

Сања Париповић Крчмар

ПОЕТИКА „ДОБРОГ ВИЋЕЊА” ПРОШЛОСТИ У ПОЕЗИЈИ

Рубаије Махмуда Дервиша – „Видим шта хоћу”

Међу бројним исказима у садржајном, готово провокативном разговору који је 1996. године израелска песникиња и књижевна критичарка Хелит Јишурун водила са Махмудом Дервишем – гласом палестинског народа, арапском културном иконом, како се у литератури овај песник одређује – налази се и проблем који надилази општепознату тематику његовог поетског стваралаштва и осветљава оно круцијално прегнуће поетског гласа да сведочи о континуитету и свеопштој повезаности. Наиме, поврх како колективне тако и индивидуалне судбине изгнаничког бивствовања, трагичног усуда палестинског народа и сопственог вишеструког егзила, проблематизовања идентитета, што је оправдано акцентовано у сваком тексту о Дервишевом животу и делу, разматра се питање под чијим окриљем се може боље сагледати и поетика појединца, питање које врхуни креативни чин и од којег је потребно поћи да би се увидела поезија као „реакционарни облик писања” – питање присуства прошлости у поезији.

Поезија, наводи Дервиш, увек слуша гласове прошлости, давне гласове, јер модернизам није условљен садашњошћу, тачније, нема модерности без прошлости.¹ У окриљу овога исказа сасвим јасно се да препознати неосимболистичка поетичка претпоставка о нужности посезања за традицијским исходиштима и односу према наслеђу. У том смислу, неминовна је и асоцијативна веза ове промисли о давнашњим гласовима са поетски уобличеним значајем претходника у стварању сопствене поетике у првом сонету потциклуса „Гласови мртвих” (у циклусу сонета „Мелиса”) Ивана В. Лалића: „Гласови мртвих, то нису мртви гласови. Ко их чује?” (Лалић, 1997: 176). Та свест о важности свега што је претходило, чега више нема али је активно утиснуто у долазећа размишљања, и што је делотворно у времену и ван граница материјалне егзистенције, очитује се и у Дервишевој констатацији да је у свакој песми могуће проникнути у комплетну историју песништва, те да је поезија одвојена од далеке прошлости налик крњем еху / еху који нема повратни ефекат. Штавише, што дубље сежемо у прошлост, све чвршћу укореееност постижемо. Сливовито речено у исказу поете светског гласа: „Ниједан комад земље се никада потпуно не осуши. Чак и када слушате песму на радију, уколико вас не одведе мислима у неки далеки свет, неће на вас утицати.”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). Преводи и паразе извода из литературе припадају ауторки рада.

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

Исто тако, уз разјашњавање присуства прошлости у поезији подвлачи се и неизоставан утицај једне културе на другу, тачније тај мултивалентан, хетероген елемент који обogaђује нечији идентитет. Наиме, Дервиш у интервјуу – декларишући се као син арапске културе, ван оквира сопственог мишљења о израелско-палестинском сукобу, или пак израелској компоненти у палестинском идентитету, јер чињеница је да ниједан народ није исти у том дотицају – сведочи о опсежној идентитетској показници која се простире од Атлантског океана до Јемена.³ Присуство другог је и одговорност и тест, заједнички, констатује песник, настаје нешто ново у историји / дограђује се постојеће. На деликатно, филозофски освенчено питање ко је он заправо, Дервиш прецизно/луцидно изјављује:

*Ја нисам ја. Не моју увидети себе без присуства другог. Себе моју сагледавати само кроз дијалектички однос са другим. Шта бих разумео уколико бих био сам без свој ближњег? Био бих испуњен самим собом, сојством без дуализма.*⁴

У контексту виђења себе као песника арапске традиције, наследника многих цивилизација које су његовом земљом ходиле, потврђивања сопствене масивне идентитетске мапе, легитимно је перципирати Дервишево посезање за утврђеним облицима песме, не само у виду надомештања изопштености из традицијских корена и евокације традицијских вредности већ и потребе да се обдела историјско у поетском, да се конвенционално организованој структури распростру конституенти ауторске поетике. Збирка песама која иницира управо ту артикулацију потпунијег доживљаја историје, па и духовног континуитета, настала је 1990. године у Дервишевом „париском периоду”, а насловном синтагмом *Видим шта хоћу* сугерише не само поуздану визију свих судбинских пунктова који су утицали на

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 between 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).

његово стање ума већ и поетичку самосвест и преломни тренутак кад се од искуственог пође путем трагања за чистом поезијом. Збирка која „представља почетак песниковог бављења историјом у поезији или, тачније, новим читањем историје, пре свега Блиског истока и библијског тла, а онда и других цивилизација, већма оних које су доживеле усуд затирања каквом одолева његов народ” (прев. напомена у: Дервиш, 2007: 57), свој наслов зајми песми која композиционом уређеношћу потврђује поменути стваралачку концепцију. Написана у низу бројчано сегментираних катрена, песма „Видим шта хоћу” (*Arā mā ‘urīd* – “I See What I Want”) илустрије начин којим некадашња артистичка достигнућа проналазе пут до нове поетике, тј. како се у повратничкој интенцији рађа и превратнички талас.⁵ Тако избегличко искуство боравком у Паризу, из угла оног који је преживео страдања, напушта оквири кошмара и патње једног народа и прави заокрет ка универзалном људском усуду. Отуда најадекватнији одраз ове лирске рефлексije песник види у низу арапских четворостиха.

ВИДИМ ШТА ХОЋУ⁶

1.

Видим од поља шта хоћу... добро видим
Потоке жита ветар чешља, склапам очи:
Ова варка води до Нахаванда
И овај мир води азуру

2.

Видим од мора шта хоћу... добро видим
На заласку галебова траку, склапам очи:
Ово нестајање води до Андалузије
Ово једро – молитва голубова за мене...

3.

Видим од ноћи шта хоћу... добро видим
Крајеве тог дугог хола на улазу једног града
Бацићу свеску у уличној кафани и посадити
Ову одсутност на клупу једног брода

4.

Видим од душе шта хоћу: лице камена очеша га муња,
Земљо зелена... ој, зелена земљо моје душе

⁵ Уживање у књижевном делу, како тврде теоретичари Велек и Ворен у разматрању књижевних жанрова, потиче из таквог „споја осећања новине и осећања препознавања”, јер „образац који је потпуно познат и који се понавља изазива досаду; потпуно нова форма била би несхватљива” (1991: 274).

⁶ Превод песме преузет из часописа *Повеља* (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str-55-67.pdf>, приступљено 9. 9. 2025).

Зар не бејаш дете што се игра уз бунара ивице?
Још се играм...
Овај простор ми је двориште где витлам каменице

5.

Видим од мира шта хоћу... добро видим
Траву, поток и јелена... склапам очи:
Тај ми јелен уснуо на руци а ловац
Крај деце на једном месту у мојој причи

6.

Видим од рата шта хоћу... добро видим
Мишице дедова извор у камену зеленом запречиле
Очеви воду наслеђују ал' је у наследство не дају,
Склапам очи:
Земља у мојој шаци мојом је шаком и настала

7.

Од затвора видим шта хоћу: његовог цветања дане
Што прођоше овуда да укажу на двојицу у мени
На једној клупи у врту, склапам очи:
Како је пространа земља! И како лепа кроз уши иглене

8.

Видим од сјаја шта хоћу... добро видим
Ланце поља прсле у растињу, браво!
У песми бадема белица сипа над димом селâ
Кô голуби... с њима хлеб чељади наше делимо на два дела

9.

Видим од љубави шта хоћу... добро видим
Педесет гитара уздише и коњи лако плешу
И рој пчела сиса дивљи дуд, склапам очи
Да видим иза овог напуштеног места сенку нашу

10.

Видим од смрти шта хоћу... ја волим, пуцају ми груди
Искаче из њих бели ирвас и понад облака језди
На бескрајном једном облачку лети и кружи у вечној плавети...
И зато ме не одвраћајте од смрти и не водите натраг, од земље звезде

11.

Од крви видим шта хоћу: ја сам видео убијеног
Разговара с убицом чији му је метак срце осветлио
Само ћеш се мене одсад сећати. Грешком сам те убио
Никог се другог нећеш моћи сетити... ни ружу с пролећа носити

12.

Од театра апсурда видим шта хоћу: звери
Судије, капа императора, овог доба маске
Боја старог неба, дворска плесачица, анархија војске
Заборављам све и сећам се само жртве иза завесе...

13.

Видим од поезије шта хоћу: некад би песнике што су гинули
Миртом пратили и песми њиховој се здрави враћали...
Али у добу биоскопа, магазина, бучања, песме им засипамо
У смеху прахом...
А онда их по повратку пред вратима затичемо...

14.

У зору видим од зоре шта хоћу... добро видим
Народи трагају за хлебом у хлебу других народа
То је хлеб што нас чупа из свиле дремежа, из памука снова
Из зрна жита јавља ли се зора живота... и зора ратова?

15.

Видим од људи шта хоћу: жељу да чезну
За било чим. Њихово оклевање у ходу до посла
И журбу својима на повратку потом...
Њихову потребу ујутру за поздравом...

Дервишево реактивирање из давне ризнице форме рубаија (ар. *rubá'i*, четверак; плур. *rubáiyát*),⁷ средњовековног персијског сталног облика строфе од четири стиха, утврђене схеме римовања и унутрашње композиције, пример је стилизације различитих типова рубаија. Наиме, првобитне персијске рубаије које су певане имале су подједнак број слогова, писане су силабичким стихом римованим аааа; надаље су уследиле различите метричке варијанте што врхуни развој рубаија у једанаестом и дванаестом веку у стваралаштву Омара Хајама. У овом периоду „учвршћује се положај рубаија као врсте која, пре свега, изражава филозофске рефлексije и у којој се постепено све јаче испољавају мистичке тенденције” (RKRV, 2015: 930). Хајамове рубаије је у европској књижевности начинио популарним оријенталиста

⁷ „Настала је на подлози усмене песме која се називала *губајџи* (два бејта, тј. два двостиха), а када је била намењена вокалном извођењу називала се *шарене*. У писаној књижевности јавља се у 10. веку. Цела песма састоји се из четири стиха (катрен) у коме се стихови римују по схеми ааба (ређе аааа или абаб). У прва два стиха износи се нека порука, тврдња, опис – у кратким поетизма. После њих следи стих у коме се износи какав приговор, опрека, супротна тврдња, а која се по правилу не римује са претходна два стиха. Последњи стих који се римује са прва два јесте закључни, поентни – у њему следи разрешење. Ова композициона схема није била обавезна. Рубаија се у изворној традицији писала стихом од 10 до 13, најчешће 11–12 слогова. Понекад су се у рубаији на завршеница стихова уместо риме, или иза ње, стављале једна или неколико речи које су се понављале. Такве речи које се понављају у основном метру песме (поступак не треба мешати са европским рефреном) зову се *реџиф*” (Грдинић, 2020: 178).

Едвард Фицджералд у другој половини деветнаестог века слободно варирајући тему персијских филозофских рубаја. Његове слободне песничке парафразе, прилагођене западњачкој метрици и традицији, тендирале су једном току мисли што је у његовим обрадама постизано опкорачењем у првом двостиху и сентенциозним завршетком. „Отуда се по моделу који је створио Фицджералд у енглеској књижевности рубаја највише употребљавала као епиграм или афоризам, а називала се *Omar Khayyám quatrain* или *Rubáiyát stanza*” (Грдинић, 2020: 179). Било је примера да се рубаја као засебна строфа могла повезивати у веће целине, те постати строфа дужих песама које су чак могле имати и римовно уланчавање.⁸

Песма „Видим шта хоћу” има петнаест одвојених строфа/рубаја које нису увезане римом и бројчано су диференциране како би се евентуално указало на то да је строфа засебно утврђена у традицији, а да се ипак може употребити у креирању дуже семантичке целине. Од изворне традиције се, наиме, одступа управо по карактеристици сроковне схеме, јер песник, како бележи преводитељка, ни у оригиналу не следи класични образац. Једини превод ове песме на српски језик одступа од риме из оригинала. Ни интенција ка силабичком оквиру рубаја из изворне традиције није очувана; на основу превода евидентно је да је песма писана слободним стихом, што је у складу са периодом у којем је настала. Последњи стихови појединих строфа доследно одржавају сентенциозност, а интензивирање тих максима потпомаже песнички поступак разилажења синтактичке и метричке границе.

Међутим, оно што ове рубаје ипак преузимају из старије поезије јесте понављање групе речи, како на почетку стиха тако и на завршецима стихова, што донекле замењује риму. Иако се то у песми преведеној на српски језик не препознаје, што због избегавања монотоније и постизања стилистички маркантнијег израза делимично и можемо разумети, преводитељка ипак истиче да се на почетку сваке строфе понавља насловна крилатица/фраза у функцији некадашњег напева из усмене поезије (Дервиш, 2007: 55–58), па донекле изненађује што то понављање није очувано у преводу, особито због функције коју је некада имало. Та репетиција је, примера ради, у једном од превода на енглески језик (Darwish, 2007)⁹ крајње транспарентна. Изузев понављања на иницијалној позицији сваке строфе, што се доводило у везу са напевом, песма има фреквентно понављање речи и на крају првог стиха у више од половине строфа, тачније осам њих; понавља се реч „видим” која је у српском преводу нијансирана потврдним убедљивим тоном – „добро видим”, чинећи констатацију уверљивом, са дозом увида у досегнуту самосвест лирског

⁸ „Када су строфе биле повезане на посебан начин римама, онда се тај облик називао *interlocking rubáiyát* (тј. колоплет, преплет рубаја). У овоме облику рима трећег стиха прве рубаје је јесте рима прва два и последњег стиха друге рубаје; рима у трећем стиху следеће рубаје опет је рима прва два и последњег стиха у следећој рубаји. У последњој рубаји у песми рима трећег стиха је рима прва два стиха и последњег стиха прве рубаје. Схематски приказ: aaba / bbcb / ccde [...] ххах” (Грдинић, 2020: 179).

„Персијска реторика којој је позната фигура *musalsal* (‘ланчана’ – ‘систем у којем песник рецитује међусобно повезане рубаје’) омогућава да се претпостави да такве тенденције повезивања четворостиховних строфа у већу целину нису биле ретке” (RKRV, 2015: 931).

⁹ У овом преводу се види да је свака строфа четворостих, док је у преводу на српски језик понегде графички разломљен последњи стих па се чини да је испевана квинта (строфе 4, 6, 13).

субјекта. Овим понављањем речи с почетка стиха на крају, уз контемплативну паузу реализовану тротачком, а у преводу на наш језик и градираном атрибутским уделом, песник упућује на једну нову перспективу постигнуту не само физичком дистанцом од сукобом захваћеног подручја сопственог завичаја већ и психичким уздигнућем у спознаји општег цивилизацијског фатума. Ове речи по свом организационом принципу и функцији свакако су стилизација некадашњег редифа. Дакле, ово понављање које, наглашавамо, не конотира рефрен, маркирањем лексема о перцепцији, прозрењу, когницији, што се све у подтексту склопа „добро видим” може појмити/назрети, поткрепљује чињеницу да у низу рубаија Махмуд Дервиш разастире поезију рафинираног сопства.

Шта то тачно песник овом окамењеном метафором говори, како читаоцима тако и самом себи? Шта то он разлучује и како те смисаоне досеге поетски артикулише? Је ли то реферирање на тренутну стварност или пак понирање у слојеве похрањене у свести? Издвоје ли се речи које сваки напев у строфи употпуњују, те и саме том позицијом задобијају семантичко чвориште, лако се у тој мотивској структури могу пратити животни оријентир. Асоцијативно то јесу конституенти ауторске поетике пошто репрезентују и заједничка добра у индивидуалном виђењу; то јесу жиже које сабирају смисаоне констелације Дервишевог песништва. Песник, међутим, адекватно спознаји наговештеној насловом/напевом/редифом, прави повезницу између жеља и сурове реалности која га неминовно прати, различитих временских и искуствених сегмената, што и композиционо подупире следећи унутрашњу структурну схему овог четворостиха. Жудња за стварношћу у којој влада хармонија осликава се тако у првом делу строфе, било у два, било понегде у три стиха, да би потом утопијска слика била оповргнута реанимирањем успомена и повратком у прошлост актом склапања очију, тј. потискивањем физичког вида зарад призора ускладиштених у меморији, што овој фрази – склапам очи – обезбеђује значењски потенцијал. Подвојеношћу наративног тока на овдашњи/аспиративни и ондашњи/неопходни, која нашу модерност утемељује у лику традиције, призивањем вредности које су угрожене, постиже се снажна кохерентност ових рубаија.

Примера ради, идилична слика плодноне земље којом се песма отвара поступком повратка у архиву слика некадашње егзистенције алутира на Нахаванд,¹⁰ привидан спокој на атак/агресију/освајање; удаљавањем птица са видика над пучином имплицира се распршеност како света тако и лирског субјекта и имагинативно наводи ка давнашњем нестајању Арапа из Андалузије.¹¹ Наиме, богатство

¹⁰ У Напоменама књиге изабраних песама Махмуда Дервиша *Осџаџак живоџа* преводитељка бележи следеће: „Нахаванд – стари персијски град, у коме се 642. године одиграла одлучујућа битка када је арапска војска поразила сасанидску и завладала великом Персијом. Од моћних арапских калифата који беху стигли до Самарканда данас је остала само историја – прича (немачки језик годно изједначава ове појмове), за песника фатаморгана. Ова реч, у исто време, у класичној арапској и персијској музици означава и врсту хармоније, тоналитета, у којој се, иначе, често компонује музика на стихове Махмуда Дервиша” (Ботић, 2015: 160).

¹¹ О овом стиху у Напоменама преводитељке стоји: „[...] прогон Арапа из Андалузије представљен је као прогон из раја, као што је песников народ прогнан из Палестине. Андалузија којом су Арапи владали осам векова (711–1492) била је центар арапског средњег века, културно и уметнички изузетно жив и богат. Ту се први пут у арапској поезији појављује права строфа као и утицај

алузивности на догађаје у великом хронолошком распону чини да ове рубаије читамо у кључу универзалности јер Дервишево ново читање историје у поезији потенцијално има и општељудски удео. Песма ће из строфе у строфу низати запажања/опаске о поседовању животног амбијента уз луцидан призив истовременог његовог губитка, одсутности у постојећем, али и присутности у за собом само просторно остављеном. Осећај трагичности не јењава, још увек је ту, надомак, и песник га без задршке активира кад год дозволи чиниоцима стабилног/уравнотеженог битисања да дозову у свест дезинтегрисан живот. Међутим, уз обележја пространства која надомешћују њихову ускраћеност, у поретку апстрактних па и опозитних животних фактора, кобних казнених одредишта, у премрежености свега онога што чини битак, напослетку, ипак се назире дух наде за очувањем људскости, интегрисаности, комуникативности, живота који се не зауставља.

Дервишева готово тестаментарна лирика исповести без премца верификује да је смисао податан у случају постојања пријемчиве свести с друге стране. Та до-статна свест треба да препозна у његовом мотиву доброг виђења/проницања да песма има способност да стоји сама за себе, а да говори о целини; да она може бити окосница целокупног стваралаштва; да је медитативна премда и ангажована, интимна/непосредна премда и окренута судбини народа као свом инспиративном извору; да је њена потка сагледавање животне оријентације у невремену. Надасве, чини се сасвим извесним у том случају да нам поетска реч даје привилеговану позицију, управо ону коју има и сам песник:

Као кућни балкон љегама на оно што хоћу
(„Видим свој дух како стиже издалека”).

ИЗВОРИ:

- Ботић, Татјана. (2015). „Поезија отпора”. Махмуд Дервиш. *Осташак живоша – изабране џесме*. (Татјана Ботић, прев.). Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 165–170.
- Velek, Rene. Voren, Ostin. (1991). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Грдинић, Никола. (2020). *Стилни облици џесме и строфе*. Београд: Службени гласник.
- Дервиш, Махмуд. (2007). „Пиши”. (Татјана Ботић, прев.). *Повеља: Часопис за књижевност, уметност, културу, просвету и друштвено мишљење*, год. 37, бр. 2, 55–67. (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str.-55-67.pdf>, приступљено 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>, приступљено 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.
- Лалић, Иван В. (1997). *Време, вајре, вршови. Дела Ивана В. Лалића*. Први том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- RKRV. (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik.

народне поезије. Под утицајем једне од лирских форми која се овде развила касније ће настати трубадурска лирска поезија. Ова чиста, платонска љубав у Арапа је позната под називом узришска, према племену Бану Узра, коју је опевао Хајнрих Хајне, препевао Шантић, а популарном учинио Џони Штулић певајући о онима ‘што умиру када љубе’ (Ботић, 2015: 160). Видети и исказ о важности Андалузије за арапску поезију, па и за Дервиша самог, у поменутом интервјуу “Exile is so strong within me, I may bring it to the land” (Darwish, 2012: 50–51).