

МАХМУД ДЕРВИШ: ПИСАЊЕ СОПСТВА И ИСТОРИЈЕ КАО ПЕСМЕ

Кад говоримо о међуодносима поезије и историје, посебну пажњу треба обратити на Махмуда Дервиша, чији се највећи део опуса бави улогом поезије у конструисању и реконструисању историје. Чини се да је Дервиш свестан Аристотеловог става да се драмска поезија налази на вишем нивоу од историје, као и Хајдегеровог гледишта да су песници „утемељитељи Бића”. Њега, међутим, све више мучи са знање да „истина” и „биће”, чије је поезија утемељење, јесу само релативне перспективе, и да већина тих перспектива покушава да наметне своју апсолутну валидност и право путем пуког коришћења силе.

У песми под насловом „Не пиши хисторију као поезију”, Дервиш каже:

*Не пиши хисторију као поезију, јер оружје је
хисторичар. А хисторичар не добија прозницу
када своје жртве именује и не слуша
изведбу пишаре. Хисторија је хроника
оружја убиљежена на нашим пијелима. „Заиста је
луцидни јенијалац само онај ко је моћан.” (Derviš, 2022b: 149)*

А током опсаде Рамале, године 2002, песник горко примећује:

*Мишкови одбијају исправити свој зајлеш!¹ Можда им се пошкрала нека озбиљна пре-
шка, можда су се лађе насукале на јусио којно,
иа је имаинарно настрадало збој реалној... Ипак, они одбијају коришћати свој садржај.
Кад јод нађу нешто стварно што им не одговара они то исправе булдожером.
Јер истина је живи шекси, лијеја, чиста, без ичеја лошеї... (2022b: 77)*

Ова два текста садрже неке основне елементе Дервишевог размишљања о односу између оног што се назива историјском стварношћу, то јест чињеница и догађаја на терену, и митопоетског начина на који се та стварност представља, не само у уметности него и у религијским, националистичким, па чак и историографским наративима.

Штавише, јасно је да ова два текста одражавају разочарање због неделотворности поезије у суочењу с непријатељским наративом, који има подршку булдожера, и зато што такозвани објективни историчари не маре за гитарску наратију ни за поетску верзију истине. Своју безгрешну истину налазе код „луцидног генијалца”, то јест код моћника. Такво депресивно расположење, израсло на све скептичнијем ставу према могућности разумевања значења сопства и света, често је у песниковим каснијим делима. Па ипак, та размишљања су изнета у поезији, а не у ма ком другом

¹ Дословно, чвор (*halka*).

медијуму – у поезији која намерава да раскринка ционистички наратив и његове булдожере, путем контранаратива чији је циљ да демаскира његов шовинизам, насиље и нељудскост.

Овај текст ће покушати да докаже да, упркос његовом реторичком упозорењу против писања историје као поезије, Дервишев фундаментални пројекат јесте да испише како своју личну тако и историју своје нације као поезију. Права борба, по његовом мишљењу, води се између два сна два народа који полажу право на исту земљу. Многи одељци у његовој поезији представљају та два супротна захтева, од којих сваки има сопствени историјски наратив или мит. Пишући другу причу, алтернативну оној непријатељској и доминантној, Дервиш је уверен да не само што успоставља сопствени идентитет и на тај начин ствара себе него ствара и свој национални идентитет и даје глас властитом народу, помажући му на тај начин да постоји међу другим нацијама, са сопственим текстом, то јест са сопственом „историјом” и сопственом „истином”.

Ова концепција историје и његове улоге као песника, која је била очигледна већ сасвим рано у Дервишевим делима, прошла је кроз три велике фазе, показујући постепену промену нагласка услед које се понекад чини да је његов став потпуно другачији, што је навело неке критичаре да га оптуже да противречи оном за шта се раније залагао. Имајући на уму да је за свет нашег песника карактеристично то да је полифоничан и да се мења, ипак можемо покушати да оцртамо његов развој у односу на те три фазе, које сам Дервиш описује на следећи начин:

Мислим да се моја поезија развијала у неколико фаза. На почетку, иранице сојства биле су јасно означене, као и иранице другој. Сваки глас био је засебан и јасно означен. Није било покушаја измирења тих гласова. Такође је постојала драмска фаза, где се сојство поделило, а јасне иранице око њега више нису постојале. Истовремено, и другој је загодио сојство. То је бејрушка фаза. Као Палестинац у Бејруту, осећао сам се као другој – непријатељ... После тога, дошла је фаза изнансства, која је представљала егзистенцијално ошћење од сојства. То је једна врста интелектуалног ошћења. Решење које сам за то пронашао била је лејоша, која је такође људско решење. Нема ираница за културу, иако да нема ошћења, нема изнансства. (Abou-Bakr, 2004: 205–207, овде 205)

У наставку ћу изложити неке детаље о тим фазама и усредсредићу анализу на трећу фазу (почевши нарочито од збирке *Зашто си коња оставио самој?*), која представља више естетичку и хуманистичку фазу путовања нашег песника.

(1) Првом фазом, која обухвата прве три деценије песниковог живота у Палестини, доминира обједињујућа визија света, фокусирана на борбу за слободу и голи минимум људских права.

Овде ће бити нужне две напомене. Прво, национална борба у том периоду захтевала је отпор напорима непријатеља да избрише само постојање Палестинаца, не само на њиховој земљи, него као људског ентитета с особеним идентитетом, историјом и културом.² Дервишево гледиште никад није било уистину црно-бело.

² За „главни наратив ционизма” и израелски „смишљени покушај брисања сваког спомена на арапску Палестину”, види утицајни чланак Габијела Питерберга “Erasures” (Piterberg, 2001), у

Његова марксистичка схватања омогућавају му да буде отворен према општем циљу; био је свестан дијалектичког односа између супротности на свим нивоима – материјалном, економском, политичком, културном и тако даље. Па ипак, ограничења која намеће национална борба за идентитет и егзистенцију присилила су га на то да наглашава дихотомију и супротстављање неправди и репресији, а не толеранцију, помирење и људско јединство. То је фаза свакодневног, тврдоглавог отпора и великог уздања у будућност: у суочењу с репресијом, наш песник има веру у оно што назива „наша дјеца која долазе” (Derviš: 2022: 227–228).

Друга напомена односи се на увид да је „историја” врста наратива, што имплицира да сопствена верзија „историје” јесте један од многих наратива. Разуме се, за марксисту Дервиша то није могло значити да историјски догађаји постоје једино у нашем уму. Али свакако је могао доћи до закључка који је исказао Фредерик Џејмсон:

[...] да историја није шекспир, није нараштив, главни ниши некакав групаџији, већ [...] нам је дослушна једино у шекспиралном облику, и да такав наш прислуш историји и стварности мора проћи кроз њену прешходну шекспирализацију, нараштивизацију у политичком несвесном. (Jameson, 1981: 34–35)³

Такође, у овом смислу, претпостављам, Дервиш у раним песмама говори о наративу непријатеља као о миту: „Загрили их митским рукама које је створила стварност” (Derviš, 2022: 195), или када каже: „Моја кожа постаде обућа / За легенде и пророке” (2022: 203). Чак говори и о сопственом миту: „Мој мит ми испада из шаке / Камењем који гребе лице смрти / А увехли тулипан на мом челу / Препознаје озраче куће...” (2022: 227). Но то су митови које жели заменити новом, живом поезијом:

*Било како било
Морам да одбаџим смрт
Чак и ако моји митови умиру
Тражим у рушевинама свешлости и нову поезију. (Darwish, 2009: 187–188)*

Те идеје појављују се релативно ретко, без инсистирања на овом проблему. Поезија је за њега и даље била једно од најважнијих оружја националне и друштвене борбе („Јер моје оружје је реч”, Darwish, 2009: 282). А ако поезија код многих ствара мит, то не подразумева да је тај „мит” нужно лишен сваког значења и истине. Дакле, чак и у првој фази упорне борбе, Дервиш је био веома свестан тога да се бори помоћу речи и контрамита. Знао је да су те две ствари делотворно „оружје”: могу људе ујединити и покренути на акцију. Стога, у складу с тим циљем, главни лик

ком помиње „немилосрдну настројеност израелског естаблишмента да трансформише свест и памћење својих жртава”. Он такође објашњава стање „унутрашњих избеглица”, које су „постале познате као 'присутни одсутни' [...], законски назив тих избеглица које су биле 'одсутне' из својих домова, али 'присутне' у границама државе, како је то дефинисано Уговорима о примирју из 1949”. Дервиш је спадао у ту категорију, отуда његове честе алузије на дијалектику присуства и одсуства.

³ Овај однос између историје и наратива изложен је у Џејмсоновим коментарима Алтисеровог концепта историје као „одсутног узрока”.

ове фазе је јака политичка супротност између „нас” и „њих”. Наиме, на супротној страни, израелски археолог не седи скрштених руку:

Археолог је заузео анализом камења,
Он истражи власиште очи у мишским рушевинама
Како би потврдио да ја:
Ходим без иједног ока!
Да немам ниједног слова у Књизи цивилизације
А ја садим своје дрвеће, полачко,
И из љубави ђевам! (Derviš, 2022: 245–246)

На људском нивоу, ово не спречава Дервиша као појединца да осећа привлачност према својој чувеној вољеној, Јеврејки Рити,⁴ и да издржи одвојеност услед опште политичке кризе.

(2) Другу фазу, скоро десет година проведених у Бејруту (1972–1982), обележава претежна идентификација с колективним гласом. Осврћући се на године проведене у Бејруту, Дервиш каже: „У Бејруту, колективни глас постао је јачи (то је, узгред, моја најгора песничка фаза). Осећао сам да је поезија некакав луксуз сред рата и разарања, и такође сам осећао кривицу” (Abou-Bakr, 2004: 205–207). Човек се пита да ли се Дервиш осећао кривим зато што лирска поезија уопште, а нарочито љубавна поезија, делује неумесно током грађанског рата у који су Палестинци дубоко уплетени, или зато што је током те фазе сопство било подељено и постало „други”. Другим речима, наш сензитивни песник, који је волео Бејрут и високо ценио Либанце, можда се осећао нелагодно што је од особе која трпи угњетавање у Палестини постао нека врста угњетача у Либану. Било како било, ова велика подела постаће критична у трећој фази, док не доведе до разрешења у некој новој синтези, или барем у помирењу између сопства и *групи* (унутрашњег и спољашњег *групи*), у великом кораку ка помирењу свих супротности.⁵

(3) Трећој фази припада његових последњих тринаест година, тачније, почевши од две битне књиге, *Зашио си коња оставио самог?* (књига повратка расутом сопству, књига изгнанства, запитаности и отуђења, како он каже) и *Кревети сиранкиње*, које

⁴ На пример: Derviš, 2022: 185–186, 193–196. На проциљив и веома инклузиван начин ову тему третира Верена Клем (Klemm, 2005).

⁵ О фазама Дервишевог развоја писано је из много занимљивих углова, од којих овде могу поменути два. Први је дефинисала Анет Монсон, која примењује модел анализе обреда сазревања. Она закључује: „Осећање реинтегрисаности у свет, које је у предмодерном друштву било сврха обреда сазревања, аутор у изгнанству остварује кроз текст. [...] За оне чији је сам свет распарчан и под сталном претњом уништења, то је пракса преживљавања, као појединаца, као писаца и као народа, на једини трајан начин: помоћу Речи” (Månsson, 2003: 242). Други нам доноси Ранда Абу Бакр, која проучава „сукоб гласова” у Дервишевом развоју. Свеједно да ли његов развој деле на три или четири фазе, обе студије показују да основни развој тече од индивидуалног (гласа) интегрисаног у групу, преко одвајања и кризе идентитета, да би се коначно завршио реинтеграцијом на ширем и вишем нивоу. Како каже Ранда Абу Бакр, развој ка „епској лирици” код Дервиша представља „симболичко разрешење сукоба, те је стога нека врста синтезе, која доноси целовитост песниковом узнемиреном лирском гласу” (Abou-Bakr, 2004: 162–163).

најављују његов спор, али сигуран пут у правцу свеобухватног хуманизма. Почетак те фазе поклопио се са Споразумом из Осла и успостављањем нове палестинске управе на Западној обали и у Гази; она је наступила у време његове прве посете Гази и Хаифи и његовог коначног повратка у Рамалу 1996, и трајала је до песникове смрти, у августу 2008. Током те фазе, сукобљене интелектуалне и естетске нити његових ранијих размишљања уткане су у сједињавајуће контрапунктске обрасце. Лични лирски глас постаје доминантан, обухвата и колективни глас, али с јаснијим нагласком на општељудски карактер палестинског проблема.

Људски идентитет Палестинца претходи његовом националном идентитету. Истина је да учествујемо у дуготрајној борби, током које песник мора играти улогу у кристализовању културног идентитета и у заштити духа да се не сломи, али то не треба да укине наше људско право да размишљамо о сопственој људској природи (Darwish, 2006: 150).

Идентитет као конструкт и криза значења

У наставку ћу се усредсредити на трећу фазу, у којој песник ураћа у питања идентитета и значења, услед све јачег увида да сви идентитети, као и митови који их уобличавају, нису ништа друго него конструкти. Тако је нашег песника, који је постао познат по својој непопустљивој одбрани палестинског националног идентитета, обузела сумња у трајност свих таквих конструката. Плодна продукција током његових последњих тринаест година показује да га силно заокупља проблематични лични и национални идентитет и да га прогања свест о томе да сваки идентитет може имати једино релативну и крхку истину једног конструкта.

Ову неумољиву запитаност на арапском претходно налазимо код још једног песника, Адониса (1930), за кога се може рећи да је свој мистички, национални и касније марксистички „апсолут” заменио апсолутом песничког језика. За Дервиша, међутим, та свест о непрозирности језика веома је узнемирујућа. Као песника с националним циљем, мучи га сазнање да све оно што не можемо очигледно показати остаје конструкт језика; да ниједан историјски догађај, доживљен из разних перспектива, практично није могуће приказати на „објективан” начин; и да се „историја” неизбежно састоји од безбројних наратива који су блиско и детаљно преплетени с језиком. Овај услов обухвата психолошку и метафизичку сферу, биле оне коначно, пролазно сопство или бесконачно и вечно божанство: као да је све фатално зависно од језичких конструката. Не морамо изучавати Дериду или Лакана да бисмо били свесни овог новог начина размишљања. Он лебди у ваздуху. Дервиш не мора да прихвата постмодернистичка начела или „доктрину”: постмодернистичке идеје постале су свуда присутне, и сумње у вредност старих појмова, као што су идентитет, нација, идеологија, средиште, значење и слично, продрле су у Дервишеву мисао, доносећи тенденцију која је у нескладу с његовим главним циљевима. То резултира извесним интелектуалним сукобом⁶ између те нове свести

⁶ Мај Гусуб има занимљиву расправу о тој дилеми која погађа већину арапских интелектуалаца, пошто су с једне стране изложени постмодернистичком стању и под његовим су утицајем,

и улоге нашег песника као заступника националног ослобођења и културног идентитета. Трудећи се да разреши тај сукоб, чини се да се наш песник усредсређује на епистемолошки аспект, наиме, на „значење” историје и „значење” језика као два интерактивна модуса разумевања стварности.⁷

Али ако појединачно сопство и колективно сопство губе своје јасно значење, онда историјско значење губи сваку референтност и постаје празно. У том случају, сваки историјски догађај може само погоршати осећање губитка и збуњености. Зато представљање историје постаје изузетно проблематично кад сâм идентитет изгуби јединство, па стога и функцију стандарда и коначне референце у писању историје. Па ипак, за овог песника националног самопоптрђивања, увид да је идентитет само конструкт није тек путоказ у амбис збуњености. Ако историја, како се најчешће пише, јесте запис о имагинарним идентитетима који међусобно садејствују углавном насиљем, и ако историју приповедају моћни, а не поражени, онда је дужност националног песника да исприча страну приче своје нације, да напише „њихову” историју.

Овде се опет може запазити занимљива супротност између Дервиша и Адониса, који је почео као национални песник, али је рано у каријери прихватио хераклитовски ток и вечно променљиво лице стварности. Он је први у модерној арапској књижевности нагласио своје вишеструке идентитете и отворио преиспитивање целокупне арапске историје, по вољи деконструишући утврђене и вечне норме и вредности које омогућавају монолитном менталитету да скрши све разлике.⁸ Дервиш, с друге стране, не може себи допустити луксуз опште деконструкције, нити се може одрећи задатка конструисања националног наратива. Тај наратив могу изнети једино земља и историја, како он каже;⁹ такође му је потребно оно што назива „идентитет и значење”.¹⁰ Тако горепоменућа криза значења постаје извор његове најсложеније запитаности и сликовности. То је очигледно у песниковој неугасивој жудњи да зна ко је и у стално понављаним метапоетским формулама које се односе на сам песнички чин, као и у честом помињању тропа, метафоре, метонимије и слично.

Поезија као оружје афирмације живота

Дакле, поезија или митопоетски медиј треба да помогне песнику да обави дво-струки задатак стварања личног и националног идентитета и његовог утвљивања

а с друге стране су и даље привржени многим основним вредностима из арапског контекста (Ghuşûb, 1992: 85–97, нарочито).

⁷ А овде вреди запазити да је у Дервишевим текстовима појам „историја” често двозначан, те се понекад односи на *йроживљену исџорију* (на догађаје на терену), али чешће на *йисану исџорију* (историографију), у којој „језик” и митопоетска визија стварности имају доминантну улогу.

⁸ Види нарочито његову збирку песама *Mufrad bi-ṣiḡhat al-jam'* (Adūnis, 1977), и његово главно дело *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṡ fi l-ittibā' wa-l-ibdā' 'ind al-'Arab* (Adūnis, 1974–1979). Проницљиву расправу о овом утицајном делу, које је подигло велику прашину, читалац ће наћи у тексту: “A critique of Adonis's perspectives on Arabic literature and culture” (Khouri, 1987: 13–41). Адонисова студија је штампана много пута и у четири тома. Види: Adūnis, 2004.

⁹ „Мој песнички текст увек носи два елемента: земљу и историју” (Darwish, 2004a: 191).

¹⁰ „Наш јавни живот је у стању борбе против смрти идентитета и значења” (Darwish, 2007: 144).

у свест сопственог народа и читавог света. Поезија је његово оружје против пристрасног историчара, који свој народ покушава да одржи у мраку:

Наш живој је шереџ историчареве ноћи: „Каг јод их сакријем, искоче ђред мене из свој огсусџва”... (Darwish, 2004: 59)

Дакле, да би истакао право свог народа да живи, песник га мора извући из сенке и учинити читав свет свесним свог присуства. Пошто постаје све свеснији темељне улоге поезије у уобличавању наше слике стварности, песник нема другог избора него да стави песничке конструкте у службу свог циља. Да се Дервиш с нелагодношћу, мада на дијалектички начин, носи с идејом о стварности као конструкту, види се по томе какве мисли у њему изазива посета старом дому у Палестини; његов опис дејства маште на „стварност” некако нас подсећа на Бодријарове симулакруме:

*Зашим сам се зајиџао: како мјесто џосџаје
одраз своје слике у леџендама,
или једно од својсџава џовора?
И да ли је слика неке сџвари
јача од ње саме?
Да није моје фанџазије моје груџо Ја би рекло:
Ти ниси овдје!*

*Нисам био реалистичан. Али не
вјерујем у војну џовијесџ Илијаде.
То је џоезија, миџ који сџвара сџварносџ...
И џиџао сам се: да су камере и новине џледали џреко
оџрада азијске Троје,
да ли би Хомер најџсао иџџа груџо осим Одисеје? (Derviš, 2022b: 174–175)*

Смисао овога јесте да Хомер не би написао *Илијаду* да су камере и новински извештачи били на зидинама Троје. Прво, зато што Дервиш сматра да историјске „чињенице” нису материјал за поезију; друго, и важније, зато што „историјска стварност” Тројанског рата јесте Хомерова конструкција. Поезија ствара свој митопоетски свет: „то је поезија, мит који ствара стварност”. Али Дервиш не може прихватити „стварност” коју је конструисао Хомер, јер она Троји одузима њену страну приче. Исто важи и у палестинском случају: ционистички наратив је „мит који ствара стварност”, зато Дервиш више пута алудира на горепоменуто стање Троје и своју жељу да буде њен песник (Darwish, 2004a: 192).

Можда су Дервишеви ставови о интеракцији између поезије и историје најбоље резимирани у форми дијалога с палестинским критичарем и мислиоцем Едвардом В. Саидом (1935–2003). Налазимо га на крају низа песама под заједничким насловом *Manfā* („Изгнанство”); насловљен је *Ṭibāq* („Контрапункт”) и посвећен Едварду Саиду. Реч *ṭibāq* овде није лако превести, јер може значити „компатибилност” и „подударност”, као *tuṭābaqa*, док у реторици може значити „антитезу, или јукстапозирање супротних идеја”,¹¹ или оксиморон. Скоро је сигурно да је песник потпуно

¹¹ Види: *ṭibāq*, у: Wehr, 1976.

свестан парадоксалне природе ове речи и жели да њоме означи истовремено компатибилне и супротне идеје,¹² док вероватно ту реч користи као еквивалент Саидовом појму „контрапункта” и његовом контрапунктском читању разних културних појава. Зато је ова песма добар пример вишеструких и дијалектичких начина на који Дервишев ум функционише у његовим последњим збиркама.

Едвард Саид није само земљак, Палестинац у изгнанству; био је чувен углавном по својој борби, најпре да раскринка дискурс оријентализма, његов есенцијализам и прећутну или изричиту претпоставку супериорног центра окруженог инфериорним периферијама. Био је најважнија личност у заснивању постколонијалних студија, које траже признање велике књижевне и људске вредности инхерентне гласовима народа који су раније били колонизовани. Попут његове књиге о оријентализму, многи његови списи који се баве културом и империјом, те Палестином и исламом, имали су сврху да покажу да је наводна објективност историјског, социолошког и политичког изучавања заправо само представа која потиче из доминантног дискурса и која генерално служи империјалним циљевима.

Стога је природно да се главне осе тог дијалога окрећу око Саидовог става о питањима историје, домовине, идентитета, националне борбе, језика, лепоте и сличних ствари, а то су све питања која дубоко заокупљују и самог Дервиша.

Песма нам казује да су се Саид и Дервиш срели тридесет година раније и дошли до исте одлуке, одлуке која одражава њихову веру у истину маште и у крхкост човека у суочењу с ратом. Прва дужност јесте да их не осујети (негативно) искуство прошлости:

*Ако је прошлост само искуство,
прећвори будућност у смисао и визију.
Хајде да игемо,
да крочимо у суштра
вјерујући искрености маште
и чугу шраве.¹³*

У садашњем дијалогу, године 2002, Дервиш је тај који води интервју, а Саид је представљен као искусни интелектуалац и борац за слободу који је типично измештен:

*Он каже: Ја сам одашле, ја сам одавде.
Али нисам ни тамо ни овдје.
Имам два имена што се срећну и раздвоје.
Имам два језика, али сам одавно заборавио
на којем језику снаћрим снове.
На енглеском исписујем,
своје јокодне фразе.*

¹² Види, у том смислу, занимљив начин на који Камал Абу Диб употребљава реч *ribāq* у свом арапском преводу књиге Едварда В. Саида *Култура и империјализам*, где је користи као еквивалент музичком термину „контрапункт”. Види: Sa’id, 1998: 20–21.

¹³ Сви цитати наведене песме дати су у преводу Мирзе Сарајкића, штампаном у овом броју *Поља* на стр. 61–69. (Прим. ред.)

И језик у којем Небо и Јерусалим разговарају
у сребрним каденцама,
али се мојој маши не покорава.
Шта је с идентитетом? – уишах ја.
Казао је: То је самоодбрана...
Идентитет је дијете рођења,
али на крају, то је самоизум,
а не наслијеђе прошлости.
Ја сам мноштво... У мени је увијек нова вањштина.
Пријадан жртвама.

[...]

Зајмо, понеси домовину и ја те одиш,
и буди самољубив, ако треба.

Саид закључује овим речима:

Браним идеју што слама је немоћ њених следбеника.
Браним домовину коју је ошла мишоманија.

Затим, последњи стихови песме понављају овај закључак, усредсређујући се на исти главни циљ:

Био је као посљедњи ејски јунак
који брани право Троје
да пријавијега приче своје.

Дакле, заједнички циљ Саида и Дервиша јесте да одбране земљу „коју су отели митови”, да модерној Троји, Палестини, обезбеде удео у наративу. Они не желе да грубо лише његовог наратива: они одбацују само непоштену историју коју су писали „они”, која „нама” придаје бедну улогу у читавој тој драми. Историја мора бити изнова написана, тако да укључи и другу страну приче. Њихово размишљање карактерише хуманистичка инклузивност. Саид тако поступа као мислилац и критичар, а Дервиш превасходно као песник.

Победа кроз песму

У свом новом хуманистичком ставу Дервиш је постао „сигуран у / истинитост маште и чудо траве”. У интервјуу с либанским песником Абасом Бајдуном (Darwish, 2004а: 193), он исказује низ мисли које су релевантне за нашу тему овде и вредне обимнијег цитирања:

Касно сам открио да поезија не може водити рат његовим оружјем ни његовим језиком, већ његовом сујројношћу, његовом крчком сујројношћу; може водити рат људском крчкошћу, поледом жртве у очи целаша [...] шравом заосталом на љуш, децом која се ирају у снеју [...] [Дакле,] малим људским елементима можеће представити слику

живоћа у сујројношћи с рајом, али не можеш водити рај његовим оружјем ни његовим језиком. У основи, поезија то не може, а модерна поезија то не може више. Она се бори његовом сујројношћу, то јест естетиком живоћа који је једноставан, мали, тих, без промишљања, сионшан [...] и природан. Не може се борити великим дискурсом. Мислим да то има веће учинка, јер велики језик је самоубиство. Језик великих евоа и великих победа је завршен.

Не знам у којој мери сам йоражан или йобедник. Можда сам йобедник у свом йесничком језику. Можда је моја йобода йоезија, а ако је то иштина, онда је то важна културна нагмоћ. Израелци су йобедници йомоћу нуклеарног оружја и млазних ловаца [...]. Себе смашрам йобедником кроз йесму. Авион се сруши, али йесма, ако је леја, не йада. Ојасно је ако буду йисали леју йоезију, али йесници који йишу леју йоезију не йодржавају рај.¹⁴

Иста врста победе приписује се курдском песнику у изгнанству Салиму Баракату (рођеном 1951):

*Језиком си йријумфовао над игенитијетом,
рекао сам Кургу, језиком си се освешто,
огсусшву. (Derviş, 2022b: 190)*

Али Дервишу је важна победа „културне надмоћности“, победа не „против њих“, него победа плурализма и јединства, помирења, мешања и стапања супротности. Почевши од књиге *al-A'māl al-jadīda* (Нова дела), наступа темељна промена у односу на јасан циљ његове младости, супротстављање „њих“ и „нас“, до његових зрих година, обележених отвореношћу за плурализам визије и јасном склоношћу да јукстапозира или чак стапа противречности у једном истом стиху. Кад га Абдух Вазен пита да објасни богатство свог речника, Дервиш каже: „Можда потиче од противречних светова који ме окружују; сваки има сопствени, различити речник. Небески свет стављам уз земаљски; метафизички уз материјални...” „А еротски уз мистички...?”, пита Вазен, и Дервиш се слаже: „Свиђају ми се ти односи који постоје између противречности, али потребан им је језик који је у стању да пренесе ту напетост” (Darwish, 2006a: 87–88). Та склоност можда је резултат интуитивног увида о јединству с оне стране привидних супротности, али такође и става утемељеног у марксистичкој дијалектици, можда оживљеног постколонијалним концептом хибридности. Стога затичемо Дервиша у сталној потрази за новим језиком „који је у стању да пренесе ту напетост”. У најбољим примерима, његов језик показује скоро систематску интеракцију или узајамно одражавање између основних и традиционално супротстављених парова појмова на разним животним нивоима. Неки од најчешћих природно су повезани: историја као оно што је проживљено ↔

¹⁴ Може бити занимљиво да приметимо да је Шарон рекао да му се допада Дервишева збирка *За-што си коња ошавио самој?* (Darwish, 1995), јер, како каже: „То ме је навело да почнем да ценим приврженост палестинског народа свом циљу и земљи” (в. Darwish, 2006a: 122–123). Победа кроз песму такође је изражена у једној од његових последњих књига, *Трај лейшира*. Кад се вратио у Хаифу, био је усхићен тиме што је код куће. У једном размишљању записује: „Нисам видео генерала да га питам: у којој години си ме убио? Али видео сам војнике како испијају пиво на тротоарима, чекајући крај долазећег рата, да би отишли на универзитет и студирали арапску поезију коју су написали мртви људи који нису умрли, а ја сам један од њих” (Darwish, 2008: 281).

историја као оно што је испричано / стварност ↔ илузија / материјално ↔ имагинарно / физичко ↔ метафизичко / коначно ↔ бесконачно; а на нивоу говорника: „ја” ↔ „ти” / ја лично ↔ моја сенка или други унутар мене / приватно ↔ јавно / лично ↔ колективно / колективни „ми” ↔ колективни „они” / рат ↔ љубав / присуство ↔ одсуство; и на интелектуалном и естетском нивоу: проза ↔ поезија, и тако даље.

Али, као што смо већ видели, суштински најважнија дихотомија за нашег песника јесте она између стварности и њених представа кроз (имагинативни) језик. То је главно питање које дира у сам однос поезије према истини, уопште, и посебно према историјској истини. У том погледу, признао он то или не, Дервиш не измиче утицају постмодерног стања, како због своје велике лектуре, тако и због утицаја из окружења током година које је провео у Паризу (1983–1993).¹⁵ Чини се да је на линији постмодерних идеја о нејединственој, полифоничној и дијалогској природи унутрашњег сопства. Егзистенцијални проблеми врло често су представљени из супротних перспектива нечега што личи на двоструку личност, чак и кад је сопство само, кад проживљава непосредно искуство,¹⁶ или посећује прошлост у сећању или у стварности, као кад се песник враћа на стара места из своје младости у Палестини (упор. „А не како се страни туриста понаша”, Derviš, 2022b: 172–176).

Штавише, услед Дервишевог стања изгнанника, његов говорник постаје поприште супротних тенденција; поред своје унутрашње дихотомије, често има снажан осећај расутости по свим местима: „Јесам ли двојица у једном / Или сам / Један који се распрснуо у двојицу / Мосте, о мосте / Који сам ја од те двојице луталица? (Darwish, 2005: 136). Можда је то разлог песникове привржености извесној уједињујућој целини и снажне жудње за њом. На нивоу интелекта, он прихвата неке постмодерне идеје, као што је плурализам, али му је тешко да замисли живот без порекла, коренâ и јасног идентитета или циља. Изгледа да му је потребно то јединство као противтежа расутости по земљама и временима изгнанства. То га одводи до сталног дијалога између присуства и одсуства, домовине и изгнанства, и између свих осталих многобројних бинарних супротности које испуњавају његову поезију. Његова уметност јесте у томе што их упућује једне ка другима на упадљиво двосмислене и сложене начине. Мит и стварност постају једно: људи од крви и меса излећу из испричаног мита, и ушуњавају се назад у њега. Веома концизан и сложен пример представља говорникова алузија на Пенелопино ткање и чекање, и на сопствени сан о повратку кући да би се преобразио у слободни шал који лети на ветру:

*А шћо се мене шћиче, ући ћу у сћабла гуга
ігје ће ме свилена буба ірешћвориіши у свилени конач,
іа ћу ући у іілу једне од миішских
жена, іоішом одлеіршайіи као шал са вјеішром...*

(„А не како се страни туриста понаша”, Derviš, 2022b: 175)

Дакле, у таквој визији живота и таквој концепцији поезије, читалац пролази кроз сталну међуигру не само стварног и имагинарног, историје и приповедања,

¹⁵ Дервиш сматра те године периодом свог истинског песничког рођења и зреле креативности. Види: Darwish, 2006a: 146–147.

¹⁶ У многим приликама Дервиш разговара с тим другим сопством, које назива *âkharî* (мој други).

стварности и фикције, него и сопства и другог, домовине и изгнанства, и многих других таквих супротности, које динамична интеракција и дијалектички међу-однос чине флуидним и способним да прелазе све границе. У љутњи и фрустрацији због политичког и људског злостављања свог народа, Дервиш је често био склон грубим исказима који звуче једнострано, без много разумевања за непријатеља. С годинама, међутим, развио је неку врсту природног мистицизма који мири и сједињује противречне елементе у једну врсту хармоније која личи на контрапунктске обрасце. На ту централну стратегију указала је Итидал Утман 1988.¹⁷ А кад помислимо на блиске везе између Дервиша и Едварда В. Саида, творца контрапунктског приступа у својим аналитичким стратегијама, има смисла претпоставити да је Дервиш свестан тог приступа и да свесно покушава да оствари такве обрасце у својој поезији.

Хуманистички сан

Нова визија супротности као нужних делова интерактивне целине не односи се само на политичка и национална питања; такође се односи на сва песникова размишљања, у оквиру опште хуманистичке визије у којој има довољно простора за сопство и другог у животу на земљи, насупротив борби за небески рај или било који други утопијски идеал који стоји као препрека једноставним лепотама здравог живота овде и сада. Стога, тај нови наратив се не ограничава на „нашу” страну приче. То више није антитеза ционистичке тезе; настаје из новог осећаја плурализма и толеранције, признавања права другог да постоји, али уз инсистирање на истом праву за себе. У том погледу, фасцинантно је посматрати како мајстор попут Дервиша каналише сав песнички дар у правцу своје хуманистичке визије. Усред опсаде Рамале, он не слави мучеништво као што је чинио у младости¹⁸ и као што још увек чини већина идеолога. Он такође представља горку страну рата, каква је нестрпљива мајка која жуди да јој се син врати с „небеског меденог месеца” (Darwish, 2002: 46), и мученик који уопште није желео да умре, већ је само хтео да ужива у животу, али није добио прилику:

Шехид ми објашњава: Нисам шрапао за дјевицама вјечним иза хоризонша, јер ја волим живош на земљи, међу боровима и смоквама, међуштим шамо нисам усшо допријеши.
(Derviš, 2022b: 79)

Под опсадом, говорник се обраћа непријатељу следећим речима:

*О ви који сшојише на врашима, уђише, и шојише с нама арајску кахву
можда ћеше осјешиши да сше људи слични нама. О ви који сшојише на шрајовима кућа
излазише из наших јушара
да се увјеримо да смо
људи слични вама! (2022b: 59–60)*

¹⁷ О томе види: 'Uthmān, 1998: 103–104. То такође подржава читање наслова горепоменог низа песама „Изгнанство” као „Контрапункт”.

¹⁸ Види, на пример, његову збирку песама *A'rās* (Венчања). Има много добрих студија на ову тему: Abu-Nashhash, 1994; у списима Анђелике Нојвирт наћи ћемо проницљива запажања на ову тему. Види, нарочито: Neuwirth, 2004.

Овај дијалог с непријатељем показује основну еволуцију песниковог става према другом, према противнику, који постаје суштински важан актер у потрази за сопством и интегрални део пројектованог идентитета. Говорећи о књизи *Lā ta' tadhīr* (Не извињавај се за оно што си учинио), Дервиш каже: „То је књига о посети сопству и месту [...]. Заправо, то је потрага подељеног и расутог сопства” (Darwish, 2004a: 188–189). И објашњава:

Постоје два група: онај групи који је ја, кад чишам самог себе споља, и онај групи који је незнаца, прошивник, и који је на мом месту уместо мене. Археологија сопства суочава се с реалношћу, садашњошћу, историјом, рајновима, накуљеним културама и илуралитетом. Споља је неизбежно да уђемо у расправу с групом, који заузима то место, јер он полаже исто право као ја и тврди да је ово његово место, а да сам ја незнаца. (2004a: 189)

Али група није у бољем положају. Напротив:

И он је на губишту, јер не налази своје сопство. Постоји сукоб две постраје, два сопства од којих свако тражи себе у оном групи. Али ја смелије од групе тражим себе у њему; он нема егзистенцијалну храброст да потражи себе у мени, јер пориче моје постојање, а ако призна да у њему има нешто од мене, тиме доводи у питање само своје постојање. (2004a: 189; нагласио аутор)

У основи, Дервиш се развио у песника љубави, а не антагонизма, у песника живота, не смрти. Тужне нијансе које налазимо у његовој поезији представљају реакцију на страхотне патње које трпи његов народ. С друге стране, кад је у *Jidāriyya* (Муралу) описао своје искуство са смрћу (био је клинички мртав неколико секунди), та близина смрти као да је довела до пуног процвата хуманистичког семе његове младости; резултат је химна животу и живима, с њиховим малим причама, без много претензија на велике наративе или велика историјска остварења.

Писање хуманистичког сна и језик као идентитет

Та химна животу често се блиско повезује са сном, који има посебно место у песниковој концепцији и сликовности. Сан је област која комбинује извесност и илузију. То је обично друго име за песму. Такође, може бити и некакав изазов у суочењу с тужним светом чињеница. У Муралу Дервиш каже:

*Сањашћу али не да бих поправио возила вјештру
или квар у души
јер миш је заузео своје мјесто,
лукаво у реалном контексту. И јесма није у сјању
да замијени прошлост која пролази и која не пролази
ниш да заустави земљотрес –
али ја ћу ипак сањати.* (Derviš, 2022b: 38)

Овде сан свакако не означава бег и треба га схватити као начин супротстављања „миту, том лукавом заплету”, који је „заузео своје место у контексту стварног”,

а циљ је да се тај мит преобликује и исприповеда из нове, хуманистичке перспективе. Тај хуманизам све је јачи са сваком новом песничком збирком, шири се кроз мноштво идеја и слика, као кад говорник описује однос према песничком језику, према свом народу, традицији пустиње и преисламским *mu'allaqāt* песницима, идентификујући тиме лично с колективним и изражавајући плурални идентитет лирског сопства:

*Заборављам ко сам, да бих могао бићи
множина у једнини (Derviš, 2022a: 375)*

У истом контексту средишње место добија чин заснивања писањем:

*у љусџињском одсуџву, рекла ми је:
Пиши!
[...] И рекао сам: Још нисам научио ријечи
Одговори: Напиши да их ујознаш
и да сазнаш ње си био и ње сџојиш
и како си дошао и ко ћеш љосџаџи суџра,
сџави своје име у моју руку и пиши
да сазнаш ко сам ја, и љоџуџ облака иди
љо бесџуџу...
Написао сам: Ко напише своју причу тај баштини
земљу ријечи и у потпуности посједује смисао! (2022a: 375–376; истакао аутор рада)*

У овим стиховима постоји јасна алузија на оно што се сматра првим откривеним стихом Курана, у ком мелек Џибрил позива Посланика императивом *Iqra'!* (*Чиџај!*). Сунет Посланика каже да је Мухамед узвикнуо: „Ја не читам!”, у смислу да не уме да чита. Слично томе, овде песник узвикује кад му Невидљиви нареди да пише: „Још нисам научио ријечи.” Даље нам песма каже да човек писањем учи све ствари овог и оног света, односно, спознаје стварност која се конструише кроз поезију, укључујући и саму природу Невидљивог („пиши / да сазнаш ко сам ја”). Говорник касније додаје:

*Јесам ли џо ја? Јесам ли ја џамо... или овђе?
У сваком Ти сам Ја,
Ја сам Ти, коме се обраћа. Није изџансџво
ако сам ја Ти. Није изџансџво
ако си џи Ја. И није изџансџво
ако море и љусџиња буду
џјесма љуџника љуџнику: (2022a: 376)*

Темељно помирење овде је представљено у новом, свеобухватном идентитету. У наредној песми, исти пустињски песник, који говори у Дервишево име једнако као и у име колективног арапског идентитета, има само једног водича и једно порекло, свој језик:

*Нико ме није водио до мене самої. Ја сам водич, ја сам водиља
йрема мени, између мора и йусџиње. Из мога језика рођен сам (2022а: 377; истакао аутор
рада)*

Као и у случају Курда, чији је језик победио одсуство и (утишани) идентитет, пустињски песник, још један мигрант, представља креацију сопственог језика. У свом песничком језику он отеловљује коначну идентификацију с *грујим* и с мести-ма изгнанства.

*Ко сам ја? Ово йиџање йосџављају груји и на њеја нема одговора. Ја сам свој језик.
и ја сам једна му'allака... дџије му'allake... гесетџ, ово је мој језик
Ја сам свој језик. Ја сам оно шџо су ријечи изрекле:*

Буди

*моје џијело, јер збој њихове боје џласа йосџагох џијело. Ја сам оно шџо
сам рекао ријечима: Будиџе мјесџо сусреџа моја џијела*

*и йусџињске вјечностџи. Будиџе да йосџанем оно шџо йоворим! (2022а: 377; истакао аутор
рада)*

Овде имамо песника који се прославио песмом под насловом „Лична карта” (*Biṭāqat huwīyūa*), истичући свој особени идентитет, у којој понавља: „Пиши! Ја сам Арапин!” (Дервиш, 2015: 13).¹⁹ Али, с годинама, овај песник дошао је до става у ком његов лик често поставља оваква питања: „Ко сам ја? Је ли то ја или неко други?”, изражавајући како јасну свест о вишеструким идентитетима свакога од нас, тако и интелектуалну и физичку збуњеност унутрашњег и спољашњег изгнанства, у суочењу с којим је коначни идентитет нашег песника дефинисан његовом песмом.

Али песма, или језик, нису само ствар стила. Више су ствар визије и садржаја. Зато Дервиш одбацује Споразум из Осла из 1993, у ком не препознаје свој језик. Пита: „А где је мој језик?” Касније, у књизи *У йрисусџџу одгусџџа* (2006), он размишља о свом великом делу *Зашџо си коња осџавио самої?* (Darwish, *Li-mādhā*, 1995), и пита се:

*Да ли је џвој лични одговор на ово йоеџска одбрана зајлеџа и сјеђања? Найисао си одјеке
личної, заједничкої йуџовања и йиџао си се: Зашџо си коња осџавио самої? Шџа може
џјесник, суочен са булдожером исџорије, неїо да чува дрво сџарих йуџева и извора воде,
видљиве и невидљиве; браниџи језик од блијегої џада, од фиџураџивне сџеџифичностџи;
ослободиџи џа од џласова жрџава које џраже свој дио суџрашњеї сјеђања, на самој земљи
їдје се борба окређе ономе шџо је далеко од силе оружја: сили ријечи. (Derviš, 2024: 96)*

Та борба је, дакле, „изван моћи оружја”; води се због „моћи речи” које могу са чувати историјско и културно сеђање кроз национални језик пун гласова жртава што траже свој удео „у тој земљи [...] речи”. Овде, опет, песник понавља своју основну идеју: „Онај који пише своју причу наслеђује земљу речи и потпуно поседује значење.”

¹⁹ Песма почиње чувеним стиховима: „Пиши! / Ја сам Арапин / Број исправе педесет хиљада / И деце имам осморо / И после лета ће девето! / И је л' те љути то?” (Дервиш, 2015: 13).

Конструисање арапског памћења

Писање сопствене приче и реконструисање арапске историје не значи само успех у наметању новог наратива као контрапункта наративу непријатеља; то истовремено значи реконструисање новог личног и колективног памћења. Дервиш улаже велике креативне напоре у очување тог памћења у сопственом језику, јер без њега нема истинског идентитета, а оно је увек повезано с конкретним тренуцима и местима, те отуда изјава да његову поезију „увек носе два елемента: земља и историја” (Darwish, 2004a: 191). Свестан тога да човек поседује земљу и њену историју тако што пише о њима, он осећа да му Јехуда Амихај (1924–2000), израелски песник кога цени, упућује изазов: „Његова поезија је пред мене поставила изазов, јер пишемо о истом месту. Он жели да користи крајолик и историју за сопствену корист, која почива на мом уништеном идентитету. Тако да имамо такмичење: Ко је власник језика и ове земље? Ко је воли више? Ко боље о њој пише?” (Jaggi, 2002).

Али, нови арапски идентитет и памћење у којем је укорееен не би требало да буду дефинисани ратом или мржњом. „Поезија и лепота увек заснивају мир. Кад читате нешто лепо, проналазите коегзистенцију; тиме се руше зидови [...] Ја увек хуманизујем другог [...]. Наставићу да хуманизујем чак и непријатеља [...]” (Darwish, 2004a: 191).²⁰

Ипак, није довољно да песник буде хуманиста да би био прихваћен као *guru* који је равноправан. Проблем и даље постоји, али на дубљем нивоу. Протеран у изгнанство из своје вољене домовине, он постаје изгнани странац куда год оде. Чак и кад посети Палестину да види места свог детињства и младости, осећа се као незнанац, јер та места су одавно окупирана и промењена, а њега сад доживљавају као странца који се намеће. Разуме се, то само интензивира његово стално преиспитивање о значењу свог идентитета.²¹ На домаћем фронту, ситуација није много лакша. Оно што он назива коегзистенцијом, други зову компромисом. Непомирљиви критичари у том ставу виде спремност на компромитовање националних права Палестинаца, на линији става палестинске управе након Споразума у Ослу. Зато га силовито нападају као „изразит пример компромисера, чији политички ставови дубоко утичу на његову поезију, која пак заступа компромис на свим својим нивоима: цивилизацијском, културном, психолошком, политичком и личном” (Ashqar, 2005: 26). Други критичари ту врсту креативног стваралаштва чак називају „непријатељским, да, непријатељским!” (Ashqar, 2005: 23).

Али, Дервиш наставља да верује у своју „победу кроз песму” и такви напади га не ометају. Ако је у прошлости писао неке песме својој вољеној Јеврејки Рити, сад јој посвећује читаву збирку *Кревети странкиње* (*Sarir al-ghariba*). За „посвећене” критичаре, који су одбацили његов нови тренд ширења песничког обзора, он има следећи одговор:

Кад су ме кришкиковали збој збирке Кревет странкиње, и ойшуживали да се одричем љиврженосћи нашем циљу, рекао сам да је шо љродубљивање искуства. Шшавише, љубавна љоезија љредсшавља личну димензију кулшурној ойшора. Ако смо сљособни да љишемо

²⁰ Исте и сличне идеје изражене су у: Darwish, 2006a: 123–124.

²¹ Упор. „*Lā kamā*”, Darwish, 2004: 131–137.

о љубави, еџистџенцији, смрти и оноштраном, шо љродубљује нашу националну вредност и наш идентитет. Ми нисмо љовор; ми нисмо декларација. Рекао сам више љуша, и љоновићу: бити Палестинац, шо није љрофесија, Палестинац је људско биће, које се бори и брани своју земљу и своја љправа. (Darwish, 2006a: 151)

* * *

У песми „Не пиши историју као поезију”, говорник о првој прича и пита се:

Без циља нас ствара и ми љу стварамо... Можда
хисторија није рођена како смо жељели, јер
људско биће никада није ни љосћојало? (Derviš, 2022b: 149; истакао аутор рада)

То је темељно питање које показује велику промену у визији која карактерише песникову „Нова дела”. Његова нова борба јесте да оствари „људско биће”, дајући тако циљ историји, а тиме и „значење” које пружа живот као пројекат.

На крају исте песме, он каже:

[...] хисторија нема ољегало
и ошкривено лице. Она је нестварна стварност
или је химера али није утопија, зашто је не љиши.
Не љиши, не љиши је као љоезију! (2022b: 150)

Дакле, свестан тога да је историја, исто као и наш наратив, „нестварна стварност / или је химера али није утопија”, говорник као да инсистира на свом реторичком савету да се историја не пише као поезија. Па ипак, то је био највећи изазов нашег песника. Наиме, таквим сталним промишљањима о историји и исказаном сумњом у моћ поезије да се супротстави булдожерима, насупрот онима који га оспоравају како са израелске, тако и са арапске стране, Дервишев изузетни таленат и вера у лични и национални пројекат успели су да наметну његову хуманистичку визију у лирском епу, слободном од дискурса ексклузивних митова, било да су их измислили Израелци или Арапи, припадници сопствене нације или незнанци.

Врхунац ове хуманистичке визије преображава појединачног „Љубавника из Палестине” у универзалног љубавника који подсећа на Ибн Арабија, са својом свеобухватном љубављу која сједињује све супротности. Песникова изванредна посмртна песма, под насловом „Не желим да се ова пјесма заврши”, звучи као тестамент:

Не желим да ова љјесма икада заврши,
не желим да има јасан циљ,
не желим да љосћане маја изџнаншва ниши ошцабине
и не желим да ова љјесма заврши
са срећним крајем или шрагедијом.
Желим јој да љосћане оно што заслужује
да буде: љјесма некој групи,
љјесма моје суљрошности, љјесма моје
једнакости...
Желим јој да љосћане мољшва моја браћа и нељријашеља.

Као да је објекат у њој ја одсутни говорник.²²

Као да је ехо моје шијело. И као да сам ја

ши, или неко гпуџи мимо нас. И као да сам ја моје гпуџи ја! (Derviš, 2022b: 342)

Али уместо да заједно с Ибн Арабијем каже: „Моје срце је постало способно за све облике”,²³ Дервиш жели да се његова универзална песма настави заувек, да би у њој „ми”, „ви” и „они” могли да препознају свој језик и свој глас. Управо у том смислу он досеже своју трајну победу, пошто је „створио” сопство и историју као песму.

ИЗВОРИ:

- Abou-Bakr, R. (2004). *The conflict of voices in the poetry of Dennis Brutus and Maḥmūd Darwīsh: A comparative study*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Abu-Hashhash, I. M. (1994). *Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Maḥmūd Darwīš*. Berlin: Klaus schwarz Verlag.
- Adūnīs. (1977). *Mufrad bi-ṣiḡhat al-jam'*. Beirut: Dār al-'Awda.
- Adūnīs. (1977). *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṡh fi l-ittibā' wa-l-ibdā' 'ind al-'Arab*. 3 vols. Beirut: Dār al-'Awda.
- Adūnīs. (2004). *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṡh fi l-ittibā' wa-l-ibdā' 'ind al-'Arab*. 8th ed. 4 vols. Beirut: Dār al-sāqī.
- Ashqar, A. (2005). *al-Tawrātiyyāt fi shi'r Maḥmūd Darwīsh: Min al-muqāwama ilā l-taswiya*. Damascus: Qud-mūs li-l-Nashr wa-l-Tawzi'.
- Darwīsh, Maḥmūd. (1995). *Li-mādhā* = Maḥmūd Darwīsh, *Li-mādhā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan*. 3rd ed. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2000). *Jidāriyya* = Maḥmūd Darwīsh, *Jidāriyya*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2002). *Ḥāla* = Maḥmūd Darwīsh, *Ḥālat ḥiṣār*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2004). *Lā ta'tadhir* = Maḥmūd Darwīsh, *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2004a). „Kalām” = Maḥmūd Darwīsh, „Kalām fi l-shi'r”. (Interviewed by 'Abbās Bayḡūn). *al-Karmil*, 78, winter, 178–195.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2005). *Ka-zahr* = Maḥmūd Darwīsh, *Ka-zahr al-lawz aw ab'ad*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2006). *Fī ḥaḍra* = Maḥmūd Darwīsh, *Fī ḥaḍra al-giyāb*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2006a). *al-Gharīb* = Maḥmūd Darwīsh: *al-Gharīb yaqa' 'alā nafsih* (Interviewed by 'Abduh Wāzin). Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2007) *Ḥayra* = Maḥmūd Darwīsh, *Ḥayrat al-'ā'id*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2008). *Athar* = Maḥmūd Darwīsh, *Athar al-farāsha*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2009). *al-Dīwān* = Maḥmūd Darwīsh, *al-Dīwān: al-A'māl al-ūlā*. New ed. 3 vols. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.

²² На арапском, речи „говорник, адресат, и одсутни” такође су граматички термини за прво, друго и треће лице, те је очигледно да песник жели да направи места за све димензије или стране сопства и гпуџи.

²³ Као у чувеним Ибн Арабијевим стиховима: „Моје срце је постало способно за све облике: па-шњак за газеле, манастир за монахе / Храм за идоле, ходочасничка Ђабе, плоче Торе и Куран / Признајем веру Љубави, и којим год правцем да крене њен пастув, љубав је моја религија и моја вера.”

- Darwish, Maḥmūd. (2009a). Darwish, *Lā urīd* = Maḥmūd Darwish, *Lā urīd li-ḥādhi l-qaṣīda an tantahī*. Beirut: Riyāḍ al-rayyis li-l-Kutub wa-l-nashr, 2009.
- Дервиш, Махмуд. (2015). *Осџаџак живоџа – избране ђесме*. (Татјана Ботић, прев.). Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Derviš, Mahmud. (2022). *Sabrana djela I*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2022a). *Sabrana djela II*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2022b). *Sabrana djela III*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2022c). *Sabrana djela IV*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2024). *U prisustvu odsustva*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Ghuṣūb, May. (1992). *Mā ba'd al-ḥadātha: al-'Arab fī laqāṭ video*. London, Beirut: Dār al-sāqī.
- Jaggi, Maya. (2002). "Mahmoud Darwish poet of the Arab world". *The Guardian*, June 8.
- Jameson, Fredric. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell: Cornell University Press.
- Klemm, V. (2005). "Poems of a love impossible to live: Maḥmūd Darwish and Rītā". *Ghazal as World Literature I: Transformations of a Literary Genre*. (Thomas Bauer and Angelika Neuwirth, eds.). Würzburg: EgonVerlag in Kommission, 243–258.
- Månsson, Anette. (2003). *Passage to a new wor(l)d: Exile and restoration in Mahmoud Darwish's writings 1960–1995*. Uppsala: Uppsala University.
- Neuwirth, Angelika. (2004). "Hebräische Bibel und Arabische Dichtung: Maḥmūd Darwish und seine Rückgewinnung Palästinas als Heimat aus Worten". *Arabische Literatur, Postmodern*. (Angelika Neuwirth et al., eds.). Munich: Edition Text und Kritik, 136–157.
- Piterberg, Gabriel. (2001). "Erasures". *New Left Review* 10, July–August.
- Sa'id, I. (1998). *al-Thaqāfa wa-l-imbiryāliyya*. (Kamāl Abū Dīb, trans.). 2nd ed. Beirut: Dār al-Ādāb.
- 'Uthmān, I. (1998). *Idā'at al-naṣṣ: Qirā'āt fī l-shi'r l-'Arabī al-ḥadīth*. Cairo: al-hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb. 2nd ed. (First published in 1988).
- Wehr, Hans. (1976). *A dictionary of modern written Arabic*. (J. M. Cowan, ed.). 3rd ed. Ithaca, NY: Spoken Language Services, Inc.

(С енїлескої љревео Иван Рагосављевић)