



ODAKLE POSMATRAMO: ADRIJEN RIČ I REKONSTRUKCIJA AMERIČKOG PROSTORA

Početak osamdesetih godina dvadesetog veka, Adrijen Rič je menjala svoju poziciju, kako u geografskom smislu, preselivši se sa istočne na zapadnu obalu SAD, tako i u profesionalnom smislu, kao pesnikinja i feministička intelektualka. Iz naslova i sadržine pesama i ogleda iz ovog perioda jasno se vidi da se pomenutim tranzicijama bavi sasvim svesno i s namerom. „Rascep u korenu: ogled o jevrejskim identitetu“ (*“A Split at the Root: A Essay on Jewish Identity”*, 1982) i „Prilozi politici lokacije“ (*“Notes Toward a Politics of Location”*, 1984), na primer, dva su njena najcitiranija ogleda, a „Izvori“ (*“Sources”*, 1982), dugačka poema koja se sastoji od dvadeset i tri dela, prvo objavljena samostalno, a kasnije upotrebljena kao uvod u zbirku *Tvoja rodna gruda, tvoj život* (*Your Native Land, Your Life*, 1986), pisana je s namerom da predstavlja pesmu-prekretnicu, priču o preispitivanju, izmirenju i ponovnom posvećivanju. Svako od navedena tri dela usredsređuje se na različite elemente identiteta Adrijen Rič, te se u odnosu na taj centar kreću u vremenu ili prostoru ili u oboma, uspostavljajući ga, time, kao centar, i to centar koji se potencijalno kreće. Ovaj ogled prati razvojni put strukture poezije Adrijen Rič tokom jedne decenije, počevši od zbirke *Tvoja rodna gruda, tvoj život* pa do *Mračnih polja republike* (*Dark Fields of the Republic*, 1995), koja se bavi ovom konstruisanom perspektivom – mestom sa kojeg posmatramo stvari – i prikazivanjem onoga što vidimo: delatnostima percepcije i prepoznavanja. Vrste kretanja (a time i promene) koje su stavljene u prvi plan u ovim pesmama, prema mom mišljenju, udružuju se sa sadržinom i uslovima izraženih percepcija kako bi u glavnim crtama opisale metod redefinisavanja američkog prostora. Ričova kombinuje lirsku opservaciju sa epskim dometom na način koji prevazilazi lirski žanr i podriva, odnosno revidira epski. Dosledno radi na tome da prevaziđe nametnute granice, društvene i ideološke, te da granice zameni otvorenošću prema i motivacijom za nova otkrića. Njena poezija razotkriva i revidira mesta kojima upravljaju motivi i logika kasnog kapitalizma i nacionalnih država (čak i onih demokratskih), i pokušava da stvori moguće prostore – prilagodio sam frazu iz „Šta ako?“ (*“What if?”*, njenog ogleda o revolucionarnoj poeziji kojim se završava zbirka *Čega tamo ima* (*What Is Found There*, 1993) – prostore gde se može ostvariti savršena pravda i ljudska sloboda.

Pre skoro osamdeset godina, Ezra Paund je čuvenim rečima opisao svoje životno delo, *Pesme* (*Cantos*), kao „pesmu koja obuhvata istoriju“ i tako u nasleđstvo dvadesetom veku ostavio najsazetiju definiciju epske strukture. Šezdesetak godina nakon toga, Adrijen Rič priznaje u „Severnoameričkom vremenu“ (*“North American Time”*), da „nije postojala šansa da poezija / postoji izvan istorije“ (1986, 33). Razlike između ove dve formulacije – naročito pitanje figure i pozadine, na koje ću se vratiti kasnije – mogu izgledati uverljivije od povezanosti poezije sa istorijom. Uprkos tome, njihova povezanost, ustanovljava i kontekst i metod

za pesnike i reformatore, pokušavajući da rekonstruiše i preusmeri ljudsko iskustvo. U našim prikazima sopstvene prošlosti nama samima – u lekcijama i principima, zaštitničkim mitovima, konstrukcijama zajednice i ciljeva – leži ključ drugačije budućnosti. Pri stvaranju mogućeg prostora, te prikaze moramo stvarati jezikom. Ričova je često, naročito tokom poslednjih dvanaest godina, pisala o alarmantnom stanju u kome se nalazi jezik, prečesto degradiran uplitanjem u mrežu političkih i komercijalnih ciljeva.¹ No, budući da je i dalje proizvod i akter zajednice, jezik ostaje diskurzivni ekvivalent rekombinantne DNK, sredstvo oživljavanja novih stvari i sila, te oblikovanja njihovog načina rada.

Kada se radi o tome kako poezija stoji u odnosu na istoriju, međutim, Paund i Ričova, kao što sam već napomenuo, drugačije pozicioniraju figuru i pozadinu. Paund smatra da poezija može da obujmi i obuhvati istoriju; Ričova smatra da poezija mora da postoji unutar istorije. Ova razlika, sama po sebi, predskazuje različitost njihovih ciljeva. Paund podrazumeva postojanje umetničkog autoriteta, što otkriva njegovo imperijalno shvatanje građe koju svet pruža umetniku. Idiosinkratična konstelacija evropske, kineske i američke građe u *Pesmama* sasvim sigurno implicira istorijsku i razvojnu priču različitu od tradicionalne, ali Paund ponovo otvara istoriju samo da bi je preuredio i ponovo zatvorio.² Izraz koji Ričova koristi u „Severnoameričkom vremenu“ izražava slabost i gubitak („nije postojala šansa“) pre nego autoritet poezije. No, u svojim delima ona nikad nije prihvatila da je poezija uvek i nužno gubitnik u takmičenju sa istorijom, svakako ne u periodu kojim se ja ovde bavim. (Čak i nekoliko stihova iz „Severnoameričkog vremena“ pomalo tera istoriju na povlačenje u poigravanje sa *postojala* i *postoji*.) Iz prakse se vidi da je Ričova samo bila mišljenja da poezija ne može zanemarivati istoriju i smatrati sebe odvojenom od nje. Umesto imperijalnog umetničkog autoriteta, Ričova nudi umetnički integritet, definišući ga, opet u praksi, naspram imperijalnih zabrana svih vrsta. Ona radi na tome da ponovo otvori istoriju tako da ona ostane otvorena.

Bez obzira na to koje su mu konkretne manifestacije ili opseg delovanja, imperijalizam uvek podrazumeva nametanje volje, pojedinačne ili kolektivne, kao i privilegovanje jedne slobode nad drugom. Njegovo oružje mogu biti okupatorske vojske ili kolonijalne vlade, ali može početi i od nečeg manjeg, kao što je ograničenje pristupa ili postavljanje uslova za zaposlenje. Kulturološka oruđa ideologije, naravno, mogu biti podjednako delotvorna i zapravo su neophodna za podršku bilo koje dugotrajnije ili opsežnije imperijalne avanture. Koja god sredstva da koristi, imperijalizam uvek zavisi od nekog oblika zatvorene svesti, od nesposobnosti da se uvažavaju drugi ljudi i da se saoseća sa njima, što, zatim, dovodi do njihovog objektivizovanja.

U četiri zbirke pesama, koje su objavljene između 1986. i 1995. godine, Adrijen Rič kritikuje imperijalizam u nekoliko njegovih vidova, ali nudi i protivotrov. Namerno se poduhvatila

¹ Vidi, na primer, tekstove u zbirci *Umetnosti mogućeg* (*Arts of the Possible*, 2001) kao što su „Suprotstavljajući prostoru koji razdvaja“ („Defying the Space That Separates“, 1996), „Poezija i javna sfera“ („Poetry and the Public Sphere“, 1997), i naslovni ogleđ (1997), ili čak „Uverenja strastvene skeptičarke“ („Credo of a Passionate Skeptic“), ogleđ koji opisuje strukturu i ciljeve zbirke *Umetnosti mogućeg* i koji je objavljen u *Los Anđeles tajmsu* 11. marta 2001. godine.

² Ova namera postaje britkija u *Pizanskim pesmama* i kasnije, kako se Paund suočava sa promašajima i neuspehom na svetskoj sceni, a verovatno i u vlastitog umetničkoj zamisli, ali to ne menja nameru.

tog projekta i neskriveno ga sprovodila, kao što će posvedočiti dva pasusa koja omeđuju pomenuti period. Prvi je izražen njenim sopstvenim rečima na koricama knjige *Tvoja rodna gruda, tvoj život*:

U ovim sam pesmama pokušala da govorim iz svoje zemlje, o svojoj zemlji i da se obratim svojoj zemlji. Da govorim o drugačijem pravu od onog koje polažu patriote mača; da govorim o samoj rodnoj grud, gradovima, kao i o imaginacijama koje su ih naseljavale i još su tu, izložene riziku, lišene slobode, napastvovane, izbrisane. Više nego ikad verujem da je potraga za pravdom i saosećanjem ogroman izvor sa kojeg može da se napaja poezija našeg vremena, u celom svetu... (1986)

Sledeći stihovi iz „A sada“ (“And Now“) upotpunjuju okvir:

*Pokušala sam da slušam
glas javnosti našeg vremena
pokušala da sagledam naš javni prostor
najbolje što sam umela
– pokušala da upamtim i ostanem
verna detaljima, pribeležim ...
kad je ime saosećanja
promenjeno u ime krivice
kad je sažaljenje prema nepoznatom ljudskom biću
proglašeno zastarelim. (1995, 31)*

Priroda njenog cilja, stoga, teško da se može smatrati otkrićem; ima mnogo toga, međutim, da se primeti u pogledu sredstava i načina kojima se koristi u dostizanju cilja. Verna načelima feminističke epistemologije – koja se temelji na odlučnosti žena da imenuju, a time spoznaju i polože pravo, na svoje individualno iskustvo – nastojanja Adrijen Rič, slično tome, temelje se na vlastitom doživljaju, „unutrašnjoj nužnosti“ koju je istakla u razgovoru sa Rejčel Spens (2001, 141). No, isto tako verna svojoj težnji da poeziji obezbedi snažniju ulogu u javnom životu kao (alternativne) kulturne produkcije i aktera promene, ona širi opseg svoje vizije da obuhvati nacionalnu, pa čak i globalnu perspektivu. Sa svake referentne tačke, međutim, njena reakcija na imperijalizam, iako priznaje njegove posledice, jeste da opiše i projektuje otvorenu svest, da povrati saosećajno uvažavanje drugih ljudi koje bi moglo omogućiti postojanje održivog imperijalizma – da promeni poziciju s koje ljudi posmatraju stvari.

Ričova se nalazi u naročito delotvornoj poziciji da demonstrira izazove koji stoje pred takvom svešću zato što u vlastitom identitetu saobražava elemente privilegije i potčinjavanja u okviru naše kulture. S jedne strane Severnoamerikanka, a Jevrejka lezbejka s druge; ekonomski nezavisna žena, ali sa izraženim saosećanjem prema siromašnima i radničkoj klasi; visoko cenjena pesnikinja, sa nesmetanim mogućnostima objavljivanja, ali u zemlji sklonoj da upravo taj identitet iskoristi da etiketira i odbaci nečije ideje – ove složene tenzije uticale su na (svesno) samopozicioniranje Adrijen Rič. Ona je, poput mnogih žena na Zapadu, primer „Neprikladnog Drugog/Istog“, kako ga je opisala Trin Min Ha. *Kad mesec raste crveno (When the Moon Waxes Red)* zavređuje poduži odlomak:

Onog trenutka kad osoba koja je unutra izađe napolje, ona više nije samo osoba koja je bila unutra (i obrnuto). Ona po prirodi stvari izvana gleda unutra dok istovremeno iznutra gleda vani. Kao osoba koja je vani, ona se odmiče i primećuje ono što kao osoba koja je unutra nikad ne bi smatrala vrednim ili potrebnim da se primeti. No, za razliku od osobe koja je vani, ona pribegava neeksplikatornim, netotalizujućim strategijama koje odlažu spoznaju značenja i opiru se zaokruženju smisla. ... Ona odbija da sebe svede na Drugo, a svoja razmišljanja na puko objektivno rezonovanje osobe koja je vani ili subjektivno osećanje osobe koja je unutra. ... Ona zna da je različita dok je istovremeno On. Ne baš Isto, ne baš ni Drugo, ona stoji u tom neodređenom prostoru na pragu gde se neprestano ulazi i izlazi. Podrivajući opoziciju unutra/vani, ona je varljiva i kao neko ko je unutra i kao neko ko je vani. Ona je Neprikladno Drugo/Isto koja se kreće unaokolo uvek u pratnji najmanje dva/četiri gesta: onog koji potvrđuje: „Ja sam kao ti“ dok istrajava u svojoj razlici; i onog koji podseća: „Ja sam različita“ dok pritom destabilizuje bilo koju definiciju drugosti koja se može uspostaviti. (1991, 74)

Najvažnije pesme iz poslednjih dvadeset godina karijere Adrijen Rič govore o tome šta znači posmatrati iz ove fluidne i kompleksne pozicije subjekta. Imperijalizmi protiv kojih se bori ovaj način posmatranja – politički, ekonomski, ideološki – eksplicitno čine deo sadržine pesama. Kao što upućuje naslov ovog ogleada, ugledavši se na stih iz jedne od tih pesama, „Atlas teškog sveta“ (“An Atlas of the Difficult World”, 1991), sve može izgledati različito u zavisnosti od toga odakle posmatramo svet.

Odabir dela Adrijen Rič koja su uzeta za predmet razmatranja ovog ogleada započinje samosvesnom refleksijom pesme „Izvori“, što je ujedno i pesma koju Susan Stanford Fridman navodi kao primer gde se koristi druga od njene četiri strategije „feminizacije žanra“ epike: „(re)konstituisanje diskursa istorije“ (1997, 18, 22). „Izvori“ zaranjaju u olupinu i zamenjuju mitske i alegorijske forme te čuvene ranije pesme (1972) konkretnim istorijskim formama, utemeljenim u okolnostima njenog vlastitog života. Najizražajnija pesnička slika koja otelovljuje način posmatranja Adrijen Rič u pesmi jeste optička i eksplicitno feministička – „moćno, žensko sočivo“ koje se javlja u delu VII i ponovo se pojavljuje u završnici pesme, nakon što se razvilo, što je veoma značajno, u „moćan i ženski niz izbora“. Uz pomoć sočiva posmatra prošlost; budućnost će oblikovati uz pomoć niza izbora.

Ričova prikazuje moćno, žensko sočivo u kontekstu konkretnih istorijskih okolnosti odnosa sa ocem i prikazuje ga kao nešto tek nedavno stečeno i kao sredstvo oprosta, pomirenja.

Videla sam silu i aroganciju muškarca kao tvoj stvarni vodeni žig; nisam ispod toga vide-la Jevrejina koji pati, žig tuđinca koji si nosio. ...

Tek sada, moćnim, ženskim sočivom, mogu da dešifrujem tvoje patnje i ne mogu poreći svoju ulogu u njima.³ (1986, 9)

U odnosu sa ocem, Ričova je i Drugo i Isto: Drugo jer je žena, Isto jer je Jevrejka. Postignuće koje ovde opisuje jeste sposobnost razlikovanja različitih vidova imperijalizma – pa-

³ Ovaj deo pesme – poput delova XVII i XXII, koji su o njenom ocu i suprugu, i u kojima se obraća ocu i suprugu, koji će biti kasnije navedeni – štampan je u formi proze. Bez obzira na to, ja sam naveo granice među stihovima.

trijarhalnog i antisemitskog – i sposobnost prepoznavanja dve grupe razlika, dveju lokacija, posmatrajući ih ravnopravno, bez ulepšavanja na bilo kojoj strani. Kroz novo sočivo drugačije sagledava i odnos između oca i supruge: „Toliko godina sam mislila da ste ti / i on suprotstavljeni jedan drugom. Tada mi bila potrebna vaša nesličnost; a sada mi / vaša sličnost zuri u lice“ (1986, 19). Kao što ih prikazuje u „Izvorima“, njen otac i njen suprug nisu bili slični samo po tome što su obojica bili Jevreji, nego i po tome što su osakatili sebe bežeći od tog identiteta, te pokušavajući da žive na nemogućoj lokaciji, u „plutajućem svetu asimilovanih koji znaju ali poriču / da će uvek biti tuđinci“ (1986, 19). Ambivalentnost prema primarnoj komponenti identiteta predstavlja predaju imperijalizmu, podređivanje iskustva vlasti, te lišava osobu kako integrisane ličnosti tako i zajednice.

Ričova je izabrala da istakne svoj jevrejski identitet u „Izvorima“ i upravo taj izbor se nalazi u središtu nastojanja da sopstveno „ja“ zamisli kao celovito i slobodno. Nekoliko stereotipno pojednostavljenih osobina jevrejske istorije Adrijen Rič smatra bitnim. Na Zapadu su Jevreji, naravno, viđeni kao autsajderi, arhetipi izbeglica i žrtava ideološkog imperijalizma sa dramatičnim društveno-političkim i ekonomskim posledicama, a putem te predstave, Ričova može da prikaže sopstveni status ne samo kao pripadnice jevrejskog naroda već i kao žene i lezbejke. Razneseni vetrom na sve četiri strane sveta, Jevreji su se ipak borili i uspeli da održe živu, iako ponekad nevidljivu, zajednicu; pomoću te slike narodne istorije, Ričova može da prikaže neinkorporisane zajednice antiimperijalističke patnje i nade, gde spada i feministička zajednica. Naposletku, jedan naraštaj pre, kao i za vreme njenog života, Jevreji su postali pioniri i osnivači stvarnog nacionalnog prostora. Ričova je pokazala da je i te kako svesna ironija koje prate osnivanje države Izrael i protivila se surovom postupanju prema Palestincima, ali, kao slika, jevrejska istorija predskazuje uspeh potrage za slobodnim prostorom, za otadžbinom. Sva tri pomenuta elementa jevrejskog identiteta igraju ulogu u „Izvorima“, ali najizraženiji aspekt u pogledu kritike imperijalizma čini kombinacija poslednja dva, opstanak zajednice i sticanje zemlje.

Da bi pronašla taj prostor, mora okrenuti leđa osećaju izolovanosti, jevrejskom izbeglištvu i viktimizaciji, i okrenuti se ka nekoj zajednici sa kojom, da pozajmim frazu iz dela IV, veruje da može da podeli svoju sudbinu. To uspeva da izvede u „Izvorima“ tako što menja arhetipsku sliku Jevreja kao izabranog naroda u sliku naroda *koji bira*. Ta promena počinje u delu XV i kulminira u delu XIX. Deo XV počinje odbacivanjem ideje o specijalnoj sudbini – „zastarela, nečuvana stvar / u koju ljudi veruju“ – kako su joj u detinjstvu objašnjavali izbavljenje od Holokausta u Evropi,

*ali ima još nešto: vera
onih prezrenih i ugroženih*

*da oni nisu puki zbir
štete koja im je naneta:*

*je spasila od nasilja znanje
uređeno kao šare tkanine kente*

*nepredvidivo kao batik
povratno kao gorko bilje i beskvasni hleb*

*o tome kako biti vezivna nit
na dugom neprekidnom putu*

*kako uvesti red u glad, vreme, smrt, čežnju
i blizinu haosa. (1986, 17)*

Ričova ovde bira posebne kontinuitete – tkaninu kente, batik, gorko bilje i beskvasni hleb – koji su povezani sa telom, kao što je odeća ili hrana, kao i sa kolonizovanim i ugnjetenim narodima: ispoljavanje kulture i vršenje obreda, samo jedan specifično jevrejski, koji su sačuvani uprkos imperijalizmu. Poređenja, zatim, ovo znanje „spaseno od nasilja“ čine specifičnim, a putem konteksta odeće i hrane, specifično fokusirano na žene. U odnosu na ove slike, Ričova je ponovo Drugo/Isto: Drugo u odnosu na Afrikance (tkanina kente), Azijce (batik), pa čak i u odnosu na starovremenske Jevreje, ali Isto kao žena. Veliki izazov, s druge strane – „uvesti red u glad, vreme, smrt, čežnju / i blizinu haosa“ – jeste realan opis ljudskog života u bilo kojim okolnostima. Ali vizija sebe kao „vezivne niti“ očigledno je ključna za izbegličku veru, a ta vizija je stvar verovanja, jedan vid izbora: „moćno, žensko sočivo“ postaje „moćan i ženski niz izbora“. „*S kim veruješ da možeš da podeliš svoju sudbinu?*“, želi da zna glas iz snoviđenja na početku četvrtog dela pesme (1986, 6; kurziv u originalu).

U najvažnijem delu XIX, Ričova zamišlja specifičnije jevrejsku i specifičnije žensku zajednicu, grupu koju eksplicitno naziva „*halutzot*, pionirkama“. To je zajednica žena među cionističkim naseljenicima u Palestini, a iz toga kako ih Ričova opisuje jasno se može izvući nekoliko zaključaka. Opisuje ih kao politički aktivne („socijalistkinje, anarhistkinje“); strastvene i glasne, i prezrene, kao žene, jer su takve („rugaju im se / što su razdražljive, oštre na jeziku / prepune života / što žele jednakost u obećanoj zemlji“). Ali kao najznačajnije sredstvo karakterizacije koristi njihovu veru, ne u judaizam kao takav, nego u skup mogućnosti koje još nisu realizovane. Iluzije su im razbijene, ali one nisu obeshrabrene kad stižu u Palestinu

*noseći prekršena obećanja
cionizma u srcima*

*zajedno sa prekršenim obećanjima
komunizma, anarhizma –*

*čudotvorke koje su očekivale čuda
uporno kao svaka domaćica. (1986, 21)*

Značaj koji se ovde pridaje prevazilaženju poznatih ideologija odražava ubeđenje Adrijen Rič da željeno stanje (postojanja) ne treba toliko da se stvori koliko tek treba da se artikulira. Mogućnost ostaje otvorena, mada neka obećanja možda neće biti ispunjena. Ona ove pionirke vidi kao iskusne i sposobne, ne kao nevinašca i sanjalice. One vide, i one vide kroz

(kroz ove programske -izme, na primer), ali one su vernice, i upravo je njihova nepokolebljiva vera u činjenje čuda ta koja ih određuje i uzvisuje. Zarad tog činjenja, svaka od njih *bira* da „[dâ] svoj život“, očekujući, zahtevajući

*da život kome život daje
neće bit bezvredan*

*da život kome život daje
neće se okrenuti protiv nje*

*da život kome život daje
želeće da zaustavi patnju*

Sion sam nije dovoljan. (1986, 21–22)

Sama zemlja, nacionalni prostor, podseća nas Ričova u ovom završnom stihu ovog dela, nisu dovoljni. Prava sloboda se ne nalazi u geografskom prostoru, iscrtanih granica i mapirana u skladu sa vladajućim sistemom posedištva i isključivosti nego u dinamici prostora života vođenog u uslovima u kojima se ceni vrednost („neće biti bezvredan“), odanost („neće se okrenuti protiv nje“) i moralna težnja („želeće da zaustavi patnju“). Sama mogućnost postojanja takvog života neodvojiva je od zamišljanja takvog života, od verovanja u njega – moćan, ženski niz izbora. Pronalazeći zajedničke crte u svom i životu ovih žena, akterki u istorijskim uslovima koji nadilaze njihove pojedinačne živote, Ričova i sebi dodeljuje ulogu feminističke pionirke, te u ophođenju prema svom ocu i suprugu – što su istorijski uslovi njenog vlastitog života – ona ispunjava trostruki zahtev za novi život. Prkoseći planovima koje su za nju imala ova dva muškarca, ona može da tvrdi da njen život nije bezvredan, a izbegavši da upadne u njihovu zamku mržnje prema samoj sebi, može da spreči da se život koji bira okrene protiv nje. No, ako želi da zaustavi patnje, mora i prema njima dvojici uputiti neki isceliteljski gest. U delu VII videli smo kako to čini prema ocu; u delu XXII obraća se mrtvom suprugu: „Reći: nijedna osoba, / pokušavajući da preuzme odgovornost za svoj identitet, ne treba / da to bude sama. Moraju postojati ljudi s kojima možemo sestiti / i plakati, a da nas i dalje smatraju ratnicima“ (1986, 25).

Zaključak da „Sion sam nije dovoljan“, da slobodan život nije pitanje zemlje i granica, jednom povučenih i zauvek silom čuvanih, povezuje „Izvore“ sa „Živim sećanjem“, pretposljednjom pesmom zbirke *Moć vremena* (*Time's Power*, 1989). Tu Ričova prikazuje cilj posedovanja zemlje kao jedan od primarnih, ali i neistinitih, mitova imperijalizma – ovog puta naročito mit o novom rajskom vrtu pod čijim je nadahnućem Evropa kolonizovala Severnu Ameriku. U odnosu na pejzaž i ljude Vermoneta, gde se dešava „Živo sećanje“ – kao i delovi „Izvora“ i „Atlasa teškog sveta“ – Ričova još jednom postaje Neprikladno Drugo/Isto kako to opisuje Trinova. Priseća se kad su ona i suprug prvi put došli tamo, što je bio samo deo niza selidbi, primećuje imperijalizam ne samo kao neku daleku istorijsku činjenicu nego kao proces u kom ona i njen suprug imaju mesto.

*Poput drugih, došli smo u zemlju farmera –
puritanaca, katolika, Iraca iz Alstera, ljudi iz Kvebeka:
kupili praznu kuću i ambar propalog Jenkija
od dobrostojećeg Jenkija,
Jevreji idu stopama Jenkija,
žrtve mnogih mitova ali najviše
onog da nas Priroda oslobađa. Da nas zemlja može spasiti.
Pioniri, starosedeooci; mi nismo bili ni jedno ni drugo. (1989, 47)*

Suočena sa statusom nepripadanja, Ričova se okreće ka empatičnoj viziji imaginacije i govori o temama nevolja, izolacije i prisilnog raseljavanja starosedelaca.

*Vi čije priče ove farme kriju, [pioniri]
vi čije odsustvo ova polja objavljuju [starosedeooci]
svi koji ste doživotnim mukotrpnim radom
ćutke prihvatili ovo mesto i vremenske prilike
koji ste uradili koliko ste mogli s onim što ste imali –
marljivo i težački radili,
samo sa parom konja, saonicama,
jakim leđima, i čeličnom šipkom: čistili pašnjake –
Vaša sećanja zbijena, skraćena u našem tekstu.
Stranice istrgnute. Nove reči istiskuju stare. (1989, 47)*

Ovde Ričova izdvaja sebe i svoju perspektivu od „pionira i starosedelaca“, ali ona je ipak ta, poslednja u nizu, čije uvažavanje ponovo stvara njihovo (fiktivno) prisustvo i tako prevazilazi vremensku distancu da bi sinhronizovala ovu američku priču.⁴ U daljem toku pesme, ona polaže pravo na „državljanstvo“ tog prostora, ali ne zbog bilo čega što je uradila, a još manje zbog onoga što poseduje (kuću, nešto zemlje), nego zbog toga šta i koga je znala i poznavala: „Poznavala sam jednu ženu ... imala sam jednog prijatelja ... poznavala sam jednu ženu...“ (1989, 47). Možda ne pripada ni pionirima ni starosedeoocima, ali ona tvrdi da neposredno poznaje reprezentativne ljude tog kraja, koji oličavaju i mukotrpan život koje to mesto nameće: poznaje osobu „čija je ključna kost smrskana / u beloju daščari“; osobu „sa šestoro dece i tumorom koji izgleda kao sedmo dete“, zainteresovana je za Koledž Godard jer „čula je / da žene bez diplome mogu tamo da studiraju“; osobu „koja je bosonoga / prešla pravo preko strništa“⁵ (1989, 47). Ovaj niz se završava poslednjom ličnošću iz lokalne legende, opisom „Čoveka koji se borio sa smrću / da bi mogao da loži vatru za svoju suprugu

⁴ Način na koji Ričova koristi jezik da bestelesnim sećanjima pripiše telesne poziture (*zbijena*), a zatim ih stavlja u slikarsku perspektivu (*skraćena*) podvlači ironiju sadržanu u činu njihovog ponovnog stvaranja putem zamene njihovih (mrtvih, nestalih) tela tekstom, naročito nakon pasusa koji se toliko bavi njihovim fizičkim pregalaštvom.

⁵ Kada se bavi američkom istorijom, Ričova dosledno naglašava nasilje i tegoban život, bez obzira da li govori o „zvaničnoj“ verziji evropskog naseljavanja zapada i stvaranju nacije ili o potisnutoj istoriji bezimenih pojedinaca koju Ričova nastoji da iznese na videlo. Ovaj element empatične vizije podseća nas da imperijalizam nije uvek trijumfalno deflovanje pobedničkih trupa ili obilje plantažerskih gazdinstava. Vidi, na primer, osim „Izvora“, „Živih sećanja“, i „Atlasa teškog sveta“, i „Posle doma“ (*Rodna gruda*, 1986) ili „Pustinja kao rajski vrt“ (*Moć vremena*, 1989).

još jednu zimu“ i koji se preobražava u pesnikinjinog pokojnog supruga, čime se zaokružuje veza između njih i onih čiji je Vermont „dom“.

*Nasledila sam gomilu drva za loženje
koja je iscepao čovek u nemim okovima besa.
Zemlja u čijim je predelima uživao
nije mu mogla skinuti okove. Mnogo je onih,
Jevreja i ostalih, koje nije spasila. Mnoga su srca prepukla
na ovim stenama, u udžericama
na gubitničkim stranama ovih brda. (1989, 48)*

Imperijalistički mit o osvajanju, kao i mit o iskupljenju i novom početku – dve verzije romantizovanja zemlje – stvaraju žrtve među onima koji im se, poput starosedelaca, nađu na putu, ali ti mitovi isto tako stvaraju žrtve među svojim poklonicima. Sama zemlja nije dovoljna. A revizionistički tekstovi potomaka imperijalizma brišu sve žrtve podjednako. Ne može se, međutim, stati na kraj patnji tako što će se ona skrivati ili poricati. U „Živom sećanju“, Ričova beleži, onako kako Trinova kaže da je Neprikladno Drugo/Isto skloni da to čini, stvari koje osoba unutar imperijalizma ne bi smatrala vrednim beleženja. Odmah nakon pasusa koji ustanovljava njen sopstveni odnos prema istoriji tog predela u Vermontu, ona se raspituje o pričama o neuspehu i tragedijama: „Gde su te verzije?“ Odgovara stihovima koji obuhvataju novu sliku transformativne, empatičke vizije koja može spasiti izgubljene: „Ispisana unakrst kao pisma u devetnaestom veku / ili tajne sirćem utisnute, nevidljive / dok stranicu ne nadnesete nad plamen“ (1989, 48).

U „Atlasu teškog sveta“ (1991) nalazimo najobuhvatnije nastojanje Adrijen Rič da posmatra kroz svoje moćno, žensko sočivo, da drži strane naše istorije iznad plamena želje da bi okončala patnju i time spasila izgubljene i povratila stvarnost njihovog iskustva, rekonstruišući pritom celokupnu Ameriku koja je uspela da se pomakne dalje od kapitalističkog imperijalizma. Opet, u skladu sa feminističkim principom i praksom, nacionalna perspektiva se temelji na individualnom iskustvu. To se vidi i iz strukture pesme. U pesmi koja se namerno i eksplicitno bavi i jednim i drugim iskustvom, Ričova pesmu strukturira tako da lično iskustvo služi kao neka vrsta okvira, prvo u uvodnom delu, a zatim ponovo između prvog i dvanaestog dela, koji je poslednji ako se izuzme koda kojom se kod publike pojačava utisak pesme. Uvodni deo počinje stvaranjem jedne slike: „Crna žena, pognute glave, sluša.“ U jednom stihu osoba, položaj tela, radnja – radnja iz koje se razvija pesma i kojoj se, sa modifikacijama, vraća. Završni stihovi ovog dela povezuju tu početnu receptivnu svest sa svešču lirskog subjekta pesme, koji se baš kao i Ričova nedavno doselio u Kaliforniju, te se tako smesta uspostavlja autobiografska identifikacija. „Na dve milje od Pacifika ... – tu sada živim.“ Završni stihovi opisuju odnos između lirskog subjekta, s jedne strane, i mesta i čitaoca, s druge – „Ovo nisu putevi / po kojima si me poznavala“ – i uspostavljaju jedinstvo identiteta preko novog iskustva – „Ali žena koja vozi, hoda, posmatra / za život i smrt, jedna je te ista“ (1991, 4–5).

Ako se pesma već ovde na samom početku, na nivou ličnog, bavi obuhvatnim jedinstvom, slobodnom i koherentnom ličnošću, onda je analogno obuhvatno jedinstvo njen cilj i na nacionalnom nivou. Deo I počinje i završava se ličnim referentnim tačkama, koje predsta-

vljaju i okvir tog dela. Između, prva pesma u nizu sakuplja „građu“ (to je reč koja se koristi u pesmi), stvari koje vidi ili čuje svest Ričove, „crne žene“, koja svime upravlja. Jedan deo te građe specifičan je za okruženje Kalifornije, kao što su zvuci auto-puta ili aviona koji zaprašuje useve. Jedan deo je generički – mogući trenuci mogućih života, bilo gde i svugde, neki prožeti divotom, neki očajanjem. Kad sa distance osmotrimo „Atlas“ kao celinu, uočavamo da prvi deo predstavlja minijaturni prikaz cele strukture. Deo I, utemeljen na biografskoj osnovi, povezan je sa delom XII, utemeljenim na sličnoj osnovi (ovaj put na iskustvu koje je Ričova imala sa partnerkom, opet na putovanju, ovaj put u Novi Meksiko), da bi uokvirio širi skup uglavnom eksterne građe u drugih deset delova pesme. (Deo III je, naravno, izuzetak.) Ričova eksplicitno nastoji da svojom pesmom obuhvati celu zemlju: „Evo karte naše zemlje“ glasi uvodni stih dela II, „Uhvati ako možeš momenat svoje zemlje“ uvodni je stih dela V. Deo XI bavi se (prvim) Zalivskim ratom, nacionalnim i međunarodnim (i imeprijalističkim) pitanjem i, budući da je pesma napisana 1991. godine, pesma se bavi tim pitanjem u „stvarnom vremenu“. A u pozadini i ispod ovakvih otvorenih referenci u pesmi, leže paralelna putovanja, ostvarena u njenom životu i u istoriji naseljavanja Evropljana, od istočne prema zapadnoj obali kontinenta. Kao što postoje putevi po kojim je možemo prepoznati, kao što je rekla u delu I, „Postoje putevi kojima morate krenuti ... kad mislite o svojoj zemlji“⁶ (1991, 13).

Sledeći tradicionalnu ambiciju epske poezije da za vreme i mesto radnje uzima celokupnu istoriju jedne kulture, Ričova gradi tekstualne puteve i putuje njima povezujući prilično obuhvatan i sugestivan spektar mesta američkog prostora i vremena. Ona taj prikaz ostvaruje pomoću nekoliko različitih metoda. Najuobičajenije su varijacije na temu epskog kataloga. Dok se nižu pesme u „Atlasu“, Ričova navodi raznovrsne ljude i mesta iz američke istorije. Kao što možemo videti samo na uzorku iz dela I, njeni izbori ukazuju na nameru da demokratizuje i zakomplikuje herojski registar koji tradicionalno pripada epici, žanru koji je istorijski posvećen imperijalističkim ciljevima. U najznačajnijem, petom delu, nakon uvodne zapovesti „Uhvati ako možeš momenat svoje zemlje“, ona nastavlja sa instrukcijama koje kulminiraju u litaniji važnih imena koja navode na razmišljanje: „počni / tamo gde je kalendar pocepan: Apomatoks / Ranjeno koleno, Los Alamos, Selma, poslednje poletanje iz Sajgona“ (1991, 12). Suočeni sa ovim poznatim imenima, američki čitaoci mogu da im dodaju okolnosti i implikacije koje produbljuju brzo, hronološko nabranje Ričove.

Na drugim mestima, ona svoju perspektivu uveličava na drugačiji način, putem stapanja prostora i vremena. Kasnije u delu V, na primer, ona piše kako čak i kada magla ne zaklanja savremeni San Francisko, a „tri se mosta kupaju u sunčevoj svetlosti / ipak / stari duhovi vrebaju promuklo šapući / ispod Zlatne planine“ (1991, 13). San Francisko koji predstavljaju silueta kule Transamerika i most Golden gejt i dalje nosi ime koje su mu nadenule generacije kineskih imigranata. Još upečatljivije, ali ne samo zato što Ričova pušta poređenjima da govore sama za sebe (bez melodrame duhova koji šapuću), jeste stapanje prostora i vremena u delu X. Ričova koristi slučajnost da između stare španske misionarske crkve, *La Nuestra Señora de Soledad*, i zatvora Soledad prolazi kalifornijski auto-put. Posmatrano sa čisto istorijske strane, crkva i zatvor iz šesnaestog veka stoje rame uz rame sa Kalifornijom

⁶ Isto tako, postoje putevi kojima morate krenuti i odnosi na koje morate položiti pravo kad pišete o zemlji. Kao što kaže u beleškama za „Atlas“, stih „Postoje putevi kojima morate krenuti kad mislite o svojoj zemlji“ pozajmila je iz *U.S. 1* Mjuriel Rukajzer (1991, 59).

dvadesetog veka. Sa tematske strane, prizor uspostavlja kontrast između religijske nade i kažnjeničkog očajanja, i pozicionira tihovanje verske meditacije naspram surovosti samice, koju je u stvarnosti iskusio Džordž Džekson, verovatno najpoznatiji zatvorenik Soledada, koji je u samici proveo sedam godina, a potom napisao knjigu *Brat iz zatvora Soledad (Soledad Brother, 1970)*, iz koje Ričova u ovom delu citira tri odlomka. Džeksonovo tekstualno prisustvo nas ne samo podseća na određeni trenutak u rasnim odnosima u Americi nego i na to da su religijska misija i zatvor dva instrumenta društvene kontrole i imperijalne dominacije, oba sa određenim rasnim podtekstom, oba deo istorijskog putovanja američkog kontinenta. Naposljetku, u ovom komplikovanom delu, Ričova putem opisa statue Device Marije u kapeli „kako stoji u plitkoj niši ... Sama, usamljena, nostalgična / u svom samotnom skloništu“ daje sliku koja nas podseća na „crnu ženu ... [koja] sluša“ na početku pesme (1991, 20).

Osim stapanja prostora i vremena, Ričova upotrebljava i brojne likove, ponekad da svoju priču pretvori u pojedinačnu, a ponekad da je uopšti. Ona izdvaja određene, istorijske putnike na američkom putovanju, poput Džordža Džeksona, ili Marije Elenor Valon, koja je umrla 1903. godine u osamnaestoj godini života i čiji je grob Ričova pronašla u mestu zvanom Dvadeset i devet palmi, u Kaliforniji, te im drži komemoraciju (kao i majci Valonove, koja je otišla da bude kuvarica u rudarskim gradićima) na kraju dela IX. Ili poput Eni Salivan, koja u delu VI kazuje priču o sirotinjskom domu i tako predstavlja irske imigrante u Americi koji su bežali od gladi i britanskog ugnjetavanja tokom četrdesetih godina devetnaestog veka i čiji mukotrpan rad se može uporediti sa izrabljivanjem afričkih robova (koji se, premda ne neposredno, pojavljuju u delovima V, VI, VIII i X), a verovatno i meksičkih migranata koji su prikazani kako beru jagode u delu I. Ili poput Harta Krejna i Mjurijel Rukajzer, čiju poeziju citira u delu V – drugih američkih pesnika koji su gajili epske ambicije dok su zadržali ambivalentan stav prema američkim strukturama moći. Ili poput druge dve žrtve zločina potaknutog mržnjom koji se desio 1988. godine – dve lezbejke koje su kampovale na planinarskoj stazi Apalačkih planina, čija sudbina evocira sopstveno priznanje Adrijen Rič da je lezbejka: „Nišan naspram zenice oka / mogao bi oduvati moj život od njenog“ (1991, 14).

No, Ričova prikazuje i bezimene, u suštini alegorijske figure koje su bile deo prelaska s jedne na drugu stranu kontinenta, poput one čija zamišljena „očigledna sudbina“ daje kako istorijsko-geografski tako i bezvremeno-duhovni odjek delu VIII.

Da će završiti negde zureći

pravo u To bilo je ono što je zamišljao i ništa više.

*Da će završiti jer će ga ograničiti stvar koja je bezgranična, pa je zato bacao
i palio i sekao i krvario s tim na umu... (1991, 17)*

Iz pojedinosti iz „karte zemlje“ koju daje u delu II, Ričova koristi niz opsežnijih alegorijskih slika, koje zajedno doprinose veoma sumornom prikazu stanja unije: „More indiferentnosti, s glazurom od soli“, „pustinja gde su rakete zasađene kao lukovice“, „žitnica propalih farmi“, „morski gradić iz mitova i priča“ sveden sada na fabriku za pravljenje zamrznutih ribljih štapića, „predgrađa podatne tišine poput isparenja dižu / se sa ulica“ (1991, 6). Imperijalna moć kapitalističke eksploatacije i narodne odbrane, viđena sa ove distance, uništila je osećaj smislenog učestvovanja u životu, a namesto toga ostavila samo indiferentnost i prepuštanje, pasivnost ako ne i paralizu.

Ričova se ovim problemom smislenog učestvovanja – što je izazov s kojim treba da se suoči trostruki zahtev za životom koji zamišlja za svoj *halutzot* u delu XIX „Izvor“ – direktno u delu XI „Atlas“, u kontekstu Zalivskog rata. Ovim postupkom ona eksplicitno združuje autobiografsku perspektivu žene koja gleda i sluša sa istorijskim i javnim pitanjima koja su zaokupljala naciju – kao i sa tradicionalnim epskim subjektom. Rat je, kako ga Ričova shvata, vrsta noćne more koja se ponavlja, a u ovoj poetskoj reakciji na rat, prvo zamišlja niz mogućih definicija zemlje, te stvari koju bi ljudi mogli da vole. U nizu nabiranja, kao i delovima kroz koje se razvija pesma, ona priziva samu zemlju i apstraktne ideale nacionalne pripadnosti, te njihov odnos prema životima koji se žive na tom tlu. Onda prelazi na drugi niz, vitmanovski katalog individualnih reakcija na taj trenutak u istoriji, koji na okupu drže vitmanovske paralelne fraze. Stihovi ovog dela hvataju zamah putem trećeg niza nabiranja, koji, ovaj put, pokušava da spasi i u život povрати imenicu *patriota*, koja je u Zalivskom ratu, kako svi pamtimo, bila povezana sa antiraketnim projektilom koji je imao zadatak da obara iračke balističke rakete. „Patriota“ kaže pesma:

*nije oružje. Patriota je neko ko se bori za dušu njene zemlje
dok se bori za njeno sopstveno biće, za dušu njegove zemlje
(zureći kroz ogromno kružno okno Kamenog prozora u bleštavilo Vijetnamskog zida)
dok se on bori za njegovo sopstveno biće. Patriota je građanin koji pokušava da se probudi
iz sprženog sna nevinosti, košmara
belog generala i Crnog generala koji su zauzeli svoje kamuflažne pozicije,
da se seti svoje stvarne zemlje, da se seti njegove napaćene zemlje... (1991, 23)*

Još jedna pesnička slika vizije – pogled kroz Kameni prozor na Vijetnamski memorijalni spomenik – povezuje Zalivski rat sa jednim od prethodnih imperijalističkih nasilničkih pohoda. „Sprženi san nevinosti“ ukazuje na iluzornu prirodu imperijalističke istorije koja briše svaki dokaz postojanja svojih žrtava. U liku patriote, koji voli svoju zemlju tako što se bori za njenu dušu, Ričova daje najeksplicitniju nacionalističku verziju svesti koja dominira pesmom – pognute glave, sluša, posmatra – i daje joj značenje. Pitanja kojom se ta borba rukovodi – ponovljena iz dela V i klimaktično upotrebljena u završnici dela XI, poslednjeg dela u kome se koriste referentne tačke iz javnog života – pitanja su *povezanosti*:

*Gde smo usidreni?
Šta nas povezuje?
Šta nam je činiti? (1991, 23)*

Ova pitanja, trijada poput formulacija u „Izvorima“, zapravo su putevi kojima treba krenuti kada razmišljamo o svojoj zemlji. Isticanjem povezanosti, sa mestom i jednih sa drugima, ova nas pitanja zapravo vraćaju na ono što je sve vreme bilo tematsko, etičko središte pesme. Deo II, sećamo se, počinje ovako: „Evo karte naše zemlje.“ Na kraju tog dela, Ričova spretno potvrđuje koliko je važna *perspektiva* time što skreće sa pitanja o *vrsti*: „Obećala sam da ću ti pokazati kartu kažeš ti a ovo je mural / pa pustimo onda sve te sitne razlike / odakle posmatramo, to je pitanje“ (1991, 6). Svako od nas verovatno može da zamisli neke bitne razlike između karte i murala: između, na primer, nečega objektivnog i nečega poten-

cijalno prožetog ličnim komentarima; između nečega apstraktnog i nečega što predstavlja ljudsko iskustvo. Ali Ričova sve to naziva „sitnim razlikama“, te nam skreće pažnju sa objekta i usmerava je na posmatrača. Odakle posmatramo? Ovo nije toliko pitanje geografije koliko umetničke kompozicije i psihološke distance – tačke gledišta i stepena saosećanja. Gde smo usidreni? U pesmi to više znači nešto kao „kako se orijentišemo u odnosu na ovo okruženje?“ Koju perspektivu zauzimamo i koliko srodnost, zajedništvo ili odgovornost prihvatamo? Šta nas povezuje? Šta je izvor i uzemljenje te svesti? Pitanje je u krajnjoj liniji manje *prostorno*, a više *etičko*. Šta nam je činiti? Šta treba da uradimo da budemo sigurni da život kome život dajemo neće biti jeftin, da se neće okrenuti protiv nas? Kako možemo delovati u skladu sa željom da okončamo patnju? Skoro deset godina kasnije u njenoj karijeri, srećemo jezik koji nas podseća na stihove Adrijen Rič iz „Izvora“ i kao takav pokazuje da pesnikinja ostaje dosledna u izazovima koje upućuje zatvorenoj svesti imperijalizma.

„Atlas“, posmatran kao celina, uobličava odgovor na ova pitanja u sada nam poznatim okvirima saosećajnog uvažavanja i svedočenja. U delu III, smeštenom u predelima Vermona koje poznajemo iz „Izvora“ i „Živog sećanja“, Ričova prikazuje trenutak svesnog saosećanja kao ličnu i određenu lekciju iz prošlosti. Priseća se idiličnog popodneva, kada je napolju čitala Gaskelov *Život Šarlotte Bronte*:

*– pokušavajući da pojmem takav život, kako se genijalnost
razvila u tako kratkoj svetlosti dana, oskudici kuće. Nikad nisam pomislila
na živote oko mene u tom trenutku, što devojka sanjaše
i što zgasnu u toj dalekoj zabiti koju sam zavolela,
čitateljka čita pod letnjim drvetom u pejzažu
siromašnih vrednih seljaka. (1991, 8)*

Ovde vidimo Ričovu, kako prikazuje trenutak u kome osoba koja je unutra izlazi vani, kako to Trinova opisuje, i hvata sebe u trenutku romantičnog saosećanja sa jednom od svojih pretkinja u umetnosti, shvatajući u retrospektivi da ju je *taj* intelektualni i emocionalni gest sprečavao da saoseća, i potencijalno preuzme odgovornost, na ličnom planu. Uvodni deo „Atlasa“ prikazuje sličnu lekciju u okvirima koji nadilaze bilo koji pojedinačni određeni događaj iz prošlosti. Žena koja sluša možda se protivi – „Ne želim da čujem“, „Ne želim da mislim“, „Ne želim da znam“ – ali naposljetku, *Ovo je građa*, i, želela to ili ne, etika svedoka zahteva da pesnikinja obradi tu građu, isto kao i elemente lepote i milosti koji su u suprotnosti sa okrutnošću i siromaštvom. Suprotnost, prava zavrzlama – to je izazov. Tokom pesme, Ričova pominje pojedince i grupe koji su bili deo karte ili murala nastanka Amerike, a u zahvalnici svedoči o njihovom doprinosu, o svemu što su imali i svemu što su izgubili – nevoljama i snovima poput onih koje prikazuje u „Živom sećanju“. U nastojanju da otkrije skriveno, da povрати izgubljeno, Ričova ostvaruje napredak u revizionističkom, demokratizujućem poduhvatu koji smo očekivali svi mi koji poznajemo njen rad na epskoj slici Amerike. Ona tekstualno spasava ličnosti, izmišljene i istorijske, često izbrisane iz američke istorije, dajući im mesto, i projektujući zajednicu izvan granica imperijalizma.

Putem svoje empatičke vizije, nepokolebljivih činova svedočenja, Ričova otvara ono što imperijalne istorije žele da zatvore, razvija ono što imperijalna sila želi da sabije. Ona defi-

niše i ponovo uspostavlja mogućnost posedovanja identiteta koji nisu, da pozajmimo izraz od Meri Dejli, „otkupile“ ideologija i institucije, koje upravljaju sadašnjošću i ponavljaju prihvaćene ideje iz prošlosti, nego otvoreni „difuzni identitet – otvoreni put kojim otkrivamo sebe i jedni druge“ (1974, 40). „Mogući prostor“ koji će ona stvoriti (1993, 242) počinje, kao što Ričova tvrdi da mora u „Prilozima politici lokacije“, mogućom ličnošću, počevši od detalja geografije i ideologije, te krećući se ka novim shvatanjima.⁷ Njen naslov, *Tvoja rodna gruda, tvoj život* može se čak čitati i kao apozicija i kao serijski prikaz. U dva dela pesme „Natpisi“ (“Inscriptions”), kojom se završava zbirka *Mračna polja republike* (1995), da bi prikazala kako napreduje to putovanje, Ričova koristi sliku utemeljenu na topografiji njenog doma u Kaliforniji. Drugi od šest delova počinje ovako:

*Stari krivudavi put skretao je prema svetlosti okeana
Govorio o uglovima posmatranja pokretima crnom ili crvenom tulipanu
Kako se rascvetava [...] (1995, 61)*

Nakon toga, treći deo povezuje ovu sliku sa procesima koji se odvijaju u našim životima:

*Prekretnice. Svi volimo da slušamo o njima. Tačke na grafičkonu.
Iznenadni zaokreti. Istorijski preokreti. Neka vrsta dramske strukture.
Ali život se ne razvija tako on se kreće
spiralno u serpentinama koje postepeno obavijaju
jednu po jednu izbočinu strmine [...] (1995, 63)*

Naši putevi, izuvijani, menjaju naše uglove posmatranja, mesto odakle posmatramo stvari. U načinu na koji ova slika prostorno izražava vreme, štaviše, Ričova stvara sliku jedne perspektive koja može postaviti ličnosti iz naše lične i nacionalne prošlosti u istu ravan sa nama, zamućujući pa čak i narušavajući podele vremena, kao što sam opisao da ona to radi u „Izvorima“, „Živom sećanju“ i „Atlasu“.⁸ Ličnost na „otvorenom putu kojim otkrivamo“ kako to zamišljaju Dejlijeva i Ričova, poseže ka pruženim mogućnostima kad on/ona uspeju da vide preko granica ličnosti i prepoznaju srodnost i jednakost koju dele sa svima drugima.

⁷ Alis Templton uočila je kako vrednost tako i potencijalna ograničenja ovog osnova: „Ričova smatra da etika poezije – koja obuhvata odgovornost prema detaljima, prema ‘mom telu’ u okviru ‘tela’, kao i prema politici lokacije – nudi feminističkoj teoriji utemeljenje drugačije vrste, ono koje se uvek menja, uvek premešta, i koje je uvek konkretno. ... No, bez feminističke teorije da istorijski i politički situira pojedinačno telo, etika poezije bi ironično još više osnažila ideologiju izolovane, pojedinačne ličnosti koja se bori sa metafizičkim silama vremena i smrti“ (1994, 153). U pesmama koje se ovde razmatraju, Ričova se pobrinula da istorijske i političke situacije kako posmatranog tako i posmatrača eksplicitno čine deo okvira. Ona se više bavi dinamikom vizije nego dinamikom pesničke slike na koju se Templtonova prvenstveno usredsređuje pri svojoj interpretaciji „Atlasa“.

⁸ Da se još jednom vratim na poređenje sa Paandom, njegov opis putovanja kroz nasledenu građu istorije kao *periplum*, odnosno obalsko putovanje, ima za cilj da na sličan način izmeni perspektivu. Njegov jezik u Pesmi 59 veoma liči na to kako Ričova objašnjava razliku između karte i murala u „Atlasu“ II: *periplum, ne kako zemlja izgleda na karti nego kao obrub mora koji vide mornari.*

Ovo je revolucija u kojoj svi možemo da učestvujemo. Kao što nam Ričova nalaže da uradimo u završnim stihovima *Tvoje rodne grude, tvog života* „O vi koji volite jasne granice / više od ičega drugog pazite na granice koje se mute“ (1986, 111). Naše učešće, neka voljna radnja, zapravo je nužan preduslov, etički imperativ nove percepcije. „Ako ste skrenuli na ovaj put“ – kao što opisuje ovaj obični ali važan gest u „Calle Visión“ – „to je vaše otkriće to je vaš izvor“ (1995, 15). Budući da se radi o revoluciji u percepciji, u svesti, možda može biti i „revolucija u trajnosti“ priseća se Ričova Marksa (1993, 46). Sama poezija, i čin posezanja za poezijom, igraju centralnu ulogu u ovoj potencijalno transformativnoj viziji, neprestano iznova stvarajući „neodređeni prostor na pragu“ koji Trinova povezuje sa multivalentnim, liminalnim identitetom, prostorom koji se otvara prema mogućnosti. Ričova dramatizuje ovo očekivanje u završnom delu „Atlasa“ koji ima podnaslov „(Posvete)“. Strategija koju Ričova primenjuje ovde skoro u potpunosti odgovara strukturi pesme, menjajući pesmu koja se razvija, te i šire, svu poeziju, instrument re-kreativne vizije, u objekat vizije. I dalje se postavlja pitanje odakle posmatramo, a Ričova zamišlja čitalačku zajednicu u raznim okolnostima.

Iako ne znaju jedna za drugu, dele istu potrebu za poezijom, za onim što se tamo nalazi. Gest inkluzije u sadašnjost – raznolika čitalačka publika – paralelan je reviziji istorije koju je Ričova izvela u „Atlasu“, a nastojanje zamišljene publike da prepozna i shvati pesmu dramatizuje onu vrstu izbora, pristanak, koji mora da prethodi otkriću. U pretposlednjoj projekciji, Ričova opisuje čitaoca koji „osluškuje nešto“ i tako ga povezuje, odjekom u jeziku, sa „crnom ženom“ koja predstavlja receptivnu, stvaralačku svest na početku pesme. Ovaj čitalac, „razapet između ogorčenja i nade“ „ponovo prijanja na zadatak koji [on ili ona] ne može da odbije“ (1991, 26), te se čini da podleže istoj etici dužnosti koja je usmeravala „Atlas“ od početka, etici koja sprovodi u delo viziju „moćnog, ženskog sočiva“ koje potiče još od „Izvora“. Pošto je tako povezala situaciju u kojoj se nalazi čitalac sa vlastitom situacijom, u poslednjem opisu, Ričova objedinjuje sve pojedinačne okolnosti u fundamentalno iskustvo putnika, bez obzira da li se radi o istraživaču ili izbeglici, na kraju jednog putovanja i početku drugog. Ličnost u „neodređenom prostoru na pragu“ kako to formuliše Trinova, na početku „otvorenog puta kojim otkrivamo“, kako to formuliše Dejlijeva. „Znam da ovu pesmu čitaš jer ništa drugo nije / ostalo da se pročita / tamo gde si dospela / tako ogoljena“ (1991, 26). Ovo je paradoksalno totalizujuća slika čiste, neizbežne mogućnosti. U kontekstu nacionalnih referentnih tačaka na koje pesma upućuje, u ličnosti koje su negde „dospele“ spadaju Kolumbo, De Leon, prvi puritanski doseljenici, zarobljeni Afrikanci, milioni zabrinutih imigranata. Iz drugačije, mitske perspektive, svako od nas je dospeo ovde, u ovaj život, u ovaj teški svet.

U „Atlasu teškog sveta“, stoga, nalazimo složeno promišljanje na temu perspektiva i građe koje bi – u smislu kojim putem krenuti – odgovaralo govorenju istine u kontinentalnim razmerama. U praktično svakoj fazi ove duge poeme – u njenoj tvrdnji da postoji jedinstvo svesti u razgranatosti iskustva, u zbirci raznorodne građe (željene i neželjene) za pesmu, u nepokolebljivoj iako implicitnoj tvrdnji da je istorija važna u sadašnjosti, u zamišljenoj čitalačkoj zajednici, u kojoj, iako nisu svesni jedni drugih, dele potrebu za poezijom – Ričova radi na tome da realizuje ideal *e pluribus unum* koji simbolizuje Ameriku, da prikaže novo

mesto s koje se može posmatrati. Obećanje da se delovi mogu sabrati u obuhvatnu, smislenu i korisnu celinu vraća nas na naslov pesme i ideju atlasa: zbirke karata i crteža, ploda pažljivog istraživanja i vodiča za putnike, a u kategoriju *putnika* spada svako od nas.

(S engleskog prevela **Nataša Kampmark**)

LITERATURA:

- Daly, Mary. *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press, 1973.
- Friedman, Susan Stanford. "When a 'Long' Poem Is a 'Big' Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century 'LongPoems.'" *Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry*. Ur. Yopie Prins i Maeera Shreiber. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Pound, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions, 1970.
- Rich, Adrienne. *Arts of the Possible: Essays and Conversations*. New York: Norton, 2001.
- . *An Atlas of the Difficult World: Poems 1988–1991*. New York: Norton, 1991.
- . *Blood, Bread, and Poetry: Collected Prose, 1979–1986*. New York: Norton, 1986.
- . "Credo of a Passionate Skeptic", *Los Angeles Times*, 11. mart 2001.
- . *Dark Fields of the Republic: Poems 1991–1995*. New York: Norton, 1995.
- . *Time's Power: Poems 1985–1988*. New York: Norton, 1989.
- . *What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. New York: Norton, 1993.
- . *Your Native Land, Your Life*. New York: Norton, 1986.
- Templeton, Alice. *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich's Feminist Poetics*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.
- Trinh, T. Minh-Ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991.