



REMBO I PROSTORNI TEKST

Želim da vidim da li možemo da damo jedan shematski doprinos problemu preduslova, odnosno uslova mogućnosti, pojedinačne manifestacije onoga što nazivamo modernizmom, naime poeziji Artura Remboa. Problem na koji želim da se koncentrišem mora u prvom koraku da se razdvoji i od analize poezije i od njene interpretacije. Ali pitanje „objektivnih“ uslova mogućnosti Remboovih tekstova mora takođe da se razdvoji i od biografskog pristupa, čak i od onih prefinjenih savremenih psihobiografija, koje nam nude prošireno shvatanje samih kompleksnih određenja u konstrukciji onoga što smo navikli da smatramo individualnom psihom ili subjektivnošću. Remboova psiha će ovde biti uzeta kao nešto što je objektivno dato, a između ostalog i kao jedan od presudnih faktora uslova mogućnosti o kojima je reč. Budući da se nužno nalazimo u pluralističkoj klimi, u kojoj se mnoštvo personalizovanih „metoda“ takmiče, iskrenost mi nalaže da iznesem svoju naklonost ciljevima Žana Pola Sartra, izloženim u njegovom poslednjem delu,¹ obimnom i nedovršenom projektu o Floberu: iako je moguće da će moji sudovi o određenim detaljima i istorijskoj interpretaciji biti različitog duha od Sartrovih.

Čitajući te tri hiljade stranica shvatio sam da Sartrov projekat pretpostavlja nešto nalik na rascep između subjekta i objekta u modernom svetu, rascep koji on želi da metodološki održi kako bi ga epistemološki prevazišao. Time mislim da *Idiot porodice* pretpostavlja dva različita tipa objašnjenja za „Flobera“: sa jedne strane je subjektivno, porodično, psihoanalitičko, koje će posegnuti za Floberovom traumom, njegovim čuvenim epileptičnim napadom u Pon Leveku 1842. godine; sa druge je mreža društvenih određenja, koje se prostiru od strateških konfiguracija buržoaske ideologije u Floberovom vremenu, do društveno-simboličkog shvatanja vrednosti umetnosti, koje je njegova generacija nasledila i modifikovala. Tri dovršena toma ovog dela insceniraju nešto nalik na prestabliiranu harmoniju između subjektivnog i objektivnog: neverovatnu istorijsku slučajnost koja od Flobera, sa jedne strane, pravi nosioca privatne neuroze, a sa druge, privilegovanog glasnogovornika i stvaraoca formi te kolektivne i „objektivne neuroze“, koja je bila ideologija i svakodnevna životna praksa buržoazije sredinom 19. veka. Napisani poslednji tom trebalo je da iznesene teze stavi u pokret oko *Gospođe Bovari*. Ovaj roman je shvaćen kao simbolički akt predodređen navedenim impulsima, koji su u umetničkom delu ipak stopljeni na jedinstven način, tako da se u krajnjem slučaju ne mogu ni razlikovati.

Nešto slično tome, ali u manjoj razmeri, želim da formulišem povodom Remboove poezije. Na strani subjekta, „Remboa“ treba razumeti kao specifičnu fizičku, iskustvenu i fenomenološku konfiguraciju, koju ću ovde nazvati „proizvodnjom adolescentnog tela“; to je,

¹ Reč je o delu *Idiot porodice*, odlomak iz ovog dela objavljen je u časopisu *Art 032*, br. 12 (2005), str. 40–42. (Prim. prev.)

verujem, istorijski nova i specifična *čulnost*, koju je ova figura zahvaljujući nizu istorijskih determinanti bila privilegovana da snimi poput aparata. Na objektivnoj strani, na strani društvene istorije, „Rembo“ označava trenutak – i to na preuranjen i jedinstveno proročki način – prelaska sa tržišnog na monopolistički kapitalizam (na ono što je Lenjin nazivao „imperijalističkim stadijumom“), trenutak, dakle, u kome se odigrava preobražaj čitavog svetskog sistema, što zahteva dalju interpretaciju. Mi smo, drugim rečima, sasvim dobro upoznati sa vezom između kulture i istorijskog tela; ali proces kojim pojedinačna svest može biti formirana i determinisana, strukturno konstruisana i oblikovana od strane nečega što deluje tako apstraktno poput udaljenog geografskog i internacionalnog sistema – još uvek je možda paradoksalan i enigmatičan.

Objašnjenje ovog procesa želim da počnem tako što ću naglasiti da je moj pristup ujedinjeniji od Sartrovog, zato što su kod mene oba impulsa koja sam pomenuo – subjektivni i objektivni, telo i svetski sistem – suštinski *prostorna*, zbog čega predstavljaju odvojene krajnosti u istorijskoj konfiguraciji i preobražaju društvenog prostora.

Ali kada je reč o globalnom i planetarnom prostoru, efektivniji pristup od navedenog podrazumevao bi obraćanje pažnje na inteligibilnost društvenih jedinica, kao što su selo, grad i slično. To je mesto na kome treba da zakomplikujemo svoje izlaganje – što je suštinski samo još jedna tačka razilaženja u odnosu na Sartrov model – estetskim i formalnim proširenjem, naime, teorijom stupnjeva proizvodnje formi i kulturnih jezika, prema kojoj umetnost srednje klase istorijski prolazi kroz tri momenta: realizam, modernizam i postmodernizam. Ova tri momenta se grubo poklapaju sa tri stupnja samog kapitalizma: tržišnim, monopolističkim ili imperijalističkim, i konačno, našim, multinacionalnim stupnjem takozvanog poznog kapitalizma i globalizacije, čijih se karakteristika ovde ne možemo doticati.

Šire teorijsko interesovanje za Remboov period sada će, nadam se, biti jasnije: njegova analiza može da nam otkrije nešto značajno o prelomnom trenutku u kome se javlja modernizam kao takav. Određene karakteristike moje interpretacije dugujem Lukačevim pionirskim uvidima o nastanku ovog pravca, ali se nadam da sam iz njih otklonio određeno dogmatsko moralizovanje.

Moj lični Lukač, kao što sam rekao na drugim mestima, jeste Lukač *Istorije i klasne svesti*, to jest teoretičar „totaliteta“; zaista verujem da je moguće pročitati poznata estetička dela, eseje o realizmu, u kategorijama njegove ranije teorije. Upravo na ovaj način želim da pristupim našem prostornom i geografskom problemu. Ujedinjenje formi u umetnosti, u skladu sa datim shvatanjem, u velikoj meri zavisi od imanentne inteligibilnosti [razumljivosti] društvenog života, to jest, na istrajnosti određenih lokalnih društvenih totaliteta. Mogućnost realizma zato će biti blisko povezana sa istrajnošću određenog oblika zajedničkog postojanja, u kome iskustvo pojedinca još uvek nije u potpunosti oteto iz društveno-ekonomskih mehanizama: društvo koje bismo iz nestrpljenja mogli opisati u kategorijama retorike transparentnosti. Inteligibilnost ovde znači da iskustvo određenog pojedinca još uvek može da nam prenesu strukturu samog društvenog života: tako da „realistični“ narativ sudbine pojedinačnih karaktera zadržava epistemološku vrednost i još uvek može, prema zakonima naracije i logike, da prenese nešto od unutrašnje istine društvenog života.

Upravo tako nešto postaje problematično onog trenutka kada novoujedinjene i postrevolucionarne nacionalne države Evrope stupe u svoj monopolistički i imperijalistički stadijum,

drugim rečima, kada život u metropoli postane strukturno zavisano od mreže dominacije i kolonijalne baze (sirovine, tržišta, sve intenzivnija i brutalnija ekstrakcija viškova). Ova baza se nalazi izvan nacionalnih granica metropole, u polju kulturne Drugosti, a navikli smo da je nazivamo Trećim svetom. To je proces koji započinje sa nepovratnim intenzitetom od vremena Rembovog stvaralaštva i nastavlja se, u suštini, sve do Drugog svetskog rata i do velikih pokreta dekolonizacije i neokolonijalizma, koji označavaju prelazak iz drugog u treći, multinacionalni stupanj kapitala.

Kriza realizma se tako može teorijski formulirati i artikulirati na sledeći način: kao rascep između individualnog (i fenomenološkog) iskustva i strukturne inteligibilnosti. Ili jednostavnije, ako u novoj decentriranoj situaciji imperijalističke mreže ljudi proživljavaju nešto intenzivno i konkretno, to nešto je nerazumljivo, budući da njegove odrednice leže izvan njihovog polja iskustva. Ako su, sa druge strane, oni sposobni da razumeju fenomene na apstraktan i naučni način, ako je njihov apstraktni um sposoban da poveže sve odgovarajuće determinante, prisutne i odsutne, onda se ovo znanje ne poklapa sa konkretnim iskustvom, ostajući apstraktno i zatvoreno u odajama uma rezervisanim za čisto znanje i spoznaju.

Moramo, međutim, dati dva komentara na ovaj opis: pre svega, ideja podele uma na domen znanja i iskustva samo je deo sveobuhvatne psihičke fragmentacije, specijalizacije i podele rada različitih mentalnih funkcija, u skladu sa podelom čula, seksualnosti, racionalnosti, kvantifikacije i tako dalje – a sama ta fragmentacija (ponekad je, prateći Lukača nazivam i reifikacijom, odnosno postvarenjem) izvorno je deo istorijskog procesa koji ovde pokušavam da opišem. Ona očigledno predstavlja mentalnu paralelu tejlORIZACIJI radnog procesa tokom istog perioda.

Drugi komentar je sledeći: različiti estetski i filozofski pokreti koji teže da nas vrata celovitosti, kao što je slučaj sa Bergsonom i fenomenolozima, postavljaju neku izvornu celovitost koju „pala“ ljudska bića u svakodnevnom životu ne mogu da prepoznaju – svi ovi pokreti treba da se razumeju kao očajnički, drugostepeni pokušaji da se izađe na kraj sa samom krizom fragmentacije. Među njima bismo sigurno mogli da visoko mesto dodelimo i modernizmu, kao umetničkom jeziku koji istovremeno zapaža i ponavlja reifikaciju. Na drugom mestu, raspravljao sam o ovim strategijama u kategorijama tela i čula ili čulnosti, pokušavajući da pokažem kako fragmentacija fizičkih čula takođe vodi moderniste u brojne zatvorene odaje (čisto oko, čisto uho, čak i jedan „čisti“ jezički aparat) u kojima se pokušava obnavljanje jedinstva na čisto simbolički način. Ali ne smem zaboraviti da napomenem kako je najuticajnija od ovih strategija opasan ideološki gest, u kome se čitava subjektivnost zatvara u odnosu na, sada, mrtvu i inertnu objektivnost: stvarajući čitavo novo polje u kome nova književnost introvertnosti i introspekcije može da procveta.

Rembova nesvodiva veličina i originalnost – zahvaljujući, barem delimično, njegovoj proročkoj ili vesničkoj situaciji – proizilazi iz činjenice da u njegovom delu nijedna od ovih „strategija“ nije imala vremena da se okameni u ono što bi Gadamer nazvao „metodom“ ili Bart „uspostavljenom, kanonskom institucijom znakova“. Vraćajući se pitanju geografske, apstraktne ideje mape, naspram telesnog iskustva marginalizovanog i neinteligibilnog [neshvatljivog] ovde-i-sada, nameravam da pokušam da pokažem kakvu je ulogu u Rembovoj poetičkoj produkciji imalo prizivanje egzotičnih delova sveta – Afrike, Dalekog istoka, delirijumskih tropskih predela, fantazmagorične Nemačke – da i ne govorimo o veoma

stvarnom ličnom šoku susreta sa Londonom, vrhunskom metropolom kapitalizma i samim centrom trgovinskih mreža, koje će sve više ujedinjavati svet okupljen kolonizacijom.

Središnja od ovih referenci je naravno dugačka sekvenca „Zla krv“ u *Boravku u paklu*: ovo neverovatno poglavlje koje predstavlja pokušaj da se sopstvo odsanja unazad kroz istoriju, u kojoj se imaginacija očajnički bori protiv mrtvog tereta hrišćanstva koji pronalazi svuda – započinjući niz identifikacija sa nižim klasama, od plaćenika, gubavaca, osuđenika, sve do poduzetog preuzimanja uloge plemenskih Afrikanaca na čije obale pristaju robovlasnici, hrišćanski kolonizatori i kolonijalni evropski vojnici – scena koju bi bilo zanimljivo uporediti sa Vitmanovom sekvencom o pijaci robova. Nažalost, nemamo vremena da sada dublje razmatramo *Boravak u paklu*. Ali se bojim da će ovo geografsko Nesvesno kolonijalizma biti shvaćeno na opštiji način: usmeriću zato čitaoce na moju raspravu o ulozi apstraktnih geografskih i egzotičnih fantazija u stvaranju forme kod Volasa Stivena. U drukčijem svetlu sagledava se ovaj problem kod Terija Igltona u studiji *Prognani i Emigranti*, u kojoj vidimo da su skoro svi moderni „britanski“ pisci bili ili stranci ili žene ili unutrašnji emigranti – kao da kulturni establišment engleskog imperijalizma nije bio sposoban da u dovoljnoj meri uspostavi sopstvenu viziju Drugog ili Spoljašnjosti, da bi mu dao oblik na osnovu sopstvenog subjektivnog iskustva. Niti treba pretpostaviti da Drugi i Treći svet, uopšteno, ne pate od analogne ali izvrnute verzije iste situacije: Suzan Vilis je pokazala u diskusiji o ulozi mapa i plutajućeg avionskog-pogleda totalizaciju i kod najznačajnijih karprijskih pesnika. Konačno, posebna dimenzija svega ovoga izložena je u klasičnoj studiji Edvarda Saida, *Orijentalizam*.

Ali previše žurimo i zato se moramo vratiti na drugu krajnost Rembovog prostornog teksta, naime, na telo, čija jedinstvena istorijska dispozicija i čulnost služe kao neka vrsta mašine za zapisivanje, ili kao libidinalni aparat za hvatanje odjeka kolonijalnog svetskog sistema. Kao uvod, počecu shematsku diskusiju o telu kod Rembova na relativno tradicionalan način, pitanjem „uticaja“. Pozvaću se na besmisleni tvrdnju Inid Srarki u njenoj klasičnoj biografiji, prema kojoj je Rembo koristeći reč „alhemija“ mislio doslovno, tako da bi njegove slike i figure trebalo shvatiti kao da su direktno zasnovane na koncepciji tradicionalno shvaćenog „velikog tela“ ili preobražaja osnovnih metala u zlato:

Postoji sedam faza ili procesa u stvaranju zlata: kalcinacija, kvarenje, rastvaranje, destilacija, sublimacija, konjunkcija i konačno stabilizacija. Njime se u ispravnom redosledu tokom procesa stvaraju i različite boje koje su dokaz da eksperiment napreduje zadovoljavajuće; postoje tri osnovne boje. Prva je crna – kao nagoveštaj rastvaranja i kvarenja – kada se pojavi to je znak da eksperiment dobro napreduje, da je kalcinacija imala pravi efekat razaranja različitih supstanci. Potom dolazi bela, boja kvarenja; treća je crvena, boja potpunog uspeha. Postoje i međubojе, koje pripadaju čitavom duginom spektru. Siva je prelaz iz crne u belu; žuta iz bele u crvenu. Ponekad se zlato ne stvori čak i ako se crvena pojavi, a onda se, kaže Filalet, pojavljuje zelena, koja se neko vreme zadržava i na kraju postaje plava. U ovom stadijumu mora se paziti da se boja ne vrati ponovo u crnu, jer bi tada proces krenuo ispočetka. Ako dođe do uspeha, zlato bi trebalo da se pojavi nakon plave, u vidu zrna filozofskog zlata. Ponekad je zlato u zrnima, a ponekad u tečnoj formi, i naziva se aurum potabile, eliksir dugog života. Čitav proces se ponekad opisuje kao četiri epohe, ili četiri godišnja doba.²

² Enid Starkie, Rimbaud, New York, 1961, str. 162–163.

Ovaj opis mi se učinio korisnim, ne zato što verujem da je ključan za Remboa, kao što Starki misli, već zato što alhemijски proces predstavlja impresionističku i figurativnu prečicu ka psihološkom iskustvu za koje smatram da je suštinsko kod Remboa: reč je o opstanku identiteta kroz metamorfoze, o osećanju zahvaljujući kome pojedinačni objekat ili element, poput Moneovih plastova sena, biva preobražen promenama svetla, vremenskih prilika, meteorološkog konteksta, i tako dalje.

Ali ovo objašnjenje još uvek daje relativno statičnu i spoljašnju kontemplativnu sliku datog procesa, koji je, kao što ću pokazati, *življen* kao iskustvo *vrenja*. Ništa nije tako upečatljivo kod Remboa kao izvestan preovlađujući osećaj uzdizanja i pada, čiji je element tečan, a koji bi se prevashodno mogao opisati kao nadolazeći i krivudajući pokret tečnosti *unutar* tečnosti. Mojih primera nužno mora biti malo, a oni moraju biti još i kratki; ovde ću kao centralni tekst uzeti „Bištenja“ [„Žene koje trebe vaši“]:

*Kad nemirno čelo dečakovo čezne
Da se mutni snovi ko roj veli vinu,
Uz krevet mu stanu dve čarobne sestre
I srebrni nokti s prstiju im sinu.*

*Stavivši dečaka uz prozor, za kojim
Plavi vazduh teče po bujnome cveću,
U njegovoj kosi, punoj rose, svojim
Prstima se strašnim i čarobnim kreću.*

*On sluša šta peva dah što im miriše
Na med ružičasti; pesma koju blaži
Tihi šum pljuvačke na usni, gde diše
Jedan tihi uzdah što poljubac traži.*

*Sluša kako trepću trepavice njine
U mirisnom miru, i kako ga draška
Električni dodir prstiju, kad gine
Pod kraljevskim nohtom neka sitna vaška.*

*I vinom Lenjosti omamljen, on sanja
Uzdah harmonike ludovanju sklone,
I oseća kako usred milovanja
Želja za plakanjem javi se, pa klone.³*

(90)

Želim da detaljno pročitamo ovu pesmu, jer ona zauzima središnje mesto u mojoj argumentaciji. U njoj se, prema mom mišljenju, mogu prepoznati tri osnovna momenta: prvi, u kome se telo još uvek osmišljava kao zatvorena celina, samodovoljni element ili posuda, čija spoljašnja granica, rub, kora, ispupčenja nisu narušeni, osim što su nadraženi ili proble-

³ Svi navodi dati su prema prevodu Nikole Bertolina, u A. Rembo, *Sabrana dela*, Beograd: Nolit, 1991. (Prim. prev.)

matizovani mukom vašijih ujeda. San – ili pre „indolences“ [lenjost], da upotrebimo Remboovu reč –kako dete misli, još uvek će moći da obnovi to jedinstvo: kada se „mutni snovi ko roj beli vinu“, oni će prekriti iritantna ispupčenja i poništiti ih. Ali sada se nešto približava iz stvarne spoljašnjosti, neočekivani stvarni spoljašnji svet izvan zatvorenog tela. Ne želim da se upuštam u vulgarnu psihoanalizu, ali dve sestre su očigledno figure Strašne Majke, Čudovišta koja je uhodilo i osakatilo Remboov biografski život, a čiji nokti odaju predatorske i zastrašujuće karakteristike.

Tada počinje drugi momenat, u kome smo usmereni, kroz još neizvežbana čula, ka celini spoljašnjeg sveta. Primarno jedinstvo je još uvek dato u jedinstvu plavog vazduha i trouglu „cveća“ (time se obnavljaju snovi/svrabni ujedi), a potom u rosi koja pada po kosi deteta. Ali sada imamo nešto novo: dodir – čudan metalni kontakt, koji nije dodir kože ili vrhova prstiju, već istraživanje noktima, koje podseća na rad prefinjene mašine. U tom se trenutku javljaju zvuci: tečni zvuci usana i disanja, električno pucketanje prstiju, a potom pucanje vaški između dugih, oštih noktiju. Sve ovo, kao i rasipanje mirisa ili parfema, odigrava se u spoljašnjosti, prelazi preko površine, ali donosi opasnost penetracije, još strašniju zbog svoje delikatnosti, i nasilja nad zatvorenim adolescentnim telom.

Želim da naglasim dve odlike ovog dela pesme: prvo, zvuke usta, „šum pljuvačke na usni“, uvlačenje pljuvačke i daha – to je prvi slučaj pojave onog uzdižućeg i opadajućeg pokreta koji ću uskoro objasniti. Potom, same neorganske zvuke pucketanja: pažljive, električne, smrtonosne i krvoločne u svojoj suptilnosti – osećam da ne bi bilo preterivanje ako bismo u njima čuli nagoveštaj novog mehanizma, modernog oružja, mitraljeza, prvi put upotrebljenog u Francusko-pruskom ratu, i robe kojom će Rembo mnogo godina kasnije trgovati u kolonizovanoj Africi. U ovim stihovima pojavljuje se telesna modifikacija proizvedena ovom novom vojnom tehnologijom, zahvaljujući industrijskom kapitalu, i mi smo svedoci stvaranja čitave nove preteće telesne čulnosti koja sada ugrožava na daljinu, praćena zvukom neobičnog i neuvredljivog zviždanja, nalik na zujanje pčela oko glave (Zolina slika u *Debaklu*).

I konačno treći momenat, veliki prelaz sa nivoa na nivo, veliko oslobađanje novog *štimmunga*, koji ne bi trebalo da budemo u iskušenju da trivijalizujemo i prebrzo banalizujemo pod poznatim kvantitetom pojma adolescentne seksualne želje. Ovde konačno imamo u celosti ono što sam nazvao vrenjem – krivudanje i opadanje „želje za plakanjem“, nalik na plimu, koja nadolazi i povlači se, ali nikada ne prelazi granice. Ona time potvrđuje zatvorenost tela, u kome se odigrava neprestano unutrašnje izmeštanje tečnih zapremina. One su identifikovane sa vinom, sa delirijumom muzike, i sa poslednjom reči za telesnu monadu u potpunoj transformaciji i potpunom mirovanju – sa „paresse“, lenjošću, tromošću, kao nekakvim konačnim, celovitim i problematičnim, ali samodovoljnim stanjem postojanja.

Dopustite mi da sada dodatno naglasim ovaj unutrašnji pokret sa dve strofe koje moram da nespretno odlomim iz „Pijanog broda“:

*I od tog se vremena kupam u Poemi
Mora, sjajem sazvežđa obliven, i mlečan,
Gutam azur zeleni, gde davljenik nemi
Zamišljeno ponekad kreće na put večan;*

*Gde, naglo obojivši bunilo, modrenje
I prespore ritmove ispod danjih kola,
Gorku riđost ljubavi obuzima vrenje
Od svih lira snažnije, od svih alkohola!*

(91)

Ove različite verzije, kojih postoji još mnogo više, ali za koje nemamo vremena, poslužile bi starom fenomenološkom pristupu kao označitelj bezimenog ali preciznog fiziološkog iskustva u samom središtu ove poezije – ono što sam nazvao *vrenjem*, prateći samog Rembo – koje pesnik u *Boravku u paklu* smatra da mu je bio zadatak da registruje: „To je u početku bilo izučavanje. Zapisivao sam tišine, noći, beležio neizrecivo. Fiksirao vrtoglavice“ (144). Čitava nova gramatika odgovara ovom zadatku, čitava nova praksa množinskih supstantiva i umnoženih apostrofa, kao i neobična i inovativna proizvodnja samopromenljivih glagola („snovidno cveće zvoni, pršti, sjaji“). Čini mi se da je ona povezana sa čitavom novom koncepcijom rimovanja, kao u pesmi „Bdenja I“:

*To je odmor prosvetljen, ni groznica ni klonuće, na krevetu ili ledini.
To je prijatelj ni vatren ni slab. Prijatelj.
To je voljena, ni mučiteljka ni mučenica. Voljena.
Netraženi kraj i svet. Život.
– To dakle beše to?
– I san se rasveži.*

(172)

Mislim da moramo da se odupremo iskušenju da rimovanju nametnemo nepromenljivo i metafizičko značenje; sa druge strane, čini mi se neporecivim da ovaj poseban oblik rimovanja (koji počiva na strukturi najranijeg stiha) ima relativno precizno privatno značenje u Remboovoj pesničkoj praksi; reč je o značenju koje želim da opišem u kategorijama opstanka određenog identiteta kroz metamorfoze, na način na koji supstanca (kao u alhemijskom procesu) zadržava problematični i začuđujući kontinuitet bića, kroz sve svoje telesne transformacije, promene boja i teksture („nagota koju zasenjuju, opasuju i oblače duga, flora, more“): sada možemo bolje da razumemo fenomenologiju Moneovih plastova sena i katedrala.

Uskoro ću predložiti da se ovakvo vrenje mora razumeti kao posledica promenljivosti niza kontekstualnih okvira koji okružuju jednu supstancu; i vama će biti jasno da ovi odsutni, izmišljeni, a ipak neprestano promenjivi „okviri“ pripadaju celini novog globalnog geografskog sistema, koji sam ranije pomenuo. Za sada, međutim, na nivou individualnog tela, ovo vrenje može da se prepozna kao adolescencija, a njeno estetsko pojavljivanje može da se shvati kao virtualna „proizvodnja“ samog adolescentnog tela.

Vrenje je, osim toga, samo jedan od privilegovanih telesnih fenomena, u konstelaciji drugih, koji oblikuju nešto nalik na semiotički *sistem* Rembovog tela ili čulnosti. Odavde moramo da nastavimo još sistematičnije, oslanjajući se na još kraće primere. Preostala tri termina ovog sistema deluju mi da potiču od besa pred tupavim i onoga što Rembo u svom privatnom jeziku zove „le bonheur“ [sreća]. Bes, oluja, onaj trenutak u kome telo deluje kao da je na tački pucanja:

*Šta su za nas, srce, ti slapovi krvi,
Žar, i sva zločinstva, kad krike diže bes,
I jecaj celog pakla, što svaki poredak smrvi,
I vetra sa severa nad ruševinom ples⁴*

(110)

Bes je, smatram, politički ili revolucionarni momenat kod Remboa, trenutak pobune – društvene i fizičke – koji iščezava iz sveta nakon krvavog gušenja Pariske komune.

Tupavost (ekspresivnija francuska reč je „fade“), mogli bismo pomisliti, jeste nešto nalik na suprotni pojam u odnosu na bes: neka vrsta unutrašnje stagnacije ili zastoja, u kome je unutrašnja celina ili čulni ukus dat, a da nije čulno razgovetan, budući da je pokret vrenja na trenutak zaustavljen. A u prekidu daljeg toka metamorfoza kao da nema više načina da se opažaj ili ukus, o kome je reč, fiksira i razluči, identifikuje ili imenuje:

*Šta mogoh da pijem u mladoj Oazi,
– Lug bez cveta, nemi brest i vlagu neba! –
Iz tikve žute, kad oko ne nalazi
Dragi dom? Kap zlatnu [i tupavu] što znojenju treba.*

(144)

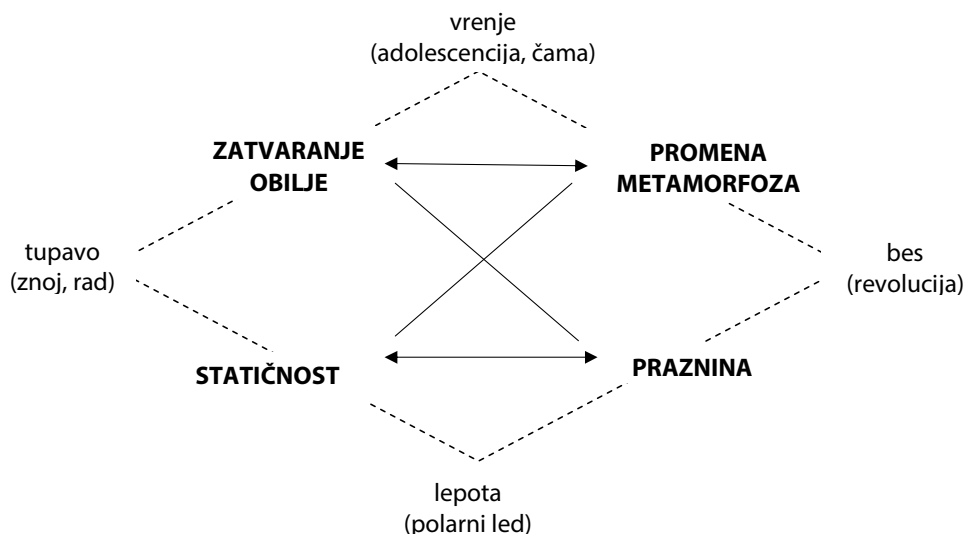
Misterija „le fade“, tupavog, zajedno sa pratećim zatvaranjem tela u samog sebe, kod Remboa je praćena znojem na površini spoljašnjosti. Uskoro ću pokazati da postoji bliska označiteljska veza između ovog pojma sa privilegovanom temom rada i radnika kod Remboa,⁵ kao što ću povezati zoru sa podnevom, sa stupanjem društvenog sveta u grad koji radi i stupanjem sunca u svoj zenit.

Konačno, najenigmatičnija je „le bonheur“, lepota, koja mi se čini da označava odsustvo unutrašnjeg telesnog osećanja, neka vrsta neverovatnog mira, više negativnog nego pozitivnog, u kojoj su različite druge čulne plime trenutno umirene ili suspendovane. „Bdenja I“ mogu ponovo da ilustruju ovaj momenat, koji je ponekad, kao u „Being Beateous“ ili „Geniju“ projektovan u spoljašnjost, na fatamorganu idealnog dvojnika, vrhunskog, novog i savršenog, da upotrebimo samo neke od karakterističnih markera za ono što ipak moramo da shvatimo kao iluziju: ovo stanje nije proročko objavljivanje radikalno novog, već pre trenutak radikalne iscrpljenosti i lišenosti, praznine pre nego punoće, u trenutku svog pojavljivanja.

Ovaj sistem se sada može formalizovati, ako njegove raznorodne pojmove i elemente artikulišemo kroz par binarnih opozicija statičnosti naspram promene sa jedne strane, i zatvaranja/obilja naspram praznine sa druge strane (vidi figuru):

⁴ Citirani odlomak iz pesme bez naslova koja pripada krugu Remboovih revolucionarnih pesama vezanih za Parisku komunu. Smatra se jednom od njegovih najznačajnijih pesama. Žak Rubo je prvi pokazao da se u njoj na nivou versifikacije, revolucionarnom upotrebom aleksandrinca, francuska poezija susreće sa katastrofom koja će trajati do duboko u 20. vek. (*Prim. prev.*)

⁵ Videti pesmu „Dobra jutarnja misao“.



Primitićete da sam u neutralnom pojmu „lepote“ uveo primer koji do sada nisam pominjao, naime, led i sneg arktičkog pola – slike iz Poovog „Gordona Pima“, ili iz Verlena, koje počinju da se opsesivno ponavljaju u *Iluminacijama* i koje zato mogu da posluže kao prelaz prema našoj drugoj temi, naime, globalnom, geografskom kolonijalnom svetskom-sistemu, koji se upisuje u ove pesme i razvija rezonantnu interakciju sa čulnim ili telesnim sistemom pojedinačnog subjekta, koji smo do sada opisivali.

Prelazak sa stiha na prozu može se velikim delom, iako ne u potpunosti, razumeti kao izmeštanje pokreta telesnog vrenja ili metamorfoze na metamorfozu kulturnih i geografskih sistema. Kao sa čisto fizičkim iskustvom, ovaj pokret, ova rotacija semiotičkog sistema, očajnički želi da prevaziđe samog sebe, da stupi u radikalno novo, u istinsku transformaciju i Novum i da uspostavi nešto više od pukih permutacija u zatvorenom polju kombinatorike. Zbog toga kao da možemo da formulišemo pitanje postavljeno u ovim proznim pesmama na sledeći način: ne *Kako da pronađemo ili izmislimo radikalno novo telo?* već *Kako će se svet okončati?* (posebno ako shvatimo da nakon poraza Pariske komune u maju 1871. više ne postoji nijedna vizija društvene i revolucionarne transformacije, koja bi bila na raspolaganju političkom nesvesnom): samo razaranje i apokalipsa, samo kraj sveta preostaje kao imaginarna mogućnost i kao formalni princip za dovršetak ovih pesama:

Ne! Trenutak isušenja, dignutih mora, podzemnih užarenosti, odnesene planete i prozilazećeg istrebljenja jeste izvesnost koju su s tako malo zlobnosti naznačile Biblija i Norve, a biće predat nadzoru ozbiljnijeg bića. Međutim, to neće biti učinak legende! (181)

Želim da kažem da ova nova vizija kraja sveta (neobično izokrenuta u najvećoj od svih proznih pesama „Posle potopa“, koja počinje sa krajem sveta i napreduje sumorno unazad ka civilizaciji i bedi adolescenta) podrazumeva izmeštanje pojmova sa pozicije onoga što

smo nazvali „besom“ na onu drugu, daleko manje dinamičnu poziciju koja označava momenat statičnosti ili suspenzije. Ovo se ipak najbolje može videti kroz analizu jednog fundamentalnog teksta, pesme „Metropolska“:

Od indigovog tesnaca do Osijanovog mora, po ružičastom i narandžastom pesku koji je isparalo vinorodno nebo, protegli su se i ukrstili kristalni bulevari neumereno nastanjeni mladim, siromašnim porodicama koje se hrane kod prodavaca voća. Nikakvo bogatstvo. – Grad!

Iz asfaltne pustinje, sa pojasevima od magluština koje su postrojene u grozne čete po nebu što se uvija, uzmiče i silazi, stvoreno od najzlokobnijeg crnog dima kakav može da bude delo Okeana u crnini, beže u raskolu točkovi, šlemovi, čamci, konjske sapi. – Bitka!

Podignuti glavu: taj drveni most, izvijen; poslednji povrtnjaci Samarije; one obojene maske pod fenjerom koji bičuje hladna noć; glupa vodena vila u haljini što šušti, na dnu rečice; one svetle lubanje i ravnice gde raste grašak – i druge pričine – polje.

Ceste obrubljene rešetkama i zidovima koji jedva zadržavaju gajeve, i grozni cvetovi koje bi da nazovu srcima i sestrama, Damask što od čame kune, – vlasništva vilinskih aristokratija, – prekorajnskih, japanskih, gavranskih, još uvek kadrih da usvoje muziku starih, – a ima i svratišta što su već zatvorena za sva vremena, – ima kneginja, i, ako nisi suviše iznuren, proučavanje zvezda, – nebo.

Jutro kada se, ti i Ona, dohvatiste u koštac [sa] snežn[im] iskrenj[em], onim zelenim usnama, santama, crnim zastavama i plavim zracima, i onim purpurnim mirisima polarnog sunca, – tvoja snaga.

(175–176)

Kao što vidimo, poslednji pasus ove pesme inscenira čitav ledeni krajolik na koji smo referirali ranije; jednako vidimo da ona to čini kako bi donela razrešenje sekvenci geografskih i kulturnih motiva. Naše početno pitanje mora prema tome biti: razrešenje čega? Kako treba da se konstitutivne tenzije i kontradikcije u ovoj sekvenci artikulišu?

Grad, borba, selo, nebo: to su formalne rubrike kretanja kroz četiri pasusa koje prethode krajnjem neutralizujućem svetu leda i snega. Ovaj pokret je nošen, prema mom mišljenju, čitavom fantazmatskom istorijom sveta, nesvesnom ali bliskom kolektivnom svešču o istoriji i njenim kontradikcijama, koja sada odlučno apsorbuje naizgled individualnu tematiku ranijih pesama. Dopustite mi da razjasnim: svakako ne pokušavam da kažem da je neka ranija subjektivna ili lična tematika nekako zamenjena objektivnom. Umesto toga, zajedno sa Delezom i ostalima, smatram da je razdvajanje između subjektivnog i objektivnog, psihoanalitičkog i društvenog, između želje i politike, veštačko, i da su želja i njene fantazije uvek društvene i političke, dok se politička vizija, gde god postoji na intenzivan način, mora uvek videti kao forma, možda i jaka forma, želje. Prepoznavanje istorijskih i političkih elemenata u ovoj pesmi, prema tome, ne označava Remboov zaokret prema nečemu drugom već prosto pojačanje njegovih ranijih pesničkih opesija.

Ovde, u trenutku u kome Francuska sa zakašnjenjem postaje deo industrijalizovanog sveta, što po prvi put u francuskoj istoriji za posledicu ima definitivno uspostavljanje istinski buržoaskog režima, u Remboovoj proznoj pesmi možemo da primetimo razmatranje procesa koji razdvaja dva velika modusa proizvodnje. Oni se u ovom trenutku još preklapaju ali je u toku proces kojim će jedan u potpunosti zameniti drugi. Prva strofa određuje Grad, industrijsku i komercijalnu metropolu koja u Remboovom istorijskom iskustvu nije otelo-

tvorena u Parizu – mestu politike i revolucija – već pre u Londonu, centru svetske kolonijalne mreže, nezamislivom i futurističkom urbanom fenomenu, koji ostavlja svoj trag u svim njegovim kasnijim proznim pesmama.

Druga strofa priziva fantazmagoričnu Drugost samog grada, same urbane civilizacije – naime, varvarske horde, ono što Delez naziva nomadskim, bezličnim rojem neprijatelja grada koji se okupljaju izvan njegovih zidina i utvrđenja, ali su takođe primorani na bekstvo pred nadolazećom civilizacijom.

U trećoj i četvrtoj strofi, međutim, očigledno smo u veoma različitom istorijskom i društvenom svetu, u svetu starog feudalizma, seljačke kulture i samurajske aristokratije, poseda i feudalnih ratnih gospodara. Ove dve strofe razlikuju se prema kategorijama koje bismo mogli okarakterisati kao klasne, ali takođe u kategorijama baze i nadgradnje. Treća strofa zaista razvija viziju prekapitalističke zemljoradnje i seljačkih poseda, zajedno sa kulturnim dominantama ovakvog društva, magijskim i bajkovitim elementima, koji su u našem društvu svedeni na građu za dečije knjige.

Četvrta strofa otkriva čitav prostor feudalnih vladajućih klasa, prostor koji je prepoznatljiv samo u svom konačnom odsustvu, po zidovima i ogradama koje zatvaraju enklave vladajuće klase od spoljašnjeg sveta. Još zanimljiviji je, međutim, osećaj prolaska vremena, istorijsko iščekivanje u ovom pasusu, u kome se odjednom vraća jedan od Remboovih velikih motiva, poput vernog simptoma: „ima i svratišta što su već zatvorena za sva vremena“. Naspram ovog sveta koji nestaje, vraćamo se onda na prve strofe kao na znake novog sveta koji se bori da se rodi (i da bude konceptualizovan).

Krajolik leda i snega u poslednjim strofama sve ovo poništava na konačan način: tonovi povratka u dečiju igru i ljubav – „Ružin pupoljak!“ Građanina Kejna – organizuju novi i snažan neutralni element – arktički pol – sposoban da razori novi prostor kapitala zajedno sa arhaičnim prostorom feudalizma u jedinstvenom sveobuhvatnom pokretu.

U širem kontekstu *Iluminacija*, prvi par strofa deluju mi kao da odgovaraju jednoj sablasnijoj opsesiji Remboove pozne poezije, najsnažnije izraženoj u regresivnom kretanju „Posle potopa“: „Oh! drago kamenje što se krilo – cveće što je već gledalo“ (157). Mineralno naspram vegetativnog, industrijski kapital protiv zemljoradničkog sveta prekapitalističke ere; to su kategorije u kojima je Remboova vizija grada – kristalna futuristička, sa velikim mostovima nalik na opise Velsa ili Žila Verna, sa piranezijskim horizontima, koji stvaraju vrtoglavicu svojim geometrijskim preplitanjima – povezana sa masom siromašnih – pristojnih, siromašnih radnika – koji su njegovi ljudski subjekti.

Korisno je pomalo insistirati – ne radi kritike, već radi istorijske preciznosti – na svemu što je delimično, deformisano, ideološko, fantazmagorično, u ovoj viziji imperijalističkog kapitalizma. Rembo kao marginalac i stranac nema nikakvu mogućnost da shvati ovu novu društvenu formaciju na realističan ili „naučni“ način: mora zato da fantazira o njemu iz spoljašnjosti, u kategorijama koje uspostavlja Žil Vern. Ali upravo ovaj neuspeh mašte, ova disocijacija senzibilitnosti, nalazi dijalektičku kompenzaciju u još široj viziji varvarske horde, koja kao da se pojavljuje kao odgovor na pitanje: Kako će se ovo, kako će se grad budućnosti okončati?

Pesma, međutim, kao da sprovodi implicitnu kritiku upravo takve vizije istorije – prateći temu varvarizma do, sa njom povezane, vizije prekapitalističkog feudalizma – kao nečega

što je zaista postojalo, ali što svakako ne može da funkcioniše kao agent okončanja kapitala, budući da je kapital zapravo okončao to starije, feudalno, društvo, ostavljajući „krčme“ praznim.

Konačna apokalipsa snega sada se čudno uklapa u jedan od motiva poslednje strofe, naime, u celu viziju kristalnog sveta: neprirodnost, minerali, neljudskost metropole – njen afinitet prema materijalima od stakla, metala i kristala – sada dobijaju svoj konačni snažni oblik, kroz dolazak ledenog doba.

Ali ostaviti Remboa na ovoj tački značilo bi izgubiti sve što je najdublje energično i poetično u njegovom vizionarstvu: jer je, u krajnjem paradoksu, ovo glečersko poništavanje sveta na samom vrhuncu pesme transformisano u najtvrdoglaviju od svih Remboovih opsesija – transformaciju tela, dolazak Novog, sam utopijski impuls, pozdravljen u poslednjem trenutku pesme simbolički nabijenim rečima, „tvoja snaga“. Razumeti kako je u viziju zamrznutog toka istorije mogao da se, uprkos beznađu, uloži takav neumorni napor za preobražajem sveta, isto je što i stajati u samom središtu jedinstvenog kompleksa koji nosi ime Artura Remboa.

1981.

(S engleskog preveo **Stevan Bradić**)