napoleonov krunisanja (1804), datum pobede kod Austerlica (1805) i namerno izabrani datum državnog udara 1851, kada je Luj Napoleon Bonaprate, tada predsednik Republike (od 1852. car Napoleon III), preuzeo apsolutnu vlast.

Početak četrdesetih (1840) u ulici Vivjen (Rue Vivien²⁵) nalazio se jedan modni centar. (B7, 6)

Zimel ukazuje da se „modni izumi danas sve više inkorporiraju u objektivnu radnu strukturu ekonomije... Nigde se ne dešava da se prvo pojavi neki artikal i onda postane moda nego se artikli uvode s ciljem da postanu moda“. Antiteza naglašena u poslednjoj rečenici mogla bi se donekle primeniti na odnos između buržoaskog i feudalnog doba. Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911, „Die Mode“, str. 34.²⁶ (B7, 7)

Zimel objašnjava „zašto su žene generalno tako snažno vezane za modu... Iz slabosti društvenog položaja na koji su žene tokom većeg dela istorije bile osuđene proističe njihov prislan odnos sa svime što je 'prikladno'“.²⁷ *Ibid.*, str. 47 (B7, 8)

Sledeća analiza mode baca svetlo i na značaj putovanja koje je ušla u modu među buržoazijom u drugoj polovini (XIX) veka: „... naglasak nadražaja sve više se pomera od njihovog supstancijalnog središta ka njihovom početku i kraju. To počinje s najsitnijim simptomima, kao što je... zamena cigara cigaretama, a do izražaja dolazi u maniji za putovanjima, koja,

²⁵ Ulica i četvrt čuvenih pasaža (Galerie Vivienne, Passage des Panoramas) i adresa istorijskog zdanja Nacionalne biblioteke Francuske (Bibliothèque nationale de France, BnF), u kojoj je Benjamin radio na *Pasažima*.

²⁶ Poglavlje o modi je objavljeno u izdanju Georg Simmel, *Kontrapunkti kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 223–248, preveo Kiril Miladinov (ovde AG).

²⁷ U nemačkom originalu, „Sitte“: običaj, uobičajeno, tradicionalno, u modi, itd. Videti i etimologiju reči „kostim“: od latinskog *costumen* do varijacija u drugim jezicima (*costume, custom*), uvek je reč o „običaju“, „uobičajenom“, o nečemu „važjećem“ i „prikladnom“ u svakodnevnom režimu stvari. To nije obavezno argument u prilog Zimelove generalizacije već samo ilustracija.

sa svojim snažnim naglaskom na odlascima i dolascima, dovodi do toga da život preko godine zatreperi samo u kratkim periodima, što je moguće učestalijim. Specifično 'nestrpljivi' tempo modernog života ne govori samo o žudnji za brzim promenama u kvalitativnom sadržaju života već i o snazi formalne draži granice – početka i kraja, dolaska i odlaska.“ *Ibid.*, 41. (B7a, 1)

Zimel smatra da je „moda uvek klasna moda, da se moda višeg sloja uvek razlikuje od one nižeg sloja, i da se napušta čim ovaj drugi počne da je usvaja.“ *Ibid.*, str. 32. (B7a, 2)

Brze promene mode znače da „moda više ne može biti tako skupa... kao u ranija vremena... Tu se formira... čudan krug: što se moda brže menja, stvari moraju biti jeftinije; a što su one jeftinije, time podstiču potrošače i prisiljavaju proizvođače da što brže promene modu.“ *Ibid.*, str. 58–59. (B7a, 3)

Fuks o Jeringovim zapažanjima o modi: „Mora se... ponoviti da je interes za klasnom podelom samo jedan od uzroka čestih promena mode i da je onaj drugi uzrok, privatno-kapitalistički oblik proizvodnje, koji iz interesa za povećanjem profitne stope mora stalno uvećavati mogućnosti prodaje, u krajnjoj liniji... isto tako važan. Jeringu je taj uzrok potpuno promakao. A prevideo je i treći: erotsku stimulaciju kao svrhu mode, koja se najbolje ostvaruje kada erotska privlačnost osobe uvek izaziva pažnju na neki drugi način... Fridrih Fišer, koji je pisao o modi... dvadeset godina pre Jeringa... nije uočio težnju ka stvaranju klasne podele u nastanku mode, ali je, s druge strane, bio potpuno svestan problema erotike u odevanju.“ Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Das bürgerliche Zeitalter, Ergänzungsband*, München, 1909–1912, str. 53–54. (B7a, 4)

Eduard Fuks (*ibid.*, str. 56–57) citira – bez navođenja izvora – zapažanje F. T. Fišera da siva muška odela simbolizuju „krajnje blazirani“ karakter muškog sveta, njegovu tupost i mlitavost. (B8, 1)

„Glupa i pogubna ideja da dubokom poznavanju tehničkih sredstava... u znalački izvedenom radu... treba suprotstaviti impulsivni čin jedinstvene osetljivosti, jedan je od najpouzdanijih i najžalosnijih pokazatelja frivolnosti i slabosti karaktera koji je obeležio doba romantizma. Težnja ka stvaranju trajnih dela već je slabila i ustupala mesto, u glavama ljudi, želji da se zapanji: umetnost je bila osuđena na režim uzastopnih lomova. Rođen je automatizam drskosti. Postao je imperativ, kao i nekada tradicija. Konačno, Moda, kao visokofrekventna promena ukusa klijentele, zamenila je svojom suštinskom promenljivošću sporo formiranje stilova, škola i velikih imena. Ali reći da je Modi stalo do sudbine likovnih umetnosti isto je što i reći da se tu umešala trgovina.“ Paul Valéry, „Autour de Corot“ (1932), *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, str. 187–188. (B8, 2)

„Velika i presudna revolucija bila je ona u bojenju pamuka (*indien*, šarene, indijske pamučne tkanine). Bio je potreban kombinovani napor nauke i umetnosti da bi se taj prkosni, nezahvalni materijal, pamuk, naterao da svakog dana prolazi kroz toliko mnogo sjajnih transformacija i da se tako preobražen... nađe u dometu siromašnih. Svaka žena je nekada nosila plavu ili crnu haljinu, koju je čuvala deset godina bez pranja, da se ne bi pocepala. Danas je njen muž, siromašni radnik, po cenu dnevnice, pokriva haljinom od cveća. Ceo taj ženski svet, koji na našim promenadama čini pravu šarenicu s hiljadama boja, nekada je bio u žalosti.“ Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, 1846, str. 80–81. (B8, 3)

„Nije više umetnost, kao u ranija vremena, već trgovina odećom ta koja stvara prototip modernog muškarca i žene... Manekeni se sada oponašaju, a duša je slika tela.“ Henri Pollès, „L'art du commerce“, (nedeljnik) *Vendredi*, Paris, 12. II 1937, str. 12. Uporediti englesku mušku modu i tikove. (B8, 4)

„Moglo bi se izračunati da bi u Harmoniji promene mode... i nesavršenosti konfekcije prouzrokovali godišnji gubitak od 500 franaka po osobi, budući da bi čak i najsiromašniji žitelji Harmonije imali odeću za sva godišnja doba... U odevanju i nameštaju... Harmonija teži beskonačnoj raznovrsnosti, ali uz najmanju moguću potrošnju... Izvanredni kvalitet proizvoda socijetarne industrije... uzdiže svaki proizvedeni predmet do krajnjeg savršenstva, tako da nameštaj i odeća... postaju večni.“ Furije, naveden u Félix Armand et René Maublanc, *Fourier*, II, Paris, 1937, str. 196, 198. (B8a, 1)

„Taj ukus za moderno ide dotle da ga Bodler, kao i Balzak, proširuje na najuzaludnije detalje mode i odeće. Obojica ih proučavaju i pretvaraju u moralna i filozofska pitanja, zato što ti detalji predstavljaju neposrednu stvarnost u njenom najakutnijem, najagresivnijem i možda najiritantnijem izdanju, ali i onom koje se najčešće doživljava.“ (U napomeni:) „Pored toga, kod Bodlera te preokupacije prati njegova značajna teorija dendizma, od kojeg i pravi pitanje morala i modernosti.“ Roger Caillois, „Paris, mythe moderne“, *Nouvelle Revue Française*, XXV, no. 284, 1. V 1937, str. 692. (B8a, 2)

„Veliki događaj! Fine dame su osetile potrebu da napumpaju guzice. Brzo, fabrike jastučića (*tournure*), na hiljade!... Kakva je to sprdnja sa slavnom trticom! Budalaština, ništa drugo... 'Dole zadnjice! Živele krinoline!' I ceo civilizovani svet se odjednom bacio na proizvodnju pokretnih zvona. Za-



LA MODE.

J. J. Grandville, *Un autre monde*, 1844, str. 280.

što je taj šarmantni pol zaboravio na ukrasne zvončiče?... Nije dovoljno samo zauzeti mesto, treba napraviti i malo buke tamo dole... Četvrt Breda i Fobur Sen-Žermen nadmeću se u pobožnosti, kao i u gipasnim ukrasima i pundama.²⁸ Zašto se ne ugledaju na crkvu! Na večernjoj službi, orgulje i sveštenici se smenjuju u pojanju stihova iz psalama. Lepe dame bi sa svojim zvončićima mogle da slede njihov primer: reči i zveckanje naizmenično bi ispunjavali razgovor.“ Auguste Blanqui, „Le luxe“, *Critique sociale: Capital et travail*, I, Paris, 1885, str. 83–84. „Le luxe“ je polemika protiv industrije luksuzne robe. (B8a, 3)

(*Varijacija beleški B1a, 4 i B3, 8.*)

Svakoj generaciji moda one prethodne izgleda kao najradikalniji mogući antiafrodizijak. Taj njen sud nije tako pogrešan kao što bi se moglo pomisliti. U svakoj modi ima nešto od gorke satire ljubavi, u svakoj se sve seksualne perverzije izlažu na najbezobzirniiji način. Svaka moda je u sukobu sa organskim. Svaka sparuje živo telo s neorganskim svetom. Među živima, moda zastupa prava leša. Fetišizam koji podleže seksualnoj draži neorganskog njen je vitalni nerv. (B9, 1)

Rođenje i smrt – prvo usled prirodnih okolnosti, drugo usled onih društvenih – tamo gde su aktuelni, značajno ograničavaju manevarski prostor mode. To stanje stvari ukazuje se u svom pravom svetlu zahvaljujući dvostrukoj okolnosti. Prva se tiče rođenja i pokazuje da je u modi prirodno stvaranje novog života „prevaziđeno“ (*aufgehoben*) novitetima. Druga se tiče smrti. Ona u modi nije ništa manje „prevaziđe-

²⁸ „Le quartier Bréda“ ili „rue Bréda“ nalazila se na mestu današnje ulice (rue) Henry-Monnier (od 1905), u četvrti Sen-Žorž (quartier Saint-Georges); nekada se asocijala s pariskim polusvetom i nižom srednjom klasom, za razliku od aristokratkog „fobura“ ili „predgrađa“ Sen-Žermen.

na“ i to upravo kroz seksualnu draž neorganskog, koju moda oslobađa. (B9, 2)

Detaljno opisivanje ženske lepote, tako omiljeno u poeziji baroka, u kojem se svaka pojedinost naglašava poređenjem, potajno se drži slike leša. To rasparčavanje ženske lepote na hvale vredne komponente podseća na vivisekciju, a tome doprinose i popularna poređenja delova tela sa alabasterom, snegom, dragim kamenjem i drugim mahom neorganskim strukturama. (Ta fragmentacija se javlja i kod Bodlera: „Le Beau navire.“²⁹) (B9, 3)

Lips, o tamnim bojama muške odeće: smatra da s „našom opštom odbojnošću prema jarkim bojama, naročito u muškoj odeći, vrlo jasno dolazi do izražaja jedna osobenost našeg karaktera, koja se često primećivala. ‘Svaka je teorija siva, dragi prijatelju, a zeleno je’ – i ne samo zeleno, nego i crveno, žuto, plavo – ‘samo zlatno drvo života’.³⁰ To što prednost dajemo raznim nijansama sive... sve do crne... ukazuje na našu društvenu i opštu sklonost da iznad svega cenimo teoriju o intelektualnom formiranju, da više ne uživamo pre svega u lepom već da smo skloni da ga kritikujemo... zbog čega naš duhovni život postaje hladniji i bezbojniji.“ Theodor Lipps, „Über die Symbolik unserer Kleidung“, *Nord und Süd*, XXXIII, Breslau und Berlin, 1885, str. 352. (B9, 4)

²⁹ Šarl Bodler, „Lepi brod“, *Cveće zla*, BIGZ, Beograd, 1982, str. 118–119, preveo Nikola Bertolino.

³⁰ J. W. Goethe, „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und griin des Lebens goldner Baum...“, *Faust*, Erster Teil (Prvi deo, 1808), 11. stiho-vi 2038–2039; kod Branimira Živojinovića: „Sivo je, brajko, teoretisanje svako, a vazda zlatno drvo života se zeleni...“; ovde u doslovnijem prevodu (AG).

Mode su kolektivni medikament koji bi trebalo da nadoknadi kobne posledice zaborava. Što je neka epoha efemernija, utoliko je podložnija modi. Uporediti sa K2a, 3.³¹ (B9a, 1)

Fosijon o fantazmagoriji mode: „(Moda) često... stvara hibride, nameće ljudskom biću profil neke životinje... Moda tako izmišlja veštačko čovečanstvo, koje nije više samo pasivna dekoracija nekog formalnog okruženja već samo to okruženje. Takvo čovečanstvo, na smenu heraldičko, teatralno, fantastično, arhitekturno... uzima za glavno pravilo poetiku ornamenta, a ono što naziva 'linijom'... možda je samo suptilni kompromis između određenog fiziološkog kanona... i fantazije figura.“ Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1934, str. 41.³² (B9a, 2)

Teško da postoji odevni predmet koji može da izrazi tako različite erotske sklonosti i koji ima toliko slobode da ih prikrije, kao ženski šešir. Dok je značenje muškog šešira, u njegovoj sferi – onoj političkoj – vezano za svega nekoliko strogih modela, nijanse erotskog značenja ženskog šešira potpuno su nepredvidljive. Ono što je tu najzanimljivije nisu toliko različite mogućnosti za simboličko predstavljanje seksualnih organa. Ono što nam šešir govori o ostatku odeće, na primer, može nas više iznenaditi. Helen Grund (*Vom Wesen der Mode*, 1935,

³¹ *Pasaži*, sveska (poglavlje) K: *Grad i kuća iz snova – Snovi o budućnosti – Antropološki nihilizam – Jung*. Beleška K2a, 3: „Svaka struja mode ili pogleda na svet dobija svoj nagib od onoga što je zaboravljeno. Ta struja je obično toliko jaka da joj se samo grupa može prepustiti; pojedincu – prethodnici – pred tom silom preti slom, kao što se dogodilo Prustu. Drugim rečima: ono što je Prust, kao pojedinac, doživeo u fenomenu sećanja, mi moramo doživeti samo kao 'aktuelnost', 'modu', 'trend', takoreći za kaznu, zbog indolencije koja nas sprečava da takvo sećanje preuzmemo na sebe.“

³² Anri Fosijon, *Život oblika; Pohvala ruci*, Kultura, Beograd, 1964, str. 50–51, preveo Tihomir Marsenić (ovde AG).

op. cit.) iznosi lucidno zapažanje da bonet³³, savremenik krinoline, u stvari daje muškarcima instrukcije kako da priđu ovoj drugoj. Široki obod boneta je zadignut – i tako pokazuje da se i krinolina mora zadići da bi muškarac imao lakši seksualni pristup ženi. (B10, 1)

Za ženke iz vrste *homo sapiens*, ako pokušamo da zamislimo njihove najstarije primerke, horizontalni položaj tela je morao imati velike prednosti. Olakšavao im je trudnoću, kao što se može videti po pojasevima i povezima koje trudnice danas koriste. Na osnovu toga se možemo odvažiti i na pitanje da li se uspravni hod prvo pojavio kod muškaraca, a tek kasnije i kod žena? U tom slučaju, žena bi bila četvoronožna saputnica muškarca, kao danas pas ili mačka. A odatle nas samo korak deli od ideje da je frontalno sučeljavanje dvoje partnera u snošaju prvobitno bilo neka vrsta perverzije, ali da je ta aberacija makar naučila ženu da hoda uspravno. (Videti napomenu u eseju „Eduard Fuks: kolekcionar i istoričar.“)³⁴ (B10, 2)

³³ *Bonnet*, šešir ili ženska kapa, koja je, u raznim izdanjima, obeležila ceo XIX vek; ovde se misli na model sličan frizerskoj haubi, sa širokim obodom koji glavu obuhvata i sa strane.

³⁴ W. Benjamin, „Eduard Fuchs der Sammler und der Historiker“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6, 1937; GS, vol. 2, str. 497, f. 50. Iako ovu belešku teško može spasiti bilo kakav kontekst, da to ipak donekle dočaramo. Reč je o eseju o socijalističkom istoričaru i kolekcionarju, Eduardu Fuksu (1870–1940), koji je od Benjamina naručio Institut za socijalna istraživanja. U delu eseja na koji ovde referira, Benjamin se bavi Fuksovom tromnom studijom, *Istorija erotske umetnosti (Geschichte Der Erotischen Kunst, I–III, 1908–1923–1926)* i zadržava se na, kako kaže, Fuksovoj „briljantnoj odbrani... orgijastičkih rituala“, za koje je ovaj smatrao da spadaju „među najdragocenije aspekte kulture“. Prema Fuksu, „orgije su jedna od stvari po kojima se razlikujemo od životinja. Za razliku od ljudi, životinje ne upražnjavaju orgije. Kada zadovolje glad i žeđ, životinje okreću glavu od najsočnije hrane, od najčistijeg izvora. Pored toga, njihov seksualni



Aaron Martinet, „Nevidljivi, oči u oči“, oko 1805.

„Bilo bi... interesantno istražiti kakve dalje posledice taj prelazak na uspravno držanje ima na strukturu i funkcije ostatka tela. Nema sumnje da se svi detalji organske strukture tako drže u tesnoj vezi, ali pri sadašnjem stanju naše nauke moramo se zadovoljiti zapažanjem da se izuzetan značaj koji se u tom

nagon je uglavnom ograničen na određene i kratke periode godine. Kod ljudskih bića, a naročito kod onih kreativnih, stvari stoje drugačije. Ova druga jednostavno ne znaju šta znači 'dovoljno.'“ U fusnoti Benjamin piše: „Fuks je ovde na tragu nečeg značajnog. Da li bi bilo pre nagljeno ako bi se taj prag između životinja i čoveka, koji Fuks vidi u (ritualnoj) orgiji, doveo u direktnu vezu s drugim pragom, uspravnim hodom? S njim se u prirodnoj istoriji javlja nečuveni fenomen, da se partneri tokom orgazma mogu gledati u oči. Tek tada orgija postaje moguća. I to ne samo zbog snažnijeg vizuelnog nadražaja. Pre će biti da je presudno to što i sam izraz prezasićenosti, čak i nemoći, može postati erotski stimulans.“

pogledu pripisivao uspravnom držanju ne može potpuno dokazati... Ne može se dokazati nikakva značajna posledica po strukturu i funkciju unutrašnjih organa, a Herderova hipoteza (Johann Gottfried Herder), da će sve sile u uspravnom položaju delovati drugačije, kao što će i krv na drugačiji način stimulisati nerve, gubi svaki kredibilitet kada treba objasniti značajne i vidne posledice po način života.“ Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, II, Leipzig, 1858, str. 90. (B10a, 1)

Odlomak iz kozmetičkog prospekta, karakterističan za modu Drugog carstva. Proizvođač preporučuje „kozmetiku... s kojom će dame, ako tako požele, svom tenu podariti sjaj ružičastog tafta.“ Navedeno u Ludwig Börne, „Die Industrie-Ausstellung im Louvre“, *Gesammelte Schriften*, Hamburg und Frankfurt am Main, 1862, III, str. 282. (B10a, 2)

(kraj sveske B)

IZVORI

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, „Konvolut B: Mode“, *Gesammelte Schriften* (Sabrana dela), V, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (1991), str. 110–132; napomene, str. 1325–1326.

Konsultovano izdanje na engleskom: Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass. and London, Belknap Press of Harvard University Press, 1999; „B: Fashion“, str. 63–81; napomene, str. 959–960.

Fusnote su formirane posebno, ali dobrim delom na osnovu napomena iz izdanja Harvard University Press (Howard Eiland i Kevin McLaughlin).

OSTALI PREVODI

<http://anarhija-blok45.net>

<https://anarhisticka-biblioteka.net/category/author/walter-benjamin>

NA KORICAMA

Walter Benjamin, Maria Speyer i Gert Wissing, Saint-Paul de Vence (Sen Pol de Vans, Azurna obala), maj 1931.

