



REMO: GLASOVI I TELA

Počnimo sa tri dobro poznate Remboove formulacije. Prva sažima jedan program: „Polaskao sam sebi da sam pronašao pesničku reč koja će kad-tad biti dostupna svim čulima“ („Alhemija reči“, 144).¹ Druga, očigledno, okončava ovaj program, bez obzira da li se ispunio ili ne: „Prodaju se Tela, glasovi, i ogromno, neosporno bogatstvo; ono što se nikada neće prodati“ („Rasprodaja“, 177). Između njih, treća formulacija postavlja pitanje:

*Šta znače moje reči?
Raspršuje ih i rasteruje [ta čarolija].*

*O doba, o zamkovi.*²

(150)

Šta bismo onda mogli da razumemo od Remboovog govora, kako bismo mogli da definišemo njegov „genij“, koji određuje njegovu liniju bekstva? Kako treba da mislimo o smislu njegove pesme između projekta novog jezika, reči dostupne svim čulima – i njegove likvidacije – neću reći neuspeha – jer prodavci još nisu sve rasprodali, a trgovci još uvek ne moraju da se odreknu svojih provizija?

Postoje dva glavna načina izbegavanja mišljenja o njegovoj liniji bekstva. Prvi, biografski metod, izjednačavanje je sa bekstvom pojedinca, o kome znamo da je bio odbeglo dete. Drugi metod koristi zamrznuti kadar: begunac je istovremeno vidovnjak. Reč „vidovnjak“ označava vizionara ili proroka, kao figuru 19. veka, koju su još uvek poštovali u vreme nadrealizma, ali koja je danas retko na ceni. Ali ona takođe označava i ljubitelja slika, iluminatora, tvorca onih *painted plates*³ koje prema Verlenu sačinjavaju *Iluminacije*. Interpretator onda može da dopusti da se govori o proroku, samo da bi se zaustavio i razmotrio dizajn vidljiv na „oslikanim pločama“. Za svaku iluminaciju on će tražiti prevod, koji je pesnik „zadržao“ za sebe, kada je rekao: „Jedino ja imam ključ od te divlje parade“ (162).

Ko god pokušava da pronađe ključ od teksta, obično pronalazi telo. Pronalaženje tela ispod slova i unutar samih slova nazvano je *egzegezom*, kada su hrišćanski mislioci po prvi put prepoznali u pričama *Starog zaveta* mnoštvo *figura* koje su se pojavile kao otelotvorenje Reči. U našem sekularnom dobu to se zove demistifikacijom, ili prosto, čitanjem.

¹ Svi navodi dati su u prevodu Nikole Bertolina prema izdanju *Sabranih dela*, Beograd: Nolit, 1991, ukoliko nije drukčije napomenuto. (*Prim. prev.*)

² Izmenjen Bertolinov prevod. (*Prim. prev.*)

³ Sintagma je na engleskom u originalnom tekstu. (*Prim. prev.*)

Telo pesme

Krajem 1961. godine, žurnal koji se zvao *Bizzare*, objavio je pod inicijalima R. F. tekst naslovljen „A-t-on LU Rimbaud?“ [Jesmo li ČITALI Remboa?]. U njemu je autor, Rober Forison, čitao sonet „Samoglasnici“, tako što je imenovao telo koje je igra samoglasnika nagoveštavala, delujući proizvoljno onima koji se nisu ozbiljnije interesovali za reči. Ako bi „usne“ trebalo da budu „lepe“ (77), a omega „Očiju [Njenih] silnih modri zraci“ (77), to bi zahtevalo da značenje pesme identifikujemo sa telom žene, kojoj su „njene oči“ pripadale. To je, naravno, već rečeno u naslovu pesme, za one koji su bili spremni da primete: VOYELLES, VOIS-ELLE [Vidi je]. Da bismo *nju* videli, morali bismo da A izvrnemo naopačke, kako bismo shvatili da ono očigledno predstavlja ženski pol; E bismo morali da polegnemo na stranu, kako bismo se divili ponosnim oblinama snežnih dojki; I bismo takođe morali da položimo na stranu kako bismo u njemu prepoznali obris lepih usana; U bismo morali da okrenemo naopačke da u njemu vidimo glavu prekrivenu dugačkom kosom. Tako dolazimo do O, vrhovne trube, modre omega njenih očiju, i shvatamo veličanstveni napor koji neki *On* ulaže kako bi izazvao u telu polegnutom među slovima intenzivnu senzaciju sedmog neba, izraženog u ljubičastim zracima koji sijaju iz njenih očiju. Kako je ovaj čitalac video „Elle“ (Nju) u „Voyelles“, mogao je da užogljanim profesorima književnosti i rečitim filozofima pokaže šta stvarno znači „pročitati“ pesmu. Ukratko, potvrdio je istovremeno izreku detektivskih priča („Tragajte za ženom“) i Hipijinu izreku, izreku demistifikatora: „Lepota je lepa žena.“ Lepa pesma predstavlja lepo žensko telo.

Profesori književnosti i proučavaoci Remboa reagovali su na ovo čitanje sa nelagodnom, pomešanim emocijama. Sve u svemu, uvek smo srećni kada je u pesmi telo, čak i ako nije onakvo kakvo pristojnost nalaže. Iščekavanje tela samog teksta putem otkrivanja njegovog „vidljivog“ značenja u potpunosti odgovara onome što inače razumemo pod pojmom „čitanja“. Jesmo li čitali Remboa? Jesmo li u njemu našli L čitanja [*lecture*], L krila [*ailles*] inspiracije i NJU [ELLE], kao prisustvo ženskog tela. Jesmo li našli *nju* [*L-Elle*] u koju čitalac beskrajno zuri, a koja je samo odraz njegovog čitanja?

Ali Rembo radi nešto drugo. On ne čita pesme Remboa. On ih piše. Pre svega, on je već unapred napisao „čitaočevu“ interpretaciju. I već je unapred odlučio o ženi o kojoj je reč. Ona nije Bugroova *Venera*, čije bujne oblike Forison razotkriva, kako bi zasnovao svoju interpretaciju. Ona je jedna Nina, kojoj je pesnik već predložio, u bleštavim stihovima, da se ispruži kako bi joj se obratio, usnama na usne, jezikom na jezik:

*Kad, obamrla sva,
Zatvoriš oči, ti ćeš hteti
Da te ponesem ja...
[...]
Šaptaću ja na usne tvoje,
Stiskaću telo to,
Kao da nosim dete, što je
Klonulo, pospano.*

*Ta plava krv, sjaj kože bele,
Biće nam vino, zanos naš;
Šaptaću ti reči smele,
Gle – reči koje znaš!*

(49)

Problem je što Nina ne poznaje ovaj jezik. Na ovaj jezik-koji-će-tek-doći iz postojećeg jezika, ona odgovara čuvenim pitanjem: „A moja kancelarija?“⁴ Kancelarija, to je njeno radno mesto na koje kao ozbiljna zaposlena devojka podseća svog ljubavnika sanjalicu. Ali to je takođe mesto vođenja zapisnika [ecritures] koje pesnika vraća njegovom pisanju. „Šta sprečava Ninu“ nije samo šala. Njena opomena lebdi nad prvim delom pesme, sprečavajući je da bude napisana kao druga strana svog čitanja, sprečavajući tela i stihove da legnu zajedno, na zahtev glasa. Dve stvari nedostaju iz ove operacije: jezik i žena. „Danas kada se one tako malo slažu sa nama“ (150), piše Rembo na drugom mestu. Moramo shvatiti ovu deklaraciju nesloge ili „ne-saglasnosti“ ozbiljno. Ona je nesumnjivo upisana u konfiguraciju tog vremena: koju su sensimonisti odredili tako što su označili prazno mesto žene u paru/čovečanstvu budućnosti: prazno mesto one koja se još ne može klasifikovati, koja se još nije spoznala i oglasila. Ali ono što još nije rečeno, i što sprečava *govor* novog čovečanstva da stupi u poredak *činjenja*, može biti napisano u formi pesme. I Rembo ga rado piše u suštinskoj slici: upravo u slici očiju ili ženskih zenica koje, daleko od izraza blaženstva zadovoljene želje, naprotiv, označavaju nesigurnost o sopstvenoj prirodi. Pogledajmo zato pesmu „Milosrdne sestre“, u kojoj se suspenduje identifikacija (žena/milosrdna sestra) kao jedan od toposa pesništva 19. veka:

*Ali Ženo, hrpo utrobe, sućuti,
Ti nisi nikad ta sestra nikad bolu ljuti
[...]
Usnula slepice ogromnih zenica,
Naši zagrljaji pitanja su samo;*

(76)

Veličina zenica pripada usnuloj slepoj ženi. Između neizrecive hrpe utrobe i slike milosrdne sestre, *Njene* oči su upravo slepa tačka: tačka oslepljivanja, nečitljivosti koja razdvaja telo pesme od tela njenog „subjekta“. Usnula slepa žena je prava „enigma“ pesme, kao pogled koji nedostaje iz harmoničnog usaglašavanja teksta i vizije.

Pesma predstavlja ovu enigmu putem slike. Ali je takođe iskazuje kroz aliteracije koje se prostiru kroz muziku suglasnika L i R u *l'aveugle irrèveillé* [usnula slepica] i njene *prunelles* [zenice]. Jer davanje boje samoglasnicima nije moguće bez komplementarnog postupka objašnjenog u „Alhemiji reči“: „Odredio sam oblik i gibanje svakog suglasnika“ (144). Stih u kome se određuje boja samoglasnika (A crno, E belo, I rujno, U zeleno, O plavo, „Samoglasnici“) ima barem još dve specifičnosti. Pre svega, on je savršen heksametar, prema

⁴ Izmenjen prevod N. Bertolina. (*Prim. prev.*)

tome latinski stih pre nego francuski. Potom, od samog početka čini da se konflikt L i R primeti, čime će stvoriti vidljivo telo pesme, telo pisanja koje je možda konzistentnije od bilo koje Bugroove reprodukcije: „*corsets velus, glaciers fiers, frissons d'ombelles, rire des lèvres belles et vibrations divins des mers virides*“ [kosmat pojas, koplja gordih santi, cveće zanjihano, smeh na usnama lepim, drhtanje kružno božanstvenih mora] putem kojih muzika soneta stiže do paroksizma „*suprême clairon*“ [vrhovne trube].

Igra glasovnih tokova i njihovih kombinacija suštinska je za bilo koju pesmu, kao i za svakodnevnji jezik. Ali Rembo je dovodi do ekstrema; čini je opsesivnom muzikom koja preuzima fluidnost svakog *L-elle* u izgovoru svakog *R*: ostinato trube i bubnja u stihovima „*trois roulements de tambour*“ [tri udara bubnja], „*grand soleil d'amour chargé*“ [veliko sunce za ljubav zaduženo], „*bronze des mitrailleuses*“ [bronzna mitraljeza], do proze, „*nous massacrerons les révoltes logiques*“ [istrebicemo logične pobune] i „*fanfare atroce où je ne trèbuche pas*“ [svirepa svirko od koje ne posrćem]. Muzika inicijala njegovog imena, *R* Remboa, beskonačno se oglašavala trubom i udarima bubnja. To je takođe muzika koja je potpuno svesna sopstvenog majčinskog jezika, Vergilijevog latinskog, kome pripadaju *Arma virumque cano, Tu Marcellus eris, ili Insonuere cavae gemitumque dedere cavernae*. To je muzika Remboovog detinjstva koju je on već sa četrnaest godina savladao, u njegovim prvim sačuvanim pesmama, napisanim na latinskom, kao što je „Dečakov san“:

Ver erat et morbo Romae languebat inertī Orbilius

Zaustavimo se na trenutak na onome što je za nas prvi Remboov napisan stih. Barem dve njegove karakteristike su neverovatne. Prvo, tu su fanfare ako ne i kakofonija glasa *R*. Potom, tu je brutalnost uvođenja predmeta *Ver erat*: „Bilo je proleće.“ Dobar učenik, kakav je bio Rembo, mogao je pronaći u svom priručniku *Gradus ad Parnassum* metod kojim se proleće uvodi u pesmu cvrkutanjem ptica, žuborom potoka i pupljenjem grana. Umesto toga on brutalno nameće dosadni zvuk tri glasa *Ver* koji služe kao homonim, u vrtoglavom pesničkom skoku, za stih pesme [*vers*], za zelenu boju [*vert*] i za crva [*ver*] koji je u voću, crva zla o kome će nas „Alhemija reći“ obavestiti da nije ništa drugo do crv „sreće“.

Ova prva reč pesnika Remboa ne bi nas toliko pogodila da nije takođe prva reč pesme čija je tema krunisanje pesnika. Jer to je san malog Orbilijusa: među labudovima i golubicama, Apolon mu se javlja, došavši na zlatnom oblaku. I bog će napisati na čelu deteta nebeskim plamenom, velikim slovima, ove reči: TU VATES ERIS: bićeš pesnik [vidovnjak], u formuli krunisanja u kojoj će svaki latinista čuti eho *Tu Marcellus eris*, proricanje veličine upućeno carskom nasledniku koga je smrt već odnela, prizivanje slavne budućnosti upućenog mrtvom detetu, na koga će sledeći deo pesme, jednako poznat, prospati šake ljiljana (*manibus date lilia plenis*).⁵ Ove šake ljiljana srešćemo već u sledećoj Remboovoj pesmi

⁵ Reč je o sceni iz Vergilijeve biografije koju nam prenosi Svetonije, a prema kojoj je pesnik čitao svoj nedovršeni spev, *Eneidu*, Oktavijanu Avgustu, njegovoj sestri Oktaviji, koja je bila majka ubijenog Marcelusa, i njegovoj ženi Liviji, koja je najverovatnije bila odgovorna za ovo ubistvo. U spevu Eneja u podzemnom svetu saznaje da će imati brojne slavne potomke, između ostalih i Marcelusa, nakon čega se Oktavija onesvesti od potresenosti. Reč je dakle o predviđanju veličine Enejinog potomka, koji je u trenutku pisanja speva već preminuo. (*Prim. prev.*)

„Dete i anđeo“: u njemu anđeo poziva dete na nebo. A preminulo dete će se, budući da je postalo nebesko dete (*coeli alumnum*), pojaviti sa anđeoskim krilima pred majkom, smešiče se sa neba na nju, koja se smešila na njega (*Subridet subridenti*) i u posljednjem stihu će pridružiti svoje božanske usne majčinim usnama:

Illoque divinis connctit labra labellis

Upravo se *labra labellis*, „usne na usne“ – na koje Ninin ljubavnik neće imati prava – fonetski preobražava u „smeš na usnama lepim“ iz „Samoglasnika“: preobražaj glasova jedne pesme ne u neko „telo“ već u glasove druge pesme. Pridev „lepe“ [belles] koji karakterizuje ove usne ne dodeljuje im neki određeni kvalitet. On zapravo samo transkribuje latinsko *labellis*. A njihov osmeš ne označava užitek neke žene. On referira na majku umrlog deteta, deteta koje iz smrti piše na mrtvom jeziku kako bi spojilo svoje usne sa majčinim. Ovaj prevod latinskog na francuski ne prenosi nam „smisao“ „Samoglasnika“. Niti je ovde reč o interpretaciji „Samoglasnika“, već o određivanju glasa koji omogućava pesmi da se artikuliše, glasa koji stvara samog sebe iz poljupca mrtvih usana, iz „uspešne“ komunikacije usana sa usnama: komunikacije mrtvog deteta, mrtvog pesnika, sa majkom, koja predstavlja oštru suprotnost Nini, njenom odbijanju poziva lirskog subjekta koji želi da napravi govor od svog jezika, tako što će Ninu polegnuti na put za poeziju.

„Lepa žena“ Hipije i Forisona, prelepa žena demistifikatora, javlja se zato vešto presečena nadvoje, čak i ako je ova podela predstavljena u jednom liku, liku enigme: neprobuđene žene ogromnih zenica. Telo pesme, njeno nepredstavljivo telo, jezička je buka oko pogleda za koji ne znamo šta vidi ili kakvu želju predstavlja: buka jezika detinjstva koji je takođe mrtav jezik oko tajne koju nam on [elle], tj. koju nam ona [ELLE], nikada neće otkriti.

Nešto više možemo saznati o njoj [ELLE] čitajući „Posle potopa“. Tamo se konstatuje kako ona nije prijateljska Euharis, koja nam kaže da je proleće. Zapravo, proleće je nešto kao javna tajna. Pesnik to zna od svojih prvih stihova: *Ver erat*. Ona koja čuva tajnu nije prijatna muza koja rasipa blago pesničke Nojeve barke u „spokoju pašnjaka i stada“ (77). U pitanju je duga, ona koja stvara bore alhemičarima: „Kraljica, ta Veštica, što pali svoju žeravicu u zemljanom loncu“ i koja „nikada neće hteti da nam ispriča ono što ona zna, a što mi ne znamo“ (158).

Čitaoci su, naravno, u iskušenju da ovu kraljicu identifikuju sa onom čije usne ljubi preminulo dete, sa onom koja zbog svog bola i bola svoje preostale dece nosi pravo ime, čiji se inicijali neporecivo kotrljaju u dobošu aleksandrinca: drugim rečima, sa majkom, gospođom Rembo. Oko ove kraljevske veštice, pesma se svakako može ujediniti u svojoj rasutosti, počinjući enigmom pogleda, „plavog pogleda – što laže“ (67) iz „Sedmogodišnjih pesnika“. Počinjući odavde „Samoglasnici“ mogu biti shvaćeni kao grb same pesme. Pronašli bismo u tom slučaju:

– u slovi I, izvorište i odredište pesme: te „lepe usne“ koje su okružene pljuvačkom, krvlju, besom, pijanstvom i pokajanjem;

– u slovu U, alhemijki program Reči koja tvrdi da postoji podjednako u probodu pijanog broda ka otvorenom moru („drhtanje kružno božanstvenih mora“, 77) i u radu strpljivog sveca ili starca („spokoj bora / koje alhemijom stiču starci“, 77);

– u slovu E polove ovog putovanja: okvir primitivne scene – „cveće zanjihano“ koje je izgazila „isuviše uspravna“ majka „Sećanja“, koplja gordih santi, belinu afričkih šatora, belinu u koju su odevena tri Mudraca;

– u slovu A i u dlakavom korsetu muva koje zuje oko okrutnog smrada, opsesivnu sliku drugog izvora pesme: suočeni sa enigmom pogleda i sa dodirrom hladnih usana, to su crni simbolički insekti mračnog objekta želje, u kojima se meša smrad toaleta sa mirisima leta i kože devojaka, preko puta: „Oh! mušica koja se opila na mokrionici krčme zaljubljena u boražinu“, „prljavi oblak muha“, kojima su predati polje i zaborav iz „Pesme sa najviše kule“.

Nismo, dakle, uspeli da pronađemo ključ za čitanje pesme koliko smo naznačili telo njenog govora, čulnu mrežu na osnovu koje je prvobitna nesaglasnost između pogleda i usana podeljena na teme i registre, u kojima se tela i glasovi udružuju i razdvajaju. „Samoglasnici“ mogu da nam daju korpus različitih govora Remboove pesme: konfiguraciju označitelja porodičnog romana u obliku pesničke mašine.

Određujući Remboov korpus govora susrećemo se sa specifičnom interpretacijom njegovog pesništva kao porodičnog romana. Mislim ovde pre svega na kvalitetnu knjigu Pjera Mišona *Rembo sin*. Komentarišući ulogu latinskih stihova, koji deluju kao matrica njegovog pesništva, Mišon u njima vidi „vesele male poklone“, „rubove kopiranih fraza“, koje sin nudi majčinoj želji i u kojoj majka, iako ne zna latinski, može da prepozna ponor dublji od njenog, zapravo toliko dubok da sin njime na kraju proguta majku. U skladu sa time sada majka piše Remboove pesme, iako je progutana: majka koja kuca iz „mračnog ormara“, u koji ju je sin zaključao; veštica koja ne kaže šta zna, ali kuca dovoljno jako da slomi jezik pesme u sinovljevim stihovima, dovoljno jako da slomi „dvanaest stopa dugačku garnišnu“ aleksandrinca na kojoj je okačen ovaj porodični roman.

Možemo posegnuti za ovakvom interpretacijom. I Pjer Mišon čini to sa uživanjem, uzdižući *bio-grafiju* na visinu sopstvenog pojma: *pisanja-života*, ispisanog života, života u pisanju, ekvivalencije jednoga sa drugim. Ali posledice su riskantne – može biti da one nemaju previše veze sa detaljima pesama. Bilo bi, zapravo, dovoljno primetiti majčino kucanje koje pokreće muziku. Na osnovu ove interpretacije, proizvodi njenog kucanja, same pesme, gube na važnosti, a još više, pesnička umetnost ili politika koju ona može da izrazi. Ako majka piše u sinovljevom ormaru, pesma je možda osuđena na status fragmenata, otpadaka ili hrpa, poput „ruba crnog zraka“ (109) kao što se kaže u „Svetkovinama gladi“: vazduh kao pesma i atmosfera, ali takođe homonim inicijala Remboovog imena.⁶ Budući da je rub zraka ili crnog R jednako dobar kao i bilo koji drugi, dozvolili bismo da istinski gest pesme postane beznačajan.

Legenda stoleća

To je jedno rešenje: da se opiše mehanizam koji izaziva „kucanje“ i da se oko njega konstruiše identitet koji ne bi bio komentar Remboove poezije, već nova pesma. Ovo deluje kao razumna opcija, a ta pesma vredna pisanja. Nije li takvo razmišljanje isuviše fatalističko? Prema njemu bismo morali da prihvatimo da ljudi ne stvaraju „sami“ istoriju, što je ideja sa

⁶ Na francuskom slovo R se izgovara *air*. (Prim. prev.)

kojom se ni Rembo ni mi ne bismo mogli složiti, i da je sve što su ikada činili (uključujući i Remboa) bilo ispisivanje „kucanja“ majke, sahranjene u njihovoj utrobi. Mi ćemo ipak stati na drugu stranu. Mi smatramo da Rembo kaže nešto vredno promišljanja, da njegovo pesništvo predstavlja pojavu jedinstvene misli, koja prevazilazi ispisivanje porodičnog romana. Događaj ove misli povezuje porodični roman i njegov školski latinski sa jednom drugom legendom i drukčijom muzikom, velikom muzikom devetnaestog stoleća: nauka maršira, a novi rad obasjava jutarnja svetlost; sujeverje je savladano, pojavljuju se nova ljubav, žena koja će se tek pokazati i svetlost na Istoku; budući grad i njegova veličanstvena tela, bratski horovi novog rada i nove ljubavi.

Ovo spajanje najavljeno je zvukom truba, kroz eksperiment i jezičku utopiju: izmišljanje poezije koja je uvek već jezik budućih harmonija; teorija glasova i tela, praksa koja je anticipirana i koja sama anticipira buduću saglasnost. Upravo to planira „Pismo vidovitog“, a podražava ga kretanje „Pijanog broda“. Mi, naravno, više ne čitamo ove tekstove očima nadrealista. Dok su oni u njima čitali slobodu budućnosti, mi u njima osećamo refren prošlog doba, topose proročanstva devetnaestog veka. To je možda zato što je ovaj vek završio svoj dugi hod u naše doba. Ali to je tako samo zato što su pojedinci, a Rembo pre svih, zapisali ovaj proces; zato što je Rembo uključio sve dimenzije i sve bitne pravce ovog veka u obliku pesme, zato što je on zapisao njegov kod.

Analizirati njegovo „zapisivanje“ devetnaestog veka nema ničega zajedničkog sa klasičnom potragom za uticajima. Tašte rasprave o toj temi nastavljaju se u beskonačnost. Neki tvrde da je on morao pročitati *ovo ili ono* (Furijea, Anfantana ili Elifasa Levija, na primer) u Šarlevilskoj biblioteci ili kod njegovog prijatelja u Bretanji, koji se bavio okultizmom. Drugi uzalud tragaju po istorijskim katalozima biblioteka i pitaju se kako je samo imao vremena da pročita svu tu društvenu teoriju i priručnike okultne nauke, čije tragove žele da pronađu u njegovim pesmama. Ali da ponovim, nije tu reč o čitanju, već o pisanju. Rembo ne čita teorije svog stoleća; on zapisuje stoleće koje ih objedinjuje. I šta god oni koji sebe smatraju obrazovanima kažu, za zapisivanje jednog stoleća nije potrebno opširno pripremno istraživanje – već prosto pažljiv pogled koji prelazi preko određenog niza tekstova koji se nikada ne nalaze na istoj polici. Da biste zapisali devetnaesti vek, morate na primer da nabasate na:

- neka Flamarionova predavanja i jedan ili dva toma Figjea;
- nekoliko brojeva *Pitoresknog magazina* (*Magasin Pittoresque*) i *Tur du Monda* (*Tour du Monde*);
- nekoliko Skribovih vodvilja i nekoliko libreta od istog autora ili njegovih kolega;
- jedan ili dva opisa Svetske izložbe;
- pregršt onih pamfleta koje su masovno objavljivali učenici Sen-Simona, Furijea, Balanša, Azaisa, Vronskog, i koje su pisali svi oni izumitelji nove religije ljubavi, društva i rada – pamflete u kojima su nerazdvojno pomešani obnovljeni jezik, gradovi budućnosti, emancipacija žena, promovisanje đubriva, efikasnih šporeta, izgradnje sporednih puteva, radničkih stanova, odbrana buduće androgynosti i beskonačnosti među zvezdama.

Na ovaj korpus je dovoljno primeniti nekoliko modela čitanja: iz udžbenika, molitvenika, pesama ili bajki. Sa time, *pažljiv* um može da čitavo stoleće izloži u pesmi. To apsolutno ne

znači: da prepriča njegove teorije ili ispeva njegove nade. To znači da isprati granične linije kojima su povezani njegovi označitelji i razbacani amblemi, na primer:

- žena i željeznica;
- Kristalna palata i muzika radničke klase;
- plesni paviljon i Orijent;
- *Mihailo i Kristina* i poplava varvara;
- *Dama s kamelijama* i novo hrišćanstvo;

Sve ove veze, izabrane među mnogim drugima, možemo da pronademo u Remboovim pesmama, ili pre, možemo da vidimo da one *jesu* pesme. Možemo onda da prevaziđemo interpretativne rasprave koje tradicionalno suprotstavljaju dva kampa, koje ću ovde nazvati *Identifikatori* i *Fatazmatori*. Prvi se trude da prepoznaju mesta i scene opisane u pesmama. Na primer, oni lociraju Splendid-Hotel iz pesme „Posle potopa“ – neki ga smeštaju preko puta Pariske opere, drugi u Skarboro ili negde drugde. Drugi tvrde da Rembo nikada nije išao u Skarboro i da se uostalom ništa i ne može videti na *oslikanim pločama* sem slobodne igre pesničke fantazije. Konačno, pojaviće se i treća grupa koja će pokušati da pomiri realnost i fantaziju tako što će svedočiti da su sve te vizije, halucinacije, izazvane opijumom i hašišem.

Očigledno je da nijedan od ovih pristupa ne može da objasni šta Remboovi fragmenti znače. Uzmimo na primer seriju „Gradovi“ iz *Iluminacija*. U njima nam se nudi putovanje kroz stoleće u prostoru vizije, čiji nivoi su pomešani i iščašeni. U gradu iz ovog fragmenta postoje mnogi gradovi ili fragmenti „gradova 19. veka“: industrijska metropola, Novi Vavilon, opasan predgrađima; grad budućnosti Šarla Furijea sa galerijama i prolazima; fantazmagorija Svetskih sajmova i Kristalnih palata; pozornice za orkestre i šetališta luna-parkova, grad u kome se proizvode spektakli o čitavom univerzumu, postavljeni u njegovim pozorištima, na festivalima, sa scenskim kulisama šuma, planina, vodopada, pustinja, Orijenta, Pola. Osim toga, već postoji grad ispisan kao fantazmagorija od strane pesnika i pušača opijuma, grad Bodlera, Poa i Tomasa de Kvinsija.

Jer Remboove „halucinacije“ imaju jedinstvena svojstva. Čak i kada priznaje da su neke od njih posledica hašiša i „metoda“ „Prepodneva pijanstva“ kojim „otrov“ remeti čula kako bi omogućio pojavu novog jezika, ove „stvarne“ halucinacije su neobično verne Bodlerovim opisima efekata droge i adaptacijama Tomasa de Kvinsija. Krajolici *Iluminacija* na više mesta podsećaju na one u *Veštačkim rajevima*, na snolike gradove u kojima se „ponosne zgrade šire poput kulisa“, sa „muzejima koji su ispunjeni lepim formama i opojnim bojama“, „bibliotekama u kojima su naučna dela i snovi muza sačuvani“, sa njihovim „koncertnim instrumentima koji govore jednim glasom“ i koji su poput dara za vizionare – i samo za njih – glasom zasnovanim na „radu i patnji čitavog čovečanstva“. Nekoliko rečenica iz *Veštačkih rajeva* mogle bi da sažmu način na koji su alhemija reči i transformacija gradova sakupljene u jednu viziju:

Čipkasti predeli, vidici koji se gube, perspektive gradova, izbeljenih mrtvačkim tamnilom oluje, ili ozarenih jarkim ognjem sunca na zahodu – dubina prostora, alegorija dubine vremena – igra, pokret ili svečano kazivanje glumaca ako ste otišli u pozorište – prva rečenica koju ugledate ako vam je pogled pao na knjigu – najzad sve, opštost bića iskršava pred vama u novoj slavi o kojoj dotad niste ni sanjali. Gramatika, čak i ta suva gramatika, pretvara se u nekakvu čaroliju. Reči vaskrsavaju u obličju koje ima meso i kosti, javlja se imenica u svojoj suštastvenoj

dostojanstvenosti, pridev, ogrnut prozračnošću i bojom lazura, kao i glagol, anđeo pokreta koji daje zamah rečenici (Bodler, Veštački rajevi, 208).⁷

Grad uživalaca hašiša i opijuma već je ispisan, već je identifikovan sa prostorom hodočašća između grada i predgrađa, koji je takođe prostor jedinstvenog događaja u Rembovim „Radnicima“: šetnje u koju, toplog februarskog dana, kreću „verena siročad“ (167), pesnik i njegova „draga slika“ (167), njegova žena, u pamučnoj suknji iz 18. veka, sa kapom i trakama. Može biti da je ova Henrika u kariranoj suknji Verlen, kao što bi neki želeli da misle, ili slobodna tvorevina pesnikove mašte, kao što tvrde drugi. Ali na kraju, već je Bodler ovu verenu siročad Novog Vavilona i njegovih predgrađa, odveo u legendu 19. veka pod imenom Tomasa de Kvinsija i njegove prostituisane i devičanske Ane, iste one Ane koja se javlja kao sestra u bajkama i koja posmatra sa najviše kule u Rembovim „Svetkovinama gladi“, samo da bi se sa nje spustila i pobjegla na selo u stenovitom krajoliku.

Ovde, još jednom, nije reč o biografskom ključu. Reč je o kodu stoleća. To je jedan od događaja koji kodiraju ovo stoleće: susret siročadi na ulicama Novog Vavilona. Dečak siročče: sin porodice koji beži od pravila svojih tutora, on je prolaznik, pesnik, eksperimentator budućnosti. Devojčica siročče: ćerka naroda, devičanska i prostituisana žena, koja će kod Rembova da se identifikuje sa samim gradom: devičanskim i mučeničkim gradom, prostituisane prošlosti, nosiocem budućnosti, kao „bludni Pariz“ iz pesme „Pariska orgija“. O Parizu će nakon Krvave nedelje, koju je posmatrao jasnim pogledom, reći:

*Kad si prolećni trak dobrote i nade
U zeni, klonuvši, sačuvati znao
(72)*

Rembo ne opisuje nijedan konkretni urbani krajolik, niti prepričava neku društvenu teoriju. On radi nešto drugo: on ispisuje svoje stoleće. On fiksira njegove kodove i simbole. On proverava njegove koordinate i među njima uspostavlja sve moguće veze unutar istog prostora. Čini ga očiglednim, ali istovremeno i nerazumljivim. Ali ovako postupa nameravajući da uradi nešto drugo. On, zapravo, hoće da prevaziđe svoje stoleće. Namerava da mu da ono što mu nedostaje kako bi dovršio projekat izgradnje novog veličanstvenog tela, zajednice sakupljenih energija („Obnovljeni glasovi; bratsko buđenje svih horskih i orkestarskih snaga i njihova trenutna primena“, 177).

Izmišljanje novog jezika za novo telo zajednice deluje, pre svega, kao zadatak pronalazača. Ali je to takođe zadatak vidovnjaka, sina Boga, povezanog sa onim što „Teskoba“ naziva „postepenom obnovom prvobitne nesputanosti“ (175), povratkom koji su crkveni oci na grčkom nazivali *apocatastasis*: obnavljanje celovitosti tela koje je postojalo pre Pada.

Ukratko, povezivanje porodičnog romana sa pesmom stoleća i njenim novim jezikom, individualnog spasenja i kolektivnog spasenja, podrazumeva veoma precizne uslove. Rembo je ubrzo shvatio da to označava dve stvari u jednoj. Novi jezik praktično ima dva imena:

⁷ Citat je dat prema izdanju Š. Bodler, *Pariski splin, Veštački rajevi, Fanfarlo, Razni ogledi*, prev. Borislav Radović i dr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.

jedno, koje ne stvara probleme, jeste alhemija; drugo, beskrajno problematičnije, jeste novo hrišćanstvo.

Alhemija reči: možemo je relativno lako osmisliti. U pitanju je pretvaranje reči u zlato: iznošenje reči ovog stoleća na svetlost sunca, u onom trenutku kada je uklonjena „plavet, koja je crno“ (148). Slikoviti plan blistave svetlosti, filozofski plan neopaganskog humanizma, kojim se, na impresionistički način, u samo srce predmeta postavlja svetlost, kako bi predmeti zasijali svetlošću ljudskih relacija. Iza projekta koji će označiti kraj Remboovog i početak našeg stoleća, prepoznajemo klasičnu opremu koju će pronalazači ovog stoleća iznova proizvoditi koristeći materijale koje su nasledili iz prethodnog stoleća: malo kabale, malo tajne mudrosti antičkih hijeroglifa, malo opšte gramatike i primitivnih korena jezika, povezivanje vrlina univerzalnog jezika sa moćima jezika misterijskih kultura.

Ali Rembo zna da novi jezici zahtevaju nešto više od nereda alhemije: nešto istovremeno veće i ograničenije. On zna, kako nam kaže, gde se nalazi – bez obzira da li želi ili ne želi da tu ostane – na Zapadu. I on trezvno lokalizuje Zapad: „Sećanje mi ne dopire dalje od ove zemlje i hrišćanstva“ (133). Uprkos svim iluminatorima i čitavoj neopaganskoj mašineriji, kojom možemo da podižemo buku, i koja se tokom pola veka pripremala da podigne buku, Rembo zna da ova epoha ima samo jedno stvarno ime, ono koje joj je dao Sen-Simon: novo hrišćanstvo; a to ne znači novo širenje bratske ljubavi, već daleko radikalnije, novo vaskrsnuće tela.

Pakao spasenja

Pitanju religije kod Remboa teško možemo pristupiti bez nezadovoljstva. Ona fatalno priziva polemiku oko pesnikovog „preobraćenja“ i manevre onog fatalnog trija Izabel Rembo–Patern Berišon–Pol Klodel. Bez obzira šta bi naše mišljenje moglo biti, ostaje činjenica da nam sam pesnik kaže, „bogoslavlje je zaista ozbiljno“ (139). Pitanje preobraćenja je tačka u biografiji, ili hagiografiji, koja interesuje samo klerikalce i antiklerikalce. Ali pitanje novog hrišćanstva je zaista u samom srcu *Boravka u paklu*, odnosno, dela u kome je projekat alhemizovane reči i preobraženog života potvrđen i prodat. Bogoslavlje je ozbiljno. Na osnovu inventara novog jezika glorifikovanog tela znamo da je „govor na novom jeziku“ u *Novom zavetu* opisan kao „govorenje na jezicima“⁸ i da je reč o milosti: kao čudesnoj moć „hodanja po razljućenim vodama“ (139) koja se priziva u „Noći u paklu“; novi jezik je dar poput apostolske moći i pretpostavlja milosrđe, ali tako što ga postavlja na beskonačnu udaljenost od onoga što se uobičajeno misli pod ovim pojmom. Milosrđe je apsolutni dar onoga ko je sve već primio. On mora imati, kako se kaže ponovo u „Noći u paklu“, „čudesno srce“ (139): ne prosto veliku dobrotu srca, već čudesno srce kao dar koji samo Vaskrsli može da daruje.⁹

Ali postoji samo jedan Vaskrsli. Možemo uvek ponavljati „Propovedi na gori“, „Pasije“, „Poslednje večere“, misije apostola i „govore Atinjanima“. I devetnaesti vek je to činio neprestano, nakon što su mu sensimonisti odredili dramaturgiju. Recimo to na drugi način:

⁸ Glosolalia. (*Prim. prev.*)

⁹ O milosrđu, njegovoj moći koja prevazilazi jezik i znanje, njegovoj zavisnosti od Spasitelja, i odlikama srca koje mu je srazmerno, videti 1 Korinćanima 13:8, 1 Timotiju 1:5.

ne možemo da pobegnemo spasenju koje se već odigralo, onome koje, budući da se odigralo, jeste istinski pakao: novi pakao, pakao parodije. Rembo bi, kao i sensimonistički apostoli, naravno, želeo da izbegne ovo ograničenje. On samog sebe uverava optimističnim deklaracijama: „To je zaista bio pakao; starinski, onaj čija je vrata otvorio sin čovečiji“ (153). Ali nažalost on to zaista nije bio. Rembo to zna: novi pakao je „ostvarivanje veronauke“ (138). I on se ne može izbeći tako što ćemo tvrditi da je reč o zameni identiteta i da nikad nismo ni bili hrišćani. „Noć u paklu“ ne poseže za jednostavnim opravdanjem „zle krvi“. „Pravi otrov“ je tiranija krštenja, obaveza spasenja, bez koga je milosrđe nedelotvorno i bez koga se troši na manje ili više skandalozne ili groteskne parodije ljubljenja gubavaca i isključujuću ljubav: patetična parodija „Paklenskog supruga“ u kojoj je anđeo milosrđa preobražen u damu s kamelijama, uzaludno posvećenu obožavanju svog „okrutnog idiota“.

Tako da pesmu budućeg slavnog tela unapred već glođu čeljusti pakla, spasenja koje se uvek već unapred odigralo. Ruga mu se slavno telo Vaskrslog koji upravlja svim milosrđem i svom milošću. Teologija je ozbiljna i Rembo shvata ozbiljno religiozni diskurs svog stoleća, koji ne trpi rubove novog hrišćanstva, ili neku naivnu teoriju Zla, kakvu je Žozef de Mestr preneo Bodleru. Zlo je u spasenju koje leži pred svakim ko želi da prevaziđe ovo stoleće. Nije stvar prosto u prirodi koja se „odigrava“ i kojoj „nećemo ništa dodati“, prema malarmeovskom aksiomu koji nam dozvoljava da pesmu zasnujemo na ništavilu, koje joj je svojstveno. *Milost* se odigrala. Odigrao se preobražaj čulnosti. Uzalud ovaj preobražaj nazivaš obmanom i u njemu vidiš „otmičara snaga“ (89); on i dalje svako obećanje novog jezika, svaki pokušaj umnoženih glasova i pesme naroda čini lažnim. On povezuje pesmu, laž, jezik, spuštajući veliki čvor preko bilo kakvog izmišljanja poezije budućnosti. To je ono što Rembovom pesništvu daje jedinstveno mesto između Bodlera i Malarmeaa.

Reći ćemo to na očigledan način, rizikujući da imitiramo shematske kontraste udžbenika za književnost. Za Bodlera, zlo još uvek može da procveta, zato što smo još uvek u ekonomiji greha. Zlo je debeli oblak koji pluta nebom pretvarajući snove o napretku u iluzije. Ali ovaj oblak dozvoljava suncu da se probije i osvetli smireno poetičnu i pagansku prirodu, prirodu jednaku samoj sebi, sastavljenu od živih stubova i boja, mirisa i zvukova koji odjekuju jedni u drugima. Izvorni greh može od pesnika da napravi lažova, ali ostavlja prirodu – a to je ono suštinsko – da bude knjiga. Sa Malarmeom, s druge strane, priroda zauzima svoje mesto bez uplitanja zla ili milosti. Papir je devičanski, tako da od kristalnog stalka za mastilo nevidenim činom penkale možemo da ispišemo zvezdanu stazu, znak čistog jezika, lišenog svojih svakodnevnih nesavršenstava. Pored uvek-već-prisutne prirode pesma nema drugu suprotnost do trgovine. Kada je Rembo u pitanju, on izbegava oba ova užitka. Za njega, pesma je bez povratka zarobljena u zlu jezika, u laži koju spasenje smešta u njegovo srce. U središtu čina kojim laž plavog pogleda majke može biti poništena pesmom naroda, on nalazi još jednu laž: pokvareni, prokleti Hristov poljubac, koji krade energiju, koji okončava svaku idilu, kao onu u „Mihailu i Kristini“, pokvareni poljubac prvih pričesti koji pretvodi svakoj zajednici.

Rembo, možda, nije umro kao hrišćanin. Ali je odlično shvatao šta su kategorije hrišćanstva podrazumevale, kakav prostor su ostavile snu pesme i jeziku budućnosti.

Pesma mračne nesreće

Tako se ono što sam nazvao jezičkim telom pesme komplikuje. To telo je na početku naznačeno dvostrukom igrom usana i pogleda: stegnutim Nininim usnama i usnama poljupca mrtvog deteta; pogledom neprobuđene žene i lažnim plavim pogledom majke. Sada bi trebalo da uključimo i druge usne i druge oči: usne uprljane Hristovim pokvarenim poljupcem, koji je srećniji ljubavnik od Nine, zato što je mogao da „ispuni grlo“ njegove mlade ljubavnice „gađenjem“; ali takođe još jedno oko, kao od jednookog Kiklopa, oko koje „kaplje na obraze“ dece sa kojom sedmogodišnji pesnici vole da se druže, dece,

*Koja, bolešljiva [sa očima što im kaplju na obraze],¹⁰
Mršave i blatne prste svoje kriju
U dronjke što šire vonj na sračkalicu
– I zборе s ljupkošću kretena na licu!*

(67)

Znamo da je samo sa ovim poznanicima – ovom antiporodicom – mali pesnik predao sebe „neprimerenom sažaljenju“ koje provocira majčino gađenje i teror, i njegovu potragu za nežnošću kojom otkriva njen „plav pogled – što laže“ (67). Ovde možemo iskoristiti snažnu intuiciju Iva Bonfoaa koji kontrast između lažljivog plavog pogleda i oka koje kaplje na obraz vidi kao matricu čitave Remboove poetike.¹¹ Ovo nepredstavljivo oko (šta je uopšte oko koje kaplje?), koje se može ispisati samo u suprotnosti prema majčinom pogledu, u osnovi je princip čitavog niza operacija u pesmi ili označitelja porodičnog romana koji pesma pokreće. Ove operacije vezuju čvor između detinjeg latinskog i pesme naroda, ali ga takođe i razvezuju. Odbacujući laž plavog pogleda i pokvarenog poljupca, one poriču preobražaj dečijeg bola u zajedničku pesmu. Ne poriču pokret ovog preobražaja, ali ga prate i uvlače se u njega drugom pesmom: pesmom neočekivanog tona, sa *ostinatom* leve ruke, pesmom „mračne nesreće“.

Možemo da ukažemo na niz označitelja u pesmi „Sedmogodišnji pesnici“ koji opisuju gorku „dvoličnost“ (67) deteta koje se topi od pokornosti: leto [ètè], iznenađenje [étonnement], tupost [stupidité], paženje [langue tirée], nužnik, zima [hiver], šugavo rastinje [galeux espaliers], kreteni, neprimereno sažaljenje [pities immondes], ljudi u radnim kombinezonima [hommes en blouse], predgrađa [faubourgs], udarci bubnja [roulements de tambour], zvezdana stabla [bois sidéral] i veo [voile] kao poslednja reč. Susret dva subjekta ispod znaka odvratnog sažaljenja povezuje čitav ovaj lanac. Prvi subjekt je mali pesnik zaključan u toaletu: mestu odbijanja i meditacije; mestu identiteta ekstrema, čiste misli i odbačenosti; konačno, mestu iskušenja, jer u njemu Muž, Hrist, poseže za malim pričešćenim devojkicama, zato što je ovo, takođe, mesto pretvaranja uzvišene i čiste božije ljubavi u ekskrement, još od vremena pustinjskih otaca, *topos* asketske i mističke prakse i književnosti.

¹⁰ Bertolino: „Koja, bolešljiva, bezbojnih očiju“. (Prim. prev.)

¹¹ Iv Bonfoa, „Madam Rembo“, u: *Etudes sur les "Poesies" de Rimbaud*, Neufchatel: La Baconniere, 1979, str. 9–43.

Drugi subjekt je sa druge strane zida ili baštenske ograde, to su deca čije oko curi na njihov obraz, a ona koja predstavlja njihov proboj: „žustra kćer“ komšije, skače na malog pesnika, a on grize njenu zadnjicu, odnoseći kao kompenzaciju za udarce koje je primio „u sobu . . . miris kože njene“ (68).

To je susret koji će melodiji pesme dati muziku i ton: neizbalansiranu rezonancu sasvim različitu od Verlenovog ideala: nije više reč o dodavanju ili oduzimanju slogova, već o upisivanju, unutar jezika pesme, stranih tonova mračne nesreće i čak nečistog bola, što je ideja koju *a contrario* možemo pronaći u „Zloj krvi“, gde se kaže: „Ali časovnik valjda neće doći dotle da otkucava samo čas čistog bola!“ (136). Nesklad, jedinstveni ton ovog lanca mračne nesreće, povezuje tvrdoglavost misli sa razmatranjem onoga što nije predstavljeno u pesmi bola i slave, što nije razrešeno ni politički ni religijski – idiotsko ili pobunjeničko sažaljenje ovog susreta izraženo je jednim pojmom: prosjačkim detinjstvom („Životi“). Sažaljenje je, naravno, kao naricanje za divnim milosrđem, dokaz sopstvene nemogućnosti. Ali u isto vreme ono prati izlomljenu liniju još nečuvane pesme, mešavine himne i naricaljke. Pesma, zahvaljujući sažaljenju, postaje muzika ovog nesklada – muzika ovog prosjačenja – koja se suočava i radi na velikim himnama i velikim proročanstvima.

U izvesnom smislu, čitava Remboova poezija može da se shvati kao proces rastvaranja pojedinačne pesme, njegove pesme iz detinjstva, „Kovač“ (ako možemo da se usudimo da tako kažemo). „Kovač“ je pesma stoleća, pesma naroda, radnika, siromaštva i revolucije; pesma u Igoovoj tradiciji, sa velikom pompom i poznatim opkoračenjima i preokretima. To je porodična pesma naroda, pesma velike nade i velikog bola koji prizivaju novi jezik, koji im nedostaje. Remboov plan, plan vidovnjaka je, ukratko, da ponovo napiše „Kovača“ na novom jeziku, da izmisli jezik sopstvene budućnosti.

Ali ono u čemu uspeva je nešto sasvim različito. Umesto prevođenja igoovske pesme na jezik budućnosti, on će razoriti, muzikom mračne nesreće, sopstvenu pesmu, Remboovu pesmu. Razaranje „Kovača“ se u *Iluminacijama* prosto zove, kao što i treba, „Radnici“: pesma toplog februarskog jutra i neočekivanog Juga koji priziva „besmislene uspomene nas ubogih“ (167) ili „našu mladu bedu“ (167), dvoje verene siročadi. Jug takođe podseća subjekta pesme na „žalosne događaje iz mog detinjstva, na moje letnje očajavanje, na užasnu količinu snage i znanja koju je udes uvek udaljavao od mene“ (167).

Ova „užasna količinu snage i znanja“ udaljena sudbinom nudi formulaciju koja je interesantnija od prigovora upućenih sporom napredovanju nauke. Negativni odnos prema nauci proizilazi pre iz udaljavanja ili ponovnog utvrđivanja, nego iz nestrpljenja. Ponovno utvrđivanje moći nauke potiče od tvrdoglavosti mišljenja koje želi da prebroji neprebrojivo, da u pesmu unese kapanje oka na obraz, da učini oslušljivim nemoguće oglašavanje prosjačkog detinjstva, kao što nas to „Izreke“ pozivaju:

– *Drugarice, prosjakinjo, čudovišno dete! Kako ti je to svejedno, te nesrećnice i te smicalice, i moje zabune. Drži se uz nas svojim nemogućim glasom, tim glasom! Jedinin utešiteljem ovog niskog oćavanja.* (166)

Ovaj savez sa idiotizmom, tvrdoglavost uparivanja sa prosjakinjom nemogućeg glasa, razjašnjen je u inventaru kojim započinje „Alhemija reči“: idiotske slike, zastarela književnost,

crkvena latinština, vilinske priče, priglupi refreni, naivni ritmovi i ostale stvari, uključujući, na Forisonovu sreću, i „erotske knjige bez pravopisa“ (144). Šta je ovaj otpad, ako ne skup alata kojima se Rembo služi u „Poslednjim stihovima“, odnosno, u onoj „vrsti romansi“ koje koriste formu i rečnik „idiotskih pesama“ da ispričaju tamne priče porodične istorije i paklenih parova, radničkih rajeva, i pesnikovog plana da kao kradljivac vatre ponovo otkrije beskonačnost? Moramo razumeti razliku između ovih idiotskih pesama – pesama koje peva idiot ili koji su pevane idiotu – i „dobre pesme“ koja kaže pesniku:

*Prepoznaj pesmu tu,
Veselja punu i milja,
U svetu vala i bilja
Svoju ćeš naći svu!
[...]
Taj svet je porok sam;
Ta zar se čudiš tome!
Živi, nek nosi plam
Mračne nesreće tvoje.*
(105–106)

Ne dovodi se u pitanje spaljivanje ove „mračne nesreće“ koju „Majski barjaci“, naspram toga, predlažu da oslobode. Ne dovodi se u pitanje pijenje u komediji gladi, i zadovoljavanje gladi u pesmi koja se obraća Ani i magarcu; gladi za ovim idiotskim i podjednako nejestivim stvarima koje pesma „Svetkovine gladi“ nabraja: zemljom, kamenjem, stenama, ugljem, gvožđem; šljunkom od kog siromah živi, starim crkvenim kamenom, oblucima koji su deca potopa: oblucima Palčića, koji beži sa svojom sestrom Anom, rubovima crnog zraka, u svakom smislu: karbonizovanim rubovima imena, delovima izgubljenih refrena, fragmentima nemogućeg daha buduće pesme, ne zaboravljajući da vrpcu spasa baci svim budućim demistifikatorima krvavog pudinga [*boudin noir*, što zvuči kao *bouts d'air noir*, što Bertolino prevodi kao „rubovi crnog zraka“ – *Prim. prev.*].

Ovi rubovi crnog zraka koji pesma kalcifikuje u utopiju nove pesme predstavljaju Remboove *izume*, u muzičkom smislu reči: izume ritmova i harmonija, obrazovanih narodnih pesama, primerene za melodijsko merenje distance između pesme naroda – pesme iskupljene tuge – i idiotizma refrena ili dečije rime: skoro opiljaka melodije – kao forme rimovanja – opiljcima jezika, koji pokušava da zarobi sunce, odnosno, večnost, kako bi trijadu more–večnost–sunce zahvatio u svedenom obliku: vazduh–duša–oblutak. To je možda trenutak u kome je „gotovo skiknuo“ (131), iz *Boravka u paklu*. Ostalo je na identifikatorima da ovaj vrisak prepoznaju kao Verlenov pucanj. Čini mi se interesantnijim da ga povežem sa trubom slavne pesme zajednice. Ili, ako se već insistira da se uvede Verlen, treba da ga uvedemo kao pesnika. Poslednji vrisak Remboove trube može onda da bude poslednja nota izvesnog verlenizma, poezije galantnih proslava i nemih romansi: uistinu bliska i beskonačno udaljena od idiotske romanse gladi; poezija „tako radosnog, tako lakog“ trika, vazduha koji je postao beskrajno labilan, beskonačno tečan, spreman da bude ključala voda koja se preliva preko ruba kako bi se pomešala sa vodama Kidrona (aluzija na „Glad“ u *Boravku u paklu* – *Prim. prev.*).

Četiri subjekta pesme

Možda sada možemo da iscrtamo kartografiju koja objedinjuje *Poslednje stihove*, *Boravak u paklu* i *Iluminacije*. *Boravak u paklu* nam daje jezgro Remboovog programa, njegovu političku teologiju i njegovu novu hristologiju; *Poslednji stihovi* predstavljaju beležnicu izuma ili proučavanja, pokušaja melodija i metoda koji odgovaraju pesmi mračne nesreće: nešto nalik na novi priručnik *Uspom na Parnasu* i njegovu parodiju, Remboov hor kojim se na izvestan način okončava utopija pesme naroda, koju je pola veka ranije započelo Vilemovo horsko društvo [Bokion-Vilem bio je muzičar koji je osnovao instituciju *orpheona*, radničkih pevačkih društava u Francuskoj 19. veka, prim. prev.]. Što se tiče *Iluminacija*, one nam daju drugi deo programa, otkrivenog na početku „Alhemije reči“: prikaz svih mogućih krajolika i svih mogućih drama, njihovu Nojevu barku i njihovu enciklopediju. Ovi fragmenti nisu samo halucinacije ili fantazije, već i enciklopedija članaka, opisa ovog inventara predstavljivog, kojim se daje paralela inventaru melodija – i modusa predstavljanja. Pored novog *Uspom na Parnasu*, to je drugo oruđe šegrtovanja pesnika: novi Šompre, *Rečnik bajki*, smešten u doba Perola i Ofenbaha: enciklopedija bajki za decu ovog stoleća, ali za decu koja su neobična, onu decu koju nam predstavlja programska pesma *Iluminacija*, „Posle potopa“, pesma koja koristi Nojevu barku poetike:

U velikoj staklenoj kući, još uvek mokroj, deca u crnini pogledaše čudesne slike. (157)

Enciklopedija je napravljena za ovu decu u žaljenju: žaljenju za onim što Veštica zna ali neće da kaže. Napravljena je za decu prosjake: malog sveca sa nemogućim glasom. Enciklopedija slika identična je sa njegovom tugom. To je tuga, ili pre, rasprodaja, prelepih slika. Rasprodaja nije neuspeh. Odnosno, nije pitanje neuspeha, već nedostataka. Ono što enciklopediji nedostaje je njen subjekt. Detinjstvo koje gleda predivne slike, detinjstvo koje namerava da preuzme enciklopediju predstavljivog, podeljeno je na četiri subjekta, nabrojanih u fragmentima naslovljenim precizno „Detinjstvo“:

Ja sam svetac, u molitvi na doksatu – kao što bezazlene životinje pasu sve do mora Palestine.

Ja sam učenjak u tamnom naslonjaču. Granje i kiša bacaju se na prozor biblioteke.

Ja sam pešak na velikom drumu kroz patuljaste šume; huka brana pokriva moje korake. Dugo imam pred očima melanholičnu zlatnu ceđ od smiraja.

Bio bih zaista dete ostavljeno na molu koje se otisnulo na debelo more, mali sluga što ide duž drvoreda dotičući nebo čelom. (159–160)

Subjekt pesme može biti pronalazač, učenjak u svojoj biblioteci, onaj čiji se komfor samo uvećava kako kiša pada na prozorsko okno: smireni vlasnik materijala enciklopedije i ključa svake divlje parade. Pronalazač je bio tako moderna figura u 19. veku, alhemičar nove ljubavi, novog jezika i novog rada.

Ovaj učenjak „sa ozbiljnim borama“ je, ukratko, san napuštenog deteta – deteta koje bi želeo da bude malo napuštenije nego što zaista jeste (*mogao bih biti dete ostavljeno, veoma bih želeo da budem ...*). Dete možda sanja da je istovremeno stari izumitelj svih drama i

svih spektakla i dete koje žali – istinski žali, istinsko siročće – posmatrajući svoje „čudesne slike“: dete koje je sam svoj sin, sin starog čoveka čiji je ono otac.

Jednostavno govoreći, napušteno dete i učeni starac se preklapaju. Prvi je pešak na glavnoj ulici, koji u nedostatku Vavilonske biblioteke prelistava rukopise iz drugih biblioteka, tavana i izloga knjižara, koji su samo nesavršene kopije odsutne biblioteke; onaj koji putuje po gradovima i putevima da sakupi drame i prizore, da u pesmu nagomila sva mesta i krajolike, i sve spektakle koji sačinjavaju stoleće, a posebno one koji su koncentrisani u kamenoj pesmi velikih gradova, pesmi osvetljenoj letnjom noći uglja. Ovaj putnik gomila sva ta mesta i meša ih iz početka sa slikama legendi raznih vekova i likova iz rečnika bajki, postavljajući splavove popularnih gradskih orkestara na talase mora iz koga se rađaju Venere, nad kojima se čuje Rolanov rog. Prostor njegovog stoleća hrani se vremenom svojih legendi, dok je sa druge strane marš parade gradskog napretka presretnut polarnim ledom i plesom divljaka:

Prित्रčavaju udruženja divovskih pevača čija odela i kraljevske zastavice blešte poput svetlosti vrhunaca. Na platformama usred ponora Rolandi trube svoju neustrašivost. Po brvnima povrh provalija i po krovovima krčmama barjaci od nebeskog žara kače se na katarke. Sronjavanje apoteoze dopire na visoravni gde se anđeoske kentaurke miču među lavinama. Iznad razine najviših slemena širi se more uzburkano večitim rađanjem Venere, prekriveno zvečanjem bisera i dragocenih školjki, posuto orfeonskim brodovljem – more koje se ponekad zamrača uz smrtonosni blesak. Na obroncima muču žetve cveća velikog poput našeg oružja i naših pehara. Iz jaruga se u povorkama penju vile. Mab u haljinama mrke i opalne boje. Tamo gore, s nogama u slapovima i u kupinama, jeleni sisaju Dijanu. Jecaju Bakhantkinje iz predgrađa, a mesec izgarajući zavija. Venera ulazi u špilje kovača i pustinjaka. Skupovi kula pevaju ideje naroda. Iz zamkova izgrađenih od kostiju dopire neznana muzika. Razvijaju se sve legende, a u varošima nasrću zanosi. Survava se olujni raj. Divljaci neprekidno plešu svoju svetkovinu noći. I tako siđoh da provedem jedan sat u živosti bagdaskog bulevara, gde su družine pod gustim lahorom opevale radost novog rada i kretale se ne mogavši da izbegnu basnoslovne utvare planina na kojima se moralo opet doći k sebi. (169–170)

Bila bi onda putnikova privilegija da obuhvati celinu ovog grada-univerzuma, koji je istovremeno prepričavanje legendi prošlih vekova, jedinstvo antičke mitologije sa fanfarama novog rada. Ali vizija je ispričana samo kao parada, čiji smo ključ izgubili:

Koje će mi to ruke dobre, koji čas lepi vratiti taj predeo, uz kojega dolazi svaka moja usnulost i svako moje i najmanje uznemirenje? (170)

Već izvrnuti redosled priloga (bilo bi možda primerenije da su „dobre ruke“ i „lepi čas“) udaljava odgovor na putnikovo pitanje. Može li možda svetac znati odgovor ili posedovati ključ, ključ milosrđa, bez sumnje? Svetac koji se moli na terasi poput bezazlenih životinja koje posmatraju prema moru Palestine – poznajemo ga dobro, isuviše dobro, bez sumnje. Na platnima slikara i pobožnih *images d'Epinal* [popularne francuske litografije konvencionalnih predmeta – *Prim. prev.*] često smo viđali učenjake u pustoj zemlji ili u sobi bez prozorskih okana. Njegova biblioteka je oštećena. Tek jedan ili dva zida prekrivaju police, ako ih uopšte ima, taman dovoljno da jednu policu popuni primercima *Svetog pisma* i jednog

dana na nju okači kardinalski plašt. Sam svetac je podeljen: u jednoj ruci drži olovku, a u drugoj krst. Obučen u monašku garderobu, pored sebe drži crveni šešir sa trakom [kardinalski šešir – *Prim. prev.*]; sa njom se pred njegovim nogama igra miroljubivi lav sa licem psa. To nije Sveti Jeronim sa *image d'Epinal* koji će nam darovati „čas lepi“. On neće ponovo omogućiti spasenje, koje se već desilo. Sve što može jeste da ostavi trag u viziji. Ovaj trag sveca, askete, mistika, upisan je u formi oksimorona mističke misli koja zaseca viziju: satensko ugljevlje, paklovi koji se obrušavaju sa ledenim olujama, zapaljeni mesec, slamanje ledenica o zvezde, plamene kiše sa vetrom koji vitla dijamante zemaljskog srca, spaljene zbog nas („Varvar“), kratko, sve metafore i oksimoroni kojima se izjednačavaju led i vatra, biće i nebiće, uzdizanje i unižavanje, i koje nam govore o nemogućnosti iskazivanja čiste ljubavi.

„Lepi čas“ ne pripada budućnosti. I pesniku ništa drugo ne preostaje nego da ponovo prođe kroz sve likove, da sve vrati detetu i njegovoj borbi sa zorom, koja je prenesena na svakog od likova, sve do samog kraja mola, koji nema kraj, sve do „kraja sveta, ovim napredovanjem“. Nered vizije zato nije znak halucinacija ili puke igre mašte. U pitanju je njena fragmentacija na „vrtešci“ ova četiri lika, četiri subjekta. Nema sumnje da ovu vrtešku možemo nazvati genijalnom, ovaj pokret koji se nastavlja u zimskoj noći „od rta do rta, od burnog pola do zamka, od gomile do žala, od pogleda do pogleda“ (185). Tako je imenovana u poslednjoj pesmi *Iluminacija*. Međutim, da li je to i njihova poslednja reč? Znamo da su priređivači, a ne Rembo uredili ovu zbirku. Izbor da je zaključe sa „Genijem“ koji su oni često pravili, zasnovan je na simetriji sa gestom njegovog „Zbogom“, kojim se zaključuje *Boravak u paklu*. Ali sama simetrija je dvosmislena. Ton koji „Zbogom“ proizvodi nije jednoznačan. Obećanje divnih gradova i istine koju duša i telo poseduju istovremeno je sa sahranjivanjem „divne jedne slave umetnika i pripovedača“ (154). Apsolutna modernost, između proročanstva i odbacivanja iluzija, zauzima neodlučan položaj. „Genij“ je, sa druge strane, apsolutno pozitivan. U njemu se zauvek identifikuje pokret velike nade sa pokretom jedinstvenim za pesništvo. Kakvu god hipotezu da zastupamo o redosledu kompozicije *Iluminacija* i *Boravka u paklu*, „Genij“ ispravlja dvosmislenost pesme „Zbogom“. On identifikuje trezveno osvajanje budućnosti sa trajnom borbom poezije i sa naporom pročišćenog jezika.

Ali ovako nešto je Rembo odbio da sprovede u delo. Da bismo ga razumeli moramo ponovo da uporedimo njegov položaj sa Malarmeovim, jer ga nekoliko rečenica iz „Krize stiha“ sumira: „Govoriti ima veze sa realnošću samo komercijalno: u književnosti dovoljno je načiniti aluziju ili izdvojiti njihovu osobinu koju će sadržavati neka ideja. Pod tim uslovom uzleće pesma, poput olakšane radosti“ (Malarme, 56).¹²

Za Malarme, reči i stvari podeljene su prema suštinskoj razlici. Postoji komercijalna stvarnost i kvalitet koji se može ekstrahovati iz nje tako da reč može da otelotvori neku ideju, te da se nečiste plemenske reči mogu pročistiti i doći u pesmu: „One se pale od međusobnih odsjaja kao moguć vatreni trag po draguljima“ (57). Na ovaj način, pesma se može napisati kao proizvod čistog delovanja i može da skicira mesto koje joj nedostaje, zajednicu koja će jednog dana *oglasiti samu sebe*. Na ovaj način, veliki izum sa kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka postaje moguć, kao nova budućnost stoleća koje se

¹² Navod je dat prema prevodu Radivoja Konstantinovića, vidi: S. Malarme, „Kriza stiha“, u *Letopis Matice srpske*, 414, 1 (jul 1974). (*Prim. prev.*)

gasi i koju on izmišlja sam za sebe, sahranjujući novo hrišćanstvo ispod *glisanda* paganskih harfi i popodneva jednog fauna. Ovaj novi izum budućnosti zove se avangarda.

Rembo ne pripada avangardi. On ne veruje da se kvaliteti stvari mogu ekstrahovati, niti da se reči plemena mogu pročitati. Prema njemu, same stvari i jezik trgovine nam ne dozvoljavaju da ih razdvojimo od stvari i jezika poezije. To je lekcija koju je strpljivo bacio u lice Teodoru de Banvilu u pesmi „Pesniku povodom cveća“. Rembo ne može da pristane na eliptičnu sintaksu koja unapred redukuje radost pesme. On takođe zna da pleme uvek sanja o Izraelu, kao i da se u 19. veku pleme zove narod. On zna da „inkorporiranje“ znači „inkarnaciju“ [otelotvorenje] kao i da plamen blista na dragom kamenju pre svega u književnosti mistika. On, ukratko, zna da ne postoji mesto za pesmu odvojeno od celine jezika, od jezika i jezičkih utopija koje ga ispunjavaju obećanjima spasenja.

U tome se sastoji Remboova jedinstvenost. Pre njega poetika je postojala. Bodler je još uvek imao na raspolaganju veliki rečnik (rima i bajki) koji je omogućio samu novost „saglasja“. Posle njega Malarme će izumeti čistu delatnost pesme. Nova poezija, za Rembova, mora se identifikovati sa celinom jezika. Njegova sudbina nužno je povezana sa utopijom novog jezika i sa pomirenim telima. Rembo putuje kroz ovu utopiju i razara je tako što je prati drugom muzikom: govorom neprebrojanih, idiotskom romansom mračne nesreće. U naricanju nad novim jezikom slavni tela on oblikuje idiom: ne dijalekat, već suprotnost dijalektu. Remboov idiom, identičan njegovom pesništvu paradoksalan je jezik, „partikularno zajednički“, izuzetno-uobičajen. Rembo čini da njegovi akcenti odjekuju između truba i doboša popularne pesme i dijalekta idiota. On izmišlja pesmu koja nema drugog mesta do celine jezika, koji se kreće putem idioma uvek propuštenog susreta, specifičnog tonu mračne nesreće.

Logične pobune

Rembo ne pripada avangardi. On se ne baca sa litice starih ekonomija spasenja u lice novim ekonomijama proizvodnje. Opstaje u rascepu između stare istorije – pesme naroda i spasenja tela – i nove, pesme poetičkih i političkih avangardi. On insistira da peva nesku-pivi deo ekonomije spasenja čija muzika beskrajno prodaje san slavnog tela.

Jedinstvena pobuna u jeziku je rođena. Ovu pobunu (kao jedan od principa koji sam pokušao da izolujem) možemo imenovati izrazom koji proizilazi iz samih *Iluminacija*: „logična pobuna“. Kao što nam je poznato, tekst kaže „Istrebićemo logične pobune“ (184). To „mi“, čiji sleng prigušuje doboš, pripada „vojnicima dobre volje“, kolonijalnim armijama demokratije koje se zapućuju u močvare pune boleština. Naravno, u pozadini uvek čujemo i kraljevsko „mi“, kojim sam pesnik sebe čini istrebljivačem logičnih pobuna i okončava pobunu sopstvene pesme.

Da bismo pesmi dodelili njeno mesto, a ovom masakru razumljivost, bilo bi primereno da od nje napravimo sliku iznad oltara gde bi se pridružila „Geniju“, pesmi slavnog pesničkog tela, i „Rasprodaji“, pesmi o rasprodaji neprocenjivih tela. „Demokratija“ je pesma istrebljivanja logičnih pobuna, dijalekta koji prigušuje doboš; to je pesma u kojoj je idiom pesme izgubljen. Ako je *Iluminacijama* potreban kraj, jedna pesma sama ne može da ih dovrši, već samo ovaj triptih, koji obnavlja utopiju pesničkog tela i kontrautopiju sopstvenog dovršetka.

Ali da bi se ovaj dovršetak učino razumljivim, mora se uokviriti deklaracijom dva principa, preuzetih iz dve „poetike“ od kojih je jedna delovala kao čista zabava. „Ozbiljna“ deklaracija je Malarmeova: „Govorenje ima veze sa realnošću stvari samo komercijalno“. Zabavna pripada mladom Rembou, savetujući Bavila:

Trguj! Putuj! Medijum budi!
(82)

Trojstvo trgovca, kolonizatora i medijuma direktno odgovara „Rasprodaji“, „Demokratiji“ i „Geniju“. Prividno dečastvo pesnika fiksira njegovu poetsku i ličnu sudbinu. Ali Rembo je jezik shvatio ozbiljno, kao što je i „realnost stvari“ shvatio ozbiljno. On sam je postao trgovac i kolonizator, jer nije mogao da postane „medijum“ ili „genij“, jer nije mogao da prihvati jezik poezije koja napušta svakodnevnu realnost trgovine u ime neobične stvarnosti spasenja i jedinstvenosti prosjačkog detinjstva. Proizveo je zlato kolonijalnom trgovinom jer nije hteo da vara u jezičkom zlatu. On je unapred rekao zbogom avangardama, vajarima pesama i vođama partija za slavnu budućnost, nakon što je odigrao svoju ulogu, pevajući pesmu mračne nesreće tako da je ona odjekivala u logičnim pobunama njegovih stihova i proze.

*(S engleskog preveo **Stevan Bradić**)*