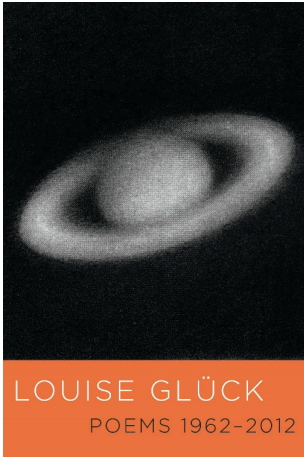


ПОЗНИ СТИЛ ЛУИЗ ГЛИК: БАЈКОВИТИ ЗАОКРЕТ У ПОСЛЕДЊЕ ТРИ КЊИГЕ ПЕСНИКИЊЕ



1.

Збирка сабраних песама Луиз Глик, *Песме 1962–2012*, сачињена од једанаест њених претходно објављених књига поезије, имала је више од шестсто страница. Њен обим је био зачуђујућ, јер Глик не пише опширно. Али, након педесет година, накупило се.

Шта може да уследи после тога? Само издање, завештање између двеју корица, морало је бити застрашујуће за песникињу. Нешто чиме се поноси, али и наговештај смртности, па можда и назнака опадања. У „Октобру” је писала: „Светлост се променила; / средње Ц је сада угођено тамније.”¹

Сада се светлост поново променила. У *Аверну*, збирци из 2006. године, у којој је „Октобар” објављен, утисак је био као да стављамо сунчане наочаре против заморне врелине дана. У *Верној и врлој ноћи* (2014), првој од три књиге које је Глик објавила у периоду између *Песама 1962–2012* и своје смрти 2023. године, заштита од сунца није потребна. Пала је ноћ. Предмети се виде у својој стварној величини, али сада мање разговетно. Наслов књиге наговештава њену магловитост, кастелираност. У дугој насловној песми, наратор се присећа свог дечаштва:

*На њеову несрећу, делио сам ову собу са старијим браћом.
Да би ме казнио што постојим, држао ме будним, чишћајући
авантюристичке ѝриче крај жушој ноћној свешла.*

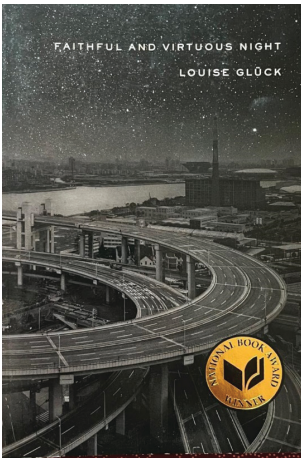
Поетски глас, на читалачком нивоу сликовнице, погрешно разумева „витез” као „ноћ”² у наслову братове књиге прича. Као и многе друге збирке Луиз Глик, *Верна и врла ноћ* написана је као циклус. Песме пребивају у свету забринутости. Ликови поново искрсавају. Ову збирку сачињавају лирске песме – неке од њих су доста дуге – које умећу реминисценције остарелог човека у ткиво снова. Он је Британац, чини се (помиње се Корнвол), и сликар, и хомосексуалац. У песмама се преплиће суочавање

¹ Сви цитати из *Аверна* дати су према издању: Glik, Luiz. (2023). *Averno*. (Alen Bešić, prev.). Beograd: Kontrast izdavaštvo. (Прим. ѝрев.)

² Дечак погрешно разумева наслов књиге као *Faithful and Virtuous Night* уместо *Faithful and Virtuous Knight*. (Прим. ѝрев.)

са потешкоћама уметничког стварања и проживљавања живота који је посвећен уметничком стварању.

Расуте међу овим песмама што сачињавају нелинеарну причу, у којима је сликар често лирско ја, налазе се остале песме другачијег типа и форме: песме у прози. Оне су обично кратке – само једна од њих дужа је од странице – и у њима Л. Глик први пут употребљава ову форму у свом објављеном делу. Ове песме у прози сличне су бајци, у смислу да су измишљене, неухватљиве и лоциране у древна времена. Њихов тон је такође раван, готово на ивици трпкости, мада то није необично у опусу Луиз Глик генерално, нити у овој књизи посебно. Делује као да обећавају поуку или наравоученије. Али то су ипак песме: поука се никада не може лако досегнути, или досегнути уопште. Обећање је ретко одржано. Ево једне, на пример, која се зове „Коњ и јахач“:



*Био једном један коњ и на коњу беше јахач. Како су украсно излеле-
дали у јесењој свешлости, прилазећи нејознашом трагу! Људи
су најрнули на улицу или дозивали са високих прозора. Сшар-
рица је седела међу саксијама. Мага, да си пошражио другог
коња или јахача, шражио би узалуд. Пријашељу мој, рекла је
животиња, зашто ме не оставиш? Сам ћеш пронаћи свој љуш
овде. Али да те оставим, рекао је други, то би значило да на-
љуштим гео себе, а како то да учиним кад не знам који гео си ти?*

Песму чини само један пасус. Животиња говори и нико не прави драму око тога (још једна одлика бајке). Насловни ликови полазе у потрагу – чини се да тако треба да схватимо – за мудрошћу, упутствима о животно. Можда смо у времену династије Танг, међу замишљеним коњима Ванг Веија („Ти рече сјаши... / Одседлао си своје незадовољство”) или Сјуе Тао („Уз звук ситне кише / – Коња што се удаљава / Оклевајући”). Али исто тако смо и међу коњима Луиз Глик и њиховог ограђивања осећања. У песми „Коњ” из збирке *Ахилејев шријумф* (1985), животиња је предмет љубоморе:

*Шта ти то коњ љржа
што ја не могу да ти љржим?*

*Посмашрам те кад си сам,
док јашеш у љољу иза млекаре,
а руке ти заривене
у шамну љриву кобиле.*

У веома дугој песми „Пејзаж” из *Аверна*, коњ је пак постојан и саосећајан. Ова песма заносне боли и лепоте започиње стиховима:

*Сунце залази за љланине,
Земља се хлади.*

*Незнанац је љривезао коња за ојолело сџабло кестџена.
Коњ је миран – наједном окрене љаву,
ослушкује, у даљини, шум мора.*

Након осам страница, завршава се стиховима:

*...ако буду џражили
да се враџим овамо, волела бих да се враџим
као човек, а мој коњ*

*да осџане џо шџо јесџе. Иначе
не бих знала како да џочнем изнова.*

Коњ остаје то што јесте. Мислим да све до *Верне и врле ноћи* коњ не проговара у поезији Л. Глик. „Зашто ме не оставиш?” „Али да те оставим [...] то би значило да напустим део себе.” Сада, у несигурној светлости вечери, у вечери живота, налазимо се у зони једнакости између животиње и човека. Све ствари подједнако имају или немају глас.

Иако се песме у прози у *Верној и врлој ноћи* не разрешавају једноставним алегоричјама, ипак ову дијаду коња и јахача можемо оправдано сагледати као ону врсту дијаде коју описује песма „Раскршћа” из збирке *Сеоски живоџ* (2009): „Тело моје, сада кад нећемо још дуго путовати заједно, почињем да осећам посебну нежност према теби.”

Смрт је свеприсутна у делу Луиз Глик: нико је не може оптужити да је одгађала ову тему. Међутим, чини ми се да боје Смрти бивају замућене у њеним позним књигама, омекшане оном истом измаглицом која омекшава и све остало. Ево „Забрањене музике”, такође из *Верне и врле ноћи*:

Након шџо је оркесџар свирао већ неко време и џрошао andante, scherzo, poco adagio, а џрви флауџисџа наслонио љаву на сџалак јер неће биџи џоџребан све до суџра, гоџла је геоница коју су звали забрањена музика заџо шџо није моџла – како је објаснио комџозиџор – да се свира. А иџак мора да џосџоји и буде џренебреџнуџа, инџервал џо слободном нахођењу дириџенџа. Међуџим, вечерас дириџенџ оглучује да мора биџи одсвирана – жуди да се џрослави. Флауџисџа се буди с дрџајем. Нешџо му се десило с ушима, нешџо шџо никада није осеџио. Гоџово је са сном. Где се налазим, џиџа се. А онда је џоновио, као сџарац који лежи на џогу умесџо у свом кревету. Где се налазим?

Наслов призива у мисли “Entartete Musik”, покушај нациста током тридесетих да забране или униште музику коју су сматрали „дегенеричном”, музику јеврејских композитора попут Шенберга, Ајслера, Корнголда и Землинског, али и музику афроамеричких композитора.

„Није могла – како је објаснио композитор – да се свира”: значење иде у оба смера. Није могла да се свира зато што композитор није желео да буде одсвирана (била је забрањена), или није могла да се свира јер је била превише захтевна за свирање (отуда диригентова „жудња да се прослави”). Два значења се можда стапају у овој песми, која мом уху звучи као ноћна песма. Загонетности доприноси и оно

што не сме да се свира из потајних разлога, као и оно што је тешко да се одсвира на прави начин из техничких разлога.

Флаута није најистакнутији ноћни инструмент. Мандолина и гитара, на пример, повезују се са серенадом, и непосредније су заступљене у *Nachtmusic* деоницама дела као што су Малерова Седма симфонија. Али флаута носи духовну снагу; повезана је с душом, и са самоћом. „Као старац који лежи на поду уместо у свом кревету”; на *andante, scherzo, poco adagio*, можемо додати фугу, стање фуге.

Има и хумора у питању „Где се налазимо?”, које потврђује непрекидни страх члана оркестра да неће знати где је стао у композицији, али главна конотација овде је она мрачнија, егзистенцијална. Овај флаутиста није једина фигура која је пометена у књизи; није једини који је савладан умором и на погрешном месту. Поетски глас у једној другој песми у прози, „Скраћено путовање”, потезом у којем се осети слична врста патоса, леже да спава на јавном степеништу док пролазници за њега говоре: „Сад је у оној тачки живота када ни повратак на почетак ни наставак ка крају не делују подношљиво; зато је одлучио да се заустави ту, усред нечега.” Свако ко је задремао увече зна колико је то опасна игра; можеш се пробудити следећег дана. *Верна и врла ноћ* је нарколептична, а сан који толико често призива је прозиран: смрт се назире кроз њега. Идеш на спавање да се можда и не пробудиш.

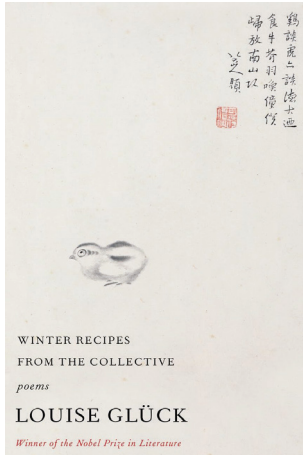
Са својим честим прибегавањем измештању и рекурзији, песме у прози доста дугују Кафки. (У интервјуу за *Paris Review*, Глик наводи како се вратила његовом делу на препоруку пријатеља.) Мислим на оне Кафкине приче као што су „Царева порука”, у којој је гласник послат са поруком од цара на самрти за неког „ти”, али наилази на толико препрека на свом путовању да порука не бива достављена и не може никад бити достављена. Мислим такође на причу „Пред законом”, у којој човек са села долази пред Закон и наилази на вратара који одбија да га пусти унутра. Човек узалуд моли данима и месецима и годинама, док не остари и приближи се смрти. Напокон, својим последњим дахом, он пита вратара зашто нико други за све те године није дошао да тражи да га уведе у Закон. „Овај улаз је био намењен само теби”, одговара вратар. „Сад идем да га затворим.”³

Али Кафкине приче, поникле из параболе, теже значењу. Чак и када је значење фрустрирана потрага за значењем, или немогућност да се премости јаз између приче и њеног стварног значења, доступно је неко вероватно значење. Песме у прози из *Верне и врле ноћи* нису тако изравно решиве. Мислим да је то због тога што су оне и песме, поврх тога што су приче. Не могу бити чисте параболе или басне; у најбољем случају су параболичне, баснолике; и то нипошто није њихов недостатак.

У исто време, дотакла ме је Кафкина биографија коју је написао Ернст Павел, *Кошмар разума*, у којој говори о прашким талмудистима и кабалистима. Кафка је, пише он, „био њихово дете, последњи у дугом низу неверујућих верника, дивљих визионара са подељеном визијом који су налазили по два одговора на свако питање и четири питања на сваки одговор, у настојању да се реши врховна загонетка Бога”.

Па, није могао бити последњи. Луиз Глик је такође из те лозе.

³ Превод Јовице Аћина. (Прим. њрев.)



2.

Песме које разматрам упознао сам у облику збирке. Почев од *Аверна* из 2006. године, купио сам сваку књигу Луиз Глик чим је објављена. Свака песма у свакој књизи постоји у контексту заједно са својим сродницама. Ту је циклус; ту је искуство белог простора на страницама; ту је наочит дизајн, омот преко тврдых корица; а ту је и сећање на сваки пут када сам посегнуо за збирком у тишини и сваки пут када сам пријатељу прочитао неку песму.

Зимски рецепцији из *колектива*, која је уследила након *Верне и врле ноћи*, последња је песничка збирка Луиз Глик. Објављена је 2021. године, има четрдесет страница и садржи петнаест песама. (Ради поређења, збирка *Дивљи ирис* имала је педесет четири песме.) Али *Зимски рецепцији* нису лагано дело. Померају границе и освајају нови терен. Нема више песама у прози, али остаје осећај као да ћемо чути неку причу. Прва песма у збирци зове се „Песма”, а последња „Певање”. „Песма” започиње стиховима: „Дан и ноћ долазе / с руком у руци као дечак и девојчица”.

Предња корица књиге је светла, илустрована сликом младунчета фазана коју је начинио будистички монах из седамнаестог века Бада Шанрен. Натпис на кинеском у оквиру слике упућује на лишавање овоземаљских брига. Нежно смо погурани ка светлости, ка ономе што дуга друга песма збирке, „Порицање смрти”, назива „том завидном празнином у коју се / све ствари уливају, попут празне чаше у *Тао Те Ђинју* – ”.

Једноставним тоном, у виџетама које је лако прочитати али тешко следити, као да их изговара пацијент под хипнозом, песме у овој збирци враћају се стално питању причања, наратије, фикције. Неколицина се враћа фигури сестре лирског субјекта, која је често тематизована у ранијем делу Луиз Глик. О сестри се пише с отвореношћу уобичајеном за песникињу, али овде и са великом нежношћу. Међутим, песме из *Зимских рецепција* делују као да не вуку толико из биографије колико из унутрашњег живота, оног сагледаног иза затворених капака. Преовлађује фабуларни приступ.

„Порицање смрти” је добар пример. Први одељак, насловљен „Дневник с путовања”, почиње негде усред путовања по неименованој земљи. Упознајемо лирског субјекта и сапутника, и сазнајемо о њиховом заједничком путовању и снови-ма о другим путовањима. Атмосфера благостања и спокојног европског предела призива стихове из песме “*Vita Nova*” из истоимене збирке из 1999. „Буђење пролећа; младићи купују карте за трајекте. / Смех, јер ваздух је пун цвати јабуке.”

Али у „Порицању смрти”, врло брзо се јављају невоље у рају. Лирско ја је загу-било пасош и заглављено је у својеврсном лимбу. У почетној строфи, која има девет стихова, сваки трећи ред садржи реч *would*, која га сенчи нијансом условности:

*Заборавила сам њасош у јосџионици у којој смо боравили ноћ-две
чијеј имена не моју да се сејшим. Ево како је почело.
Следећи хошел није мојао да ме љрими,
љрелей хошел, у шумарку љморанце, с љоілегом на море.
Како си нехајно љрихвајшио
собу која би била наша
и љошом, како весело си сџајао на балкону,
засијајући ме чоколадицама у сџаниолу. Следећеј гана
насџавио си љушовање на које је шребало заједно да љођемо.*

Схватато да ће уследити прича о сасвим другачијем животу. Говорник је насукан, попут исцрпљеног лика који не може ни да се успне ни да сиђе са степеница у „Прекинутом путовању”. Њен сапутник је наставио даље, препуштајући је љубазности странаца. Међу тим странцима је и консијерж који је „набавио старо ћебе за мене” да би лирско ја могло да кампује напољу, као и читав низ помоћника из ресторана који јој доносе храну. (Консијерж је мушко; ни за говорника ни за сапутника није прецизиран пол.) Неко време долазе разгледнице са сапутникових даљих путовања, потврђујући застој у који је лирски субјект упао – пролази можда месец дана, „али заправо нисам имала никакву представу о времену”.

Први хронолошки набор у наративу долази у петој строфи првог дела. Лирски субјект као да излаже сећања проживљена на том месту са сапутником: „Могла сам видети пећину у којој смо пивали, али више се нису чула / деца која су се међусобно дозивала.” Али како је то могуће када је сапутник остао само једну ноћ пре него што је продужио даље сам? Следећа строфа унеколико помаже, кад поетски глас каже: „Видела сам себе како стојим под балконом у киши пољубаца у станиолу”. Оно што је деловало као сећање показује се као нека врста прераде, зато што је овог пута, „консијерж, схватила сам, стајао поред мене”. Призивајући таоистичке поуке, он јој говори: „Започела си ново путовање, / не у свет, као твој пријатељ, него у себе и своја сећања.” И изгледа да ова мудрост долази тачно у тренутку када поетски глас јесте у тим сећањима.

Време наставља да се вртложи. Консијерж додаје, без ироније: „Све се враћа, али оно што се враћа / није оно што је отишло – .” У понављању прве сцене одељка, сапутник одлази, а посматрају га заједно лирски субјект и консијерж.

Други одељак песме започиње предочавањем ове идеје поновног јављања које је истовремено и промена. Вратио се изгубљени пасош, а лирско ја налази овај повратак неподношљивим:

*Ту је било моје лице, или оно шџо је у неком љренушку,
дубоко у љрошлосџи, било моје лице.
Али разишла сам се с њим,
с џим лицем шџо се смеши с џаквим убеђењем,
љуно усљомена с наших заједничких љушовања
и снова о друјим љушевима –*

Лице је измењено патњом, као у „Реквијему” Ане Ахматове, у којем пред завором у Лењинграду песникиња пружа некој жени трачак наде и „нешто налик на осмех прелете преко онога што је некада било њезино лице”.⁴ Пасош, са оним што је некада било лице лирског субјекта, бачен је у море и тоне „надоле, надоле” док она зури у празну воду („празнину у коју се / све ствари уливају”, о којој је причао консијерж). Колико год нежно да је описана, судбина нас води само у једном правцу. У „Песми”, којом започињу *Зимски рецејџи*, говорило се о пару који пада у заборав: „Надоле и надоле и надоле и надоле / тамо нас ветар носи.”

Пасош је утопљен у мору, али лирска јунакиња и консијерж почињу да шетају околу језера, гестом којим се мало замењује за велико. Консијерж се враћа на идеју лишавања, овог пута уобличавајући је као „ту мирноћу у срцу ствари”. Време пролази, консијерж више није млад човек, а и лирском субјекту је прошла младост; ова промена као да се дешава за трен ока, кад спустиш поглед, а онда га подигнеш да би открио да се читав живот већ одвио. Мислио си да ћеш имати више времена! Али ствари се крећу „кружно”, а не праволинијски, инсистира консијерж, упоређујући њено кретање кроз живот са казаљкама сата. Деца која се нису више могла чути у првом одељку, сада су присутна, прскају се у прозирном језеру, док је „свако тело заокружено гумом”. Хронологија је погрешна, као да је оно што ће се касније десити било већ присутно у виду сећања када је лирски глас указивао на ствари које су се десиле раније.

Борба лирског субјекта за базичну меродавност у раду времена наводи консијержа да наговести да је можда превише обузет погрешним проблемом:

Мораш се зайиџајџи, рекао је, да ли се завараваш.

Мислим на њо шњо игедаш на саш а не

на руку која ја носи.

.....

Али није ли живиџи филозофа

ујраво џакав као шњо ојисујеш, рекла сам. Пролажење исџим курсом,

чекајући да се исџина обелогани.

Кружно кретање, сугерише консијерж, води ка мудрости једино ако ствараш. У случају лирског гласа (као и у случају песникиње), то стварање укључује писање, односно причање прича, прича које читалац може доживети као интимне, тачне, чак личне. Овде се може препознати *ars poetica*:

Сећаш се кад си џисала оно шњо си звала
својим дневником џуџовања? Чиџала си ми из њеџа,
сећам се да је било џрича разних врсџа,
џреџежно џубавних и оних о џубиџку, џоџкрејљених
неверовајним деџаљима који се веџини нас не би десили,

а иџак, кад бих слушао, имао сам уџисак да чујем
власџиџо искусџво али исџричано мноџо лейше
неџо шњо бих ја џо умео...

⁴ Превод Миодрага Сибиновића. (Прим. џрев.)

Оно што је деловало као логика сна разоткрива се као наративна стратегија: песма се враћа тамо одакле је кренула. Консијерж је постао толико близак са лирским субјектом да се испоставља – то нам се открива с нешто мало фанфара – као сапутник с почетка песме, онај на којег лирски глас упућује три пута у уводној строфи заменицом „ти“:

*Консијерж, рекох. Звала сам те консијерж.
А њре шоја – ти – шшо је, мислим,
конвенција у њриповедању.*

Последњи стихови песме као да сугеришу да није било никаквог напуштања, само својеврсна спорост у препознавању. Ипак, овај спокојан закључак, ту потенцијално утешну мудрост, доводи у питање оно „надоле, надоле” у средини песме.

3.

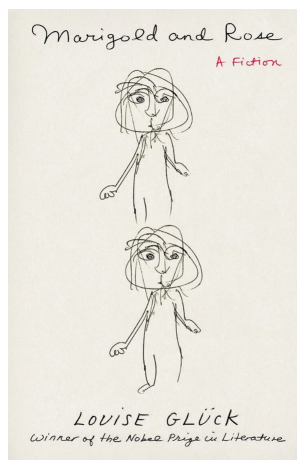
Колико је неки песник велик зависи од тога да ли ће пронаћи свој тон и касније истраживати путању коју му је тај тон омогућио. Мој аргумент о промени до које долази између зрелих и последњих дела Л. Глик нужно је скроман. Дело је јединствено. Након одбацивања неприкладног готског утиска своје прве збирке, *Прворођено* (1968), Глик је примењивала изразито конзистентан речник: узан, жалобан, тематски штур, хладан на додир. И дуго времена пре ових последњих збирки, у њеном делу су постојали елементи мита, легенде, бајке и параболе. Давала је наслове песмама баш по њима. Сетимо се „Параболе” и „Легенде” у *Ахилејевом ѡријумфу*; „Бајке” из *Арараѡа* (1990) као и „Фантазије” и „Романа”; неколико „Парабола о...” из *Проиланака* (1996); и три песме насловљене „Бајка” у *Сегам гоба* (2001). Али ово су наслови и они не доносе нужно израз дате форме. Песма насловљена „Роман” није роман.

У садржини и утиску њених позних песама, постоји начелан прелаз с истраживања мита на истраживање бајке. Мит можемо дефинисати једноставно као причу која је увек била ту и која опстаје кроз своја многобројна, неусаглашена препричавања. С друге стране, бајка је фикција, а фикција може бити, а често и јесте, нова. Као и њена теолошка сестра параболо, бајка нас наводно подучава лекцију. Могло би се рећи да она учи како живети, док мит говори о томе како су ствари уопште настале.

Бајковити заокрет Л. Глик потиче из фикције која сачињава *Сеоски живоѡ* (2009), последњу збирку укључену у *Песме 1962–2012*, чији измишљени ликови живе своје животе у квазиromanескном оквиру без прибегавања митским основама. Заокрет је употпуњен у *Верној и врлој ноћи*, уз помоћ сажимања које је омогућила форма песме у прози. *Зимски рецејѡи из колекѡива*, иако се враћају стиху, наставили су праксу романескне инвенције.

Последња књига коју је Луиз Глик за живота објавила није збирка песама већ „фикција”. *Мариѡлд и Роуз* (2022) јесте кратка књига прозе величине новеле, у десет поглавља. Тема је прва година у животу две близнакиње. Роуз је друштвена,

способна. Мариголд је интроспективна, бојажљива и повучена. Оштре разлике, али се међусобно подупиру: „Заједно, укључивале су све.” Мариголд је читатељка и списатељица, ради на својој првој књизи, која се зове *Мајчино гешињсџво*. Мариголд жели да буде великанка и не колеба је чињеница да засад заправо не уме ни да чита, ни да пише, па чак ни да говори. Може макар да размишља, баш као и Роуз. Током књиге, Роуз проговара „у гласним изливима и бујицама”, а не појединачним речима, али Мариголд остаје изван говора: њене мисли су бујичне. Многе њене мисли врте се око тога шта значи испричати причу. Жуди за „одраслим добом с његовим огромним товаром речи”.



Постоје и други ликови у овој причи. Ту је Мајка, која је сличнија Роуз. Ту је Отац, који је сличнији Мариголд. Ту су Бака и Друга Бака, као и Деда. То је свет првобитног Раја, који нехајна Роуз прихвата беспоговорно. Али Мариголд – ах, Мариголд – види наговештаје будућег губитка. „Све ће нестати”, размишља, и збуњена је што Роуз једноставно живи као да се то неће десити.

У бајковитом облику, *Мариголд* и *Роуз* евоцира дух детињства. То је дух почетка великог подухвата, свежих, неумрљаних страница живота. Када размишљамо о Луиз Глик као песникињи најранијег искуства, природно се сетимо познатих стихова из песме “Nostos”: „Гледамо свет само једном, у детињству. / Све остало је сећање.” Ствари су нешто мучније у „Ноћним мислима” из *Зимских рецејаша*: „Више нико ко ме се сећа као бебе / није жив.”

Завршетак те песме упечатљиво описује прелаз из деџе немости у вербалност:

*Пребрзо се ѓромолило
моје ѓраво сојсџво,
робусно али мрзовољно,
џоџуџ будилника.*

Мариголд и *Роуз* јесте дело звонког саосећања са првим пропламсајима света, а преокупирано је питањем како сопство постаје сопство. Поглавље под насловом „Била једном” започиње:

Давно, прадавно, Мариголд је ѓисала. А онда је ѓресџала. Поново сам Оџац, мислила је. Тако је и било, јер је Мајчина ѓоловина била већма џиха. Дођи ће касније, рекла је Роуз. Она је имала доџа од Мајчине ѓоловине, али је живела у наџи да ће се једној ѓуџра ѓробудиџи и оџкриџи да је Оџац избио на ѓовршину. Баш ѓако ће се десити, мислила је. Мариголд се зауставила јер није знала куда даље да иџе. Али можда никада и ниси знала, размишљала је Мариголд. Осећала је да неће ѓосџаџи великанка на лак начин.

Мариголд је „поново Отац” кроз њихову заједничку склоност да се зауставе. Ово нас може навести да се запитамо о односу књиге према животу, животу ауторке. То јесте фикција, измишљена, међутим тачно је и да је Луиз Глик, попут Мариголд,

попут оца, била позната по склоности да се заустави. Њена каријера је обележена дугим, мучним периодима током којих уопште није могла да пише. Мариголд показује нешто од очајничког стрпљења њене створитељке, њену спремност да чека да следећа књига „задобије облик“:

Мариолд је била својевољна беба која је нагвлагала слабу веровајноћу, с обзиром на то колико је била сићушна кад је рођена. Али оно што се догодило није било вољно. У то је била сићурна. За то је веровала у то. Себи, наравно, никад није могла да верује. Веровала је својој књизи, али и ипак је имала проблеме...

Била једном, понављала је себи Мариолд, изостављајући једна. Покушавала је да чује шта књижа жели. Онда је послушавала и чекала. Али књижа је била постојано тиха на начин неопстојећих ствари. Чекаћу колико год да треба, мислила је Мариолд. Када књижа буде спремна да говори, проговориће. Као и ми, размишљала је Мариолд. Као Роуз и ја.

Писање настаје из слушања. Али писање такође настаје када умеш да будеш у завади са светом: „Мариголд је била тешка. Па живот је тежак, мислила је.”

Збирка *Мариолд и Роуз* у духу је параболе. Њена могућна читања су разнолика. Наравно да одмах помишљамо на различите улоге које сестринство игра у делу Л. Глик, бројне песме о сестри која је умрла пре него што је она рођена, бројне песме о другој, млађој сестри која јој је била савезница и ривалка, и својеврсна близнакиња. Као што Луиз Глик пише у „Тангу” из *Силазне фигури* (1980):

Сећи се

*како смо некада њлесале? Нераздвојне,
шамо-амо по дневној соби,
Adios Muchachos, појући инсекта
што се креће по ојегалу: зависити
је њлес, ипак ође; по треба да њовредиш
веже те за твој њаршнера.*

Спектар ових сестринских односа лебди над страницама књиге *Мариолд и Роуз*. Чињеница је и да је Луиз Глик постала бака близнакиња 2020. године, а њима је и посвећена збирка. Међутим, хтео бих да потакнем још једно могуће читање, које проистиче из схватања да ова фикција нема баш исту окосницу као квазиисповедна поезија њеног ранијег дела. Желим да укажем на то да *Мариолд и Роуз* може бити читана као прича о засебним персонама које Луиз Глик осећа у себи. „Прелепа Роуз, љупка Роуз” јесте прелепа Луиз, љупка Луиз. Она је друштвено биће, пријатељ многим, наставница и колегиница бројним, добитница награда, купац у „Формађу”, писац писама, гошћа ресторана у Вермонту, Кембрицу и Њу Хејвену. „Тешка” Мариголд, робусна и мрзовољна Мариголд, Роузино је унутрашње друго: зовите је Глик. Она поседује унутрашњост која се изражава као амбиција, усредсређеност и достигнуће:

Мариолд је разумела још од кад је била мала (заиста веома, веома мала) да је неопходно сћећи дисциплину задржавања унутар линија пре него што зайочнеш велики њосао бојења изван њих.

Очаран сам пре свега тим „заиста веома, веома мала” у загради. Глик је одувек знала шта је. Велики посао стајао је пред њом. Са њом на путовању била је и њена способна и великодушна близнакиња Луиз. Приватно сопство и јавно сопство; јачак и коњ; ум и тело; ова елементарна, неименована деоба унутар визионара расцепљене визије, ове бинарности неугашене у њој све до самог краја. „Само што није крај, размишљала је Мариголд. То је почетак.”

Или, што би рекао консијерж, није се више кретала праволинијски него пре „у кружници која стреми / оној мирноћи у срцу ствари”.

(С енглеској превела Соња Веселиновић)