

Нажат Рахман

ПИСАЊЕ ОДСУСТВА: ЈЕЗИК, РИТАМ И ТЕМПОРАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ МАХМУДА ДЕРВИША

Када сам сâм, дневна свећлосћ је само љубишак љребивалишша. (Blanchot, 1982: 31)

*и свака одсућносћ је
мој ошшац* (Derviš, 2022: 20)

Одсуштво земаља обликујем у речи. (Darwish, vol. 2, 2009: 299)

Ово поглавље¹ се бави писањем о дому у недавно објављеној збирци Махмуда Дервиша *Зашто си коња осћавио самој?* (*Limadha tarakta al-Hisana Wahidan*). Поред структуре и тематике одсуства у овом песничком делу, одсуство је још знаковитије је оличено у језику, који је пре свега ритмичан. Језик оличава и темпоралност која се ослања на писање, темпоралност која се у просторном смислу појми између дома и песме. То је језик призван с граница арапског књижевног наслеђа, где је поетско писање било одомаћено. Периферни, суфијски појам језика искрсава као тренутак дисконтинуитета унутар тог арапског наслеђа, како би у текстуалном смислу поново сагледао дом наспрам наслеђених и превладавајућих текстуалних одређења дома као земље и народа. Овај језик омогућује угроженој жељи песника да „посведочи” о прошлости у њеном одсуству и о сопству у његовој одвојености.

Ово Дервишево дело важно је и за постављање наратива, аутобиографије и биографије у оквир лирике. Сам Дервиш га назива „аутобиографија која је и лична и песничка”² (Beydoun, 1997: 59). Оно не само да поново иде трагом расипања сопства, од губитка места до изгнанства, већ и доводи до песничког развоја самог песника, од утицаја до промена техника. Дервишево дело је дело сведочанства, дело жеље да се забележе догађаји, аутобиографија, али и биографија места, која израста из његове жеље и страха да се не дозволи да прошлост буде „конфискована”, већ да се покуша „отворити регистар одсуства” (1997: 45).

Дервиш, који, по Набулсијевим речима, „осветљава присуство одсуством”, започиње ово дело у тону кризе, призивајући древне пророке и позивајући нове за ово доба (Nabulsi, 1987: 612). Он почиње од краја, од фрагмената несигурне садашњости, осврће се и гледа оклевајући, прегледајући с чежњом, као у предисламском поетском модусу, рано место које је нестало, док кроз пукотине места види духа ког назива својим. Тај дух није само његов, то је и дух његовог оца, поистовећеног

¹ Рад је део студије *Literary Disinheritance: The Writing of Home in the Work of Mahmoud Darwish and Assia Djebar* ове ауторке. (Прим. рег.)

² Сви преводи с арапског припадају ауторки рада ако није другачије назначено.

с одласком са тог некадашњег места, те дух књижевних предака који му машу да им приђе, као и дух древних пророка. Дух је наслеђе које се назире с очеве стране, које Дервиш поставља на сцену да би ступио у дијалог с тим опседајућим фигурама. Опседање не потиче само из прошлости и њених неуспеха него и из будућности и ограничења песничког подухвата. Тај дух јесте сама песничка загладаност. Он је сведок, у први план постављен као одсуство, у својој будној, увек умирућој загладаности.

Тематика и структура: заштита од одсуства

Пре него што размотримо суфијску традицију из које Дервиш црпи поимање језика, и пре него што испитамо механику језика као ритма и темпоралности, корисно је најпре кренути с прегледом ове песничке збирке. Већ на тематском и структурном нивоу песнички језик се истиче као онај који, парадоксално, штити од одсуства.

Дом је у овом делу увек присутан, али као одсуство. Песме из збирке *Zaşıo si koṇa oṣṭaviṃo samoi?* промишљају то одсуство и, парадоксално, структуришу га. Подељена на шест делова, ова збирка почиње засебном песмом која се осврће на први полазак са „места” и наставља као путовање ка другим местима. Рано место постаје све удаљеније. А с тим премештањем места долази и до премештања сопства, оног које је одвојено од других и од себе самог. Подељено сопство са собом носи понор испитивања, а његова питања свеједно постају начин преобликовања сећања. Лирски субјект, који покушава да поново открије шта се догодило, схвата да сећање настаје у садашњости коју песничко „ја” не поседује; оно може само да прераспоређује догађаје од почетка до краја (Hamoudeh, 1995: 45). И стога чином сећања превладава осећање опсаде, будући да песничко „ја” из критичке садашњости посматра далеку прошлост и креће се ка садашњости. Као што примећује Хусеин Хамудех: „Сећање се постиже, ако се уопште постигне, у контексту испитивања саме сврхе сећања и одаје утисак да је затворено унутар тог чина сећања које се истовремено појављује и повлачи” (1995: 45). Ово путовање оличава свет одсуства од првог нестанка места до тачке у којој лирски субјект поново сагледава то путовање, укључујући и почетак, све до стадијума сведочанства о одсуству (1995: 44).

У првој песми, „Гледам утвару своју како издалека долази”, лирски субјект говори из одсуства, крећући се из свог времена ка том почетку. Своје дело отпочиње не само најранијим тренутком живота, кад се сусреће с првим местом, него и најранијим тренуцима арапског књижевног наслеђа, *atlatl*, предисламским песничким модусом у којем се песник зауставља усред путовања кроз пустињу да би погледао трагове пребивалишта својих вољених, да би се суочио с тим одсуством. Песнички модус гледања допушта лирском субјекту да говори с вишег становишта (удаљеног у времену и простору), одакле може да надзире и види далеке отиске свог света. Али, у том гледању назад, он више није он. Тиме што је изван ствари, ближи им је зато што је у њих загладан из даљине, као да је тек напустио место, јер виђење претпоставља дистанцу. Овај песнички модус гледања допушта му у песми оно

што му не допушта у стварности: „Као балкон на кући некој, гледам оно што хоћу” (Derviš, 2022: 326). Оно што види објављује се као одсуство и отуд то окретање вољи. Морис Бланшо у другом контексту размишља о песничкој загледаности:

Оно што нас фасцинира краде нам моћ да дамо смисао... Раздвајање, које је било моћућности виђења, зирушава се у самом средишту заљеганости у немоћућности. Поглед ипак ироналази, у ономе што га чини моћућним, моћ која га неутралише... сјречавајући га да се икада оконча... У њему је слијило ипак и даље вид, вид који више није моћућности виђења, већ немоћућности невиђења, немоћућности која ипак је видљива и траје увек и увек у виђењу које никад не долази до краја: мртва заљеганост, заљеганост која је ипак лаг дух вечности виђења. (Blanchot, 1982: 32)

Тај поглед који се претворио у духа јесте онај који не може да види и не може да престане да види, па се окреће вољи у својој немоћи. Та воља сопства, која се понавља кроз целу песму, јасно је изграђена у песничком језику. Управо песма омогућава такву загледаност, одређену таквом жељом. Жеља израста из тог одсуства које он бира да види како би предупредио даље нестајање, не само тог места из прошлости већ и самог себе. „Гледам галеба и војнике у камионима / како дрвеће овдје мијењају” (Derviš, 2022: 324). Могуће је и да песнички језик поспешује то кретање уназад, вукући лирски субјект према приказу тог раног, мрачног места, „тако да се враћање може остварити” у њему (Blanchot, 1982: 151).

Лирски субјект у својој *atlat* позицији бира да гледа у критичку садашњост и далеко у прошлост, како би се окренуо себи као слици и прикази. „[Г]ледам утвару своју / како ми издалека / долази” (Derviš, 2022: 326). Дервиш препознаје слику као слику у неопипљивом кретању уназад. То сопство сусреће се с поделом и смрћу које га настањују: „Гледам слику своју како од себе бјежи” (2022a: 325). Сопство у својој подели удваја се као слика и налази у непрекидном покрету. То је загледаност која извире из смрти. Јер, како Бланшо указује: „Видети како треба у суштини значи умрети” (Blanchot, 1982: 151). „Гледам уплашен тијело своје из даљине...” (Derviš, 2022: 326). Истовремено, виђење стварима даје пунину, кад виђење ствари није ограничено на једну тачку гледишта (Blanchot, 1982: 151).

Ово раздвајање сопства носи са собом и језик на маргинама: „гледам ријечи које су изумрле у *Лисан ал-Арабу*”³ (Derviš, 2022: 325). Приликом окретања језику лирски субјект ослања се на одсуство речи које се више не користе. „Гледам језик свој након два дана. / Кратко одсуство довољно је да...” (2022a: 326). Претња одсуства обитава чак и у његовом језику; не само да је сопство слика сопства, већ је и песнички језик слика језика. Бланшо пита: „зар и језик сам не постаје... слика? ... не... језик који садржи слике... већ онај који је сопствена слика... који извире из сопственог одсуства, као што слика искрсава на одсуству ствари, језик упућује себе сенци догађаја... а не њиховој стварности” (Blanchot, 1982: 34n). Слика потврђује предмет у његовом нестајању. Она поставља границу на којој се лична интимност уништава (1982: 254). Постављањем границе на „ивици бесконачног” ствара се илузија о контроли над одсуством (1982: 254)

³ Дословно „језик Арапа”, релевантан арапско-арапски речник, садржи етимологију речи и књижевне референце.

Слика је углавном немиметичка, не одговара „стварном” и не опонаша га. А ипак, слика је материјална. Уместо да слику сматра секундарном, нечим што долази после предмета, Бланшо, на пример, сматра да дистанца не постоји између предмета и слике која следи, већ „у срцу саме ствари”: „Ствар је била ту... и гле, поставши слика, она је одмах постала оно што нико не може да појми... ствар као дистанца, присутна у одсуству, појмљива јер је непојмљива, оно што се појављује кад нестане” (1982: 254–255). Слика предмета није његово значење и не обезбеђује његово разумевање. Напротив, слика предмета тежи да предмет повуче из разумевања тако што га одржава непокретним у наликовању које ничему не наликује (1982: 260).

Бланшо упоређује слику с кадавером или оштећеним алатом: кадавер је апсолутна сличност, али ничему не наликује, а алат који више није употребљив јавља се као слика и као сличност. Слика је она која прогања, представљајући се као одсуство у својој „кадаверској сличности” (1982: 259). У непокретности она не мирује: „Место које заузима она вуче наниже, оно тоне с њом, и у том растварању напада могућност пребивалишта чак и за нас који остајемо” (1982: 259). Дервиш обилно користи слику у овом делу. Слици га непрестано вуче можда управо њено потврђивање предмета у њиховом нестајању.

Сопство које се пореди са пребивалиштем („Као балкон на кући некој, гледам оно што хоћу”) повезано је с њим кроз језик, који „даје другим бићима њихово време, место и исход и... значење” (Abdel Naq, 1992: 52). Језик изнова именује ствари, и тако Дервишу омогућује да успостави посебан језик око места којем је припадао. На пример, мајка се непрестано повезује с остајањем, док се отац повезује с одлажењем. Али можда управо језик коња постаје најзнаковитији у овом делу. Коњ повезан с путовањем, остајањем, плесом и музиком највише се доводи у везу с питањем које дете поставља и по којем збирка носи наслов: „Зашто си коња оставио самог?” Кроз очев одговор – „јер и куће / изумиру кад их укућани напусте...” – он од онога који је отишао наслеђује појам дома у одсуству (Derviš, 2022: 334). Коњ постаје начин отпора одсуству, не само за оца већ и за сина у његовом песничком прегнућу (Hamoudeh, 1995: 52). Кроз дијалог с оцем, син који је препознавао само одлазак увиђа како дом пребива у очинском наслеђу, очинском неуспеху, и не може се раздвојити од питања и речи између оца и сина. У читавом делу присутна је зависност од овог питања у облику дијалога. Недостатак јасних одговора отвара простор за поновно постављање питања о одсуству дома – стално изнова.⁴

А управо одсуство дома закупа Дервиша. „Гледам вјетар који тражи домовину вјетра / у самом себи” (Derviš, 2022: 324). Потрага за домом више није везана за место, већ за сопство у покрету. Док лирски субјект у овој песми гледа у свакодневније аспекте живота који су чинили осећај блискости и припадања – попут призора пријатеља који увече носе хлеб и вино – он се пребацује на пресудније догађаје који су му обликовали живот, на војнике који су изменили познато му место и тиме га удаљили од њега самог. Ти догађаји га приморавају да погледа и у

⁴ Рамадан Мухамад тврди да Дервиш води и дијалог с одсутним текстом, што је политички дискурс. Као пример наводи песму „Ахмад ал-Затар”, у којој је Ахмад једно од имена пророка Мухамеда, а За’тар је име палестинског избегличког кампа у Бејруту. Овим именима је приначено њихово историјско значење и учињена су „митским” (Muhammad, 1995: 38–43).

сопствено књижевно наслеђе, које би му могло пружити осећај континуитета у идентитету. Али чак и тај осврт доноси му другачије читање наслеђа, с обзиром на оно што се догодило: „Гледам име Абу Тајеба ал-Мутанабија / који је на коњу од пјесме [nashid] / путовао из Тиберии у Египат” (2022а: 324). То је наслеђе премештања – и за Арапина, и за песника. А *nashid* је овде именован као она лирика која носи путовање и премештање. То Дервишевог лирског субјекта наводи да очајнички упита: „Гледам поворку вјеровјесника древних / како се боси пењу до Јерусалима / и питам: / Има ли вјеровјесника за ово доба ново?” (2022а: 325). Древни пророци, који су својим одласком такође обележили историју тог раног места, помаљају се над његовом садашњошћу. То је доба у кризи које тражи нове пророке и, посредно, нове митове.

Одсуство прожима све: историју, сопство, место, језик, људе, док он посматра древне народе Персије и Рима у светлу нових избеглица. Изнуђујуће питање које ова песма поставља, док се враћа и суочава с одсуством, као и са његовим наслеђем, гласи: „...шта ће никнути из пепела?” (2022а: 326). То је песма која започиње дело смрћу.

Бланшо указује на то да се многи писци, подстакнути страхом од губитка сопства, окрећу писању дневника како би одржали везу са собом (Blanchot, 1982: 28). Иако ово није дневник, прати сопство кроз време, суочава се са страхом од нестанка: „Шта писац мора да запамти? Самог себе: ко је он кад не пише... Али алат који користи да би се присетио себе јесте, зачудо, управо елемент заборава: писање” (1982: 29). Отуда парадокс покушаја да се од заборава чува материјалним уписивањем брисања.

Бланшо тај дневник описује као пројекат „гледања”, не сасвим различит од онога чега се подухвата Дервишев лирски субјект (1982: 29). Дервишево – *Зашто си коња оставио самој?* – свесно је да је покушај да се, зарад сигурности догађаја, установи „кретање писања у времену” илузоран (1982: 29). По Бланшоу, писац који не зна ништа друго осим да пише „више није заиста историјски”; пишући дневник, он покушава да избегне „крајност књижевности, ако је књижевност у крајњој линији очаравајуће подручје одсуства времена” (1982: 29–30).

Колико год да се Дервиш суочава са сопством у одсуству места, он се једнако суочава и са задатком поезије. Док се присећа тог далеког, првог места, лирског субјекта не занима верност онога што је било колико га занима поновно грађење тих сећања, крхких каква јесу, да би се предупредио потпуни нестанак (Hamoudeh, 1995: 46). Обрнуто, како указује један критичар, писац се истовремено подухвата и сопствених брисања, „као технике писања у светлу свакодневног брисања с којим се Арапин суочава... брисање овде нема чврсте основе, већ се креће непознатим путевима, где се унутрашњи гласови умножавају и обраћају одсутном/присутном гласу” (Muhammad, 1995: 42). Кад се осврне уназад, лирски субјект често говори са угроженог места: „[А] кад смо се вратили на камионе, видјели смо одсутност / како слаже одабране предмете и око нас шатор свој вјечни поставља...” (Derviš, 2022: 332). Веза између детета и места тиме је раскинута, али дете наслеђује очево тешко бремене припадања месту: „ – Као што си и ти мене носио, оче мој? // И носит ћу ту чежњу до мога почетка / и до његовог почетка, и прећи ћу / овај пут до мога краја... / и до

његовог!” (2022a: 339). Веза између оца и сина додатно се учвршћује њиховим изгнанством (Hamoudeh, 1995: 47). По Мухамеду, Дервиш такође преображава стварно у мит тиме што се фокусира на његове детаље како би дестабилизовао моћ која њим влада.

Бреме наслеђа, где „све почиње изнова”, сад се огледа у митским и нарушеним братским односима Јосифа и његове браће, као и Каина и Авеља. Заједничко очинско наслеђе које их спаја кроз писање уједно је и оно које их насилно раздваја.⁵ Сопство овде промишља свој однос са својим другим: „Ја сам *ши* у ријечима. Једна књига нас спаја” (Derviš, 2022: 347). А ово „ја” враћа се себи и сопственој опсади: „[Одсуство] Невидљиво ме гурало и ја сам гурнуо њега” (2022a: 346, цитирано у Hamoudeh, 1995: 47). Додато одсуство од разнородних елемената наслеђа на које се он позива: од Адама до Цезара, од Анат до Хагаре, од Сумера до Египта, од Гилгамеша до Зулкарнејна итд.

Расуто сопство нуди себе као сведочанство о ономе што је било и што јесте (Hamoudeh, 1995: 47). То сведочанство поприма облик оптужбе и одбране, пресуде између њега и других који настављају да живе „његов живот умјесто њега” (Derviš, 2022: 404). Одређена одговорност остаје непреузета: „а он говори моје ријечи умјесто мене” (2022a: 404). Ово сведочанство, донето у име сопства и других, у име садашњег времена и изгубљеног места, прикрива прво место, где оно постаје успомена (Hamoudeh, 1995: 50). И сопство је потпуно подељено на садашње биће и одсутни идентитет. То сопство које је почело реконструисањем прошлости „по својој вољи”, а без контроле над њеном стварношћу, сада прелази на преиспитивање самог сна (Hamoudeh, 1995: 50).

Као код Ђебар, Дервишево сведочанство повезано је с другим догађајима у историји, спаја његово искуство са искуством других, иако је сведочанство специфично за његово искуство. Док напор „побуне” Асје Ђебар, коју она проблематизује, чини сопство нераскидивим од колектива, Дервишево сведочанство је пре свега сведочанство у име сопства, иако то искуство припада и колективном. То сведочанство остаје лирско, као да лирско не може сматрати сведочанство прикладним само по себи, већ мора да га опева како би га заштитило од сенки (Hamoudeh, 1995: 53). Оно пара свет одсуства сопства унутар света историје и наслеђа.

Језик и искуство суфизма

Важно је испитати језик у поезији Махмуда Дервиша у односу на оно што арапско књижевно наслеђе такође нуди. Као што је Адонис тврдио, суфизам, или исламски мистицизам, био је прекид у писању и мишљењу с оним што му је претходило и са сопственим културним контекстом. Још важније, био је прекид управо

⁵ Рецина М. Шварц у својој смелој књизи *The Curse of Cain: the Violent Legacy of Monotheism* та супарништва међу браћом приписује процесу образовања идентитета који ради на принципу оскудности и једности који прожима логику монотеизма. „Оскудност је кодирана у Библији као принцип Једности (једна земља, један народ, једна нација) и у монотеистичком размишљању (једно божанство) постаје захтев за искључивом оданошћу под претњом насилног искључења” (Schwartz, 1997: X–XI).

због усхићености језиком.⁶ Искуство суфизма омогућава нам и да наслеђе сагледамо не као прошлост већ као будућност. Мунсиф Абдел Хак, ослањајући се на своја читања суфије Ал-Нифарија, предлаже да се књижевно наслеђе посматра као „време написаног” уместо да се везује за затворену прошлост или за време његовог настанка: „Све што пишемо досад измиче, самим чином писања, хегемонији времена самог писања, како би ушло у време написаног, тј. у време наслеђа” (Abdel Haq, 1992: 70). Дакле, чак је и савремено читање већ наслеђе, јер, будући написано у одређеном тренутку, измиче тој временској димензији да би се сусрело с читаоцем. Својим постојањем и, у извесном смислу, призивањем читања, писање спаја прошлост којој припада (време писања) са садашњошћу и будућношћу као могућим временима читања: „Ово раздвајање, двострука ситуација наслеђа [...] смешта га између искуства писања и искуства читања. Писање га вуче ка прошлости, а читање ка будућности. А између прошлости и долазеће будућности протеже се време написаног” (Abdel Haq, 1992: 70–71).

Искуство суфизма као писања и као књижевног наслеђа и даље изискује да се чита, нарочито јер је то искуство писања остало прилично неразмотрено све до овог века, а ни данас се не улаже много напора да се у њега проникне. Адонис је један од ретких који размишљају о њему у односу на језик и писање. А ми га посматрамо као паралелно искуство с Дервишевим писањем о дому, као писање које постаје сопствени дом. Адонис наводи:

Суфизам је засновао писање исцупљено субјективним искуством унутар културе заокружене јавним, религијским и институционалним знањем. Међушим, остало је писање [...] без места. Као да његови писци нису живели у месту већ у својим шексмовима, као да им је шексми прави дом. И као да се суфија креће унутар шој шексми и њиме и у њему ствара свеш о којем сања. Речи су биле скровишта за његове писаче, његове хоризонте и његове симболе. (Adonis, 1995: 115)

По Адонису, те речи су посебно поетске. Према њему, суфизам се вратио на оно што је постојало пре ислама, кад се окренуо језику поезије, тј. односу поезије с непознатим и одсуством.⁷ Док би Дервиш поетично поставио у ритмично, Адонис га поставља у језик. То је за њега језик у којем је „све и оно само и истовремено нешто друго” (1995: 23). По Адонису је то виђење језика које је било присутно и које је често занемаривано.

Наши претходници се слажу да је већина језика тајаз [слика, метафора и, што је занимљиво, пролаз], иако данас не обраћамо пажњу на важност и исправност те тврдње када читамо јесму [...] У тајазу стварамо слике за ствари које изледају као оне саме, а истовремено нису само оне саме. Мајаз изводи ствар из ње саме и уводи је у нешто друго. А на шо Ал-Ћахиз мисли када каже да је tashbih (сличност) корисан за груоси,

⁶ Кажу да суфизам потиче од арапске речи за вуну, *suf*. Суфије су наводно носиле вуну из понизности. Други тај назив повезују са *safa*, арапском речју за чистоћу.

⁷ Адонис сматра да се у суфијском писању, уз његов излагачки аспект, користи песнички језик који је метрички уобличен, али у прози. Он га види и као проширење метричких форми, те као нешто што подсећа на оно што се данас назива „поезија у прози” (Adonis, 1995: 22).

а не за истосѝ. Уѝраво у ѝоѝе лежи „чудноватосѝ“ коју тајаз носи са собом [...] он ѝера језик да каже оно ѝѝо обично не ѝовори. (1993: 127–128)

По Адонису, поезија је покушај да се кроз језик каже оно што се не може рећи (1993: 24). Још један критичар који се бави суфизмом и његовом усхићеношћу језиком јесте Абдел Хак. Он тврди да језик не служи напросто за говор и дијалог. Он је хоризонт из којег постаје могућа комуникација са другим, са бесконачним, са непознатим.⁸ Суфија води дијалог с другим, дијалог који га поставља у позицију слушаоца речи којима писање омогућује да изроне на површину. Тај дијалог није посредован текстом већ телом. Не може бити утемељујући у својој субјективности. Према Адонису, то је стање које се мења из часа у час. Тако да се знању које се тиме стиче не може подучавати нити се оно може представљати, а не може се стећи ни учењем. Суфијско писање постаје историја времена дијалога између сопства и другог (1993: 116).

Ал-Нифаријеви списи (претежно *Позиције* или *Сѝајалиѝѝа* [el-Mavaqif] и *Говори* [el-Mukhatabat]) попримају облик божанских призива упућених суфији, који заузврат слуша та призивања и записује их. Нифаријево писање је „прича о тишини суфије и његовом престајању да говори: он своје искуствено проживљава само као слушалац онога што други говори“ (Abdel Naq, 1992: 54). Суфија престаје да говори пред божанским, јер је ћутање услов разговора са божанским: „не говори, јер онај ко стигне не говори“ (цитирано у 1992: 54). И овде је ћутање управо губитак способности за људски говор. „Пут суфије није пут ка говору, већ пут ка говорењу, не људском већ божанском говору“ (1992: 54). Разговор који се одвија између сопства и небеског другог није конвенционалан дијалог, већ више слушање настајања језика као божанског говора који је упућен писцу, који „записује жељу језика да се испољи“ (1992: 55).

Однос небеског другог према суфији није очински, већ однос дистанцираности. Он се у *мавкифу* појављује као интимна дистанцираност: „Ближи сам ти из свега [...] и ближи сам ти него ти сам себи“ (цитирано у 1992: 56). Тиме се одражава блискост две природе: „то ће објединити присуство и одсуство. Његов однос према божанским позивима јесте његово присуство као сопства, али... [такође мора] да покида своје границе као сопство: свој нарцисизам и језик“ (1992: 56). А кретање присуства и одсуства оцртава кретање његовог писања, будући да суфија може да се бави њиме једино као језиком, а не као ствари. Јер он га не може појмити онако

⁸ По Абдел Хаку, обузетост суфија језиком јесте за пример: „Нико није био обузет језиком као што је суфизам то био до лудила. А шта је луђе од тога да се сопство уништи или уклони како би се изродило и испунило језик?“ (Abdel Naq, 1992: 52). *Ибда* или иновативно стварање за суфизам није само „способност да се покидају познате границе коришћења језика него радије да се развије уобичајени однос сопства са стваралачким језиком. Он не исписује нови језик колико исписује нови однос са језиком“ (1992: 53). Осим тога, суфијско писање поставља читање као проблем, као што ћемо видети у случају Ал-Нифаријевих текстова, не само зато што читалац неће бити у стању да изведе било какво знање из онога што је прочитао него и зато што Ал-Нифаријеви текстови, као што указује Абдел Хак, одбијају своје читаоце. Ал-Нифари се издваја од других суфијских писаца зато што се његови списи, осим што нису дидактички или комуникативни, не обраћају спољашњем читаоцу. Његови списи се радије затварају у себе (1992: 53).

како појми друге ствари, пошто му се представља као језик. Језик је овде онај други у којем суфија чита властито сопство које се повлачи. Он је стога постављен као строги слушацац тог језика, језика који му наређује да ћути и да уклони људски говор. Јер суфија који је изгубио способност људског говора нема другог прибежишта осим да пише своје ћутање и бележи своје одсуство. Суфија остварује сопствено одсуство тако што губи способност људског говора, што је захтев језика у који је урођен и који му омогућује приступ божанском.

Исписујући своје повлачење, суфија исписује и испуњење језика. Дакле, суфија пише за небеског другог који га је оспособио за писање. Слушање није само одговор на позив језика и једна од могућности тишине, оно је и одговор на одсуство сопства. „И ко год слуша – празни се, а ко год се празни – слушао је” (цитирано у 1992: 59). Слушање је, дакле, могућност која се отвара према језику.

Језик и Дервишева поезија

Дервиша су као писца често називали *муџасавиф* или суфија. Описујући његов заокрет ка писању, један критичар примећује да је за Дервиша „писање постало онтолошки чин у настојању да се поново изгради ситуација песничког сопства у његовом времену” (Muhammad, 1995: 39). Дервиш повлачи паралелу са Нифаријевим *мавкифом* у песми „Путник рече путнику: Не вратимо се као...”, смештајући писање на маргине, писање које захтева ништа мање до божанску интервенцију да би се изнело на површину. Али писање је нераскидиво повезано с повлачењем сопства. И као у лирској поезији, однос с језиком је првенствено однос слушања.

*Не ђознајем ђусџињу,
али на њеним рубовима сам уџиснуо ријечи...
Ријечи су ђовориле џо шџо су хџијеле, а ја сам оџишао
џоуџи разведене жене, џоуџи њеноџ скрханоџ мужа. (Derviš, 2022: 375)*

Пустиња је простор у којем се не среће ништа ново – језик и сопство су смештени на њене маргине, а писање постављено као лутање. Штавише, лирски субјект је препознат као путник, чија субјективност није везана ни за једно место нити, вероватно, за само себе, већ лута чим се лати писања. Као и код Ђебар, језик овде није у поседу писца; његова субјективност је одвојена од онога што говори.

Језик... није моџ да се каже. Јер џај језик ђовори као одсусџво. Иако је без речи, он већ ђовори; када ђресџаје, исџрајава... Песник је онај који чује језик ђомоџу којеџ се нишџа не може чуџи... Он ђовори, али без икаквоџ ђочешџка. Он изјављује, али не уџућује назад на нешџо... ђоуџи значења иза изрази, које би за њеџа јемчило. (Blanchot, 1982: 51–52)

У овој песми, којој је оквир дијалог, како наслов указује, један путник разговара с другим, али је то више монолог са сопством у којем је саговорник друго сопства, а лирски субјект чува песму у жељи за сједињењем са стварима и с прошлошћу: „Запамтио сам само ритам / којег чујем / и слиједим / и подижем као грлице

/ на путу према небу, / небу моје пјесме” (Derviš, 2022: 375). Лирски субјект припада само песми, која је понављање немогућег повратка, јер оно што један путник каже другом јесте „нећемо се вратити како смо отишли” (2022: 375). Песник је даље одређен као онај који је у стању да чује овај ритам, „осећам пулс абецедe у жеку” (2022a: 375). Његов однос с језиком поново је однос слушања тог закаснелог и вибрирајућег одсуства каква је јека.

Писац тај бескрај чује као говор и покурава се његовом захтеву до те мере да се у њему изгуби. Али да би га одржао, писац га мора прекинути, чинећи га тиме „уочљивим, [јер га је] понудио тако што га је чврсто помирио са тим ограничењем. Овладао је њиме тако што му је наметнуо меру” (Blanchot, 1982: 37). Сама песма, такође простор оспоравања попут Дервишеве земље, отворена и у покрету, постаје онај простор који настањује ритам и који осигурава песников осећај припадности.

Лирски субјект себи даје идентитет само да би исписивао покрет повлачења сопства:

*Ја сам дијете сиријске обале,
сшанујем шамо, џушнујем или боравим
међу људима с мора.
Али ме ојсјена снажно вуче на исток,
према древним номадима. (Derviš, 2022: 375)*

Он није у стању да живи тај разнолики идентитет. То је за њега или споменик, света рушевина прошлости, или путовање, вечно трагање. Док је међу људима мора, лутање га повезује са древним номадима, иако његов идентитет није ограничен на њих. „Заборављам ко сам, да бих могао бити / множина у једнини” (2022a: 375). Такав покрет идентитета захтева заборав и свестан је да га настањује сијасет народа. То је идентитет који носи своје наслеђе.

Лирски субјект не познаје пустињу, бескрајну, у којој га посећује непознато и која постаје локалитет пророчког тренутка, простор повлачења, Бланшоовим речима.

*Не познајем џусињу
али често сам џосјећивао њене ојсесије
у џусињском одсуству, рекла ми је:
Пиши!
Рекао сам: На ојсјени џосији још један зајис
Рече: Напиши и ојсјена ће џозелењити
Рекох: Негосијаје ми одсушност
И рекао сам: Још нисам научио ријечи
Одговори: Напиши да их ујознаш
и да сазнаш џје си био и џје сшјиш
и како си дошао и ко ћеш џосшати сушра,
сшави своје име у моју руку и џиши
да сазнаш ко сам ја, и џоуш облака иди
џо бесјућу...
Написао сам: Ко напише своју џричу шјај башџини
земљу ријечи, и у џошјуношти џосјегује смисао! (2022a: 375–376).*

Надахњујућа заповест да се пише подсећа на заповест која је упућена суфијама и на заповест исламском пророку да чита. Наговештена је пуноћа писања: иако је нешто већ написано, лирски субјект је ипак изабран да пише.

Само се кроз писање човек сусреће с језиком. Док писање делује повезано с апсолутним – он мора да пише да би се лоцирао, да би знао где је и ко ће постати – оно захтева и повлачење сопства. Стављајући своје име изван себе да би писало, сопство мора да објави сопствену смрт у имену. То ће опет лирском субјекту обезбедити извесно знање о ономе што је изван идентитета. То је питање преображаја: „[У] имагинарном простору ствари се преображавају у оно што се не може појмити. Ван употребе, неподложне хабању, оне нису наше власништво, већ покрет разбаштињења који нас ослобађа и њих и нас самих” (Blanchot, 1982: 141). Преображај се збива управо да би био осигуран кроз језик одсуства: „Како”, каже Рилке, „како би се могло издржати, како би се могло сачувати видљиво, ако не стварањем језика одсуства, језика невидљивог?” (цитирано у 1982: 142).

У том песничком језику, све је објављено и у исти мах задржано за себе. Шта пише лирски субјект, пролазан док лута пространством? Пише: „Ко напише своју причу тај баштини / земљу ријечи, и у потпуности посједује смисао!” (Derviš, 2022: 376). А управо то Дервиш покушава у збирци *Зашио си коња оставио самој?*. Пише сопствену причу да би осигурао своје наследство. У писању, он тражи наследство које га неће разбаштинити кроз тај парадоксални медиј, онај који протерује и чини одсутним.

Писање замењује пређашње упориште у земљи и чак га надомешћује као оспорени простор у песми. Дервиш на много места у својој поезији пореди земљу и језик: „Ко напише своју причу тај баштини / земљу ријечи”. Упоређујући језик са земљом, он је замењује као суштинско упориште битка. Штавише, песник даје земљи значење језика: „тако земља постаје посебна темпоралност с којом се песник креће где год и кад год жели [...] Стваралачко време представљено у поезији у себе ставља сва друга времена, и песник тада не живи толико на месту колико у времену” (Samti, 1995: 71). Дервишева домовина, ношена лириком, креће се у бесконачном времену ка својим митским тренуцима и одложеним просторима.

Песник наставља да одлази чак и из своје пустиње лутања и од оног надахњујућег сусрета који не доноси знање:

*Не ђознајем ђусџињу,
али ја се ђирашџам: Мир ђлемену исџочно од моје ђесме: Мир
[...]
за tu'allaki⁹ која је сачувала наше звезде:
Мир народу који ђролазе усџомене за моју усџомену. Мир
мојем сџокоју између двије ђјесме:
Једној која је најисана
и друџој чији је ђјесник од ђубави умро! (Derviš, 2022: 376)*

Шаљући мир свом културном наслеђу, па чак и миру који у себи проналази пишући своје песме – и оне написане и оне будуће – лирски субјект је препуштен себи у покушају да се суочи с одсуством:

⁹ Blanchot, 1982: 142.

*Јесам ли што ја? Јесам ли ја тамо... или овдје?
[...]*

*Ја сам Ти, коме се обраћа. Није изнанство
ако сам ја Ти. Није изнанство
ако си ти Ја. И није изнанство
ако море и људиња буду
ијесма људиња људињу (2022а: 376)*

Уместо да подари идентитет, сусрет с писањем покреће низ питања о идентитету и упоришту. Премда то нужно јесте искуство изгнанства, сопство које се раствара у „суштинској самоћи” у свом сусрету с надахнућем остварује готово мистично јединство у језику, налик на Ал-Нифаријев језик.

У „Пјесничким аранжманима” Дервиш почиње песму повезивањем језика и сопства:

*Звјезде нису учиниле
Ништа осим што су ме
научиле читању:
Имам језик на небу
И на земљи имам језик
Ко сам ја? Стварно, ко сам ја? (2022а: 369)*

Питање идентитета поставља се у контексту два језика, виси између њих, у бездану испитивања. Учестало позивање на звезде у овој и другим песмама из исте збирке наговештава дезоријентисаност. Звезде су посебно повезане с пророштвом кроз читање. Катастрофа је управо тај раскид са звездама, она суспензија каква је опсада. Управо ту Дервиш жели да лоцира поезију, у том међупростору:

*Пјесма је оно што се налази између Између. У читању је
[...]
да [...] криком јарденије враћи – домовину!*

*Пјесма је у мојим рукама и може
својим рукама управљајући пејендама
али ја сам изјубио душу када сам
пронашао ијесму, и уишао је:
Ко сам ја... Стварно, ко сам ја? (2022а: 370)*

Језик и сопство поново су повезани кроз песму која за овај лирски субјект одјекује као домовина, али само у простору ничега; оно што лирски субјект држи у рукама догађа се кроз његово сопствено дело. Дервиш спаја поезију и живот код куће, свакодневни живот, само да би показао колико су међусобно удаљени. Болно указује на развод поезије од „стварности” свакодневице, и док проглашава моћ касиде, из остатка текста постаје јасно да песма нема ту моћ:

*Пјесма је јоре, и може ме
научићи шћа жели, како да ошворим
йрозор и средим кућне йослове
међу миштовима Може ме
удаћи за себе... на неко вријеме. (2022а: 369)*

Већ тиме што је поставља изнад, лирски субјект је удаљава од свакодневних догађаја; а оно чему она подучава апсурдно спада у сферу домаћинства. У извесном смислу, он заправо проглашава њену немоћ пред свакодневним стварностима. Истовремено, управо му она замењује дом. Постављени напоредо уз ово горе, стихови су потврде укорееености упркос премештању:

*Мој ошац је доље, носи хиљадујодишњу
маслину ни ишточну, ни зајадну...
Понекад се одмара од освајача,
лаћахно се ослања на мене,
и сакуйла ми цресе... (2022а: 369–370)*

Отац који је доле део је стварности у кризи. То што носи грану хиљадугодишње маслине повезује га с древношћу земље, одбијајући лако поистовећивање, али му је одузето то право, јер нема одмора од освајача. Немоћ песме тиме постаје још изразитија и чезнутљивија. Дервиш поново прати те стихове тиме што поставља сопство напоредо са срећним морнарима, и носи тугу пуну чежње и гаји наду у касиду као уточиште, али оно које му измиче.

*Пјесма одлази од мене
и улази у луку морнара који воле вино
[...]
и који ни за чим не жале
и немају брије! (2022а: 370)*

У „Рими за *mu'allake*”¹⁰ Дервиш даље развија однос језика и сопства, тако да једино јемство сопства постаје језик:

*Нико ме није водио до мене самој. Ја сам водич,¹¹ ја сам водиља
йрема мени, између мора и йусишње. (2022а: 377)*

Сопство је између два простора која одолевају границама и линеарном времену.

*[...] Нема сушра у
овој йусишњи осим оној шћо смо видели јучер.*

¹⁰ *Mu'allaqah* је једнина именице *mu'allaqat*. *Mu'allaqat* су познате као „висећа поезија”; најстарија су збирка арапских касида или песама. Веровало се да их је седам, касније десет, одабраних као најбоље и исписане златним словима, биле су обешене на зид Ђабе, светилишта у Меки, отуд и њихово име, које значи „бити окачен” или „висећи”.

¹¹ Арапска реч *dalil* коју сам превео као „водич” богата је значењима и може да значи следеће: знак, обележје, доказ, потврда, сведочанство, сведок, наговештај, кључ, индекс, референца итд.

На мени је да окачим своју *tu'allaku*, нека се круї времена *йрекине*
и нека дођу *лијейи дани*! (2022а: 378)

Не ради се о стварању идентитета, јер идентитет је оно што се увек појављује
и што други дарују. Лирски субјект жели да створи своје време, простор и битак
кроз песнички језик.

Ја сам свој језик,
и ја сам једна *tu'allaka*... *гвије tu'allake*... *гесеџ*, ово је мој језик
Ја сам мој језик. Ја сам оно *што* су *ријечи* изрекле:
Буди
моје *џијело*, јер збој њихове боје *јласа йосџагох џијело*. Ја сам оно *што*
сам рекао *ријечима*: Буди *џе* *мјесто* *сусреша моја џијела*
и *йусџињске вјечности*. Буди *џе* да *йосџанем* оно *што* *йоворим*!
Нема земље изнад земље која ме носи, дакле моје *ријечи* носе ме
као *йџицу*, као изданак из мене, и свијају *јнијездо* своја *одласка йрега*
мном у мојим *крхоти*нама, у *рушевина*ма *мајичној* *свијети* око мене. (2022а: 377)

Ово поистовећење с језиком и с арапским, предисламским песничким насле-
ђем пре свега је жеља да се језик повеже с битком, да се успостави складно једин-
ство између битка и речи. Пошто тај битак нема ослонац на земљи, лирски субјект
се нада да ће га носити језик, али је свестан да између језика и битка долази до раз-
двајања, да у сусрету с језиком долази до својеврсне смрти. Ако постоји складно је-
динство језика и битка, оно је тренутно. Језик тад успоставља сопствени битак на
крхоти*на*ма песничког сопства и његовог света: „моје *ријечи* носе ме / као птицу, као
изданак из мене, и свијају *гнијездо* свога *одласка* преда / мном у мојим *крхоти*на-
ма, у *рушевина*ма *магичног* *свијета* око мене” (2022а: 377). Овај одлазак језика од
сопства призива његов одлазак од других, и сопство је још једном остављено само.

...Ево мој језика, звјездана *ојрлица*¹² око *враџа*
оних које волим: *одселили* су, узели су *мјесто* и *одселили*, узели су и *вријеме* и
одселили.¹³ (2022а: 377)

„Рима за *tu'allake*”¹⁴ указује на то да песме, звезде, катастрофална стварност
и сваки битак у настајању висе у празном простору.

Да ли ће *огјек*, овај *огјек*,
обухвати *џи* ову *бијелу*, звучну *ојсјену* чија
йромуклосџ *исџуњава* *нейознаџо* и *чији одлазак* *исџуњава*
божансџа? (2022а: 377)

Осећање опсаде окружује ово сопство и оставља га да виси.

¹² Арапска реч за огрлицу – *qala'id* – може да значи и „изузетне песме”.

¹³ *Најар* и *најари* значе „миграција”. Хаџар је име прве Ибрахимове (Аврамове) жене, оне која је
носила Исмаила, наводног оца Арапа. *Најари* значи „иселили су се”.

¹⁴ *Mu'allaqat* је множина од *tu'allaqah*.

*Небо ми оставља ѓрозор и ѓосмаѓрам: не
видим никога осим себе...
Нашао сам себе вани.
Исти је као и ја. Моје визије
не несѓају из ѓусѓиње (2022а: 378)*

Загледаност лирског субјекта је пасивна, она која не може да види ништа осим себе; постаје илузоран начин брисања претње нестајањем оличене у томе: „Моји кораци су од вјетра и пијеска а мој свијет је моје тијело и оно што / моје руке имају” (2022а: 378). Наглашавање физичког аспекта тела јесте извештај о њему и његовим деловима, али и повезивање личног тела с колективним. Но, лирски субјект се удаљава и од свог света, сопства, и од самог тока песме: „Ја сам путник и пут. / Богови ми се јављају и одлазе, а о томе шта ће се догодити / више не разговарамо” (2022а: 378). Сусрет с бесконачним или невидљивим који песма омогућује најављује се као оно што се увек повлачи. Иако је будућност у игри, о њој се не расправља. Уместо тога, проблем се поставља као проблем темпоралности: „На мени је да окачим своју *tu'allaki*, нека се круг времена прекине!” (2022а: 378). Темпоралност песме у стању је да прекине кружно време које хвата лирског субјекта у замку. То је и кружно време његове књиге. У тим стиховима има наде за будућност, али ко може надвисити прошлост? Непрестано се изводи двострука кретња: ово сопство осцилира између присутности и испражњености путовањем, изводећи темпоралност песме.

*Оно што видим ѓролази
Човјек ѓосједује краљевсѓтво ѓраха и круну. На мом језику је
да освоји вријеме – еру неѓријаѓеља, на мојој лози,
на мени, на мом оцу и на крају који никад не ѓресѓаје.
Ево мој језика и мој чуда.
[...]
и свеѓиѓѓа Араѓина у ѓусѓињи,
који обожава риме које ѓеку,
звѓјезде на ѓеѓовом ѓлашѓу
који обожава оно што ѓовори*

*Тада је ѓроза неизбјежна,
Божанска ѓроза је неоѓходна да ѓобиједи Посланик... (2022а: 378)*

Песничка загледаност, у којој се види само прошлост, није пророчка. Језик је овде једина стварност и једини могући тријумф – не само над временом, већ и над наслеђеним начином успостављања идентитета и над наслеђем разбаштињавања. А језик је начин да се заштити од нестанка „који не нестаје”. Језик ове песме, нарочито у овом одломку, подсећа на језик Курана по ритму и речима. Идеја језика као чуда једна је од главних тврдњи Курана. Како указује Адонис, (арапски) језик постаје божански с исламом, који уноси много више у језик који је имао песничку тежину и у предисламско доба. Куран је тврдио да његов језик није поезија и да

његов језик није налик ничему раније познатом. И заиста се тај језик сматра таквим због својих иновација, будући да није ни проза ни поезија.¹⁵

У завршним, загонетним стиховима тражи се управо божанска проза. Проза, на арапском *nathr*, значи и расипање, распршивање. Проза је нужна да пророк тријумфује у времену пораза, проза која се одражава у историји велике поезије. Проза у својој расутости јесте оно што ће чувати од одсуства, као други начин писања поезије. Поезија, као *Diwan al-'Arab* (регистар Арапа), повезана је с древним пророчима и с очинским наслеђем. Ново доба тражи нове пророке и нове језике. Чини се да Дервиш, у свом непрекидном испитивању зашто поезија а не неки други вид писања, ипак успоставља песнички језик као једину заштиту од одсуства.

Језик и темпоралност

Писање намеће властиту темпоралност, ону која не чини присутним. Та немогућност излази из оквира временског раскорака између писања и читања, као и раскорака између песничког казивања и онога што оно наводно представља. Одсуство, у Дервишевој формулацији, излази из оквира изгнанства; „одсуство значи не-присуство, удаљеност и лутање [...] Одсуство не негира присуство у будућности и у одсуству можемо учинити присутним оно што се присутним не може учинити” (Ghazoul, 1986: 196).

Али та будућност, можда већ прошло и понављано одсуство, окужена је тематиком закашњења: „већ је прекасно” или „већ је прохујало”: „Воз је брзо прошао / поред мене а ја / још увијек чекам” (Derviš, 2022: 352). Дервиш у једном интервјуу изражава исто осећање: „Време пролази поред нас као воз. Догађаји иду испред нас.”¹⁶ Креативни спор тад следи између сећања и маште у Дервишевој поезији. Сећање, повезано с призивањем прошлости, у његовој се поезији одвија само у времену будућности. Један критичар чита ту темпоралност као показатељ да ће „песник стићи до своје прошлости, до своје земље, само после одласка окупатора, а тај окупатор неће отићи сада и можда неће отићи ни у будућности” (Samti, 1995: 85). Тако је долазак у прошлост условљен будућношћу. Дервиш се присећа прошлости или историје кроз визију или машту („видим”). А слика, кад се користи, подсећа на одсуство оригинала. „[Г]ледам Перзијанце, Римљане, Сумере / и исељенике нове избеглице... // [...] гледам утвару своју / како ми издалека / долази” (Derviš, 2022: 325–326).

У овом делу Дервиш се удаљава од линеарног времена које се састоји од прошлости, садашњости и будућности, и иде ка кружном времену које је бесконачно и многоструко (Samti, 1995: 78). Заокрет ка кружном времену у његовим каснијим делима заокрет је ка темпоралности самог писања, „преклапање ритмова, песме, монолога, дијалога, кратких реченица и дугих реченица и разних песничких израза” (1995: 73). Песник не само да посматра своје време већ се окреће и ка нестајућим тренуцима историје. У свом песничком казивању он слугу линеарно време и зазира од њега. То је у супротности с његовом ранијом поезијом, у којој је једна

¹⁵ Видети Адонисову анализу језика Курана у: Adonis, 1993.

¹⁶ Састанак с Дервишем у Рамали, 10. април 1996.

темпоралност превладавала, наративно говорећи о сну о будућности. Она говори о једном догађају из једне перспективе. Каснија поезија, међутим, нуди мноштво времена, укључујући митско и историјско време, као и тренутак који је у игри (1995: 73).

Неки критичари тврде да је у Дервишевој поезији време потчињено месту, тако да његова дела не закупа толико „када” колико их закупа „где” (Nabulsi, 1987: 525). Дервишева песничка темпоралност може бити сложенија од тога, кад се темпоралност испреплете са просторношћу.¹⁷ По Дервишу, темпоралност „укључује гледање према будућности и према писању”. Нагласак на будућности на њеном је бескрајном понављању од дома до касиде, „као да је та будућност постала [просторни] дом за песника, привремена замена за његову домовину/место; она постаје та привремена замена у писању” (Samti, 1995: 78). Дервиш пише: „Ја сам оно што / сам рекао ријечима: Будите мјесто сусрета мога тијела / и пустињске вјечности. Будите да постанем оно што говорим!” (Derviš, 2022: 377). Дервишева поезија гледа ка будућности, али као понављање, „тако да прошлост, садашњост и будућност постају једна темпоралност, темпоралност будућности” (Nabulsi, 1987: 526).

У овом делу прошлост ишчекује или понекад постаје „време сна”: „Овдје прошлост / не допире до садашњости // [...] Овдје је садашњост лишена времена. [...] Овдје је садашњост лишена мјеста! [...] Овдје је садашњост / која пролази” (Derviš, 2022: 331–332). Песничко „ја” преиспитује своје потенцијално време које не поседује. За ту жељу нема места, и зато је лирски субјект носи у том кругу одсуства до крајње тачке која почиње изнова (Hamoudeh, 1995: 48). Рефрен „Исмаилове лутње” управо је то да „све ће изнова почети” (Derviš, 2022: 340–342). Али тај почетак и крај нису јасно разграничени, већ су кружни. У последњем одељку однос с прошлошћу бива прекинут: „Савремена прошлост пролази” (2022: 342). Нова темпоралност искрсава: „Сутра је пролазило / долазећи са чајанке” (2022: 401).

Темпоралност будућности је темпоралност наслућивања: „Исмаиле... пјевај нам / да све постане могуће близу постојање [*wiʿjud* – такође битак]” (2022: 341). Она поприма многе облике у његовој поезији: кроз садашње време којем претходи „ће” (арапски *sawf* или *sin*); кроз потенцијал (ако, кад год, док, сањајући); кроз усклике (кад); кроз императиве; кроз временске одреднице (сутра, ноћ, будућност); кроз сан и машту („видим”); као и кроз друге изразе предочене кроз текст (почетак и крај, крај ноћи).¹⁸ Темпоралност глагола (као што је „певати”) састоји се у кретању. Његова песничка сцена обележена је и путовањем, кретањем и посматрањем ситних детаља. То кретање означава темпоралност која пориче непокретност ствари. Глаголске реченице теже да превладају над именичким, што нас наводи на тврдњу да његов песнички текст нагиње кретању (Farouq, 1995: 54). Кад користи садашње време и испред њега ставља реч која означава будуће време, он га ослобађа његове прошлости и отвара ка будућности. Док је именица фиксирана, глагол у његовој песничкој формулацији ствара покрет и темпоралност ка одсутној будућности која може,

¹⁷ Абу „ала” ал-Ма’ари је још један, ранији пример. Он је користио арапску реч *dahr* (темпоралност у дугом смислу, дуго време, раздобље) у њеном просторном значењу: „И чак и да је Џибрил остатак живота провео бежећи / од дахра, не би био у стању да изађе из дахра.” Цитирано у: Shawk, 1987: 6.

¹⁸ О разрази разних облика, видети: Samti al-, 1995: 73–74.

али и не мора доћи. Ти глаголи не покрећу само песничке формулације већ целу песму. Већина Дервишевих глагола у садашњем је времену и укључена је у увод стиха или песме, у дијалог и у пропитивање (Nabulsi, 1987: 618). Прошло време се користи за успостављање посредног дијалога унутар његове песме (1987: 621).

Футуристичко време је, како истиче Самти, оно „у којем се његова надоласећа темпоралност умножава и налази у спору“, и у којем „конструисани песнички изрази бивају наглашени у смислу времена“ (Samti, 1995: 75). На пример, понављање постаје „продужени будући глагол“, „време које тече паралелно с историјом, која је изван физичког времена, постаје паралелно с креативним временом, које гледа на време као на јединство које песник не може променити“ (Samti, 1995: 117). Можда најбољи пример јесте оно горепоменуто, не само зато што је поновљено, већ и зато што одаје понављање: „све ће изнова почети“ (Derviš, 2022: 340). Понављање стално изнова уништава садашњост у свом кретању. Дервиш користи и императив, често на почетку песама, да би нагласио садашње време, али тај императив нема темпоралност; он је суспендован као могуће у бесконачном времену (Samti, 1995: 76). На тај начин садашње време остаје превладавајуће и усмерено ка будућности. Како један критичар указује, „већина Дервишевих песама нема темпоралност јер су њихова садашња времена [...] футуристичка и не баве се оним што се догодило, већ оним што ће се догодити“ (Nabulsi, 1987: 621). Императив је повезан с одсутним саговорником који, претпоставља се, прима заповест. Он ствара извесну драму која прикрива будућност, будући да је заповест оперативна док се не испуни. Будућност се такође не може појмити осим кроз пропитивање и жељу (Samti, 1995: 77).

Језик као ритам

Језик као ритам у Дервишевој поезији не састоји се само у уграђивању музичких елемената као што су ритам, рима и метар већ и у свеукупној усредсређености на звук у песничком исказу. Ритам је такође нераскидиво повезан с темпоралношћу његовог писања. То следи из наслеђа древне лирске повезаности с музиком, наслеђа у којем је, на пример, Ал-Фараби сматрао да поезија и музика потичу из истог рода, а то су композиција и *wazn* (или метар), као и балансирање између покрета и мировања (цитирано у Adonis, 1989: 8). Како Адонис истиче, „ритам је основа предисламског песничког казивања, јер је жива сила која повезује сопство и другог [...] Предисламски Арапи разликовали су се од других народа по песничком ритму, по нечему средишњем, а то је *qafiyah* (или рима)“ (Adonis, 1989: 21).

Док је у предисламско доба песник одлучивао о метру и рими чак и пре него што би изговорио иједан стих, ритам се у савременој арапској поезији развија заједно с песмом. Ритам више није у *'urud* (прозодини или метричком систему) или *taf'ilah* (стопа стиха или метричкој јединици), већ у глаголу. Ритам, чије је кретање нестално и мења се из тренутка у тренутак, конструише се у времену (Nabulsi, 1987: 646).

За Дервиша је ритам темељан приликом разликовања поезије и прозе, иако понекад експериментирате с „песмом у прози“. Он верује да се то разликовање мора

очувати. За њега је арапска поезија „музичко благо”: „Ниједан други језик нема шеснаест различитих метара као арапски. А арапски метар се заснива на броју музичких јединица: један дуги слог и један кратки” (Yeshurun, 1997: 125). Као и многи критичари, и сам Дервиш је свестан да снага његове поезије лежи у њеном ритму и музикалности. Савремена арапска поезија није првенствено намењена рецитовању већ читању, премда се често прилагођава за певање и рецитије у многим приликама. Постоји разлика, како тврди Адонис, између усмене и писане културе поезије. Дервиш, иако тога свестан, задржава нагласак на слушаоцу у својој поезији.

Ритам се у Дервишевој поезији успоставља кроз песничке метре, унутрашње и спољашње риме, као и кроз звуке текста распоређене у мелодијске јединице. Успоставља се и кроз синтаксу и значење текста. Штавише, темпоралност његових песама нераскидиво је повезана с начином на који он употребљава ритам, као што је већ наведено: „Ритам се заснива на идеји времена, у покрету и мировању, у представљању и одлагању, у присуству и брисању” (Samti, 1995: 80). У односу на његове раније песме, дошло је до преображаја у начину на који он употребљава ритам, тако да сад користи разноврсну метрику. (Дервиш, међутим, претежно користи *al-bahr al-kamil*, што даје осећај продуженог времена без много промене, осећај бесконачног времена.) Штавише, нови песнички језик, са својим новим ритмовима, обилно користи понављање и рефрен. Понекад се њиме служи да нагласи одређено време и одржи песму у том времену. То понављање се, наравно, заснива на брисањима и додавањима у истом стиху, те на тај начин ствара ритам. Пример за то налази се у варијацијама рефрена „гледам у”. Он користи и песничку реченицу, музичку јединицу која заузима више простора од стиха или ретка, и која представља нови ритам у савременој арапској поезији:

*Бирам шмуран дан да ђрошеџам до сџароџ бунара.
Вјеровашно је џун неба. Можда се џрелива смислом
и казивањима џасџирским. Пойиџ џу шаку воде џеџове
и казаџи мрџвима око џеџа: Нека је мир вама који живиџе* (Derviš, 2022: 353)

Песничка реченица не представља раскид с некадашњим ритмом, већ је рођена из савременог времена. Дервиш и риму користи другачије, тако да је она сад унутрашња, а не спољашња. Штавише, савремена употреба риме, како Набулси указује, „омогуђује читаоцу да се истовремено заустави и креће, док рима у старој поезији захтева заустављање [...] Отуда нова рима зависи од музичког осећаја, а не од језика” (Nabulsi, 1987: 649). А управо ритам уједињује његове песме. Пример за то су „Пјеснички аранжмани”, где постоји истакнута спољашња рима на крају сваке песничке реченице. Осим спољашње риме, присутни су и унутрашња рима и ритам. Та спољашња рима јесте *ана*, арапска реч за „ја”. Завршне речи сваке песничке фразе биране су да одрже ту риму. Ова песма је и јасан пример колико је тешко превести ритам. У њој се рима и значење спајају како би ритам превладао.

Иако Дервишева поезија није искључиво лирска, лирика има значајну улогу. Самти разликује оно што назива лирским у Дервишевој поезији од песничког. *Inshad* или лиризам има, штавише, посебну темпоралност: „он нам не даје стварно време

већ илузорно време [...] Међутим, оно нема први извор у строгом смислу речи, центар ширења. Његово забележено порекло јесте понављање” (Samti, 1995: 83). Дервиш разбија тај *inshad* помоћу *inf'al* (стање погођености) тако да наставак заснован на поезији постаје замагљенији.

Важна за Дервишев ритам јесте и слика, посебно зато што он користи веома разноврсне слике у својој поезији. Песничке слике стварају ритам тамо где је време песме повезано с домом. Истичући њен значај, Набулси изјављује: „[Н]е можемо појмити песничку слику изван општег ритма касиде. Ритам слике је део ритма касиде” (Nabulsi, 1987: 656). И то се може видети у „Пјесничким аранжманима”, где појединачна песничка реченица, у својој слици, ритму и рими, има фрагментарно значење и изведен ритам:

*Не желим да одговарам овдје.
Звијезда би мојла ђасџи на свој
одраз, а врх кесџена ме ноћу
однијеџи према Млијечном џуџу...
и рећи: „Овдје ћеш оџаџи!” (Derviš, 2022: 369)*

Поред скретања пажње на употребу слике као у другом стиху, речи „овде”, „кестен” и „ја” римују се на арапском, завршавајући се на *ana* или „ја”. Стварају ритам кроз своју слику, постављање и понављање. Међутим, тек у општем ритму песме постаје јасно да се *ana* („ја”), *huna* („овде”), *shajana* („туга”), *watana* („домовина”), *zatana* („време”) – речи којима се завршава свака песничка слика – римују и стварају ритам у којем је идентитет сопства повезан у свом ритму с временом песме и с домовином и местом.

И звук је наглашен у Дервишевој поезији. Обликовање језика, понављањем речи и њених саставних делова у сличном контексту, зависи од играња исказима, прикупљања фрагмената и успостављања нових односа међу речима. Добар пример за то је у песми „Путник рече путнику”:

*Јесам ли џоја? [A ana ana?]
Јесам ли ја џамо... или овдје? [A ana hunāllika... am hunā?]
У сваком Ти сам ја, [Fi kulli anta ana]
Ја сам Ти, коме се обраћа. [An takuna anaya anta...] (2022: 376)*

Већ у речи „тамо” постоји „овдје”; а у арапском „ти” или *anta*, постоји *ana* или „ја”. У тој ритмичкој игри, кроз звук, Дервиш успоставља нове односе између ових речи. Не само да он преплиће идентитете и питања већ ритам изводи покрет дома као лутање, или као потрагу за домом, баш као што је предисламска касида често имала ритам пустињског путовања, корака јахаћих животиња:

*Ја сам одавде. И овде је ја. Огјекује мој оџаџ: ја сам одавде.
И ја сам овде. И ја сам ја. И овде је овде. То сам ја. И ја сам овде.
И овде
је ја. И ја сам...*

[...]

Одјек је звучао никад овде никад овде...

И облик одјека ђојавио се као домовина овде...

ђа ђробиј зид биђка, оче,

одјек шђо окружује одјек, и екђлодирај:

Ја сам

одавде

а овде је

овде и ја сам

ја... (Darwish, 1994: 394–395)

Дервишева поезија је у крајњој линији ритам. Либански романописац и критичар Елијас Хури пише: „Домовина која у касиди постаје адреса дугог путовања јесте чин (*fi'l*), а не поморанђе или нешто слично” (Khourī, 1982: 272). И критичар Наим Арајдех уочава стихове као што је „жудња речи да промени свог говорника” и тврди да је реч за Дервиша нови ритам.¹⁹

„Поезија је врста писања одсуства”, примећује Адонис, јер она је потрага за непознатим. То је одсуство као кретање и услов писања (Adonis, 1993: 70). У својим писмима палестинском песнику Самиху ал-Касиму, Дервиш даје овакво виђење поезије, колико год да је удаљен од Адониса. Пише му: „Песма надилази своју тему да би била опчињена собом и својим техникама” (Darwish, 1990: 36). Поезија, међутим, остаје сведочанство у збирци *Зашиђо си коња осђавио самој?*, сведочанство за онога ко признаје да је сведочанство немогуће осим кроз тишину смрти у писању: „Ја сам сведок и корисно је знати да за мученике и сведоке постоји једна реч у арапском језику, тако да је сведок мученик (*shahed* [сведок] и *shahid* [мученик])” (Darwish, 1990: 36). Као и код Ђебар, рад сведочанства је темељна компонента реконструисања дома. Док су обоје свесни тешкоће истинског сведочанства, свако то истиче сходно књижевној форми којом се служи. Ако језик сведочи код Ђебар, код Дервиша језик исцртава другу могућност дома.

ИЗВОРИ:

- Abdel Haq, Mohammed. (1992). “Zaman al-Kitaebah, Zaman al-Insat”. [“The Time of Writing, the Time of Hearing”]. *Al-Karmel* 46: 52–81.
- Adonis. (1989). *Al-Shi'riyah al-Arabiyah*. [Arabic Poetic]. 2nd ed. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1993). *Al-Nizam wal-Kalam*. [System and Words]. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1993a) *Al-Nass al-Qur'ani wa Afaq al-Kitabah* [The Qur'anic Text and the Horizons of Writing]. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1995). *Al-Kitab: Ams al-Makan al-An*. [The Book]. Beirut: Dar al-Saqi.
- Adonis. (1995). *Al-Sufftyah wal-Surriyaliyah*. [Sufism and Surrealism]. 2nd ed. Beirut: Dar al-Saqi.
- Beydoun, Abbas. (1997). “Qui impose son récit hérite la terre du récit”. *La Palestine comme métaphore*. Paris: Sindbad/Actes Sud.

¹⁹ Арајдех призива ритам „*Quasidat Bayrt*”, на пример, „ритам мора”, пошто почиње кратким ритмом и онда се постепено продужава, као покрети мора. Бејрут се назива „море”, „рат”, „мастило”, „профит”. У арапском је поигравање словима речи „море” у њеној повезаности са Бејрутом тешко превести. Дервиш узима сугласнике из речи море („б, х, р”) и поиграва се варијацијама слова како би створио *bahr, harb, hibr, ribh* (море, рат, мастило, профит).

- Blanchot, Maurice. (1982). *The Space of Literature*. (Ann Smock, trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Darwish, Mahmoud. (1995). *Limadha Tarakta al-Hisana Wahidan?* [Why have you left the horse alone?]. Beirut: Riad El-Rayyis Books Ltd. [See English translation: Sacks, J. (2006). *Why Did You Leave Horse Alone?*. New York: Archipelago.]
- Darwish, Mahmoud. (1995). "Min Haq al-Shi'r i'lan al-hazimah". ["Poetry has the Right to Proclaim Failure"]. Interview. *Al-Wasat*. 25 September. 191: 52–57.
- Darwish, Mahmoud. (2009). *al-Diwan* = Maḥmūd Darwish, *al-Diwan: al-A'māl al-ūlā*. New ed. 3 vols. Beirut: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwish Mahmoud & Qasim al-'Samih. (1990). *Al-Rasa'il*. [The letters]. Casablanca: Dar Tibwsl lil-Nashr.
- Дервиш, Махмуд. (2015). *Осџаџак живоџа – изабране џесме*. (Татјана Ботић, прев.). Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Derviš, Mahmud. (2022). *Sabrana djela II*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Ghazoul, Ferial. (1986/1987). "Lughat al-Did al-Jamil fi Shi'r al-Thamaninat: al-Namuthaj al-Filastini". ["Aesthetic Languages in the Eighties: The Palestinian Example"]. *Fusul*, 71–2 (October 1986 / March 1987).
- Hamoudeh, H. (1995). "Missar al-Na'i... Madar al-Ghiyab," 'an Shahadat Mahmud Darwish fi Diwanuh al-Akhir: *Limddha Tarakta al-Hisana Wahidan*". ["The testimony of Darwish in *Why have you left the horse alone?*"]. *Al-Qahirah* 151: 44–53.
- Khouri, E. (1982). *Al-Dhakirah al-Mafgidah*. [Forgotten Memory]. Beirut: Mu'assassat al-Abhath al-'Arabiyah.
- Muhammad, R. B. (1995). "Al-Hadathah fi Shi'r Mahmud Darwish". ["The Modern in Darwish's Poetry"]. *Al-Qahirah*, 151: 38–43.
- Nabulsi al-Sh. (1987). *Majniin al-Turab Dirdsah fi Shi'r wa Fikr Mahmud Darwish*. [A Study of the Poetry and Thought of Darwish]. Beirut: Al-Mu'assassah al-'Arabiyah lil-Dirisat wal-Nashr.
- Samti al-, A. (1995). "Mahmud Darwish wa-Mawaqit al-Qasidah: Jamaliyat al-Zaman al- Nassi: Muqaranah Wasfiyah Simya'iyah". ["Mahmoud Darwish and the Times of the Qasidah: A Semiotic Comparison"]. *Al-Qahirah*, 151: 70–89.
- Schwartz, Regina M. (1997). *The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shawk, A. (1987). "Ihtimamat Mithulugiyah wa-Istitradat Lughawiyah: Al-Qism al-Tahlith". ["Mythological and Linguistic Interests: Part 3"]. *Al-Karmel*, 26: 6.
- Yeshurun, Helit. (1997). "Je ne reviens pas, je viens". *La Palestine comme métaphore*, 107–167.

(С енілеској џревела Оља Пејџронић)