

Andrew Zawacki

Negativnost v novejši ameriški poeziji

*In Ludwig Richter, vihravi Šlemil,
Je izgubil celoto, v kateri je bil,*

*Pozna željo brez predmeta želje,
le duh in nasilje in nič ni čutiti.*

*Ve, da nima več o čem misliti,
kakor veter, ki vse naenkrat ošine.*

Wallace Stevens, "Kaos, ki se giblje in se ne giblje"

Spiritualno, še zlasti religiozno, se ves čas sekularizira, in krščanski občutek za *via negativa* oziroma "negativno pot" sodi med tiste duhovne paradigme, ki so primerne za sekularno uporabo. Negativno pot so si prisvojili in jo "narobe brali" še zlasti umetniki dvajsetega stoletja po Nietzscheju, za katere je Bog mrtev, umetnost pa nadomestna vera. Modernistični pisatelji, na primer Borges, Rilke, Celan, Kafka, Espriu, de Andrade, Beckett in Calvino (še zlasti "La Poubelle Agrée" v *Cesti v San Giovanni*, 1990), so v svojih delih na različne načine uporabljali mistične oblike. Morda vodilni predstavnik moderniza T. S. Eliot je izjavil, da slabi pesniki posnemajo, dobri pa kradejo, in v *Štirih kvartetih* je oropal oltar

apofatične teologije; tretji del "East Cokerja" je skorajda dobeseden prepis trinajstega poglavja prve knjige *Vzpona na goro Karmel* svetega Janeza od Križa, karmeličana iz šestnajstega stoletja:

*Zato da bi zvedela tisto česar ne veš
moraš po poti ki je pot nevednosti.*

*Zato da bi imela česar nimaš
moraš po poti razlastitve.*

*Zato da bi postala tisto kar nisi
moraš po poti na kateri nisi.*

*In tisto česar ne veš je edino kar veš
in tisto kar imaš je tisto česar nimaš
in tam kjer si je tam kjer nisi*

(prevedel Venko Taufer)

Eliot je podobno uporabil *Razkritje božanske ljubezni* Juliana Norwicha, pisanje Mojstra Eckharta in anonimno delo *Oblak nevedenja* in vsem tem lahko sledimo vse do Psevdo Dionizija – če sploh ne omenjamo vzhodnjaške filozofije, ki si jo je prisvajal. Zamisel o samorazgaljenju kot načinu božanskega stika ima korenine v različnih vzhodnjaških filozofijah, čeprav fizično trpljenje in metafizično sušo potovanja skozi "temno noč duha", po kateri prispemo v luč popolnosti, poudarjajo zahodnjaške, po navadi katoliške oblike mistike. Janez od Križa je učil, da sta vzpon v temino in odrekanje paradoksalno pot do večnega odrešenja.

Eliotovo preoblikovanje mistike je bilo del večjega projekta, ki naj bi raziskal vezi med duhovnim in sekularnim, vendar so tudi mnogi sodobni, v angleščini pišoči avtorji, ki niso nujno ortodoksni kristjani, oblikovali svoje delo na *via negativa*, med njimi tudi W. S. Merwin, Geoffrey Hill, John Burnside, John Ashbery, Gjertrud Schnackenberg, A. R. Ammons in Robert Bly. Pogosto uporabljajo sodobnejše in manj formalne idiome in besedišče. To je filozofinja Simone Weil poimenovala "dekreacija" in trdila, da "pri kreaciji sveta sodelujemo tako, da dekreiramo sebe," in da "moramo biti nič, da smo v celoti na pravem mestu". Zatrjevala je, da je

"najvišja umetnost pravzaprav religiozna" (v knjigi *Težnost in milost*), drugi veliki krščanski mistik tega stoletja Thomas Merton pa je odločno svaril pred združevanjem religioznega in estetskega in trdil, da sta "izkustvo umetnika in izkustvo mistika povsem vsaksebi". Merton je priznaval, da je "povsem mogoče, da je kdo hkrati umetnik in mistik", vendar morata tudi tedaj "njegova umetnost in njegova mistika vselej ostati dve docela ločeni stvari". Celó sam Janez od Križa ni bil nikoli "v skušnjavi ob misli, da je pisanje pesmi dejanje kontemplacije".

Na tem mestu je nemogoče slediti vplivu Simone Weil in njenih predhodnikov na sodobno ameriško poezijo ali ob tisti poeziji, ki govori o mističnem razsvetljenju, uporabljati Mertonovo svarilo. Vendar bo že nagel pregled petih pesniških zbirk, natisnjenih v zadnjih petih letih, pokazal, kako je eden od tokov sodobnega ameriškega pisanja različno spodkopal koncept negativnosti in velikokrat sekulariziral njegova načela ter jih preobrazil v estetske strategije. Čeprav so poezije Louise Glück, Marka Stranda, Charlesa Wrighta, Jamesa Galvina in Jorie Graham zelo različne, se vse godijo v območju duhovne samote, ki je v ameriško poezijo delno prišlo prek Eliota. Vendar so se novejši ameriški pesniki zmogli upreti njegovemu krščanstvu in so bolj privrženi predvsem po Emersonu oblikovanemu Wallaceu Stevensu, čigar zadnje pesmi in eseje je navdihnila zlasti Simone Weil in v čigar zapuščino sodijo poznoromantični koraki proti "pesmi duha, ki nahaja / kar bo zadostovalo". Ta "potrebna" ali "osrednja" zadostnost se občasno razkriva kakor "dlan" na najbolj oddaljenem koncu duha, ki se "vzpenja / v bronemem okrasju". Že vedeti, kaj Stevens imenuje "želja brez predmeta želje", je nekakšna negativnost, in teh pet ameriških pesnic in pesnikov se izkušnji izgube celote, ki jih vse združuje, vdaja zato, da bi preverili meje, na katerih "ni več o čem misliti", meje "duha in nasilja". Negativnost kot pesniška drža zahteva nasilje, kajti da slišimo "veter, ki vse hkrati ošine", se ne smemo zaustaviti pred ničimer, niti pred samoizničenjem.

Louise Glück

Naslovna pesem knjige *Divji iris* (*The Wild Iris*, Ecco 1992) se že začne pri posledicah: "Na koncu mojega trpljenja / so bila vrata," in pesnica

nekomu pove: "Poslušaj me do konca: tistega, kar imenuješ smrt, / se jaz spominjam," kakor da se je izničenje jaza že dogodilo. Pesmi Louise Glück nagovarjajo "nedosegljivega očeta," "povzročitelja moje samote," ki se mu odločno upira in ga spet uboga: "Pokazala sem ti, kaj hočeš: / ne vere, temveč vdajo / avtoriteti, odvisni od nasilja." Govornica, boleče zavedajoča se te Očetove molčečnosti, nagovarja odsotnost, zaradi katere je ranljiva, zagrenjena in privržena zanikovanju:

*Odpusti mi, če rečem, da te ljubim: močnim
vselej lažemo, kajti šibke
vselej vodi strah. Ne morem ljubiti tistega,
česar ne morem razumeti, in ti ne razkrivaš
skorajda ničesar.*

Zbirko uokvirja serija "Jutranjic" in "Večernic", v katerih Louise Glück oblikuje kruto osebno bojazen pred življenjem v svetu, v katerem ni metafizične tolažbe, kjer "si naredil / karanteno bede". Njen občutek zlomljenosti ali "zakopanosti" je silovit in njene pesmi so skorajda izpovedne raziskave izmikavosti duha, ki jih zaplaja vedenje, da tisti, ki mu piše, morda ne posluša. Njeno poezijo zato spremlja jedka napetost, ne nazadnje zaradi krščanskih prepovedi malikov, ki je, kakor poudarja Freud v *Mojzesu in monoteizmu*, ogrozila kulturo, ki mora častiti odsotnost. Vendar se zdi Louise Glück celo estetska raba podobe omejujoča, kajti figurativni jezik Bogu omogoča, da se izmakne njenim molitvam:

*Ne morem se več
omejevati na podobe,
kajti ti misliš, da smeš
ugovarjati mojim pomenom:
pripravljena sem, da ti
vsilim jasnost.*

Louise Glück na svojeglavost odgovarja s ponazoritvijo Stevensove izjave, da "čeprav pravimo, da smo del vsega, / smo del spora, smo del upora". "Govorim, ker sem uničena," zapiše, in jezik je njen način ugovora

duhovnemu ubožtvu.

V eni izmed "Večernic" Louise Glück priziva paradigmo sestopa kot prvega pogoja za izpolnitev in opisuje, kako se je "vzpela / na grič nad divje borovnice, metafizično / sestopala, kakor na vseh sprehodih"; tako pokaže, da je med tistimi, ki so eksplicitno obremenjeni z negativnostjo krščanstva. V "Trilliumu" ponuja še nadrobnejše poročilo o izgubi jaza:

*Ko sem se zbudila, sem bila v gozdu. Tema
se je zdela naravna ...*

*Ničesar nisem vedela; nič nisem mogla narediti, le
gledala sem.*

*In ko sem gledala, so vse luči neba
zbledele, da je ena sama reč, ogenj,
žgala skozi mrzle jelke.*

*In potem ni bilo več mogoče
gledati v nebo, ne da bi bil uničen.*

Kar se sprva zdi le pozitivno razkritje božanskega, se izkaže za še eno stopnjo v neprenehni temni noči duha. V tem prenosu očiščujočega ognja je govorec "uničen", najbrž zato, da bi postal cel pred nebeškim pragom. Pesmi Louise Glück niso le izkustva duhovnega boja, temveč tudi intelektualno opazovanje teh izkustev, tako da se pesnica hkrati loteva molitve in zaznavanja razlogov in učinkov molitve. "Pravzaprav živim / v temi," priznava, vendar se zaveda, da "me morda privajaš, da se bom / odzvala najmanjšemu razsvetljenju". V nasprotju s tem vzorcem človeškega bivanja pa se sprašuje, ali je bolečina "tvoje darilo, ki naj me / ove, da te potrebujem, kakor da te / moram potrebovati, da te obožujem". Louise Glück so očitali, da je solipsistična ali celo narcisistična, vendar je čvrsto zagovarjala Rilkejevo tradicijo iskanja presežnega znanja o jazu in njegovih mejah. "Tudi jaz si želim / vedenje o paradižu," pravi v "Jakobovi lestvi", vendar se previdno izjasni, da čeprav "nihče ne hvali / bolj od mene", tudi nihče ne piše "z bolj / boleče zadrževano željo".

Mark Strand

Louise Glück svoje teme iz knjige v knjigo spreminja, Strand pa ves čas goji poetiko meditacije. Večina njegovega zgodnjega dela – v pesmih, kot sta "Odrekanje sebi" in "Ostanki" – je bila posvečena praznjenju samega sebe, nekakšni lirizirani avtorjevi smrti, prav to pa je novejšim knjigam omogočilo harmoničnost. *Temno pristanišče* (*Dark Harbor*, Alfred A. Knopf, 1993) je podaljšana različica "Predgovorov k možnemu", napisana v stevensovskih počasnih, okrašenih tercetih. Knjigo začenja dantejevska "Proema", v kateri govorec stopa po svoji Glavni ulici iz mesta: "temno je, kjer je hodil" in "čakal je / da se bo prostor, kjer se počuti varen, / odprl pred njim." Knjigo skozi temo vodi želja, hrepenenje po transcendenci:

In vendarle se hočeš le vzpeti iz sence

Samega sebe v hladni soj poletne noči

*Začutiti, kako se prebujáš v spremembo, kakor da bi
Bila neznanska in vpisana v nebeško hrepenenje.*

V več kot petinštiridesetih oštevilčenih spevih se pesnik loteva potovanja prek "neme teme noči brez konca", iskanja "sveta, iz katerega se nihče ne vrne, pa vendar / vsakdo potuje proti njemu". Zapušča zemeljsko eksistenco Amerike srednjega razreda in "z ognji, ki nas vodijo prek trpke krajine", končno zapusti vse in z Michauxom reče, kakor da bi že prestopil na drugo stran: "Pišem vam iz kraja, v katerem nisem nikdar bil, / v katerega ne vozijo vlaki in ne letala."

Z željo po himni, "v katero / so zakopane oblike in zvoki paradiža", je Strandov mistični spust v temo tudi metapesniško romanje. Izjavlja, da "če kdo trpi, mu to prinese pesniško moč", in enako kot Louise Glück hoče zagotovilo, da "tisto, kar sem rekel, ni bilo izrečeno zame". Kljub temu pa ima Strand ob občasnih omembah "mojega Gospoda" in "moje lepe smrti" humor in ironijo, kakršnima se poezija Louise Glück izogiba, in tako ima njegova muza "zlate zobe" in "pobarvane lase / malo zelene, malo rumene". Kljub temu je preteklost v knjigi krepko odsotna, kajti Strand svoje tridesetletno delo presoja kot hojo "med črnimi, padajočimi listi".

Ti listi so nemara listi, ki jih je odpihnilo iz enajste knjige *Odiseje* in šeste knjige *Eneide* v tretjo knjigo *Inferna*; to so listi, ki jih je Milton videl v Vallombrosi, Shelley opisal v *Odi zapadnemu vetru* in jih je Eliot v sklepu *Štirih kvartetov* slišal škrebļjati kot pločevino čez asfalt, Stevens pa opazoval v dvanajstem razdelku "Običajnega večera v New Havnu". Tako Strand implicitno nagovarja tradicijo, in za razumevanjem vloge trpljenja v doseganju popolnosti glasbe je v tej zbirki Marsias, ki je izgubil kožo zaradi izzivanja Apolona.

Zbirka se konča s tem, da govorec zapusti pristanišče in odide v drug svet, kjer ga končno pričakajo sence mrtvih pesnikov, zaznamovane od "besed, katerih odsotnost je bila tišina ljubezni, / bolečine in celo zadovoljstva", in tako je božansko, enako kot pri Stevensu, božansko v domišljiji. Končna podoba je podoba angela, "enega od dobrih, ki bo zapel", kakor Strand v sprevrženi obliki potrjuje potovanje skozi temo do pesmi. Morda pa se bolj zadovoljiv lirični sklep njegovemu vzponu po "stopnjah skrajnega mirovanja" zgodi prej, ko romarja sodobni Vergil pouči, da bo moral "izklesati" svoje zadovoljstvo "iz zraka / Ga izvleči iz moje prihodnosti".

"In poslušaj," je rekel častnik, "vsako jutro poglej

*V dolino. Glej sence, razpršene oblake,
Nato poglej skozi led v zmrznjeni muzej narave,
Poglej, kako popolno vse sodi na svoje mesto."*

Charles Wright

Črni zodiak (*Black Zodiac*, Farrar, Straus & Giroux, 1997) se začne na "koncu poti," kakor Wright vidi približevanje svoje lastne smrti. Wrightova poezija, kot je skicirana v zapisih v njegovih dnevnikih, se pogosto formalno ravna po hevrstiki negativnosti. "Samo zato brišemo, da bi spet pisali Samo zato pišemo, da bi spet brisali," je okvir za pesem "Negativi II". Tudi Wright, enako kot številni mistiki, ki jih prikljuje, verjame, da "biti sam, biti ločen, pomeni biti spet cel", in hvali: "Avgust me gladi kakor voda," opaža luči, ki ugašajo v sosednji hiši, "gnilobo in

smetje" poletja, in kako drevesa "tonejo", dokler ni zapuščen tam, kjer je "temna noč in prevleka prahu", sprijaznjen, da je "srečno življenje zatemnjeno življenje". V pesmi "Dissecta Membra" zavrže prazno govoričenje, varljivo "drsnico spomina" in drug "prod" in naredi prostor za potrebno sprejemanje, pri tem pa se uči od narave: "Poenostavi, odpri praznino, razgali / Tako delajo drevesa, vsako leto si namlečijo vene / In pustijo, da vanje mezi tema." Paradigma teme, ki je potrebna na začetku, je za Wrighta nelahek kredo tako za življenje kot za pisanje. V pesmi "Apologia Pro Vita Sua" umešča askezo v eksistenco:

Nedelje me določajo.

Rojen na temačno nedeljo, kakršna je danes,

Vendar me pozneje, avgusta,

In drugje, v Tennesseeju, nedelje razgaljajo.

Še več, enako kot Stevensova ga. Alfred Uruguay, ki je trdila "Rekla sem ne / Vsemu, da bi dobila sebe," tudi Wright pravi: "določa nas tisto, kar zavračamo". Takšna redukcija je tudi pesniško sredstvo: ob ptičjem petju si želi, da bi ptič

izdihnil moje grehe,

mi pomagal, da bi se ulegel in spregledal,

Me spomnil, kako je videnje edinstveno, da je preseganje

*nazadovanje, da je več kot dovolj preveč, da je
zgoščanje vse.*

Oblika, se uči od pokrajine, je "odsotnost vsega".

Kljub temu Wright ni zadovoljen z odsotnostjo, in njegova poezija je prežeta z zapeljevanjem prisotnosti. Celo tedaj, kadar slavi izginotje, se naslanja na fizično:

En teden v letu 1995, in vse, na kar sem mislil,

Só bili konci, nove poti,

ljubezen izgube

*Luč kot obesek okrog mojega vratu, misel na odsotnost
Trda in svetla kot kovanec v mojem hlačnem žepu.*

Oznanja, da mora biti metafizična poezija utemeljena v obeskih in kovancih, in priznava: "zato imamo opis: / Predmet ni bil nikdar dim, vselej je bil ogenj". Če se mora askeza izmikati čutnim skušnjavam, potem Wright ni pravi asket. Ni prepričan, da odrešitev zahteva izničenje sveta, kajti "vrbe je meduzastim ogrinjalom" in preostanek "ostanka pokrajine" nista nič manj del "šumota ljubezni" kakor višja sila za vsem tem. Če je oktober "eksponentni negativ in plus", je to zato, ker je negativnost umeščena v premene zemlje. Wright v luninih skrivalnicah in v vsem za njimi zaznava nekaj novega, nekaj, kar vselej prihaja, neprenehno prikazovanje, ki zahteva osredotočenje:

*Jaz bom vzel vse, kar pojenjuje,
Upadajoči promet na avtocesti, temo in take reči,
Tavajoče zvezde, od koder koli prihajajo, kamor koli gredo.*

*Vzel bom vse, kar se pobeša pod svojo lastno žalostno težo ...
Jezik, pokrajino, božjo besedo.*

Wrightove hvalnice so elegične; spominja se implicitnega vstajenja tistega, kar mine, kar mora umreti ali oditi, da se bo spet rodilo ali vrnilo; svetloba dne, voda, listje, poletje, *Ding an sich* "takih reči", celo same poezije.

Metafizika tistega, kar v sončavi vidi Wright in česar obrise zasledi ponoči, ne pomeni odmika od formalne poti negativnosti. "Sonce vzhaja in zahaja" je njegov vnovični vpis v fizično geografijo izjave svetega Janeza od Križa, da je pot navzgor enaka poti navzdol, in Wrightove pesmi upri-zarjajo dinamiko literarnega vzpona in padca. V otvoritveni pesmi se spominja, kako je hodil po pariških ulicah "gor in dol in sem in tja", pozneje pa se je s prijateljem Carterjem prevažal "po vzpetinah in v globeli". Pozneje stoka: "Napiši, slabo je, zbriši, še zmeraj je slabo," vendar je ta občutek neuspeha nujna stopnja v potencialnem in občasno odrešilnem postopku pisanja. Ni naključje, da v prvih vrsticah zbirke govorca spremlja "neuspeh,

naš nenehni spremljevalec," ob tem pa spozna – ali sklene – "Ni druge poti kot navzgor."

James Galvin

Galvin kombinira enozložno prerijsko govornico kavboja iz Wyominga z abstraktnim obzorjem postmodernega teoretika ali zahtevnega teologa. To trenje je velikokrat ostro kot britev in vznemirljivo, kot tedaj, ko "čas obmiruje / in mi in stvari žvižgnemo mimo ... Ovešeni z izpisanimi poimenovanji." Njegovo delo je samo po sebi nekakšna negativnost, ogoljena okrasja in špartanska kakor pozne Stevensove pesmi "zatohle veličine uničenja" ali kakor Strandovo zgodnje delo. Velikokrat našteva, česa ni, recimo v "Emancipaciji denunciacije":

*Danes ničesar ne gradim
Iz lesa, ne razdiram
Motorjev ali obiskujem sosedov.
Ne vzidujem novega
Dvokrilnega okna ...*

Galvin je pred uničujočim stoičen in neomahljiv. V "Pričakovanju družbe" je le drobna sled strahu pred smrtjo:

*Smrt je, ko svet zunaj
Skuša pobegniti pred sabo
Tako, da bi v koga šel ...*

*Tu moram narediti več prostora.
Znebiti se moram pohištva.*

Galvinove pokrajine so gole, zapuščene, po njih se podi duh boga Stare zaveze, v njih je veliko sodb in malo sočutja. Za tem pisanjem je strašna, grozeča samota, ki implicitno priča o tistih, ki so preživeli zahodno ameriško krajino in ki so vselej na robu izginotja, kakor tedaj, ko mula "popase obzorje

do izničenja".

Včasih njegove pesmi namenoma privzamejo retoriko molitve, recimo v "Božič 1960", kjer govori o tem, kako med dvajsetminutnim dremežem "uboga očeta" in kako se posveča opažu iz trepetlikinega lesa. Na koncu erotičnega srečanja – kajti vsa srečanja z božanskim, v kateri koli obliki, so erotična – Calvin pravi: "Videl sem / kapljo krvi v sredici vsega. / Vedel sem, kaj je bil Bog." Vendar je v drugih pesmih zadržan ali pa se takim teološkim držam celo posmehuje. V "Dopolnitvi vstajenja" na primer s hiperbolo ironizira idejo odrešitve, pa vendar je njegov besednjak tako strog, tako utemeljen v lokalnem svetu, da pesem res ponuja možnost vstajenja, čeprav cinično in moderno:

*In potem se je zgodilo.
Med vesoljnim pokanjem in grmenjem
Je počila težnost,
Ta galaktični obešalnik in vrh perutnice.*

*Drevesa so vzletela kakor rakete.
Pokopališča so eksplodirala.
Živi in mrtvi
So skupaj poleteli naravnost gor.*

*Le da gor ni bilo več. Gor je odšlo.
Zemlja se je še kar vrtela
Ko se je zaustavljala in temnela
Sublimna,*

Aspirin v kozarcu vode.

To je lahko apokalipsa ali pa le skrokanost, vendar je vsekakor njen trdi zvok besed balističen: pokajoč svet, boleč glavobol ali tableta, ki se topi v vodi. Enako kritičen do mistike je pesnik v "(Brez naslova, 1968)", kjer omalovažujoče govori o "Veronikinem prtu v vsakem sončnem zahodu". Ta previdnost ob zloslutni, wordsworthovski nagnjenosti v ameriški poeziji, da bi izkusili epifanijo med vsakim vzponom po pogozdenem griču, se

zgoščeno ponovi v knjigi *Postaje: Nove pesmi* (1996), kjer je pod naslovom pesmi "Veronikin prt" napisano zgolj: "(Glej "Brez naslova, 1968", stran 220)".

Pa vendar: če je v zbirki *Smrtonosne frekvence* (*Lethal Frequencies*, vključena v *Ressurrection Update: Collected Poems 1975 1997*, Copper Canyon 1997) najti *Preludij* ali "Potovanje", je to "Po ovinkih", potovanje po strmi "neradodarni, neodpuščajoči pokrajini" po Sheep Creeku: "Rekel sem, da te bom peljal tja, zdaj pa ne vem." Sodruga upata, da bosta našla majhno, bedno bivališče, katerega "streha / je vklesana, in zato se zdi tema čudno globoka." Ko je bil eden od njiju tam prejšnjič, je našel človeške ostanke:

*Spreletel me je srh, ko sva našla hrbtenico,
veliko kakor človeška, tik ob vratih.
Ray je rekel: Ni ti treba zapreti vrat
če greš ven umret.*

Tokrat popotnika odkrijeta, da so "tu / edine človeške kosti tvoje in moje", in čeprav v pesmi ob sončnem zahodu zanesljivo ni Veronikinega prta, je v njej metafizično razumevanje smrti kot "poti ven", kakor koli že je v pripovedi to izraženo zakrito. Galvin se po kavbojsko loteva svojih nekoliko nadrealističnih, vznemirljivih pokrajin, v katerih sta odsotnost in negativnost pogosto odločen spopad, recimo v naslednji obliki: "Kar poskusi, / Da ne bi živel svojega življenja. / Izzivam te."

Jorie Graham

Jorie Graham ne moremo takoj povezati z negativnostjo in z Galvinom si ne bi mogla biti bolj vsaksebi. Njen mož je redkobeseden minimalist, Jorie Graham pa uteleša stevensovsko željo za dokončno, abstraktno pesmijo. Kolikor Jorie Graham vztraja pri negativnosti, je ta baročna, takšna kot pri Stevensovih "Zapiskih za poslednjo izmišljijo". Njene redukcije so le iluzije redukcionizma, in njeno zanimanje je bolj intelektualno kot teološko; njene filozofske pesmi so posledično estetske raziskave, koraki proti možnos-

tim in razsežnostim zdrobljene univerzalnosti. V prvi pesmi zbirke *Zmotnost* (The Errancy, Ecco 1997) "Angel varuh male utopije", v kateri Jorie Graham začrta estetsko ureditev, zagovarja brisanje vse do *tabule rase*, ki odpira nove možnosti, hkrati pa se prepušča sintaksi in retoriki presežka:

*Naj se pripravim. Naj to prestavim naprej
na levo, naj premaknem svetlobo, gledišče, zastori so
zastri, mečejo lesk, ki spominja na izginotje, nekoliko rdeč,
bo to popravilo, bo to razjasnilo nalogo, zamreženo nadaljevanje
in vsi ti mali nameni, te prispodobe, ta tržnica
zožujočih se resnic?*

*Oh, zgneti me, da sem prhek prah,
kup je razpršen. Zgneti me, da sem. Reci torej. Reci
filozofija in s tem misli na to šipo.*

Enako kakor pri Stevensu je tudi pri Jorie Graham zdajšnja, pomanjkljiva filozofija fizični okvir, v katerem se godi umetnost; a ko njeno neprenehno ovinkarjenje "preplet početja" nemirnega duha skuša "umiriti" položaj, jezik noče biti statičen. To je poezija želje: krepko jo vodi erotičen občutek primanjkljaja, vselej se zavaruje z *jouissance* svoje besedne spretnosti. Okno, ob katerem angel varuje njeno tržnico, zaznamuje "lesk, ki spominja na izginotje," ne pa pravo izginotje. Angel hoče, da bi njen konstrukt privzel videz tistega, kar manjka, vendar se pesnica zgrudi zaradi vedenja, da so njeni materiali in zato tudi njena načrtovana "utopija" dokončno, otipljivo tukaj. Jorie Graham zna menjati registre, zna pripeljati v ospredje pristno religiozen Vaughanov glas, tako da molitev ni brez zvena in uglašenosti. (Tako Jorie Graham kot Wright svojim zbirkam pridajata obsežne beležke in oznanjata bogastvo virov, uporabljenih v tistem, čemur Robert Crawford pravi značilno ameriška "poezija znanja".) Angel si navsezadnje želi, da bi slišal kak "torej": nekaj končnosti ali namena. Vendar je takšen užitek spodkopán ali vsaj odložen, ko se pesem v sklepu povzpne nazaj v orbito: "Poglejmo spet ven. Rumeno nebo. / In črni listi, ki ga znova krasijo ..." To je podobje in "gledišče" z začetka pesmi in Jorie Graham pogosto (ne) sklene pesmi z elipsami, ki naznačujejo "nadaljevanje".

Eno njeno pesem je težko ločiti od druge; skupaj sestavljata nepretrgan

dialog z mejami znanja in zaznave, in njeno delo je treba preučevati v celoti. Jorie Graham je občutek negativnosti v svoj projekt vgradila tudi tako, kajti vsako od pesmi v *Zmotnosti* imamo lahko za stevensovski "del" večje celote; to so *zapiski za* poslednjo izmišljijo, poudarek pa je na njihovi hitrosti (in hitrost vselej vsebuje smer). Kažejo proti poslednji pesmi, ki je po zakonih želje vselej nedosegljiva (izbrane pesmi Grahamove so naslovljene *Sanje o združenem polju*). Kaj bi bilo v tej pesmi, lahko razberemo iz pesmi "Različne teže in mere":

*Kaj nosi vsesplošni zakon kot pomen, skrit sam
v sebi.*

Kaj spreminja napake v bivanje.

*Kakor tedaj, ko prideš zgodaj domov in vidiš, da je že tam
kar koli si pričakoval, da te bo pričakovalo,
zaznava sveta kot nečesa tekočega*

proč od tebe v vseh

*smereh – skrivno, pritajeno – pa vendar se vali ven z neukrotljivim,
nerazdeljivim*

spojem snovi z željo. Dokler ni mogoče reči,

*da so se minute nabrale, se sprijele, in da je vsota ta zgoščena sila,
ki tolče po mojih že zdelanih vratih, po očesu, po mojem
vhodu ...*

Ta "vhod" je kraj, na katerem pesem izgine, hkrati je "zgoščen" in "se vali ven". V tej pesmi ni govorca kot takega: glas je pregan, strateško odmaknjen kakor obstrukcija tistega, kar "je mogoče reči". Naslovna pesem uprizarja natanko to izginitev glasu, ko je slika sončnega zahoda "izenačena in zglajena in spominja na praznino." Jorie Graham opozarja ne le na omejenost platna na dve razsežnosti, temveč tudi na "zmotnost" pomena, na drsnico, v kateri se pomen izgubi ali se vsaj spremeni, ko se sliko tako dobesedno kot figurativno "prenese prek oceana jezikov / skozi mrak, naravnost skozi, prek zaporov" in mimo "zelenega, napihnjenega boga, za katerega smo mislili, da ga ne bomo več videli" (to je logocentrizma). Končno najde lirično odrešitev v "oh svetlo rdeča ničla / prav tu, dosegljiva, tudi njega je mogoče okrečiti". V tem je hipno zadovoljstvo – "ničla",

ničnost – vendar se potem znova začne pesem, in občutje jezikovne zmote in poezije, "ki posnema praznino", se vzpostavlja znova in znova.

Prevedel Andrej Blatnik

Andrew Zawacki je urednik revije *Verse*. Pesniške ocene je objavljajl v *Times Literary Supplement*, *PN Review*, *Poetry Review*, *Artful Dodge* in drugod. Njegova poezija bo izšla v revijah *The New Republic*, *PN Review*, *Denver Quarterly*, *Southern Humanities Review* in *GW Review*.