



REMBO: POVODOM CVEĆA

Pre nego što pređemo na analizu drugih Remboovih dela¹ u kojima je „nomadizam“ (Delez i Gatari) centralni motiv, osvrnimo se na neobičnu pesmu naslovljenu „Pesniku povodom cveća“, koja je najverovatnije nastala tokom prve polovine 1871. godine (u periodu čuvenih *pisama vidovitog*), budući da je u avgustu te godine poslata poštom Teodoru de Banvilu, predvodniku francuskih parnasovaca. Samo godinu dana ranije, Rembo mu je u jednom ranijem pismu rekao, „volim sve pesnike, sve valjane Parnasovce – jer pesnik je Parnasovac – zaljubljen u idealnu lepotu“ (220).² Novo pismo upućeno Banvilu zaključio je na sledeći način: „Uvek ću voleti stihove Banvila. Pre godinu dana imao sam samo sedamnaest godina! Jesam li napredovao?“ (385).³ Promena je bila dramatična. Umesto parnasovskih stihova pred nama je precizna i oštra kritika dominantnih poetičkih praksi, usmerena pre svega na Banvila.

Budući da je pesma relativno obimna – sačinjava je pet delova – ovde ćemo se koncentrisati samo na one delove koji su bitni za našu analizu. Počnimo od sledećeg odlomka:

I

*Tako će uvek, spram azura
Crnog, ka moru od topaza,
U tvoje veče da se gura
Ljiljan, taj klistir svih ekstaza!*

*Danas, kad tapioka pravi,
Ko mnoge biljke, proizvod svoj,
Ispiće krin bljivanjak plavi
U tvojoj prozi pobožnoj!*

...

*Ljiljani! reci, gde se vide?
A u tvom stihu, ko rukavi
Grešnica što se mazno stide,
Uvek se njihov drhtaj javi!*

...

(79–80)

¹ Ovaj tekst je odlomak iz istraživanja *Režimi čulnosti u modernističkom pesništvu Zapada*, sprovedenog 2012–2013, zahvaljujući Swedish Institute Scholarship for PhD Researchers.

² Svi navodi dati su prema prevodu Nikole Bertolina, ukoliko nije drukčije naznačeno. Vidi: A. Rembo, *Sabrana dela*, Beograd: Nolit, 1991.

³ Rimbaud, Arthur. *Complete Works, Selected Letters*, University of Chicago Press, 2005.

Od samog početka očigledno je da se lirski subjekt distancira od „režima čulnosti“⁴ u kome su parnasovski pesnici učestvovali i koji su, u osnovi, omogućavali, ponavljajući dominantne estetske premise ove epohe. Kao što se vidi iz navedenih stihova, reč je o premisama koje su pre svega olfaktivne i vizuelne. Jedan od središnjih motiva ovih pesnika su, očigledno, cveće i njihov miris.

Kao što je ranije naznačeno, „sve do kraja 18. veka žene nisu koristile parfeme kako bi prikriale telesne mirise, već kako bi ih naglasile. Mošus je, kao i korseti, imao ulogu naglašavanja kontura tela“ (Korben, 73).⁵ Ali tokom 19. veka, usled uspona buržoazije, došlo je do velikog procesa „deodorizacije“ javnog prostora, te je postalo neophodno „prikriti telesne mirise, koji su postali opterećujući; ovaj proces može se shvatiti kao poricanje seksualne uloge čula mirisa, ili pre kao njegovo preusmeravanje ka polju olfaktivnih stimulacija i aluzija“ (74). Tada su postali popularni floralni parfemi, a „pomodne dame utapale su se u parfeme napravljene od kozokrvine i poljskog cveća: ljutića, jorgovana, ljiljana, narcisa, slačka i žabnjaka“ (75). Dominacija floralne olfaktivnosti imala je i naučnu osnovu. Samo vek ranije smatralo se da je miris cveća opasan, budući da je povezan sa zemljom i njenim „mrtvačkim isparenjima“, ali je tokom 19. veka zaključeno da, „mirisi bilja nisu povezani sa ovim isparenjima [...] biljke koje su mirisale najsnažnije prestale su da se smatraju opasnim“ (188). Na osnovu ovakvih uvida odigrao se proces potpune pacifikacije floralnih mirisa – u njima više nisu viđeni otrov, gušenje i smrt, što je značilo da su mogli biti slobodno prisvojeni kako bi prikriili telesne mirise, kao idealni posrednici u stvaranju simulacije nepropaljivog olfaktivnog tela.

Istovremeno, cveće koje se u ovim stihovima napada nije slučajno izabrano. Ljiljan, pre svega, dvostruki je simbol epohe – prvo kao označitelj „pobožne proze“, on upućuje hrišćanski misticizam i na devicu Mariju – potom, budući da je reč o turbulentnom 19. veku (Pariska komuna je krvavo ugušena samo nekoliko meseci pre nego što je ovo pismo poslato), ljiljan kao *fleur-de-lis* opštepoznati je simbol burbonske dinastije i francuske monarhije. Monarhija i crkva objedinjene u simbolu ljiljana podrazumevale su režim čulnosti sa počelom u onostranosti, koji je parnasovska poezija implicitno prihvatila baratajući njegovim motivima.

Treba takođe skrenuti pažnju na prostore za uzgajanje cveća, poput bašta, parkova i kultivisanih polja. Ovim prostorima u 19. veku počinje da se pripisuje „lekovito svojstvo“ (Korben, 78), budući da su viđeni kao „antiteza zagušljivim i iskvarenim mestima“ (78) zatvorenih prostorija ili močvarnog zemljišta. Bašte, međutim, nisu bile važne samo zbog svog mirisa s obzirom na to da su „primarno bile, naravno, slika. Njihovo ustrojstvo bilo je zasnovano na 'mehanizmu pogleda'“ (79). U ovom kontekstu „poljsko cveće, sa svojim stidljivim, prirodnim i kapricioznim mirisom [...] upućivalo je na neizrecive želje i kao takvo bilo je model na osnovu koga se uspostavljala slika mlade devojke“ (84). Videli smo kako je takvu čulnu fantaziju potkopavao Boder u pesmama poput „Nakita“, „Strvine“ i „Kose“,⁶

⁴ Ransijer režim čulnosti definiše kao „sistem očiglednih činjenica čulnog opažanja koje istovremeno ukazuju na postojanje nečega zajedničkog, ali i na podelu koja određuje delove i pozicije unutar njega [...] kao i način na koji individue učestvuju u ovoj podeli“ (Ransijer, 2004, 12).

⁵ Corbin, Alain. *The Foul and the Fragrant*, New York: Berg Publishers, 1986.

⁶ Videti: Bradić, S. „Režimi čulnosti u ljubavnom pesništvu Šarla Boderla“, *Konteksti I*, Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu, 2014, str. 743–760.

ali u Banvilovom slučaju više nema devojaka već samo cveća, tako da se diskurs promenio, postajući indirektan, jednako kao što je i parfem trebalo da „pobudi želju bez kompromitovanja čednosti“ (176). Mogli bismo da kažemo kako je u njemu izvršena apropijacija strategija olfaktivnog polja, uređenog datom podelom čulnosti – ne više telo, već miris, ali ne ni miris tela, već parfema koji prikriva njegov miris, postajući označitelj onoga što je prikriivao. Parfem kao signal tela, taktilnosti i užitka. Isto kretanje odigrava se, dakle, i u pesništvu – ne više žensko telo, čak ni njegovi amblemi, već cveće i njegov miris kao signali užitka.

Središnja teza koju bi trebalo naglasiti tiče se, međutim, estetizacije olfaktivnog i vizuelnog prostora i istovremenog upisivanja bitnog odsustva u reprezentativni poredak. Lirski subjekt zato uzvikuje: „Vaši šumarci, polja vaša / Florom su svojom raznovrsni / Ko zapušači s raznih flaša!“ (80), a malo ranije: „Ljiljani! reci, gde se vide?“ (80). Ovo je otvorena optužba za falsifikat, ali samo zahvaljujući postojanju snažne svesti o režimu čulnosti u kome se nalaze i kritikovani pesnik i lirski subjekt i čitava kultura koja ih obuhvata. Lirski subjekt zato ima ulogu alternativne referentne tačke, novog fokalizatora, u odnosu na „Fotografe, baš vrsne“ (80), odnosno, parnasovce. Pogled lirskog subjekta dolazi izvan prostora uokvirenog estetskim praksama vladajućeg režima. Na prvom mestu mogli bismo pomenuti odsustvo animalnih mirisa koji su pripadali prošlosti, i koje je, na primer, Bodler svesno upotrebljavao.⁷ Ali „floralne slike zamenile su animalne“ (Korben, 186) i lirski subjekt za njih više nije zainteresovan – umesto toga on upućuje našu pažnju ka čulnoj periferiji – ka prostorima izvan salona ili pastoralnih fantazija. Ovom prostoru pripada, na primer, „102.800 kubnih metara otpadnog materijala“ koje je Pariz proizvodio, a koji je „deponiji Monfuko donosio pola miliona franaka godišnje“ (116). Iako ova strana čulne stvarnosti nije u fokusu Remboove pesme, važno je uočiti da je ona zaista podrazumevala daleko više od parnasovske opsesije cvećem, kao i da je jedna druga pesma svoju pažnju usmerila upravo tamo. Reč je, dakako, o Bodlerovoj „Strvini“ u kojoj je čitalac primoran da se suoči sa potisnutom dimenzijom gradske čulnosti, koja istovremeno predstavlja njegovu sopstvenu smrtnost.

U sledećim stihovima lirski subjekt eksplicitno iznosi šta je to potisnuto i isključeno iz vladajućeg režima čulnosti:

III

*Pašnjakom panskim bos se šećeš
O beli Lovče, pa zar malo
Botaniku zar znati nećeš?
Ne možeš il' ti nije stalo?*

*Bojim se da bi udesio
Da s Popcem Španska Muha ide,
I plavom Rajnom zlatni Rio,*

⁷ Isto.

Ukratko Švedska uz Floride:

...

*– I eto, to sam reći hteo!
Čak da si, zamišljen duboko,
U bambusovu izbu seo
– Smeđ [persijski tepih], zatvoreno okono –*

...

IV

*Ne reci pampe rascvetane
Gde crna buna žrtve traži,
Nego pamuke i duvane!
Berbe egzotične iskaži!*

*Dok ti Feb belo čelo štavi,
Pričaj koliko daje renta
Velaskez Pedru u Havani;*

....

*Stih ti u krvavu gre šumu
I otud drugu temu neće
Doneti Ljudima sem gumu,
Srčani lek i beli šećer!*

...

*Na zlatnom pladnju, svakog dana,
Služi nam, lukavoga lica,
Svoj gusti gulaš od ljljjana
Što grize metal naših žlica!*

(81–83)

Treći deo pesme se koncentriše na poziciju kritikovanog subjekta, a četvrti na bitno odsustvo u njegovom pesničkom govoru i upravo zato su međusobno suštinski povezani. Prvi razlog za kritiku parnasovskog subjekta jeste nedostatak znanja, čime se implicitno naglašava značaj određenog tipa znanja za samo stvaralaštvo. Na osnovu njega pesništvo se povezuje sa procedurama istine koje pripadaju drugim diskursima, ili barem sa opštim znanjem zajednice u kojoj se javlja. Ukoliko bi raspolagao relevantnim znanjima parnasovski subjekt ne bi povezivao disparatne fenomene, „Švedske uz Floride“. Ovako nešto može delovati neočekivano, budući da je dati tip montaže jedan od središnjih postupaka Remboovog pesništva, posebno u *Boravku u paklu* i *Iluminacijama*. Možemo ga međutim razumeti kao rascep unutar same forme i sadržine znanja: parnasovski subjekt greši zato što je njegova montaža posledica neznanja, dok je Remboov subjekt sprovodi svesno i uprkos dominantnim oblicima znanja-moći, kao gest njihovog narušavanja.

Primeri koje nam daje zaista su interesantni – prvo poseže za biološkim diskursom, predlažući ujedinjenje dve različite vrste („Popac“ i „Španska Muha“), potom za geografskim,

ujedinjenjem Rija i Rajne, Floride i Švedske. Deluje kao da se problem tiče klasifikacije, bilo u smislu roda ili prostora – i da je reč o disciplinovanju pesničkog imaginarijuma sa stanovišta neke (naučno) konstruisane slike stvarnosti. Ovaj gest je značajan zato što imaginarni prostor poseduje svoju unutrašnju logiku i politiku, kao što je to pokazala E. Bemer, u svojoj koncepciji *migrantske metafore*.⁸ Ona naglašava kako je njeno stvaranje tipično za svest kolonizatora: „Oni su prenosili poznate metafore, koje su i same već bile oruđa za premošćavanje i prenos značenja, na udaljene, nepoznate i neočekivane kontekste“ (Bemer, 28). U navedenim stihovima se prema tome problematizuje uključivanje kolonijalne periferije u imaginarni prostor kolonizatora, putem supsumcije pod simboličke kategorije metropole. Primer koji dolazi iz biologije nije manje interesantan, ali se mora pozicionirati unutar šireg polja istraživanja o poreklu vrsta i potonjeg socijalnog darvinizma. Nije prosto reč o razlici dva insekata, već o osnovu životinjskih vrsta i procesu njihove diferencijacije. Ovo je međutim samo implicirano u navedenim stihovima pa ćemo se na dati problem vratiti na drugom mestu.

Pitanje drveta mahagonija pokrenuto u trećem delu⁹ vodi nas pravo na problem postavljen u četvrtom: kako se proizvodi režim čulnosti, o kome kritikovani subjekt svedoči i u kome svesno ili nesvesno učestvuje? Ovi stihovi, koji ukazuju na kompleks znanja-moći, vode nas nizu odsutnih čulnih senzacija i relacija koje omogućavaju pesnički svet parnasovaca. U njima vidimo kolonijalne pampe, duvan i pamuk, egzotične berbe, krvave šume, šume mahagonija, kao izvor sirovina za drvenu industriju, plantaže šećerne trske i gume, ali više od svega ove prostore naseljava masa ljudi koji u njima rade, kako bi proizvodili sirovine, polusirovine i gotove proizvode namenjene potrošnji u zapadnim metropolama, ili konkretno, u Parizu. A kako Marks zapaža, ova kolonijalna dimenzija predstavlja samu suštinu novih industrija, „čije uvođenje postaje životno pitanje za sve civilizovane nacije, industrije koje više ne prerađuju domaće sirovine, već sirovine koje dolaze iz najudaljenijih oblasti, i čiji se fabrikati ne troše samo u zemlji već u isto vreme u svim delovima sveta.“ (Marks, 213).¹⁰

Pedro Velaskes iz Havane postavljen je nasuprot parnasovskog pesnika čije belo lice „štavi Feb“. U datoj slici prepoznajemo dvostruki socijalni komentar – sa jedne strane reč je o radniku (koji radi na plantažama šećerne trske, na primer, budući da su Karibi jedan od glavnih izvora šećera za Evropu), izloženom ekstremnim uslovima rada na otvorenom u tropskoj klimi, koji je zaista izložen suncu od koga mu je potamnela koža, ili je pak reč o radniku koji je poreklom iz Afrike, a čiji su preci dovedeni zahvaljujući trgovini robljem, kako bi radili na plantažama šećerne trske i tako smanjili troškove proizvodnje – sa druge strane imamo pesnika, čija koža je bleđa zato što se jedino izlaže mitskom, odnosno imaginarnom suncu, imenovanom kroz figuru Feba, odnosno Apolona. Za razliku od pobunjenika u pampama ili radnika sa Kariba, on se nalazi u zatvorenom prostoru „bambusove izbe“, sa „smeđim persijskim tepihom“ kojim je „zatvorio okono“. Njegovo pozicioniranje možemo razumeti na dva načina – kao parodiju čuvene *kule od slonovače* (ovu frazu upotrebio je Sen-Bev kako bi opisao društveno nezainteresovanu pesnički stav Alfreda de Vinjija),

⁸ Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁹ „U dužnost Mahagona spada, / Čak i sred pesničkih Gvajana, / Slivanje majmunskih kaskada / I teško bunilo lijana!“ (Rembo, 82).

¹⁰ Marx, Karl. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, New York: Prometheus Books, 1988.

a istovremeno kao ukazivanje na njegov orijentalizam. Jedino što mu je poznato od imperijalne periferije, za koju pokazuje određen pesnički interes, lažno je i posredovano, podjednako kao i njegovo poznavanje cveća, životinjskih vrsta i geografije. Na osnovu date opozicije lirski subjekt iznosi jedan od najjasnijih komentara na račun dominantne podele čulnosti – budući da nam pokazuje kako se konstruišu različiti oblici telesnosti, odnosno, ko ima pristup kakvom tipu čulnosti. Ona nam pokazuje kako je sama podela vidljivosti uspostavljena od strane onih koji zauzimaju privilegovane pozicije u metropoli, proizvođači sliku sveta koja je falsifikat same stvarnosti koju omogućava. Zato je poezija ovog pesnika „Smešna, i tašta kao fraza!” (82).

Remboova pesma stoga interveniše u režimu čulnosti pokazujući nam da je njegova imaginarna dimenzija proizvedena u metropoli, dok je strukturno zasnovana na društvenim i ekonomskim relacijama koje dopiru do najudaljenijih kutaka imperije. Stvarajući pesme o cveću u parnasovskom ključu, pesnik učestvuje u datim relacijama moći, a prema tome i u njihovom nasilju. I kao što šećer proizveden na imperijalnoj periferiji formira gustativnu čulnost metropole, tako su i sladunjavi stihovi dominantnog pesničkog govora zasnovani na „Ispljuv[cima] slatk[im] crnih Vila” (80). U poeziji koja je uokvirena eksploatatorskom proizvodnjom (gustativnosti), lirski subjekt vidi „gusti gulaš od Ljiljana / Što grize metal naših žlica!” Poezija imperijalne gozbe toliko je toksična da korodira srebrne kašike kojim je konzumiramo, a možemo samo da pretpostavimo šta radi ljudskim telima. Umesto toga pesništvo treba da inscenira prekid u ovakvoj gustativnoj aktivnosti društvenog tela. Mora da zaustavi opsceno telo kapitala koje nagrizava čitav svet. Ili barem da ga učini vidljivim.

Konačno, delatnost ove pesme može se sažeti sledećim rečima: uvodeći rascep u pesničku subjektivnost, stvarajući dvostruku ekspoziciju kroz parnasovski subjekt i lirski subjekt, ona uspeva da „deteritorijalizuje” (Delez i Gatari) parnasovsku poetiku, ukazujući na bitno odsustvo, na kojoj je njen imaginarni svet zasnovan. Zato su ljiljani i ostalo cveće, mitske reminiscencije i celokupna estetizacija, izvor tolikog revolta lirskog subjekta – oni prikrivaju društvene relacije proizvodnje, istovremeno reprodukujući ideološka opravdanja dominacije. Jednako kao što su nove olfaktivne prakse, novi parfemi, uvedeni kako bi prikrili telesne mirise, poezija ovde prikriva stvarnost imperijalističkog kapitalizma. Sve to ukazuje na činjenicu da je poezija uvek na određenim političkim pozicijama, bilo kolaboracionističkim, bilo subverzivnim, bilo nekim trećim, u odnosu na dominantni režim čulnosti.

Važno je primetiti da ovaj deteritorijalizujući Remboov gest, ovaj pokret ka periferiji čulnosti prati isto kretanje kapitala, kako ga je opisao Marks: „Potreba za sve raširenijim tržištima gde će prodati svoje proizvode goni buržoaziju preko cele Zemljine kugle. Svugde ona mora da se ugnezdi, svugde da se naseli, svugde da uspostavi veze” (Marks, 212). Džejmson zapaža istu stvar: „'Rembo' označava trenutak – i to na preuranjen i jedinstveno proročki način – prelaska sa tržišnog na monopolistički kapitalizam” (239). Krivica parnasovskih pesnika iz ovog ugla jeste upravo njihova nesposobnost da prate opisano kretanje. Kako se sam kapital deteritorijalizuje, umetnička proizvodnja, posebno u modernističkoj sekvenci, mora da ga prati, ukoliko pretenduje da pruži ma kakve odgovore na pitanja koja nam ispostavlja samo istorijsko kretanje. Ova simultanost, barem kada je Rembo u pitanju, deluje suparnički – ma koliko da kapital prevazilazi sve granice, poezija može da bude radikalnija, kako bi predviđela sledeću formu društvenog razvitka ili barem „ritmovala Akciju” (Rembo, 223).