

Sanja Paripović Krčmar

POETIKA „DOBROG VIĐENJA“ PROŠLOSTI U POEZIJI

Rubaije Mahmuda Derviša – „Vidim šta hoću“

Među brojnim iskazima u sadržajnom, gotovo provokativnom razgovoru koji je 1996. godine izraelska pesnikinja i književna kritičarka Helit Jišurun vodila sa Mahmudom Dervišem – glasom palestinskog naroda, arapskom kulturnom ikonom, kako se u literaturi ovaj pesnik određuje – nalazi se i problem koji nadilazi opštepoznatu tematiku njegovog poetskog stvaralaštva i osvetljava ono krucijalno pregnuće poetskog glasa da svedoči o kontinuitetu i sveopštoj povezanosti. Naime, povrh kako kolektivne tako i individualne sudbine izgnaničkog bivstvovanja, tragičnog usuda palestinskog naroda i sopstvenog višestrukog egzila, problematizovanja identiteta, što je opravdano akcentovano u svakom tekstu o Derviševom životu i delu, razmatra se pitanje pod čijim okriljem se može bolje sagledati i poetika pojedinca, pitanje koje vrhuni kreativni čin i od kojeg je potrebno poći da bi se uvidela poezija kao „reakcionarni oblik pisanja” – pitanje prisustva prošlosti u poeziji.

Poezija, napominje Derviš, uvek sluša glasove prošlosti, davne glasove, jer modernizam nije uslovljen sadašnjošću, tačnije, nema modernosti bez prošlosti.¹ U okrilju ovoga iskaza sasvim jasno se da prepoznati neosimbolistička poetička pretpostavka o nužnosti posezanja za tradicijskim ishodištima i odnosu prema nasleđu. U tom smislu, neminovna je i asocijativna veza ove promisli o davnašnjim glasovima sa poetski uobičajenim značajem prethodnika u stvaranju sopstvene poetike u prvom sonetu potciklusa „Glasovi mrtvih” (u ciklusu soneta „Melisa”) Ivana V. Lalića: „Glasovi mrtvih, to nisu mrtvi glasovi. Ko ih čuje?” (Lalić, 1997: 176). Ta svest o važnosti svega što je prethodilo, čega više nema ali je aktivno utisnuto u dolazeća razmišljanja, i što je delotvorno u vremenu i van granica materijalne egzistencije, očituje se i u Derviševoj konstataciji da je u svakoj pesmi moguće proniknuti u kompletnu istoriju pesništva, te da je poezija odvojena od daleke prošlosti nalik krnjem ehu / ehu koji nema povratni efekat. Štaviše, što dublje sežemo u prošlost, sve čvršću ukorenjenost postižemo. Slikovito rečeno u iskazu poete svetskog glasa: „Nijedan komad zemlje se nikada potpuno ne osuši. Čak i kada slušate pesmu na radiju, ukoliko vas ne odvede mislima u neki daleki svet, neće na vas uticati.”²

¹ “There is a very important level to your question, and that is the matter of the past in poetry. I think that poetry is a reactionary form of writing. It always listens to voices from the past, to voices that are no longer. There is no modernism that comes from the present” (Darwish, 2012: 67). Prevodi i parafraze izvoda iz literature pripadaju autorki rada.

² “The past is the most inflexible time. You need to be on the oldest street in Paris for the tone of the poem to be modern. Poetry that is cut off from the ancient past is an echo that cannot return. In every poem it’s possible to read the history of poetry. A poet is the first man. Every poem must say that man is currently arriving, currently being expelled, and returning to his true paradise. The balance bet-

Isto tako, uz razjašnjavanje prisustva prošlosti u poeziji podvlači se i neizostavan uticaj jedne kulture na drugu, tačnije taj multivalentan, heterogen element koji obogaćuje nečiji identitet. Naime, Derviš u intervjuu – deklarirajući se kao sin arapske kulture, van okvira sopstvenog mišljenja o izraelsko-palestinskom sukobu, ili pak izraelskoj komponenti u palestinskom identitetu, jer činjenica je da nijedan narod nije isti u tom doticaju – svedoči o opsežnoj identitetskoj pokaznici koja se prostire od Atlantskog okeana do Jemena.³ Prisustvo drugog je i odgovornost i test, zajednički, konstatuje pesnik, nastaje nešto novo u istoriji / dograđuje se postojeće. Na delikatno, filozofski osenčeno pitanje ko je on zapravo, Derviš precizno/lucidno izjavljuje:

*Ja nisam ja. Ne mogu uvideti sebe bez prisustva drugog. Sebe mogu sagledati samo kroz dijalektički odnos sa drugim. Šta bih razumeo ukoliko bih bio sâm bez svog bližnjeg? Bio bih ispunjen samim sobom, sopstvom bez dualizma.*⁴

U kontekstu viđenja sebe kao pesnika arapske tradicije, naslednika mnogih civilizacija koje su njegovom zemljom hodile, potvrđivanja sopstvene masivne identitetske mape, legitimno je percipirati Derviševo posezanje za utvrđenim oblicima pesme, ne samo u vidu nadomeštanja izopštenosti iz tradicijskih korena i evokacije tradicijskih vrednosti već i potrebe da se obdela istorijsko u poetskom, da se konvencionalno organizovanom strukturom rasprostru konstituenti autorske poetike. Zbirka pesama koja inicira upravo tu artikulaciju potpunijeg doživljaja istorije, pa i duhovnog kontinuiteta, nastala je 1990. godine u Derviševom „pariskom periodu“, a naslovnom sintagmom *Vidim šta hoću* sugerise ne samo pouzdanu viziju svih sudbinskih punktova koji su uticali na njegovo stanje uma već i poetsku samosvest i prelomni trenutak kad se od iskustvenog pođe putem traganja za čistom poezijom. Zbirka koja „predstavlja početak pesnikovog bavlje-

ween the past and the future in poetry is that, however far in the past it may be, that is how close it is to the future. No poetry comes from an 'American way of life'. The more you delve into the Canaanite, the Sumerian history, the more rooted you will be. No piece of earth ever completely dries up. Even when you listen to a song on the radio, if it doesn't remind you of a distant place, it doesn't touch you" (Darwish, 2012: 67).

³ "It is impossible for me to evade the place that the Israeli has occupied in my identity. He exists, whatever I may think of him. He is a physical and psychological fact. The Israelis changed the Palestinians and vice versa. The Israelis are not the same people that came, and the Palestinians are not the same people that once were. In the one, there is the other. If the Israeli left my identity, would it crumble? That, I suppose, was your question. I don't want to get into these types of questions. After all, I am a son of Arab culture. If I were absent from this historical moment, I would find myself in Morocco or Yemen. So you should know that neither the Israeli of yesterday nor the new Israeli has the power to remove me. Because I have a massive identity card and it stretches from the Atlantic Ocean to Yemen. I have somewhere to flee, somewhere to die, and somewhere to be born anew. At this moment we are speaking about the Israeli component of Palestinian identity. It is a multivalent, heterogeneous element. I need heterogeneity. It enriches me" (Darwish, 2012: 68–69).

⁴ "I am not myself. If there is no stranger in my identity, I don't recognize myself. I can be defined only through the dialectical relationship between myself and the other. If I were alone, without my fellow man, what would I understand? I would be filled with myself, my entire truth, without dualism" (Darwish, 2012: 68).

nja istorijom u poeziji ili, tačnije, novim čitanjem istorije, pre svega Bliskog istoka i biblijskog tla, a onda i drugih civilizacija, većma onih koje su doživele usud zatiranja kakvom odoleva njegov narod” (prev. napomena u: Derviš, 2007: 57), svoj naslov zajmi pesmi koja kompozicionom uređenošću potvrđuje pomenutu stvaralačku koncepciju. Napisana u nizu brojčano segmentiranih katrena, pesma „Vidim šta hoću” (*‘Arā mā ‘urīd* – “I See What I Want”) ilustruje način kojim nekadašnja artistska dostignuća pronalaze put do nove poetike, tj. kako se u povratničkoj intenciji rađa i prevratnički talas.⁵ Tako izbegličko iskustvo boravkom u Parizu, iz ugla onog koji je preživeo stradanja, napušta okvire košmara i patnje jednog naroda i pravi zaokret ka univerzalnom ljudskom usudu. Otu-da najadekvatniji odraz ove lirske refleksije pesnik vidi u nizu arapskih četvorostiha.

VIDIM ŠTA HOĆU⁶

1.

Vidim od polja šta hoću... dobro vidim
Potoke žita vetar češlja, sklapam oči:
Ova varka vodi do Nahavanda
I ovaj mir vodi azuru

2.

Vidim od mora šta hoću... dobro vidim
Na zalasku galebova traku, sklapam oči:
Ovo nestajanje vodi do Andaluzije
Ovo jedro – molitva golubova za mene...

3.

Vidim od noći šta hoću... dobro vidim
Krajeve tog dugog hola na ulazu jednog grada
Baciću svesku u uličnoj kafani i posaditi
Ovu odsutnost na klupu jednog broda

4.

Vidim od duše šta hoću: lice kamena očeša ga munja,
Zemljo zelena... oj, zelena zemljo moje duše
Zar ne bejah dete što se igra uz bunara ivice?
Još se igram...
Ovaj prostor mi je dvorište gde vitlam kamenice

⁵ Uživanje u književnom delu, kako tvrde teoretičari Velek i Voren u razmatranju književnih žanrova, potiče iz takvog „spoja osećanja novine i osećanja prepoznavanja”, jer „obrazac koji je potpuno poznat i koji se ponavlja izaziva dosadu; potpuno nova forma bila bi neshvatljiva” (1991: 274).

⁶ Prevod pesme preuzet iz časopisa *Povelja* (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str-55-67.pdf>, pristupljeno 9. 9. 2025).

5.

Vidim od mira šta hoću... dobro vidim
Travu, potok i jelena... sklapam oči:
Taj mi jelen usnuo na ruci a lovac
Kraj dece na jednom mestu u mojoj priči

6.

Vidim od rata šta hoću... dobro vidim
Mišice dedova izvor u kamenu zelenom zaprečile
Očevi vodu nasleđuju al' je u nasledstvo ne daju,
Sklapam oči:
Zemlja u mojoj šaci mojom je šakom i nastala

7.

Od zatvora vidim šta hoću: njegovog cvetanja dane
Što prodoše ovuda da ukažu na dvojicu u meni
Na jednoj klupi u vrtu, sklapam oči:
Kako je prostrana zemlja! I kako lepa kroz uši iglene

8.

Vidim od sjaja šta hoću... dobro vidim
Lance poljâ prsle u rastinju, bravo!
U pesmi badema belica sipa nad dimom selâ
Kô golubi... s njima hleb čeljadi naše delimo na dva dela

9.

Vidim od ljubavi šta hoću... dobro vidim
Pedeset gitara uzdiše i konji lako plešu
I roj pčela sisa divlji dud, sklapam oči
Da vidim iza ovog napuštenog mesta senku našu

10.

Vidim od smrti šta hoću... ja volim, pucaju mi grudi
Iskače iz njih beli irvas i ponad oblaka jezdi
Na beskrajnom jednom oblačku leti i kruži u večnoj plaveti...
I zato me ne odvrćajte od smrti i ne vodite natrag, od zemlje zvezdi

11.

Od krvi vidim šta hoću: ja sam video ubijenog
Razgovara s ubicom čiji mu je metak srce osvetlio
Samo ćeš se mene odsad sećati. Greškom sam te ubio
Nikog se drugog nećeš moći setiti... ni ružu s proleća nositi

12.

Od teatra apsurda vidim šta hoću: zveri
Sudije, kapa imperatora, ovog doba maske

Boja starog neba, dvorska plesačica, anarhija vojske
Zaboravljam sve i sećam se samo žrtve iza zaves...

13.

Vidim od poezije šta hoću: nekad bi pesnike što su ginuli
Mirtom pratili i pesmi njihovoj se zdravi vraćali...
Ali u dobu bioskopa, magazina, bućanja, pesme im zasipamo
U smehu prahom...
A onda ih po povratku pred vratima zatičemo...

14.

U zoru vidim od zore šta hoću... dobro vidim
Narodi tragaju za hlebom u hlebu drugih naroda
To je hleb što nas čupa iz svile dremeža, iz pamuka snova
Iz zrna žita javlja li se zora života... i zora ratova?

15.

Vidim od ljudi šta hoću: želju da čeznu
Za bilo čim. Njihovo oklevanje u hodu do posla
I žurbu svojim na povratku potom...
Njihovu potrebu ujutru za pozdravom...

Derviševo reaktiviranje iz davne riznice forme rubaija (ar. *rubá'i*, četverak; plur. *rubáiyát*),⁷ srednjovekovnog persijskog stalnog oblika strofe od četiri stiha, utvrđene sheme rimovanja i unutrašnje kompozicije, primer je stilizacije različitih tipova rubaija. Naime, prvobitne persijske rubaije koje su pevane imale su podjednak broj slogova, pisane su silabičkim stihom rimovanim aaaa; nadalje su usledile različite metričke varijante što vrhuni razvoj rubaija u jedanaestom i dvanaestom veku u stvaralaštvu Omara Hajama. U ovom periodu „učvršćuje se položaj rubaija kao vrste koja, pre svega, izražava filozofske refleksije i u kojoj se postepeno sve jače ispoljavaju mističke tendencije” (RKRK, 2015: 930). Hajamove rubaije je u evropskoj književnosti načinio popularnim orijentalista Edvard Fildžerald u drugoj polovini devetnaestog veka slobodno varirajući temu persijskih filozofskih rubaija. Njegove slobodne pesničke parafraze, prilagođene zapadnjačkoj metrici i tradiciji, tendirale su jednom toku misli što je u njegovim obradama postizano opkoračenjem u prvom dvostihu i sentencioznim završetkom. „Otuda se po mode-

⁷ „Nastala je na podlozi usmene pesme koja se nazivala *dubajti* (dva bejta, tj. dva dvostiha), a kada je bila namenjena vokalnom izvođenju nazivala se *tarene*. U pisanoj književnosti javlja se u 10. veku. Cela pesma sastoji se iz četiri stiha (katren) u kome se stihovi rimuju po shemi aaba (rede aaaa ili abab). U prva dva stiha iznosi se neka poruka, tvrdnja, opis – u kratkim potezima. Posle njih sledi stih u kome se iznosi kakav prigovor, opreka, suprotna tvrdnja, a koja se po pravilu ne rimuje sa prethodna dva stiha. Poslednji stih koji se rimuje sa prva dva jeste zaključni, poentni – u njemu sledi razrešenje. Ova kompoziciona shema nije bila obavezna. Rubaija se u izvornoj tradiciji pisala stihom od 10 do 13, najčešće 11–12 slogova. Ponekad su se u rubaiji na završecima stihova umesto rime, ili iza nje, stavljale jedna ili nekoliko reči koje su se ponavljale. Takve reči koje se ponavljaju u osnovnom metru pesme (postupak ne treba mešati sa evropskim refrenom) zovu se *redif*” (Grdinić, 2020: 178).

lu koji je stvorio Ficdžerald u engleskoj književnosti rubaija najviše upotrebljavala kao epigram ili aforizam, a nazivala se *Omar Khayyám quatrain* ili *Rubáiyát stanza*” (Grdinić, 2020: 179). Bilo je primera da se rubaija kao zasebna strofa mogla povezivati u veće celine, te postati strofa dužih pesama koje su čak mogle imati i rimovno ulančavanje.⁸

Pesma „Vidim šta hoću” ima petnaest odvojenih strofa/rubaija koje nisu uvezane rimom i broјčano su diferencirane kako bi se eventualno ukazalo na to da je strofa zasebno utvrđena u tradiciji, a da se ipak može upotrebiti u kreiranju duže semantičke celine. Od izvorne tradicije se, naime, odstupa upravo po karakteristikama srokovne sheme, jer pesnik, kako beleži prevoditeljka, ni u originalu ne sledi klasični obrazac. Jedini prevod ove pesme na srpski jezik odstupa od rime iz originala. Ni intencija ka silabičkom okviru rubaija iz izvorne tradicije nije očuvana; na osnovu prevoda evidentno je da je pesma pisana slobodnim stihom, što je u skladu sa periodom u kojem je nastala. Poslednji stihovi pojedinih strofa dosledno održavaju sentencioznost, a intenziviranje tih maksuma potpomaže pesnički postupak razilaženja sintaktičke i metričke granice.

Međutim, ono što ove rubaije ipak preuzimaju iz starije poezije jeste ponavljanje grupe reči, kako na početku stiha tako i na završecima stihova, što donekle zamenjuje rimu. Iako se to u pesmi prevedenoj na srpski jezik ne prepoznaje, što zbog izbegavanja monotonije i postizanja stilistički markantnijeg izraza delimično i možemo razumeti, prevoditeljka ipak ističe da se na početku svake strofe ponavlja naslovna krilatica/fraza u funkciji nekadašnjeg napeva iz usmene poezije (Derviš, 2007: 55–58), pa donekle iznenađuje što to ponavljanje nije očuvano u prevodu, osobito zbog funkcije koju je nekada imalo. Ta repeticija je, primera radi, u jednom od prevoda na engleski jezik (Darwish, 2007)⁹ krajnje transparentna. Izuzev ponavljanja na inicijalnoj poziciji svake strofe, što se dovodilo u vezu sa napevom, pesma ima frekventno ponavljanje reči i na kraju prvog stiha u više od polovine strofa, tačnije osam njih; ponavlja se reč „vidim” koja je u srpskom prevodu nijansirana potvrdnim ubedljivim tonom – „dobro vidim”, čineći konstataciju uverljivom, sa dozom uvida u dosegnutu samosvest lirskog subjekta. Ovim ponavljanjem reči s početka stiha na kraju, uz kontemplativnu pauzu realizovanu trotačkom, a u prevodu na naš jezik i gradiranom atributskim udelom, pesnik upućuje na jednu novu perspektivu postignutu ne samo fizičkom distancom od sukobom zahvaćenog područja sopstvenog zavičaja već i psihičkim uzdignućem u spoznaji opšteg civilizacijskog fatuma. Ove reči po svom organizacionom principu i funkciji svakako su stilizacija nekadašnjeg redifa. Dakle, ovo ponavljanje koje, naglašavamo, ne konotira refren, marki-

⁸ „Kada su strofe bile povezane na poseban način rimama, onda se taj oblik nazivao *interlocking rubáiyát* (tj. koloplet, preplet rubaija). U ovome obliku rima trećeg stiha prve rubaije jeste rima prva dva i poslednjeg stiha druge rubaije; rima u trećem stihu sledeće rubaije opet je rima prva dva i poslednjeg stiha u sledećoj rubaiji. U poslednjoj rubaiji u pesmi rima trećeg stiha je rima prva dva stiha i poslednjeg stiha prve rubaije. Shematski prikaz: aaba / bbcb / ccde [...] xxax” (Grdinić, 2020: 179).

„Persijska retorika kojoj je poznata figura *musalsal* ('lančana' – 'sistem u kojem pesnik recituje međusobno povezane rubaije') omogućava da se pretpostavi da takve tendencije povezivanja četvorostihovnih strofa u veću celinu nisu bile retke” (RKRK, 2015: 931).

⁹ U ovom prevodu se vidi da je svaka strofa četvorostih, dok je u prevodu na srpski jezik ponegde grafički razlomljen poslednji stih pa se čini da je ispevana kvinta (strofe 4, 6, 13).

ranjem leksema o percepciji, prozrenju, kogniciji, što se sve u podtekstu sklopa „dobro vidim” može pojmiti/nazreti, potkrepljuje činjenicu da u nizu rubajia Mahmud Derviš razastire poeziju rafiniranog sopstva.

Šta to tačno pesnik ovom okamenjenom metaforom govori, kako čitaocima tako i samom sebi? Šta to on razlučuje i kako te smisaone dosege poetski artikuliše? Je li to referiranje na trenutnu stvarnost ili pak poniranje u slojeve pohranjene u svesti? Izdvoje li se reči koje svaki napev u strofi upotpunjuju, te i same tom pozicijom zadobijaju semantičko čvorište, lako se u toj motivskoj strukturi mogu pratiti životni orijentiri. Asocijativno to jesu konstituenti autorske poetike pošto reprezentuju i zajednička dobra u individualnom viđenju; to jesu žiže koje sabiraju smisaone konstelacije Derviševog pesništva. Pesnik, međutim, adekvatno spoznaji nagoveštenoj naslovom/napevom/reditom, pravi poveznicu između želja i surove realnosti koja ga neminovno prati, različitih vremenskih i iskustvenih segmenata, što i kompoziciono podupire sledeći unutrašnju strukturnu shemu ovog četvorostiha. Žudnja za stvarnošću u kojoj vlada harmonija oslikava se tako u prvom delu strofe, bilo u dva, bilo ponegde u tri stiha, da bi potom utopijska slika bila opovrgnuta reanimiranjem uspomena i povratkom u prošlost aktom sklapanja očiju, tj. potiskivanjem fizičkog vida zarad prizora uskladištenih u memoriji, što ovoj frazi – sklapam oči – obezbeđuje značenjski potencijal. Podvojenost narativnog toka na ovdašnji/aspirativni i ondašnji/neophodni, koja našu modernost utemeljuje u liku tradicije, prizivanjem vrednosti koje su ugrožene, postiže se snažna koherentnost ovih rubajia.

Primera radi, idilična slika plodonosne zemlje kojom se pesma otvara postupkom povratka u arhivu slika nekadašnje egzistencije aludira na Nahavand,¹⁰ prividan spokoj na atak/agresiju/osvajanje; udaljavanjem ptica sa vidika nad pučinom implicira se raspršenost kako sveta tako i lirskog subjekta i imaginativno nahodi ka davnašnjem nestajanju Arapa iz Andaluzije.¹¹ Naime, bogatstvo aluzivnosti na događaje u velikom hronološkom rasponu čini da ove rubajie čitamo u ključu univerzalnosti jer Derviševo novo čitanje istorije u poeziji potencijalno ima i opšteljudski udeo. Pesma će iz strofe u strofu

¹⁰ U Napomenama knjige izabranih pesama Mahmuda Derviša *Ostatak života* prevoditeljka beleži sledeće: „Nahavand – stari persijski grad, u kome se 642. godine odigrala odlučujuća bitka kada je arapska vojska porazila sasanidsku i zavlada velikom Persijom. Od moćnih arapskih kalifata koji behu stigli do Samarkanda danas je ostala samo istorija – priča (nemački jezik zgodno izjednačava ove pojmove), za pesnika fatamorgana. Ova reč, u isto vreme, u klasičnoj arapskoj i persijskoj muzici označava i vrstu harmonije, tonaliteta, u kojoj se, inače, često komponuje muzika na stihove Mahmuda Derviša” (Botić, 2015: 160).

¹¹ O ovom stihu u Napomenama prevoditeljke stoji: „[...] progon Arapa iz Andaluzije predstavljen je kao progon iz raja, kao što je pesnikov narod prognan iz Palestine. Andaluzija kojom su Arapi vladali osam vekova (711–1492) bila je centar arapskog srednjeg veka, kulturno i umetnički izuzetno živ i bogat. Tu se prvi put u arapskoj poeziji pojavljuje prava strofa kao i uticaj narodne poezije. Pod uticajem jedne od lirskih formi koja se ovde razvila kasnije će nastati trubadurska lirska poezija. Ova čista, platonska ljubav u Arapa je poznata pod nazivom *uzritska*, prema plemenu Banu Uzra, koju je opevao Hajnrih Hajne, prepevao Šantić, a popularnom učinio Džoni Štulić pevajući o onima 'što umiru kada ljube'” (Botić, 2015: 160). Videti i iskaz o važnosti Andaluzije za arapsku poeziju, pa i za Derviša samog, u pomenu-tom intervjuu “Exile is so strong within me, I may bring it to the land” (Darwish, 2012: 50–51).

nizati zapažanja/opaske o posedovanju životnog ambijenta uz lucidan priziv istovremenog njegovog gubitka, odsutnosti u postojećem, ali i prisutnosti u za sobom samo prostorno ostavljenom. Osećaj tragičnosti ne jenjava, još uvek je tu, nadomak, i pesnik ga bez zadržke aktivira kad god dozvoli činionicima stabilnog/uravnoteženog bitisanja da dozovu u svest dezintegrisan život. Međutim, uz obeležja prostranstva koja nadomešćuju njihovu uskraćenost, u poretku apstraktnih pa i opozitnih životnih faktora, kobnih kaznenih odredišta, u premreženosti svega onoga što čini bitak, naposljetku, ipak se nazire duh nade za očuvanjem ljudskosti, integrisanosti, komunikativnosti, života koji se ne zaustavlja.

Derviševa gotovo testamentarna lirika ispovesti bez premca verifikuje da je smisao podatan u slučaju postojanja prijemčive svesti s druge strane. Ta dostatna svest treba da prepozna u njegovom motivu dobrog viđenja/pronicanja da pesma ima sposobnost da stoji sama za sebe, a da govori o celini; da ona može biti okosnica celokupnog stvaralaštva; da je meditativna premda i angažovana, intimna/neposredna premda i okrenuta sudbini naroda kao svom inspirativnom izvoru; da je njena potka sagledavanje životne orijentacije u nevremenu. Nadasve, čini se sasvim izvesnim u tom slučaju da nam poetska reč daje privilegovanu poziciju, upravo onu koju ima i sam pesnik:

*Kao kućni balkon gledam na ono što hoću
(„Vidim svoj duh kako stiže izdaleka”).*

IZVORI:

- Botić, Tatjana. (2015). „Poezija otpora”. Mahmud Derviš. *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 165–170.
- Velek, Rene. Voren, Ostin. (1991). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Grdinić, Nikola. (2020). *Stalni oblici pesme i strofe*. Beograd: Službeni glasnik.
- Derviš, Mahmud. (2007). „Piši”. (Tatjana Botić, prev.). *Povelja: Časopis za književnost, umetnost, kulturu, prosvetna i društvena pitanja*, god. 37, br. 2, 55–67. (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str-55-67.pdf>, pristupljeno 9. 9. 2025).
- Darwish, Mahmoud. (2007). “Rubaiyat”. (Fady Joudah, transl.). *Poetry Nation Review*, volume 33, number 4, march–april. (<https://www.pnreview.co.uk/archive/three-poems-emtranslated-by-fady-joudahem/2940>, pristupljeno 9. 9. 2025).
- Darwish, Mahmoud. (2012). “Exile is so strong within me, I may bring it to the land”. *Journal of Palestine Studies*, volume XLII, number 1, Autumn, 46–70.
- Lalić, Ivan V. (1997). *Vreme, vatre, vrtovi. Dela Ivana V. Lalića*. Prvi tom. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- RKRK. (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik.