

У ПРИСУСТВУ ОДСУСТВА: ТЕСТАМЕНТ МАХМУДА ДЕРВИША

Палестински песник Махмуд Дервиш добро је познат по интертекстуалној разиграности и домишљатости. Примера ради, у једној од својих последњих књига, *У ѝрисусџву огсусџва* (*Fī ḥadra al-giyāb*, 2006), алудира на класичну арапску поезију, Куран, па и сопствена ранија дела. Послуживши се прослављеном поетском формом званом *qaṣīda* омејадског песника Малика ибн ал-Раиба, Дервиш је ово дело написао као посмртни говор самом себи. У суштини, реч је о беседи у прози, местимично обогаћеној фрагментима поезије који су стилски обележени бројним реторичким фигурама. Док говори из простора између живота и смрти, званог *barzakh*, песник размишља о свом овоземаљском постојању од колевке до гроба. Будући да је објављен непуне две године пре него што је Дервиш умро у августу 2008, сам текст истовремено представља предвиђање и тестамент. Овај чланак износи тезу да ауторова смрт текст обогаћује додатним значењем, не због његовог одсуства него, парадоксално, због његовог све већег присуства као неизбежне референтне тачке и извора идентификације за читаоца.

На пролеће 2006, палестински песник Махмуд Дервиш примио је делегацију из Шведског синдиката писаца у Рамали на Западној обали. Прве речи које је упутио колегама са севера биле су: „Добро дошли, управо сам написао сопствени посмртни говор.”¹ Тад је то деловало као необичан поздрав и гостима није било сасвим јасно како то треба да схвате. Но, касније исте године, Дервиш је објавио књигу под насловом *У ѝрисусџву огсусџва* (*Fī ḥadra al-giyāb*), написану као песникова елегича у прози посвећена самом себи. А у светлу његове изненадне смрти после операције срца у Америци 9. августа 2008, необична добродошлица изненада је сасвим разјашњена: разговор са смрћу није био књижевна игра! Суочавање са гробом није било поетска поза! Није се шалио!

У трену, начин на који упућени читалац тумачи *У ѝрисусџву огсусџва*, посмртни говор Махмуда Дервиша, изненада се променио. Из суморне фикције, књига се преображава у језиву истину. Прича отвореног краја о старењу трајно се претвара у песниково последње сведочанство и тестамент. До сличне трансформације (или обогаћивања) значења дошло је и у другим позним текстовима Махмуда Дервиша чије су главне теме нестанак и смрт јер је ауторова смрт променила утисак који ти текстови остављају на читаоца. Дервишева последња два дела, *Заџеченосџ љовраџника* (*Ḥayrat al-ā'id*, 2007) и *Траџ леџџира* (*Athar al-farāsha*, 2008), сад се интерпретирају другачије него када је аутор био жив.

Наравно, такво поистовећивање особе Махмуда Дервиша и његовог дела противи се концепту независности књижевног дела од творца, концепта чији се развој најчешће повезује са Роланом Бартом. По Барту, „[п]исање је онај неутрални, сложени,

¹ Лична комуникација са једном од чланица делегације, песникињом Џени Тунедал. Остали чланови били су Хакан Бравингер, Еме Делбланк и Ингела Бент.

посредни /обликуе/ простор гдје наш субјект нестаје, оно негативно гдје је сав идентитет изгубљен, почевши од самог идентитета писања као таква” (Barthes, 1986: 176).² Стога инсистирање на значају аутора као субјекта и наглашавању идентитета особе која пише може да делује безнадежно наивно. Али биографско тумачење, које тражи објашњење дела у мушкарцу или жени који су га створили, понекад се чини нај-природнијим. Када је реч о аутобиографском делу, у томе је неретко и сав смисао.

У аутобиографији, реч и свет суштински су сједињени, те у књизи о ауторовом животу читаочево знање о ономе што се њему или њој заиста десило сасвим сигурно утиче на интерпретацију. Порицати значај биографске димензије Дервишевог писања о властитој смрти било би, дакле, једнако исхитрено колико и занемаривање политичких димензија палестинско-израелског конфликта у тумачењу његове поезије отпора. Референцијално је есенцијално. Заиста, смрт аутора поставља нова значења у тексту, али у овом случају не посредством његовог апсолутног одсуства, као што је Барт тврдио,³ него кроз све заступљеније присуство аутора који је неизбежна референтна тачка и извор идентификације за читаоца. У *Ћрисусѿву одсусѿва* није само наслов једне књиге него је, имплицитно, и упутство за њено читање.

Пре 1984, Махмуд Дервиш је већ доживео један срчани удар. По речима лекара, био је клинички мртав минут пре него што су га повратили у живот уз помоћ електрошокова (Jelloun, 2008).⁴ Сећање на блиски сусрет са смрћу, односно „животна несрећа”, како је то сам аутор шаљиво назвао, у једној бечкој болници, представља почетак једне од многих расправа у делу *Ћрисусѿву одсусѿва* о природи смрти. Заправо, смрти се не треба плашити. Она је прелеп сан лишен бола, осећај светлости и белине, блажено стање изван времена и ослобођено емоција; ни успон ни пад, ни ствар ни нествар:

[C]иознао си да смрѿ не боли умрле, већ боли живе. (Derviš, 2024: 78)

Аутор-приповедач сумира кад описује тај догађај и присећа се јаког бола који је пратио повратак у живот (2024: 78). Глас који тако говори и изговара те речи јесте текстуално „ја” које читалац рано препознаје као аутора.⁵ Али „ти” које усмерава

² Текст је први пут објављен у часопису *Aspen 5 + 6* (1967). Године 1967, *Aspen 5 + 6*, часопис који се продавао у кутији, уређивао је, односно сабрао је Брајан О’Дохерти. У издању *Aspen 5 + 6* ниједан текст нема пагинацију. Бартов есеј је доступан овде: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html.

³ „Уклањање аутора [...] није само повијесна чињеница ни дјело писања; оно радикално мијења модерни текст (или – што је иста ствар – текст ће одсада бити сачињен и читан на такав начин да аутор буде одсутан на свим његовим разинама)” (Barthes, 1986: 178).

⁴ Колумна објављена на Желуновом званичном веб-сајту 10. августа 2008.

⁵ Препознавање се заснива на имплицитном уговору између аутора и читаоца, на „аутобиографском пакту” који руководи читањем (Ф. Лежен, *Ауѿобиоѿграфски ѿакѿѿ*, 1975). У суштини, тај „пакт” почива на успостављеној подударности између детаља приче и познатих историјских и биографских чињеница. Појава стварних личности у приповести такође томе доприноси: у овом случају, арапски писци Елијас Кури и Емил Хабиби представљају стварне особе које се појављују у тексту. Приповедач у првом лицу све време остаје анониман, али присваја ауторство над књижевним опусом за који знамо да га је написао и издао Махмуд Дервиш, чиме се до краја потврђује подударност између њих. Упореди напомену 17.

ка себи у свом говору такође је он сам. Он је истовремено посматрач и посматрани протагониста у тобожњем парадоксу који функционише као кључна приповедачка махинација у делу.

Прва сцена у књизи је сахрана. Види је и описује приповедач који држи посмртни говор за немог покојника положеног пред њим, „скривен у мојим ријечима” (2024: 12). Али и тело под покровом је он; он је и ожалостњени и онај за којим се жали, онај који се обраћа и онај коме се обраћа (2024: 14). „Ја” и „ти” у тексту се јављају као две стране исте особе у игри двоструких идентитета: „Рођени смо заједно на раскрсници код мелије, не као близанци нити као комшије, већ као једно у двоје и двоје у једном” (2024: 15). Приповедачево уснуло, немо јаство на путу је „у други живот”, који му је обећао језик, „у читаоцу који се може спасити метеора што на земљу пада”, док његово јаство које у жалости говори има састанак са смрћу, „састанак који сам више пута одлагао” (2024: 11). У овом одломку није натегнуто тумачити његово мртво тело на носилима као симбол песника Махмуда Дервиша, јавне личности и националне иконе. С друге стране, чини се да је јаство које је приповедач Махмуд Дервиш као људско биће, приватна особа и усамљеник иза маске. Јаз између јавног и приватног јаства, као и борба између њих, проблем је који се испитује неколико пута у тексту.

И сцена сахране се враћа, односно евоцира, много пута у приповести, те функционише као типичан оквир. Последње поглавље текста почиње истим речима као и прво како би се затворио круг:

Рег ђо рег ђрега мном ѿе у ђрози исђисујем гаром који ми је дађ само на ђочецима.
(2024: 119)

Као оквирна прича, у себи садржи многе друге приче. Већина приповеда о драматичним епизодама, попут оне о ауторовој срчаној инсуфицијенцији, или се ослања на одлучујуће тренутке у његовом животу, као што су бег из родног села 1948, протеривање Палестинске ослободилачке организације из Бејрута 1982. или емотивни повратак у Палестину после мировног споразума 1993. Друге приче више наликују личним размишљањима на апстрактне теме попут љубави, изгнанства или носталгије.⁶ Садржане приче приповедају се у грубом хронолошком следу који

⁶ Књига је подељена на двадесет поглавља са следећим (сурово сажетим) садржајем: Прво поглавље: покоп / Друго поглавље: рођење и рано детињство; детињство као рај и авантура / Треће поглавље: како је учио да чита и пише; чаролија слова, први сусрет с поезијом / Четврто поглавље: ужас егзодуса, бег из родног села у Либан; детињство се претвара у пакао / Пето поглавље: како је прошверцован у Галилеју, полуилегални живот у Израелу / Шесто поглавље: детиња сећања на Циганке, о Циганину као симболу, опасни тренуци и случајна спасавања; о чекању на аеродромима и осећају обескорењености / Седмо поглавље: затворска искуства; о значењу слободе / Осмо поглавље: израелско-палестински сукоб као борба између митова и легенди; Палестинци као нови Тројанци / Девето поглавље: у изгнанству, Каиро и Бејрут; трауматично протеривање из Бејрута / Десето поглавље: о јесени, јесени у Паризу и јесени живота; о значењу изгнанства / Једанаесто поглавље: дневна рутина, списатељске навике и поетика / Дванаесто поглавље: величање сна и снова / Тринаесто поглавље: први и други инфаркт, кошмар болнице / Четрнаесто

почиње песниковим раним детињством и завршава се старошћу, те обухвата његово временско постојање дословно „од колевке до гроба”. Све у свему, дело се чита као типична, премда фрагментарна аутобиографија у којој аутор сумира властити живот и оцењује своја искуства као да, рецимо, своди рачуне.

Метафорично окружење сцене сахране изузетно је симболично: прелазни простор између живота и смрти који се у Курану назива *barzakh*, а у исламској есхатологији тумачи као граница између света људских бића и света духова, међупростор у ком душа почива док чека Судњи дан (Куран, 32:100, 55:20 и 25:53).⁷ По конкретнијем тумачењу, појам *barzakh* означава гроб који лежи између овог и следећег живота. Термин се јавља неколико пута у приповести у оба смисла. Но, Махмуд Дервиш је познат по честој употреби симбола, легенди и митова свих блискоисточних религија.⁸ Стога би класификовање његовог текста као „религијског” због исламског поимања смрти представљало учитавање. У једном периоду живота, Дервиш је чак био убеђени комуниста (Månsson, 2003: 15).⁹ У његовом опусу, учестала употреба алузија на Куран више је знак културне припадности него верског уверења.

Ипак, кад се присећа свог првог сусрета с мистеријом и моћи писане речи кад је био школарац, као и своје опчињености чаролијом арапских слова, посебно слова *nūn*, аутор спомиње и своју чврсту веру у Бога и љубав према њему. Подстакла ју је *sūra*, односно поглавље Ар-Рахман (Derviš, 2024: 20).¹⁰ Трајни значај исламског утицаја на њега читаоцу постаје јасан тек на крају књиге, који једну строфу из суре Ар-Рахман употребљава као завршну ноту и стих којим се приповест заокружује. Реч је о рефрену те суре, који се понавља тридесет и један пут,¹¹ *fa-bi-ʿayyi ālāʾi rabbikumā tukadhdhibāni* („Па, коју благодат Господара свога поричете!”), што се у текст инкорпорира као реторичка фигура *taḍmīn*, чиме се енигматични двојни облик божанске речи обогаћује новим и дубоко личним значењем.¹²

поглавље: о значењу чежње за домом и носталгије / Петнаесто поглавље: о значењу љубави / Шеснаесто поглавље: одлазак из Туниса и повратак у Палестину; прва посета Гази / Седамнаесто поглавље: прва посета Џерикоу; прва посета Галилеји; сахрана Емила Хабибија / Осамнаесто поглавље: потрага за остацима Ал-Бирве, разореног родног села; поновни сусрет с мајком и одлазак на очев гроб / Деветнаесто поглавље: сцена сахране / Двадесето поглавље: афоризми.

⁷ Види: Carra de Vaux, 'barzakh' у: *EI2*, I: 107.

⁸ Види, на пример: Månsson, 2003: 108–111.

⁹ Дервиш се прикључио Комунистичкој партији 1961.

¹⁰ Сура 55, „Милостиви”. То сећање из детињства представља извор инспирације који је Дервиш и раније користио. Познат пример је песма „Као *nūn* у сури *ar-Raḥmān*” из збирке *Li-mādhā tarakta al-ḥiṣān waḥīdan* (Заишћо си коња осћавио самои?, 1995).

¹¹ Куран, 55:13, 16, 18, 21, 23, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77. Треба упамтити да сура Ар-Рахман садржи изузетно поетски, а истовремено конкретан опис воземаљских чуда, паклених ужаса и рајских задовољстава. Наравно, експресивне слике временског и ванвременског та строфа у трену евоцира код арапског читаоца.

¹² Енглески превод је преузет из *The Noble Qurʾān in the English Language* (1995). У свом преводу сам изоставио интерполацију (цина и човека) после множине у овој муслиманској интерпретацији строфе. Упореди Арберијев превод: “O which of your Lord's bounties will you and you deny?” *The Koran Interpreted* (1964).

Па, коју благодат̣и вашеј Госѣодара ћеће вас обојица ѣорицаѣи? / Огсуѣни смо, ѣи и ја, и ѣрисуѣни смо, ѣи и ја, Иогсуѣни / Па, коју благодат̣и вашеј Госѣодара ћеће вас обојица ѣорицаѣи? (Derviš, 2024: 123)¹³

Још једну транстекстуалну везу у делу *У ѣрисуѣву огсуѣва* наговештава цитат који представља мото те књиге. Реч је о цитату из познате елегѣје омејадског песника Малика ибн ал-Раѣба. Песма Малика ибн ал-Раѣба може да се чита као хипотекст и модел за хипертекст, који представља Дервишева модификација те песме. По предању, Малик ибн ал-Раѣб је своју славну песму рецитовао на самртној постељи.¹⁴ Реч је о нарицаљки коју је песник испевао самом себи да опише властиту сахрану. Стихови који се цитирају у делу *У ѣрисуѣву огсуѣва* гласе:¹⁵

Док ме сахрањују, ѣоворе ми: Не угаљавај се! / А које мјесто је угаљеније ог овој ѣгје сам ја?
(Derviš, 2024: 4)

Како ти стихови садрже израз који је био омиљен међу класичним арапским песницима што су испевали нарицаљке – *lā tab'ad*, односно „немој ићи” – чини их изузетно снажним књижевним наговештајем (Goldziher, 2006: 231–232).¹⁶ Поред директне алузије, могуће је да реторичка структура и сама замисао алудирају на класичну оду *qaṣīda*. Јарослав Стеткевич тврди да арапска ода дели одлике жанрова усмене књижевности *khuṭba* и *risāla*. Класична песма припадала је усменој књижевности и била је у суштини свечана. Садржала је поруку и сврха јој је била да утиче на људе. У пракси, песник је био и својеврстан говорник (Stetkevych, 1993: 6–16). Дакле, кад приповедач у првом лицу у Дервишевом тексту користи реч „говор” (*khuṭba*) да опише своје приповедање, тиме алудира на класичне песнике и њихов обичај.

Користећи текстуални модел цењене форме *qaṣīda*, модерни песник потврђује властито припадање и верност арапској књижевној традицији и, у извесном смислу, указује на њену модерност. Он истовремено показује властиту независност од ње,

¹³ Арапска реторичка фигура *taḍmīn* подразумева инкорпорирање постојећег стиха, или његовог дела, у властиту поезију. Види и напомену 21 (Оригинални наслов дела *Dhākira lil-nisyan...*).

¹⁴ *Kitāb al-Aghānī*, XXII. (1986). Малика ибн ал-Раѣба представљају као „песника, убицу и лопова” у чланку о њему у *Al-Aghānī* (288–304). Наводно је водио живот пун авантура и насиља као одметник пре него што се придружио трупаму муслиманског гувернера Хорасана, Саида ибн Утмана. Малик је умро у повратку из једног заједничког похода.

¹⁵ С. М. Стерн и Ч. Р. Барбер на енглески су превели немачку верзију арапског оригинала, у преводу Игнаца Голдзихера: “Sie sagen: Entferne dich nicht und dabei begraben sie mich; aber wo ist denn der Ort des Scheidens, wenn es nicht mein Ort (Grab) ist?” (Goldziher, 2006: 232). (Први пут објављено на немачком 1889–1890).

¹⁶ Голдзихер тврди да ти стихови представљају завршне стихове песме. Но, у већини верзија погребне песме Малика ибн ал-Раѣба, они се јављају негде у средини. Судећи по једном извештају у *Al-Aghānī*, оригиналну песму је чинило свега тринаест стихова, али није јасно о којим стиховима је реч. Једну дужу верзију од преко педесет строфа налазимо у неколико извора из четвртог и десетог века, и она чини основу модерних издања текста. Целу песму, као и превод на италијански, уз белешку о аутору, можете наћи у: Al-Tilbānī, 1968: 289–318. Желео бих да се захвалим професору Г. Ј. ван Гелдеру што ми је скренуо пажњу на тај чланак.

исписујући своју верзију погребне песме Малика ибн ал-Раиба у прози или, прецизније, комбинујући поезију и прозу. Поднаслов књиге је „текст” (*naṣṣ*), генерички знак који указује на слободан однос према „тиранији жанра” и на подривање строге границе између прозе и поезије. У својој елегији, модерни песник тежи да уплете прозу и стих у један „текст” који се нежно креће између приземног и лирског. За њега је то кретање и својеврсна поетика: „Проза је сусјед поезији и рекреација пјесника / Пјесник је онај који је збуњен између прозе и поезије” (Derviš, 2024: 121).

Но, та комбинација не представља новину. Иако је Махмуд Дервиш познат пре свега као песник, написао је пре ове књиге неколико прозних дела, међу којима је најцењенији једнодневни дневник из Бејрута под израелском опсадом 6. августа 1982, *Dhākira li-l-nisyān* (*Сјећање за заборав*, 1984).¹⁷ Занимљиво је да је и та књига некако размишљање о гробу и описана је као дело „засићено смрћу” у ком се чини „да аутор проживљава властиту неизбежну смрт” (Hallaq, 1998: 193). Још једна подударност између тог дела и *Ућрисусџву одсусџва* јесте ауторова употреба парадокса као реторичког средства у наслову.¹⁸ Уопштено говорећи, парадокс је једна од Дервишевих омиљених метода за постизање поетског ефекта, па у том смислу *Ућрисусџву одсусџва* не представља изузетак. У том делу се парадокс јавља на свим нивоима, од речи до реченице и приче. Као реторичка фигура, парадокс се понекад заснива на замени термина у изврнутој реченици, што се на арапском назива *‘aks* или *tabdīl*, или на потпуној антители, званој *tiṣābaqa* или *ṭibāq*.¹⁹ Дервиш је мајстор свог заната и воли *badī‘* једнако као и његови класични преци. Ево неколико илустративних примера:

Ниједно ѿлеме не може ѿобијегити без ѿјесника, као што ѿјесник неће ѿобијегити осим ако буде у љубави ѿражен. [Романтична идеја о аутору као детету.] (Derviš, 2024: 20)

Носѿалѿија је јецај закона несѿособној да докаже своју снају ѿред ѿравом најјачеѿ... [О беспомоћној чежњи палестинских избеглица за својим старим кућама закопаним испод насебина.] (2024: 86)

Три деценије одсусџва биѿа са свој мјесѿа чине мјесѿо сиротѿим биѿем. [Запажање пјесника током прве посете Галилеји после изгнанства.] (2024: 104)

¹⁷ Тај дневник је пример писања какво је Дервиш практиковао у неколико дела. Прво је *Дневник обичне шѿије* (*Yawmiyyāt al-huẓn al-‘ādī*, 1973), а на крају *Траѿ лейѿѿица* (*Athar al-farāsha*, 2008), уједно и његово последње објављено дело. Термин „дневник” овде треба широко схватити тако да подразумева и „есеј”. Помно читање дела *Дневник обичне шѿије* и *Сјећање за заборав* можете наћи у: Guth and Furrer, 1999: 255–275.

¹⁸ Оригинални наслов дела *Сјећање за заборав* (*Dhākira lil-nisyān*), када је први пут објављено у часопису *Al-Karmel* било је *Време: Бејруѿ / месѿо: авѿусѿ*. Парадокс у наслову користи се и зарад ефекта дестабилизовања и уздрмавања читаоца. О *Сјећању за заборав* и његовом настанку, види у Мухавијевом уводном тексту у његовом преводу на енглески: Darwish, 1995: xii.

¹⁹ Као реторичка фигура, парадокс може да се дефинише као „тврђња наизглед супротна здравом разуму, која у себи ипак може да садржи некакву истину” док је антителиза „супротност, или контраст идеја или речи у уравнотеженој или паралелној конструкцији” (<http://www.uky.edu/AS/Classics/rhetoric.html#7>). О арапским терминима види одредницу: Heinrichs, 1998: 656–662.

Његови парадокси неретко се заснивају на метафоричним контрастима и изненадним семантичким обртима. Тако се љубав у зачетку може описати као смрт слађа и живља него било која друга (*akthar 'aṭwār al-mawt 'adhūbatan wa-ḥayā*), а стара љубав као одсуство интензивног присуства (*ghiyāb kathīf al-ḥudūr*) (2024: 87, 91). Истакнуте стилске одлике тог текста јесу и рима и алитерација:

Изнансџво, које је несџоразум између џосџојања и џраница... (2024: 65)

Или:

Сви ови облици се сједињују у сџварној, видљивој, оџиџљивој жени... (2024: 90)

Или:

Јуџро је чисџо, џрољеџно, обојено бојом кајсије, сунцем окујано и флуидно. (2024: 104)

Коначно, треће реторичко средство јесте понављање: речи и израза, синтаксичких структура, слика и сцена. Та стилска одлика неретко подразумева различите врсте паралелизма, аналогije и употребе синонима уместо антонима. Можда је најбољи пример Дервишеве свесне употребе тог средства у естетске сврхе у последњем поглављу дела *Уџрисусџву одсусџва*. Састоји се од педесет мудрих изрека различите дужине, од једног стиха до пет стихова. Изреке су међусобно раздвојене косом цртом и размаком. Последња реч у сваком пасусу преузима се и понавља као прва реч у следећем пасусу и предмет новог афоризма, налик штафети речи у којој се кретање напред никад не завршава. Ево једног примера:

Прича је да си џи црвени Индијанац / Црвеној џера, а не црвене крви; џи си ноћна мора сџражара / Сџражар који џјера одсусџносџ, и масира зџлобове вјечносџи. (2024: 122)

Немају све изреке снагу пословице или максиме. Понекад су сличније пеничким сликама и помало налик многим примерима моностиха раштрканим по целом тексту. Но, када се саставе, као да су изван приповести, у властитом поглављу, заједно стварају утисак свечаности и тежине. Поједине изреке су готово као заповести због своје језгровите и згуснуте форме. Тај утисак даље појачава укључивање стихова из Курана као последње карице у низу (види горе). У односу на уобичајену структуру савремене аутобиографије, ово поглавље може да делује необично, али када се повеже са потпорном формом *qaṣīda* као узором, има више смисла: за арапску оду је типично да се завршава екскурсом, попут низа епиграмских максима (Stetkevych, 1993: 6).

Уосталом, мудре изреке (*ḥikam*) етаблирана су уметност у арапској књижевности, у којој представљају засебан жанр.²⁰ Као реторичка вежба, такозване *gnōtaî* налазимо и у старој Грчкој, а пословичне максиме уобичајене су и у хебрејској Библији, посебно у Књизи проповедниковој и Књизи пословица. Заправо, у делу *Мурал* (*Jidāriyyat*), дугој аутобиографској песми објављеној 2000, аутор надугачко

²⁰ Види још: Gutas, 1981: 49–86.

парафразира Књигу проповедникову (Darwīsh, 2001: 85–91). Та *qaṣīda* епског замаха написана је 1999, одмах после комплексне операције на срцу којој је Дервиш био подвргнут у Паризу, што је за њега представљало још једно застрашујуће искуство и *temento mori*. Стога можда не треба да нас изненаде бројне паралеле између овог дела и *Уџрисусџву огсусџва*. Опсесија смрћу и њеним варијаблама сасвим је очигледна: речи „смрт”, „мртав” и „умрети” јављају се педесет и пет пута у песми (Al-Musāwī, 2001: 104).²¹ Слично је са резигнираним и песимистичним тоном. Штавише, док је писао текст, аутор га је доживљавао као тестамент и поетско сведочанство (Al-Musāwī, 2007: 100).²² Примере интертекстуалности налазимо и на нивоу речи. Слични описи загробног живота као белог сна или белог места јављају се у оба текста.²³ А жалосни приповедач дела *Уџрисусџву огсусџва* на једном месту цитира стих о граду Акри који је написао његов двојник, стих преузет из *Мурала*.²⁴ Додатно, један суштински важан цитат из арапског превода Књиге проповедникове јавља се у *Муралу*, а потом и у делу *Уџрисусџву огсусџва*: „Таштина над таштином, све је таштина.”²⁵

Да сумирамо, Дервиш врло добро познаје и слободно употребљава наслеђе бројних традиција у свом креативном писању, у виду интертекстуалности и књижевне технике. Но, као песник, он није традиционалиста нити творац политичких слогана: „Цјелокупна лијепа поезија је чин отпора. [...] Живо наслеђе је оно што се пише данас... и сутра” (Derviš, 2022a: 151), каже он у свом последњем делу онима који би волели да је другачије.

Питања шта поезија јесте или није, шта она може или не може да учини, те шта јесте или није мисија песника, неодвојива су од путање Дервишевог живота, као што приповеда његова аутоелегија. Поезија игра улогу у његовом свакодневном животу у најинтимнијим и најтривијалнијим детаљима. За њега јутарње устајање, бријање и облачење представљају саставни део писања, „хобија који је постао занат, и заната који је остао хоби” (Derviš, 2024: 69). Како га аутор представља, креативно писање није само ствар инспирације него и дисциплине и мукотрпног рада. И други познати арапски песници писали су аутобиографије изграђене на темељу теме „књижевност и ја”.²⁶ За Дервиша, међутим, то није тема која се развија ради саме себе него она служи да омогући дубље испитивање загонетки идентитета. Ко сам ја/ти осим песник? То је право питање. Шта је сврха мог/твог постојања на земљи? Шта значи бити људско биће? У том смислу, *Уџрисусџву огсусџва* је више егзистенцијално забринуто од већине дела те врсте.

²¹ Мурал је дело „у потпуности посвећено смрти”, тврди Ал-Мусави (Al-Musāwī, 2007: 103), који је изабројао те речи у тексту и остале повезане са смрћу (на пример, „гроб” и „сахрана”). Слично тиме, арапски критичар Абду Вазен одабрао је наслов „Песничко кроћење смрти” за наслов своје анализе *Мурала*. Видети: Wāzin, 2004.

²² Цитат интервјуа с Дервишем објављеног у: *Akhbār Al-Adab*, бр. 396, 11. фебруара 2001.

²³ Упореди *Уџрисусџву огсусџва*, 77 и *Мурал*, 10.

²⁴ Упореди *Уџрисусџву огсусџва*, 111 и *Мурал*, 98–99.

²⁵ Упореди *Уџрисусџву огсусџва*, 105 и *Мурал*, 87, 88, 91.

²⁶ Можда је најпознатија књига овог типа *Моја џрича о џоезији* Низара Кабанија (Qabbāni, 1973), али и Адонис је написао једно дело у том жанру (Adonis, 1993).

Али и поезија може да буде егзистенцијална. Када је постојање неправедно, када је постојање непојмљиво, када је постојање мучно, поезија постаје средство за успостављање равнотеже: „Није ли поезија нека врста покушаја исправљања грешке?” (Derviš, 2024: 70), пита аутор-приповедач свог двојника. Даље у монологу, он каже:

*Машџа је џајни џраџилац бића и њејова једина џодришка да исџрави шџамџарске џре-
шке у Књиџи џосџојања.* (Derviš, 2024: 111)

У том смислу, поезија је облик протеста и освете. Док је био млад, песник је осећао да поезија поседује некакву моћ да исправи катастрофу која је задесила његову породицу и народ. Касније је то осећање надахнуло његову политичку поезију са сврхом да поврати изгубљену земљу. Дервиш каже да је поезија испољавање слободe, те да невидљиво чини видљивим (Derviš, 2024: 46). У том контексту, наслов књиге *У џрисусџву одсусџва* може да се тумачи као упућивање на духовно присуство Палестинаца, које се манифестује у њиховим речима и песмама, чак и у оним местима у Израелу у којима нису присутни од 1948.

Улога поезије јесте да сећање одржава у животу, објашњава аутор, пре свега услед претњи да ће га непријатељ истребити, али понекад и од претњи порицања у властитим редовима. Гледајући историјско руковање на телевизији, он описује своју негативну реакцију на мировни споразум између Палестинске ослободилачке организације и Израела после Споразума из Осла. Сматрао је да се недовољно поштују патње палестинских жртава сукоба. Његов директни поетски одговор била је збирка *Заџџо си коња осџавио самој?* (*Li mādḥā tarakta al-ḥiṣān waḥīdan*, 1995), дело које он коментарише на следећи начин:

*Шџа може џјесник, суочен са булдожером исџорије, нејо да чува дрво сџарих џуџева и
изворе воде, видљиве и невидљиве; браниџи језик од блијегеј џага, од фиџураџивне сје-
цифичностџи; ослободиџи џа од џласова жрџава које џраже свој дио суџрашњеј сјећа-
ња, на самој земљи џје се борба окреће ономе шџо је далеко од силе оружја: сили ријечи.*
(Derviš, 2024: 96)

У старој Грчкој, душа преминуле особе можда је била повезана са лептиром. Старогрчка реч за „лептира” и „душу” или „дах” је иста: психа (Bremmer, 1987: 82, 123).²⁷ У грчкој митологији, Психа је персонификација душе и љубавница бога Ероса. Симболички је представљена као лептир. Да ли због тога лептир има толико снажно симболичко значење у Дервишевом инвентару метафора? Када је био дечак, за аутора су лептирице биле попут сестрица. Њихове лепршаве боје у ваздуху у њему су подстицале жељу да полети и научиле су га уметности самоће (Derviš, 2024: 16–17). Заиста, он сам је био лепршави лептир пре него што је његов лет приземљило „тешко питање идентитета” (Derviš, 2024: 28). У тексту се лептири доводе у везу са срећом и невиношћу, храброшћу и маштом. За одраслог аутора, лептир је подсетник на детињство и симбол Галилеје (Derviš, 2024: 107). „Лептири су разбацане

²⁷ Бремер тврди да веза између лептира и мртвих можда потиче из минојских времена, али докази су упитни.

мисли, осјећаји који лебде у ваздуху” (Derviš, 2024: 105), каже он, можда у намери да подсети на грчку спону.

Као што је речено, наслов Дервишевог последњег објављеног дела је *Оџисци пейџирице* (*Athar al-farāsha*). Та фраза је преузета из једне кратке, једноставне песме у његовом дневнику без датума. Песма почиње и завршава истом строфом:

Оџисак пейџирице је невидљив

Оџисак пейџирице не блиједи (Derviš, 2022a: 86)

Шта је онда коначна порука књиге *Уџрисусџву одсусџва*, посмртног говора Махмуда Дервиша? Аутор-приповедач напоследку поставља исто питање покојнику под покровом и схвата да „заиста, ниси оставио опоруку, осим забране претјераног умачења” (Derviš, 2024: 114). Читалац закључује да је песникова жеља да његов текст остане отворен, онолико отворен колико је он волео да живот буде отворен, отворен колико и идентитет. У песничкој збирци која је непосредно претходила делу *Уџрисусџву одсусџва* има једна песма у којој се песничко јаство обраћа одсуству у пророчким стиховима: „Реци одсутности: Ускратила си ме / а ја сам овдје дошао да те... употпуним!” (Derviš, 2022: 201). У истој збирци, *Као багемов цвеш или даље* (*Ka-zahr al-lawz aw ab'ad*, 1995) налази се и једна дугачка опроштајна песма посвећена његовом пријатељу Едварду Саиду. Део је свите „Изгнанство”, која има „антитезу” (*ḡibāq*) као сугестиван поднаслов. Противречности великог интелектуалца заправо су биле и противречности великог писца, а речи те песме једнако би могле да представљају епитаф за обојицу:

Воли одлазак у нејознаџо.

Пуџујуџи слободно кроз кулџуре,

они џџо џраже џугску суџџину

моју наџи мјесџо за све да заједно сјегну...

Ту марџина најредује. Или се ценџар џовлачи.

Тамо џје Исџок није џосве исџок,

ни Заџаг џосве заџаг.

Гџје иценџиџеџ џперасџа у мноџџво,

а не у џврђаву ни ров.²⁸

ИЗВОРИ:

Adonis. (1993). *Hā anta ayyuhā al-waqt. Sīra shi'riyya thaqāfiyya*. Beirut: Dār al-Ādāb.

Al-Musāwī, A. S. (2007). “al-Mawt min manẓūr al-dhāt”. In: *Ālam alfikr*. 4, 99–135.

Al Tilbānī, S. A. (1968). “Il poeta umayyade Mālik ibn ar-Rayb”. *Annali* 18. Napoli: Istituto Universitario orientale di Napoli, 289–318.

Barthes, Roland. (1986). “Smrt autora”. (M. Beker, prev.). U: Beker, M. (ured.). (1986). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 176–180.

Bremmer, Jan. (1987). *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton: Princeton UP.

Darwish, M. (1995). *Memory For Forgetfulness, August, Beirut, 1982*. (I. Muhawi, trans.). Los Angeles / London: University of California Press.

²⁸ Према преводу Мирзе Сарајкића, штампаном у овом броју *Поља* на стр. 61–69. (Прим. рег.)

- Darwish, Mahmoud. (2001). *Jidāriyyat Maḥmūd Darwīsh*. 2nd ed. Beirut: Riad El-Rayyes.
- Derviš, Mahmud. (2022). *Sabrana djela III*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2022a). *Sabrana djela IV*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2024). *U prisustvu odsustva*. (Dž. Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međunarodno razumijevanje.
- Goldziher, Ignaz. (2006). "On the veneration of the dead in paganism and Islam". In: Stern, S. M. (ed.). (2006). *Muslim Studies* 5/1, 209–238.
- Guth, Stephan. and Furrer, Priska. (eds.). (1999). "The Poet and his Mission, Text and Space in the Prose Works of Maḥmūd Darwīsh". *Conscious Voices*. Stuttgart: Steiner, 255–275.
- Gutas, Dimitri. (1981). "Classical Arabic Wisdom Literature: Nature and Scope". *Journal of the American Oriental Society*. 101 (1), 49–86.
- Hallaq, Boutros. (1998). "Autobiography and Polyphony". *Writing the Self, Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books.
- Heinrichs, Wolfhart. P. (1998). "Rhetorical figures". In: Meisami, J. S. and Starkey, P. (eds.) *Encyclopedia of Arabic Literature*, vol. 2. London: Routledge.
- Jelloun, T. B. (2008). Mahmoud Darwish. 10. August. <http://www.taharbenjelloun.org/chroniques> (nr. 92).
- Kitāb al-Aghānī*, XXII. (1986). Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmiyya.
- Månsson, Anette. (2003). *Passage to a New Wor(l)d. Exile and Restoration in Mahmoud Darwish's Writings 1960–1995*. Ph. D. thesis. Uppsala: Uppsala University.
- Qabbānī, Nizār. (1973). *Qiṣṣatī ma'a al shi'r*. Beirut: Manšūrāt Nizār Qabbānī.
- Stetkevych, Jaroslav. (1993). *The Zephyrs of Najd. The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb*. Chicago: University of Chicago Press.
- The Koran Interpreted*. (1964). (Arberry, Arthur J., trans.). London: Oxford University Press.
- The Noble Qur'ān in the English Language*. (1995). (Al-Hilālī, M. T. and Khān, M. M., trans.). Riyadh: Dar-us-Salam.
- Wāzin, 'Abdug. (2004). *Maḥmūd Darwīsh. Al-Gharīb yaqa' 'alā nafsihi*. Beirut: Riad El-Rayyes.

(С енїлескої їревела Аријана Лубурић Цвијановић)