

МАЈА МЕДАН

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНСКОГ У ПОЕЗИЈИ АРТУРА РЕМБОА

„Продаје се оно што Јевреји нису продали (...),  
Продају се тела без цене, неприпадајућа никаквој раси, ни полу,  
ниједном свету, никаквом пореклу!”  
(Рембо, *Распродаја*)

„Када би жеља могла да се ослободи,  
она не би имала никаквих додирних тачака  
с прелиминарним обележјем полова.”  
(Моник Витиг)

САЖЕТАК: У раду настојимо да одредимо најзначајније и најзаступљеније моделе репрезентације женског/фемининог у целокупној поезији Артура Рембоа. Основни циљ јесте дефинисање могућих значења кроз функцију изградње женских идентитета, имајући у виду њихову корелацију са основним поетичким претпоставкама овог француског симболисте. Од готово мизогиних представа жене које су детерминисане сликама субмисивног, еротизованог тела, преко тумачења женског као субверзивног, до проблематизовања питања материнског, Рембо на естетски упечатљив начин испитује могућности подривања родне бинарне матрице.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: родни идентитет, маскулинитет, феминитет, модерна поезија, симболизам, Артур Рембо.

С обзиром да се најзначајније одреднице Рембоовог песништва, изражене у писмима Жоржу Изамбару (1871) и Полу Деменију (1871), заснивају на потребама за растројством свих чула којима би се постигла видовитост песника, и посредством којих би се писала

пре свега једна *објективна поезија*, могло би се закључити да је питање полности или родног идентитета маргинално у његовој поезији. Тим пре јер се познатом крилатицом „Ја, то је неко други”, коју пре Рембоа изговара Жерар де Нервал, сугерише основна карактеристика субјекта унутар његовог песничког света, а то је тежња ка дезидентификацији, детериторијализацији у односу на сваки репресивни режим поретка. Другим речима, уколико прихватимо да је бег од било каквог идентитетског формирања, па самим тим и родног, есенцијална поетичка претпоставка француског симболисте, родни префикс постаје ирелевантан податак његовог *лирског ја*.

Међутим, чињеница је да се Рембоова стваралачка позиција, ма колико он то желео, не може у потпуности ишчитати из стиха: „Ја сам у бекству” („Немогуће”), као што се и песников порив за сталним бежањем увек јављао удружено са потребом да се врати *кући*. Тумачи његове поезије неретко су прибегавали ауторовој биографији, са циљем да ту пронађу одговоре на сложена питања која провоцирају ови песнички текстови. Биографски приступ у одређеном смислу легитимизује и сам Рембо, постављајући укрштање сфера уметности и живота за једно од својих поетичких константи, због чега је од стране проучавалаца радо одређиван као песник који је у највишем могућем стадијуму „инкарнација сопствене поезије”.<sup>1</sup> Управо ова чињеница да Рембо интензивно живи своју поезију, „практикује” је на начин сличан како су то касније захтевали авангардисти, узимала се за разлог зашто је престао да пише када је напунио тек двадесет једну годину: „физички није могао дуже да издржи вртоглавицу пред *непознатим*”.<sup>2</sup> Стога, овај рад укључиваће и биографске податке у анализу, ако не из горе наведених разлога, онда свакако да би се јасније рефлектовала историјска, политичка, породична, културолошка позиција из које сам песник говори.

Истицано је у постојећим тумачењима да се, можда супротно нашим очекивањима, Рембо после сваке дубље кризе коју је доживљавао као последицу разузданих париских ноћи, уместо продирања дубље у француску супкултуру, враћао код мајке, *кући*.<sup>3</sup> Дакле, најпре је било важно побећи од деспотизма мајке, из француске провинције Шарлвил у Париз, побећи од хришћанства, од строгаг католичког васпитања, од сваког морала, затим напусти-

<sup>1</sup> Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, Paris 1991, 76.

<sup>2</sup> Марко Ристић, Ване Бор, *Анџи-зид. Прилози за истраживање схваћања надреализма*, Надреалистичка издања, Београд 1932, 27–28.

<sup>3</sup> Ian H. Magedera, *Outsider Biographies*, Rodopi, Amsterdam – New York 2014, 203.

ти целу Европу, отићи у Африку – побећи од Верлена, од поезије, од језика, на крају, побећи од људског рода уопште и идентификовати се са животињом, са неком „нижом расом”, „расом робова и побеђених” којима једино припада. Оно што компликује овај поступак распоистовећивања јесте недостатак логичке каузалности који би евентуално пратио следећу путању: бег од куће/мајке у Париз – бег од Европе у Африку – повратак кући. Насупрот томе, код њега је увек присутна паралелна жеља да буде прихваћен од стране оних којих се одриче (оца, мајке, Верлена), односно, оно што посебно усложњава ову слику Рембоових одлажења јесте његова свеприсутна свест о зависности у односу на доминантни поредак – на породичне структуре, језик, хришћанство, па и морал. Извесно је да се може пратити лук од Рембоове потребе за десупстанцијализацијом појма *идеиниетей* и покушаја превазилажења родних бинарних матрица с почетка, односно од покушаја стварања хибридног, флуидног идентитета израженог у крилатици „Ја, то је неко други”, до враћања на доминантни, нормативни маскулинитет, чије је успостављање у великој мери одређено и Рембоовом одлуком о напуштању поезије и окретању практичним, трговачким и грађевинарским делатностима. Промена од тзв. алтернативне мушкости, делимично испољене и у Рембоовим хомосексуалним авантурама са Верленом, до преласка на модел хегемоне мушкости, који се заступа после афричке епизоде, читава се и у песниковој можда неочекиваној потреби за браком, породицом и мушким потомством, израженој пред крај живота. Да није реч о променама само на плану родне и породичне матрице, него да је Рембо доживео потпуни преображај, сугеришу и преобликовани ставови по другим питањима: од пародијски оштре критике буржоаског друштва, хришћанског морала, и залагања за социјално-револуционарни идеализам и комунистичке идеје, које су чак биле преточене у његов приватни „Нацрт комунистичког устава”. Рембо се на крају преобраћа у католицизам (ова промена може се наслутити већ у неким песмама, о чему ће бити речи касније).

Имајући у виду наведене противречности у којима је живео, али које је и песнички артикулисао, не може се очекивати ни да ће представа жене код Рембоа бити мање комплексна и хетерогена. Покушаћемо да одредимо најзначајније и најзаступљеније моделе репрезентације женског, фемининог, као и да дефинишемо њихово потенцијално значење и функцију унутар целокупног песничког система. Почећемо са експлицитним ставовима о женама које заступају лирски субјекти. У *Боравку у љаклу*, у песми „Бунило I, Луда девица. Пакленски супруг”, „пакленски супруг” „лудој девици” говори:

Ја не волим жене. Љубав треба поново пронаћи, то се зна. Оне су способне само да желе осигуран положај. А кад га осигурају, од стране срце и лепоту: остане само хладни презир, храна данашњег брака. Или пак видим неке наизглед срећне жене од којих бих ја могао направити добре другарице, али њих најпре прогутају простаци осетљиви попут ломаче.<sup>4</sup>

Иако се исказ „ја не волим жене” појављује у неколико различитих песама, јасно је да он нема везе са песниковим хомосексуалним епизодама. Као што објашњава Бонфоа, хомосексуализам је за Рембоа представљао више део његовог смишљеног растројства, порок (иако га није сматрао моралним преступом) супротстављен сваком облику љубави, неку врсту изгнанства, побуне, према којој ће се касније, у Африци, критички односити.<sup>5</sup> Дакле, хомосексуалност код Рембоа је више у служби песничког пројекта, она је функционално блиска опијуму, алкохолу, свим оним средствима којима је Рембо у себи изазивао и интензивирао жељена чулна растројства. Исто тако, посредством хомосексуалних искустава песник је заступао алтернативне облике сексуалности, подривајући репресивни карактер хетеросексуалне матрице, на начин на који је ношењем женских перика по Шарлвилу подривао границе родне репрезентације уопште.

Када се исказу „Пошто није волео жене – иако пун крви!” из „Пустиња љубави” придружи наставак у којем се девојка, слушкиња, пореди са кучетом:

Био сам у једној веома мрачној соби; шта сам радио? Једна слушкиња дође к мени; могу да кажем да је то било једно куче: иако је била лепа и имала материнску племенитост која ми је неизрецива: чиста, позната, савршено љупка! Она ме уштину за руку<sup>6</sup>,

јасно је да постоји низ песама у којима се жена појављује као субмисивно тело, којим влада мушки ауторитет. У песми „Милосрдне сестре” лирско *ја* се обраћа жени следећим речима:

Али Жено, хрпо утобе, сућути  
Ти ниси та сестра никад болу људи,  
Ни твој поглед, трбух где риђи мрак ћути,  
Ни лаки ти прсти, ни силне ти груди.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Артур Рембо, *Сабрана њоејска дела*, прир. Никола Бертолино, Paideia, Београд 2004, 178.

<sup>5</sup> Ив Бонфоа, *Рембо њим самим*, прев. Никола Бертолино, „Вук Караџић”, Београд 1966, 93/119.

<sup>6</sup> А. Рембо, нав. дело, 156.

<sup>7</sup> Исто, 97.

У песми „Моје мале драгане” тон додатно заоштрава, па се лирски субјект обраћа љубавницама речима „вољене ругобе”, „Моја ругобо плава” „О моје мале љубавнице / мрзим вас из дна душе! / Нека се ваше ружне сисе / Од болног дрпа гуше”.<sup>8</sup> Презир према женском телу које је истовремено и вољено и одбацивано изражен је и у песми „Venus Anadyomene”, уз пародијско подривање традиционалне митолошке представе рађања Венере/Афродите из морске пене, која у Рембоовом случају „Глураво из старе каде искрсава”, „као из ковчега мртвачкога”, док „Многа штета на њој слабо је скривена”:

Па врат, туст и сивкаст; лопатице леже  
Избочене; леђа кратка извијена;  
Па обли бокови што као да беже;  
Кожа, слојевитом машћу подложена;

По кичми печати рујни; све то шири  
Чудновато грозан воњ; с лупом на оку  
Свашта би видео ко мало завири...

Речи „Clara Venus” пишу јој на боку;  
– И цело се тело миче, пружа сапи  
Ружно лепе – с чиром што на чмару зјапи.<sup>9</sup>

Десупстанцијализацијом богиње свему женском укида се могућност било какве трансценденције, на начин на који о томе пишу и Симон де Бовоар, Џудит Батлер и др. Наиме, за мушки род везује се универзално, док је жена као Другост осуђена на отеловљено, на пуку иманенцију. Реч је о повезивању „тела и женског у складу са магичним односима реципроцитета којима се женски пол редукује на тело, док мушко тело, које се у потпуности пориче, на парадоксалан начин постаје нетелесни инструмент тобоже радикалне слободе”.<sup>10</sup> Међутим, пре него што се мизогино читање Рембоових песама наметне као најподобније, потребно је указати на још једно значење које се уписује у женску телесност, а везано је за представу жене као носиоца револуционарог начела. Тематизација жељене револуције укључује истицање женских фигура које постају или носиоци револуције, или је њихово тело оно на којем се одиграва борба на свим нивоима – класна, родна,

<sup>8</sup> Исто, 81.

<sup>9</sup> Исто, 52.

<sup>10</sup> Џудит Батлер, *Невоља с родом. Феминизам и субверзија идентитетџа*, прев. Адриана Захаријевић, Карпос, Лозница 2016, 55–56.

борба против окоштале традиције и анахроних песничких концепата.<sup>11</sup> У Рембоовој песми „Париска оргија или Париз се поново насељава” жена је представљена као персонификација револуционарног Париза, а њено тело/град опхрвано је и безочно конзумирано од стране „победника”, представника старог поретка, који се после пораза Комуне враћају у град. Песник им се обраћа речима:

Хуље, јер копате по утроби Жене,  
Бојећи се њеног трзања и вриска  
што би вас смрвио, гнусне, угушене  
На грудима њеним, од ужасног стиска.<sup>12</sup>

Париз, који сам по себи носи епитет блудног града, представљен је као силована жена, „Црвена блудница крупних бојних груди!”, а посредством фигуре проститутке која је носилац револуционарног начела ова песма довођена је у везу са Делакроовом сликом *Слобода води народ* (1830).<sup>13</sup> Исту тематику Рембо обрађује у још једној песми надахнутој Париском комуном, „Руке Жане-Марије”, у којој поново бира женско тело као попреште револуције:

Не, лимун нису продавале  
Ни тамниле крај ногу Бога,  
Ни пелене још нису прале  
Детета неког плачљивога (...)

Избледеле су као брезе  
На сунцу које љубав круни,  
Носећи тешке митраљезе  
Преко Париза што се буни!<sup>14</sup>

Иако Батлорова критикује дуализам духа и тела, који сматра нечим симптоматичним за фалогоцентризам, она наглашава став Симон де Бовоар да би женско тело требало да представља и омогућава женама слободу, а не да је ограничава.<sup>15</sup> У том смислу, женско тело које је у стању да на симболичком нивоу генерише отпор, порив за акцијом и слободом, представља други модалитет, потпуно супротан, у односу на горе представљено субмисивно,

<sup>11</sup> Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, Thames and Hudson, London 2002, 221.

<sup>12</sup> А. Рембо, нав. дело, 92.

<sup>13</sup> S. F. Eisenman, *ibid*, 221.

<sup>14</sup> А. Рембо, нав. дело, 95–96.

<sup>15</sup> Ц. Батлер, нав. дело, 56–57.

еротизовано женско тело код Рембоа. Није случајно ни то што песник бира баш проститутку, која, поред тога што се тумачи као антинормативни, анархистички елемент, може да каналише своју пренаглашену афектираност за потребе подстрекавања на револуцију.

За време ратова нико не испољава тако агресиван патриотизам као знамените проститутке; племенитошћу својих осећања надају се да ће се узвисити на ниво војвоткиња. Отрцане фразе, клишеи, предрасуде, конвенционална осећања, основ су њиховог јавног говора, а често су – све до најтананијих кутова свог срца – изгубиле сваку искреност. Између лажи и хиперболе њихов језик губи свако значење. Цео живот хетере је парада: њене речи, њена мимика нису намењени да изразе њене мисли већ да направе утисак.<sup>16</sup>

Како било, хероине, као и жене са одређеним ратничким, маскулиним атрибутима за Рембоа су биле занимљиве. У песми „Faigy” (вила, нимфа) помињу се „жене-дрвосече” које певају уз „хуку бујице под рушевином шуме”, док се у песми „Зла крв” лирски субјект поистовећује са Јованком Орлеанком:

Али оргијања и друговања са женама била су ми забрањена.  
Нисам имао чак ни друга. Видео бих себе пред раздраженом гомилом, наспрот чети која ће да ме стреља, како плачем због несреће коју они нису могли разумети, и како се опраштам! – Као Јованка Орлеанка! – „Свештеници, професори, господари, ви се варате предајући ме правди. Ја никад нисам припадао овом народу; никад нисам био хришћанин; припадам раси која је певала у мукама; не разумем законе; немам осећања за морал, ја сам животиња: ви се варате...”

(„Зла крв”)<sup>17</sup>

Ову повезаност жене и револуције Рембо је могао да прихвати и из француске историје која познаје тзв. грађанке (citoyennes), које су се од 1791. до 1793. године окупљале свуда по револуционарним, републиканским или јакобинским клубовима. Стварајући неку врсту женских клубова као што су париске „Пријатељице истине”, ове жене су се називале „амазонкама” и активно су се бавиле политичким питањима. Припремале су „програме патриот-

<sup>16</sup> Симон де Бовоар, *Други пол* 2, прев. Мирјана Вукумировић, БИГЗ, Београд 1983, 422.

<sup>17</sup> А. Рембо, нав. дело, 171.

ског образовања своје деце и читале њима *Декларацију о њравима човека* или седмо поглавље Русоовог *Друшћивеног уговора* који говори о народном суверенитету”. Оне нису тражиле равноправност за жене, „носиле су тробојне кокарде” као знак препознавања јакобинаца.<sup>18</sup> Оно што се у том смислу може закључити јесте да је Рембо женама приписао значајне улоге у пре свега мушким револуционарним активностима, иако би се његово укључивање фемининог у милитантни дискурс екстремно могло тумачити и као репресивно инсистирање и приписивање маскулиних особина женском роду. У том смислу, и вођа једне секције у Орлеану похвалио је француске „амазонке” што децу рано уче да говоре „мушки језик слободе”.<sup>19</sup>

Следећи аспект у Рембоовом третману женског везан је за његово опште повезивање жене са *другошћу* – жена постаје симбол *другосћу*, она се „јавља као метафора егзистенцијалне *другосћу*, она је оличење ’варварског’ елемента у вечитом двојству означеном у формули ’Ја, то је неко други’.”<sup>20</sup> Ако је жена *друго* у односу на друштво, она представља „јемство стварности изван властитог *ја*”<sup>21</sup>, што се може тумачити на најмање два супротстављена начина. Феминистичка критика би у овом Рембоовом ставу могла препознати песникову афирмацију бинарности у којој се жена мисли „као неполност, као негатив, супротност, наличје, јединог видљивог и морфолошки означивог пола”.<sup>22</sup> У том смислу, песник би потврдио фалогоцентрични модел у којем се готово искључује женски род, на начин да он постоји само као негатив доминантне мушкости, док се разлика између полова види као „сексуална опозиција а не диференција”.<sup>23</sup> Међутим, чини се да је код Рембоа ово ипак било у другом плану. Као потпуно опозитно тумачење, намеће се виђење женског принципа као простора субверзије. Као што је женско тело оно на којем се одвија револуција, Рембо женско родно одређење види као носиоца „вишка”, оног „специфичног доживљаја себе који није у сагласности са оним што субјекат заиста јесте”.<sup>24</sup> На тај начин ће Магедера формулацију „Ја, то је

<sup>18</sup> Гизела Бок, *Жена у историји Европе*, прев. Љубинка Миленковић, Слио, Београд 2005, 96–99.

<sup>19</sup> Исто, 99.

<sup>20</sup> Никола Бертолино, *Рембо или објективна њоезија*, Службени гласник, Београд, 2008 154.

<sup>21</sup> Sergio Sacchi, *Rimbaud: O, La vita assente*, Bulzoni, Roma 1978, 47.

<sup>22</sup> Luce Irigaray, „Тај пол који није један”, прев. Александар Зистакис, у: *Гледишта: часопис Београдског универзитета*, 1–2, 1990, 11.

<sup>23</sup> Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, New French Feminisms, University of Massachusetts, 1980, 248.

<sup>24</sup> I. H. Magedera, *ibid*, 215–216.



неко други” повезати са концептом боваризма, а за нас је посебно важно да покажемо како се *дру̀зи*, односно жена, код Рембоа означава као „преносник и јемац отуђујућих функција Друштва”.<sup>25</sup>

Кључну улогу у конституисању женскости као простора субверзије има језик, који би се условно могао одредити као „женски”, као језик наших бака, чије романе Рембо помиње у аутопоетичкој песми „Алхемија речи”. Песник је полагао наде да је управо женскост онај алтернативни свет, заснован на инстинктивном, емоционалном постојању, сродан прелогичком и магијском мишљењу. Уколико је то заиста тако, жена би могла да генерише ону захтевану *видовийосѝ* без које за Рембоа нема поезије. Потврду за ову тезу можемо пронаћи чак и у *Писму видовийоѝ*, у редовима који су од стране проучавалаца у великој мери остали запостављени:

Кад бескрајно ропство жене буде скрхано, кад она буде живела за себе и собом, кад јој мушкарац, – досад тако гнусан, – пусти на вољу, она ће такође бити песник! Жена ће пронаћи незнано! Да ли ће се свет њених представа разликовати од наших? – Она ће пронаћи чудне, неизмерне, одбојне, дивне ствари; ми ћемо их примити, ми ћемо их схватити.

(*Писмо видовийоѝ*)<sup>26</sup>

Не само да се жена види као робиња мушкараца који јој онемогућава да и она буде песник, него се у Рембовом песничком свету сама поезија представља симплификовано кроз личну заменицу „Elle”/, „Она”, (у песмама „Метрополска”, „Тескоба”, „Варварска”). Тиме јој се, тенденциозно или не, придодaje родни означитељ, а језик поезије се тако појављује као језик примарне женскости, за којом трага песнички глас. Као што је поезији придодат родни предзнак, жена се, у низу значајних манифестација, конституише кроз оглашавање, артикулацију гласа. Глас варира од мука, шума („Леје с тратором”, „Тескоба”, „Одлазак”), до најрафинованијег гласа који има снагу да продре у најузвишеније сфере људскога духа:

О сласти, о свете, о музику! А тамо, облици, знојевци, косе и очи, све у делујању. И беле, кипуће сузе, – о сласти! – и женски глас што је стигао на дно вулкана и арктичких шпиља. Барјак...

(„Варварска”)<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Н. Бертолино, нав. дело, 84.

<sup>26</sup> А. Рембо, нав. дело, 267.

<sup>27</sup> Исто, 230.

Да закључимо – јасно је да родно одређење поезије не значи да је Рембо желео поезију да одреди као феминину делатност (иако је се на крају одрекао и усмерио ка наглашено мушким пословима), него значи да је један нови језик поезије видео као женски, у смислу као *друџи*, субверзиван, у односу на свакодневни, патриоцентрични језик. Зато ће, како се каже у горе цитираној песми „Варварска”, женски глас нове поезије моћи да проговори тек онда када будемо „опорављени од давних јуначких свирки” („Варварска”), односно када се разграде остаци епске логоцентричности и традиционалне метафизике.

Разуме се да се жена као *друџост* у овој поезији може разумевати и у контексту партнерске, љубавничке *друџости*. У домену еротологије и религије љубави, Рембо нам се још једном приказује у својој познатој противречности и парадоксалности. Нема сумње да песник трага за аутентичном представом љубави у коју верује, али „коју је потребно поново пронаћи” („Луда девица, Пакленски супруг”). Међутим, песник је незадовољан готово сваким конкретним и остваривим партнерством. Жена се појављује као вештица (знамо да је Рембо читао Мишлеову *Вештицу*), као краљица која „никад неће хтети да нам исприча оно што она зна, а што ми не знамо” („После потопа”), или као вампирка у песми „Тескоба”:

Је ли могућно да због Ње опраштам сталне сломове славољубља, – да удобни свршетак брише доба невоље, – да нас дан успеха успављује над срамотом наше кобне неспретности? (...)

Зар да случајности научних чаролија и покрети друштвеног братства буду омиљени као постепена обнова првобитне неспутаности?

Али Вампирка која нас чини добрима наређује да се забављамо оним што нам она оставља, или, другим речима, да будемо још смешнији.

(„Тескоба”)<sup>28</sup>

Насупрот многобројним представама жена које му пре свега еротски и чулно измичу, а потом му не дозвољавају да спозна и некакву замишљену целину постојања, пронашли смо свега два примера у којима је остварена савршена комуникација са женском *вештичјом друџошћу*. Први пут, не случајно, у његовим првим написаним песмама у прози, „Пустиње љубави”, песник ће рећи: „Овог сам пута у Граду срео Жену, и говорио сам јој и она ми говори”. Други пут, овај величанствени тренутак само је сугерисан,

<sup>28</sup> Исто, 228.

на крају *Боравка у ѿаклу*. Пре него што лирски субјект у последњој реченици саопшти потребу за досезањем „истине у једној души и у једном телу”, томе мора да претходи тренутак суочавања са женом: „Видео сам пакао жена тамо доле” („Збогом”).

Занимљиво је да, онолико колико Рембо критикује и изражава незадовољство поводом партнерског мушко-женског односа, толико се често у његовој поезији појављује фигура двојника, као идеалног партнера са којим је могућа асполутна комуникација и потпуно прожимање. У таквим песмама („Прича”, „Скитнице” итд.) тумачи су чешће препознавали песников турбулентан љубавнички однос са Верленом него што су говорили о односу песника према самоме себи, и о формулацији „ЈА, то је неко други”, која упућује на (не)могућност саморефлексије. Навешћемо само два примера:

Кнез и Гениј вероватно уништише себе у суштинском здрављу. А како би и могли да не умру од њега? Умрли су, дакле, заједно.

Али тај Кнез је преминуо у своме дворцу, у годинама уобичајеним за то. Кнез је био Гениј. Гениј је био Кнез.

(„Прича”)<sup>29</sup>

Кукавни брат! Колико свирепих бдења му дугујем!

После те забаве која тешко да је хигијенска, простро бих се по сламарици. И скоро сваке ноћи, тек што бих заспао, јадни брат се дизао, иструлелих уста, ишчупаних очију, – онакав каквим је себе сањао! – и вукао ме у дворану урличући свој сан пун идиотске туге.

Ја сам заиста, с потпуном духовном искреношћу, био узео обавезу да га вратим у његово првобитно стање сина Сунца, – и ми смо лутали, хранећи се вином из пећина и бисквитом са друмова, док је мене гонило нестрпљење да нађем место и формулу.

(„Скитнице”)<sup>30</sup>

Следећа фигура посредством које се појављује жена јесте уједно и једна од најзаступљенијих у Рембоовој поезији – у питању је представа мајке, односно тематизација мајчинског принципа. Кристева сматра да је веровање у мајку укоренењено у страху од слабости језика. Уколико језик није у могућности да „мене постави” и говори за другога, онда „желим да верујем – да постоји неко ко надокнађује ову слабост”.<sup>31</sup> Дакле, опет се варира уверење да жена

<sup>29</sup> А. Рембо, нав. дело, 201.

<sup>30</sup> Исто, 218.

<sup>31</sup> Julia Kristeva, *Tales of Love*, Columbia University Press, 1987, 251.

има некакву привилеговану позицију у односу на језик, у поређењу са мушкарцем. Мајчински језик би био онај *језик мајџерице* који постоји изван сваког закона и који је на неки начин заједнички за све. Тиме желимо да истакнемо да повратак у *мајџерицу* не значи само повратак у индивидуално детињство него и у замишљено детињство цивилизације које је било женски кодирано – нека врста матријархата пре патријархата о којој пишу и бројне феминистичке теоретичарке. Рембо се у песми „Сунце и пут” сећа једног таквог света и жали због немогућности повратка у то потиснуто женско имагинарно:

Ја жалим за добима кад моћна би Кибела  
Минула, у лепоти свог циновског тела,  
Кроз блиставе градове на колима од тучи,  
Из обе своје сисе у свет изливајући  
Пречисти млаз живота, сведостижан и вечан.  
Човек сисаше њену блажену дојку, срећан,  
Као детенце неко, мајчином крилу предан.  
– Јер беше снажан, Човек бејаше благ и чедан.

(„Сунце и пут”)<sup>32</sup>

Иако се с једне стране говори о Рембоу који је покушао да се распоистовети од свега, да буде ослобођен од утицаја породице, постајући само „инкарнација поезије”, исто тако се у анализама неретко скреће пажња на јак утицај мајке, као и на његову немогућност да прихвати очево одбијање мајке, те да, упркос свему, на симболичком нивоу, капетан Рембо остаје њихов господар.<sup>33</sup> Госпођа Рембо често је представљана као шкрта, охола, хладна богомољка, а о томе довољно сведочи чињеница да је песник одређује као „челуст мрака”, из којег је једино извирао хронични недостатак љубави. Рембо је неколико пута бежао од куће у Париз, док се она свим силама трудила да спута његову независност, бојала се да јој „и њега не украду мушки дух и мушки свет”.<sup>34</sup> Бонфоа даље објашњава да без обзира што је Рембо био пасиван пред њом, чак и у тренуцима када га је тукла, будући песник би увек остајао духовно слободан.

Оно што наизглед ствара конфузију по питању фигуре мајке у Рембоовој поезији је следеће: уколико је Рембо желео да побегне од сваког господара, у симболичком смислу, а понајвише од мајке,

<sup>32</sup> А. Рембо, нав. дело, 32–33.

<sup>33</sup> Р. Michon, *ibid*, 76.

<sup>34</sup> И. Бонфоа, нав. дело, 13–14.

зашто је толики број песама посветио теми повратка у детињство – у период када је деловање мајке најинтензивније? Другим речима, поставља се питање каква је улога материнског објекта у песничком трагању за детињством, да ли се у њој и даље препознаје фројдовски објекат жеље или потреба да се он на неки начин превазиђе.

Очигледно је да индивидуално детињство које се евоцира у Рембоовом случају не подразумева стање хармоније, оно није ослобођено напетости проузроковане односом према мајци, сестри, оцу. Осећај кривице због жудње за материнским објектом, али и осећај страха од потенцијалне очеве казне, не укида се, него и у овој фази човековог развоја изазива фрустрацију и унутрашњу располућеност. Таква концепција детињства које не искључује питања сексуалности и еротске опчињености мајком, одговара карактеристикама Фројдовога појма примарног нарцизма. Иако у најранијој фази, тзв. фази примарног нарцизма, људско биће не разликује себе од мајке, доживљавајући Другог/мајку као сопствено тело, Фројд у свом есеју „О нарцизму” истиче да еротски живот започиње самим рођењем, те да се од почетка формирају сексуални објекти у виду сопственог бића и мајке која храњењем омогућава „самоодржање” новорођенчета. Дакле, Рембоово трагање за изгубљеним детињством могло би да одговара покушају да се достигне она пуноћа постојања и доступност ужитка из фазе примарног нарцизма. То би била чувена Рембоова љубав „коју је потребно поново пронаћи”. Потврду за тврдњу да се слика детињства готово у потпуности исцрпљује у односу субјекта према жени/мајци можемо наћи у Рембоовој песми „Детињство”. Сменом фантазмагоричних представа песник покушава да евоцира свет детињства који се показује као, пре свега, „женски” свет.

На ивици шуме – сновидно цвеће звони, пршти, сјаји, – девојка с усном од наранце, колена прекрштених у бистром потоку што извире из ливада, нагота коју засењују, опасују и облаче дуга, билинство, море.

Даме што се врте по терасама крај мора, девојчице и исполинке, поносите црнкиње у бакарнозеленој маховини, накити што стоје усправно на тлу гојазном од гајева и окопнелих вртића, – младе мајке и велике сестре с погледима пуним ходочашћа, султаније, кнегиње тиранског држања и тиранске ношње, мале странкиње и љупко несрећне особе.

Каква чама, тренутак „драгог тела” и „драгог срца”.

(„Детињство”)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> А. Рембо, нав. дело, 198.

Такође, индикативно је то да формирајући ове надреалне слике ухваћеног детињства Рембо на једном месту каже да су магловите ливаде и засеоци детињства који су пред нама – „без петлова”. Пев петла чест је мотив у његовом песништву, и поред тога што петао представља весника зоре, Бертолино упућује на још једно значење, које додуше истиче у једној другој Рембоовој песми, последњој у „Алхемији речи”. Наиме, Бертолино се позива на сачувани рукопис те песме, у којем се појављују мало измењени стихови „Je suis à lui, chaque fois / Que chante son coq gaulois” („Његов сам, сваки пут / Кад запева његов галски петао”), као и на чланак „Рембоов арденски нагласак” који открива „непристојно значење које у селима Ардена и Белгије има израз *faire chanter le coq*, ’натерати петла да запева.’” „Сагласно овом језичком открићу, два споменута стиха гласила би у евентуалном преводу направљеном „без длаке на језику”: „О живео он, сваки пут / Кад му запева зорњак”.<sup>36</sup> Осветљавањем ове семантичке везе између пева петла и еротског набоја, који фигурира као незадовољена сексуална жеља, постаје јасно зашто у Рембоовој песми „Детињство” нема петлова: као што смо већ навели, у фази примарног нарцизма ужитак је лако доступан кроз мајчино храњење и љубав.

Исто тако, треба истаћи да су, изузимајући Рембоову песму „Детињство”, далеко заступљеније оне у којима је подручје детињства недоступно. Као што песма „Сећања” показује немогућност реактуелизације догађаја из прошлости, тако се у песми „Затечени” сада очинска фигура проглашава недоступном. Слика петоро гладне деце која сагнута између некаквих решетака гледају како пекар меси хлеб, док напољу хучи зимски ветар, поред јасне социјалне димензије, симболички представља одвојеност од оца, али и од мајке, која се у наслућивањима појављује у мирису плетенице хлеба:

Ту шћућурени, не мичу се,  
Дах са окна удишу у се,  
К’о мирис топлих груди,

Док се због неког ноћног славља  
Плетеница од хлеба справља  
Пред погледом што жуди,  
Док под гредама што се диме  
Мирисна кора цврчи риме  
С попцима распеваним,

---

<sup>36</sup> Н. Беролино, нав. дело, 42.

Пред рупом том где живот дише  
Не виде своје рите више  
Очима зачараним.

(„Затечени”)<sup>37</sup>

У песми је представљена „скоро митска драматизација психолошког и космичког напуштања”, у оквиру којег је деци недоступна „добра фигура оца” приказана кроз „топлоту, храну и сексуална постигнућа”. „Ова алегорија раздвајања од родитеља” направљена је тако да одвајање од родитеља поприми карактер „глобалног губитка”, „универзалног осећаја егзила”<sup>38</sup>, прогнаности, напуштености. Не чуди то да је тема напуштеног детета Рембоу била интимно блиска, па се она, додуше на другачији начин, обрађује и у песми „Новогодишњи поклони сирочићима”.

Иако је едипална забрана „делимично формалан и извештачен закон” који је притом још и „средство перпетуирања ауторитарног дискурса очева”<sup>39</sup>, недвосмислена је усмереност Рембоовог лирског субјекта према сопственом љубавном детињству које је најчешће бисексуалне оријентације. С друге стране, занимљиво је примећено да се, с обзиром да је предмет жеље забрањен, инфантилна и адолесцентска сексуалност, која се појављује као тема многих Рембоових песама („Прво вече”, „Шта спречава Нину”, „Роман”, „Предосећај”, „Седмогодишњи песници”, „Сунце и пут”, „Милосрдне сестре” и друге), или се каналише у фантазију, или се „песникова енергија усмерава ка природи, политичким активностима, интелектуалном напору”<sup>40</sup>. Бројне су песме које се заснивају на транспоновању еротског детињства на простор природе („Предосећај”, „Детињство”, „Зора” итд.), а оно је можда најочигледније у песми „Зора”, у којој се свитање појављује као богиња коју је лирски субјекат најпре „потказао петлу”, а затим је „гони” све док није „осетио малчице њено огромно тело”. У наведеном кључу каналисања инфантилне сексуалности кроз политичке или интелектуалне напоре можемо тумачити и Рембоову приврженост Комуни, комунистичкој оријентацији, али и коначно окретање физичким пословима, трговини и новцу.

Дакле, изложили смо неколико модалитета у којима се појављује женскост у Рембоовој поезији: од жене-тела, преко револу-

<sup>37</sup> А. Рембо, нав. дело, 60–61.

<sup>38</sup> Edward J. Ahearn, *Rimbaud. Visions and Habitations*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles – London 1983, 34.

<sup>39</sup> L. Irigaray, *ibid*, 12.

<sup>40</sup> E. J. Ahearn, *ibid*, 31.

ционарке, Јованке Орлеанке, жене као персонификације субверзије, вампирке, краљице, вештице, све до прародитељице Кибеле. Последње што такође треба додати на овај низ, у складу са учесталошћу појављивања, јесу библијске жене, жене девице, и у оквиру тог типа – „милосрдне сестре”. Рембо прави честе алузије на Библију и у том смислу помиње се жена Самаританка из Јеванђеља по Јовану која је имала пет мужева (*Јеванђелске њрозе*), парабола о мудрим и лудим девицама из Јеванђеља по Матији, али и мотив девице и девичанства уопште. У Рембоовом песничком свету то је још један тип љубавног односа према жени, који, изненађујуће или не, одговара хришћанској врлини милосрђа.

У песмама „Милосрдне сестре” и „Златно доба” јасно је да љубав коју песник покушава да фиксира више одговара некој универзалној идеји доброте која не познаје ни полну ни родну разлику. У односу на наведене моделе женског код Рембоа, и Офелија би можда највише одговарала овом типу – иако се, наравно, не може у потпуности из њега ишчитати.

Занимљиво је то да је Рембо успео да представи овако разноврдне репрезентације женског, а да се ипак оне могу тумачити заједно и да се међусобно не искључују. Ако би у овом контексту морала да се одреди његова коначна намера, рекли бисмо да је она везана за превазилажење сваког родног означитеља. Јасно је да му језик који инсистира на родним обележјима у том смислу није био наклоњен, и стога се може закључити да је ово само још један разлог због којег је Рембо напустио поезију – немогућност да у довољној мери разгради поредак моћи уписан у језик, односно да укине фалократску моћ језика.

Мср Маја Ј. Медан  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за компаративну књижевност  
medanmaja@gmail.com