

СТРАТЕГИЈЕ КОНСТРУКЦИЈЕ И ДЕКОНСТРУКЦИЈЕ (ЛИРСКОГ) СУБЈЕКТА У ПОЕЗИЈИ МАХМУДА ДЕРВИША¹

...што је читашељ што йиша:
што йоезија може казиваши
у доба кашасирофа?

У уводном тексту антологије есеја који говоре о савременој аутобиографској поезији под насловом *После исповести: Поезија као аутобиографија* (*After Confession: Poetry as Autobiography*), уредници Кејт Сонтаг и Дејвид Грејам пишу да „живимо у времену мемоара”, констатујући да је фокус расправе о фикцији/нефикцији која садржи аутобиографске наративе примарно усмерен на прозу (Sontag, Graham, 2001: 3).² Иако се есеји усредсређују на наслеђе америчке исповедне поезије, антологији ипак претходе општија питања о томе „како савремени песници расправљају о неретко контроверзним историјским, етичким и критичким аспектима који се тичу аутобиографске поезије [...] и шта могу да кажу о природи сведочења и ауторској одговорности”, односно „како виде властиту позицију у историјском контексту лирског „ја” (2001: 3–4). Поезија која се чита на овом трагу недвосмислено је прожета питањима саморепрезентације, етичке дужности и историјске свести, а њена (премда „увек проблематична”) биографска подлога се упорно намеће као важан интерпретативни ослонац. Превазиђена као *мешога*, а враћена у средиште самог текста као *машеријал*, биографија посредује сопство измењено увођењем у књижевни текст, као перформатив, језички чин, доживљајни идентитет субјекта, а не миметички запис претпостављене аутентичне особе.³ Зато Сонтаг и Грејам оправдано тврде да не можемо поуздано знати да ли код аутобиографских наратива читамо интимну исповест или аутори просто желе да оставе утисак такве наратије. У оба случаја је још оправданији њихов одговор – „*га и не*” (2001: 8).

Керолин Форше, и сама ауторка унутар жанрова саморепрезентације, истражује бројна питања наративизације сопства и аутобиографског „ја” у поезији. Појмом „поезије сведока” (*poetry of witness*) она проширује границе аутобиографске поетике и поетике сведочења, инсистирајући на томе да лично искуство и историјско насиље

¹ Текст је прегледни део започетог ширег истраживања о аутобиографским наративима, поезији сведока и говорним чиновима у поезији Махмуда Дервиша, ком тек предстоји објављивање.

² Цитате с енглеског превела је ауторка рада, осим у случајевима где су у списку извора наведени постојећи преводи.

³ О аутобиографији и перформативности видети: Smit, 2009: 99–101, с ослонцем на Џудит Батлер, како и истиче Сидони Смит.

заједно творе простор етичке одговорности.⁴ Тај простор ауторка назива „друштвеним”, јер он је „место отпора и борбе, на ком се објављују књиге, читају песме и шире протести” (Forché, 1993: 31). Проблем односа „личног” и „политичког”, како га ауторка види, јесте у томе што је прво концентрисано на приватна осећања и искуства, а друго на јавна питања, па у овој одвећ апстрактној релацији нема одговора на то како суштински изгледа прожимање тих сфера у гласу лирског субјекта. У друштвеном простору поезија сведочења постаје инструмент отпора и повезивања – она је снажно окренута друштву иако прожета личним искуством, спајајући тако, најзад, интимно и јавно. Лирски субјект може сведочити о било ком виду социјалне неправде, а да не посеже нужно за ригидним политичким „истинама”. Ступањем у друштвено, схваћено управо на овакав начин, као семантички нужан допунски аспект личне и политичке поезије, може се рећи да лирски субјект говори за своју заједницу, без институционалне верификације његове истине. Из истог разлога се ни искуство сведока у поезији не ослања искључиво на непосредне везе са стварношћу о којој говори, него пре на дејство које лирско сведочење производи у друштвеном пољу, односно на стратегије којима се обликују разумевање, деловање и сећање заједнице. Стога поезија заснована на личном искуству недвосмислено истиче питање истине у књижевном дискурсу: шта значи речена истина у поезији и на који начин лирско „ја” преузима улогу сведока? Поезија сведочења тиме потцртава и етичке претпоставке самог чина сведочења.

У есеју „Сведочење као литерарни проблем” (*“Testimony as a Literary Problem”*) Марија Делаперијер говори да су „модерне наратолошке студије релативизовале истинитост наратива”, те да је „[к]риза књижевне репрезентације, у којој су чињенице само ‘ефекти стварности’ (Барт), а сама наратија непрестано кретање знакова (Пирс) или идеалистичка илузија (Дерида), утицала и на наратију научних стремљења” (2014: 43), под коју заправо можемо подвести наративе номинално нефикционалних жанрова, или хибридних жанрова, јер ипак успостављају директну везу са фикцијом служећи се њеним средствима репрезентације. И поезија, дискурзивно, пролази кроз идентичне потешкоће. Лирски субјект заузима незавидну позицију између два супротна захтева: с једне стране, он се традиционално може довести у везу са (ауторским) аутобиографским „ја” које стоји иза текста, и које проговара из света чињеница и личног искуства, а са друге, савремена читања аутобиографске поезије настоје да пониште, или бар радикално освесте, овај биографски уплив као

⁴ У предговорима двама антологијама, *Прошив заборав: Поезија свегока у двадесетом веку* (*Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*) и *Поезија свегока: Трагиција на енглеском, 1500–2001* (*Poetry of Witness: The Tradition in English, 1500–2001*), од којих је на другој коуредник Данкан Ву, поезија сведока јесте описана као жанровски феномен који доводи у тесну везу лирско „ја” и историјске (политичке) прилике које га трансформишу. (Новији осврт на ова питања може се наћи у интервјуу за *Poetry Flash* који је с ауторком водио Ли Роси – видети: Forché, 2020.) У критици су неретко истицани немали пропусти ових антологија, како у теоријској недоследности тако и у самом избору „репрезентативне” грађе. Код нас се овог питања критички дотакла Дуња Душанић, бавећи се сведочанством као песничким жанром – видети: Душанић, 2021: 36–42. Но, оне ипак јесу допринеле учвршћивању погледа на аутобиографско „ја” конструисано у тексту као на превазилажење чисте исповедне интроспекције и дистанциране објективности тако што лирски субјект постаје посредник између индивидуалног искуства и колективне историје.

текстуалну праксу и модус читања. Лирски субјект се, дакле, налази у константном језичком напору да се одбрани од поједностављеног читања аутореференцијалности, показујући да је и оно што изгледа као интимна исповест једнако подложно релацијама знакова и реторичким стратегијама као и било који други наратив који претендује на истину: „Аутобиографија, као што знамо, излаже субјекта који пише и, истовремено, показује његове аутостваралачке намере, док је у књижевном сведочењу улога аутора-сведока – чак и када је присутан/-на у тексту – усмерена ка унутрашњем доживљају описаних искустава” (2014: 45). Овако се сведочење коначно измешта из домена фактографије у простор перформативног обликовања истине, а лирски субјект је више него сведок догађаја заправо сведок сопственог доживљаја догађајности, што не гарантује историографску прецизност нити структурну кохерентност, као ни провериву референцијалност, односно заснованост на реалним догађајима. Иако би се могло учитати да поезија (посебно ако се у обзир узме исповедна традиција) нуди најнепосредније, субјективне, личне истине, и у том дискурсу она полаже право на универзалнију семантику и превазилажење, или редефинисање, управо појединачног значења. У помаку од приватног ка општем отвара се простор њеног важења за Другог.

Фигура лирског субјекта као сведока постаје кључна за разумевање аутора попут Махмуда Дервиша, чије дело настаје у околностима у којима је готово немогуће раздвојити лично искуство од колективног хорора.⁵ Код Дервиша лирско „ја” није идентично аутобиографском, али није ни потпуно алегоризовано, што приличи говору из позиције коју је обликовало историјско насиље. У таквом оквиру сведочење постаје не само књижевни поступак већ и етички императив – модус посредовања између личног и заједничког, између рањивости појединца и захтева народа чија патња тражи артикулацију. На тај начин криза репрезентације и нестабилност истине у дискурсу не умањују снагу сведочења, већ показују како песник преговара са овим унапред искљученим поверењем у веродостојност сведока у књижевном наративу. „Немогуће је писати и неопходно је писати”, констатије Делаперијер (2014: 44), говорећи о потешкоћама интерпретирања стварности код песника после Другог светског рата, а Дервиш, чија је поезија делом заокупљена питањем реалних услова отежале перцепције, али у споју са јасно разлученим контекстом и околностима друштвене стварности, каже: „Књижевност рођена из јасно дефинисане стварности способна је да створи стварност која превазилази стварност – алтернативну, замишљену стварност” (Darwish, 2017: 21).⁶ У оваквим и другим аутопоетичким коментарима, песник наглашава трансформативну моћ поезије у којој је језик основни инструмент креирања смисла, а лирско сведочење гради простор у ком истина и искуство властитом литерарношћу превазилазе ограничења фактичке стварности.

⁵ Узгред, и у поменутом антологичарском раду Керилин Форше, Дервиш јесте укључен у корпус поезије сведока, превасходно на основу својих песама о изгнанству.

⁶ Палестински књижевни фестивал (*PalFest*, видети: <https://www.palfest.org/>) замишљен је као културни, језички и књижевни простор за говор о колонијализму у двадесет првом веку, а приликом његовог оснивања 2008. године, непосредно пред своју смрт, Махмуд Дервиш је учесницима упутио писмо, из ког је и цитат. Писмо је у целости преведено у овом броју *Поља* на стр. 101–102.

Дервишеву поезију прожимају глаголи перцепције и опсервације – он види, посматра, чује, послушкује, пролази (крај нечега), пише и говори (о нечему) итд. – што нису пука стилска или лексичка решења, већ начин да се одговорност лирског субјекта упише у граматику – структуру и унутрашњу логику – саме песме, док перформира улогу сведока кроз непрекидно „обраћање” пажње (на нешто):

*[...] видим оно што видим
онако како јесте, по облику
с тим да посмајрам поворено
његову сенку
да осетим било којаси,
ја сушра зајишем
на лисцу од јуче: нема јаса
до одјека.*

(„Ни мање ни више”; Дервиш, 2015: 74)

Или:

*ходам / жури / трчим / њећем се / силазим / вичем / лајем / урличем /
дозивам / лелечем / убрзавам / усјоравам / њадам / њојушам / сушим
се / идем / лећим / видим / не видим / њосрћем / жућим / зеленим /
њавим / цетам се / задржавам сузе / жедним / умарам се / њагујем /
њадам / усјајем / трчим / заборављам / видим / не видим / сећам се /
чујем / њедам / бунцам / фанџазирам / шајућем / вичем / не моју /
јаучем / лудим / блудим / умањујем се / увећавам се / њадам / сјршим /
рушим се / крварим / и њадам у несвесј /*

(„Коцкар”; Дервиш, 2015: 148)

У двостиху „видим оно што видим / онако како јесте, по облику” субјект се конструише као „објективни”, непосредни сведок. Присуство перцептивних глагола успоставља етички императив пажње. Међутим, „сенка”, временска одложеност – „па сутра запишем”, и својеврсна поента – „нема гласа / до одјека”, деконструишу ту претензију на непосредност: истина се појављује као посредована резонанца, што имплицира да лирски субјект није извор знања него његов медиј.⁷ У другом примеру, хипертрофирани низ глагола, пун градације и оштрих контраста – „ходам / жури / трчим / [...] / видим / не видим / [...] / умањујем се / увећавам се” – јасно (чак и графички) фрагментизује субјект, који се распада у чисту динамику кретања, телесног напора, контрадикције и исцрпљености. Управо на том распону између „видим” и „не видим” гради се поетски глас који је истовремено интиман, али се и претаче у заједничку, историјски оптерећену осетљивост. Та наглашена, пожељна пажња побуђује се и код читаоца, јер је он неретко директно или имплицитно апострофиран

⁷ Само три месеца пред смрт, у једном од својих последњих јавних обраћања, и то у Сарајеву, Дервиш је рекао, тј. симболично аутопоетички закључио: „Тачно је да ја пишем поезију, али иза мојих стихова постоји силно и дубоко гласје. [...] праведније је казати да сам ја само ставио потпис на ријечи које испишује мој народ.” Говор је у целости преведен у овом броју *Поља* на стр. 103–104.

и позван да промишља (ван)текстуалну стварност, која, и кад је маркирана као лични доживљај, посредована сликама свакодневице – од сложених егзистенцијалних питања до аутоматизованих радњи – често припрема терен за колективно препознавање:

Чишаћељу –
Не тражи од мене шајаше,
Нићи ријечи узвишене.
(„Читатељу”)

Или:

Зајмо будимо јосјодари ријечи које
чине своје чишаоце бесмртнима...
(„Едвард Саид: Контрапунктно читање”)⁸

У првом примеру обраћање „читатељу” функционише као непосредна, интимна апострофа, где лирски субјект иницира директан дијалог и укључује читаоца у само искуство песме, док је текст на граници посвете и вокатива. У другом примеру лирски субјект користи „будимо” као апел на апстрактни колектив, односно на општу песничку свест, и то у форми поетичког чина који не само да инсистира на акцији већ и наглашава одговорност за реч и њен утицај; овде није посреди конкретан саговорник већ идеја заједничког деловања са „својим читаоцима”. Код Дервиша поменуто „обраћање пажње” није описна техника него основни поетички поступак: све настаје у самом чину језичког регистровања, односно у говорном евидентирању искуства кроз сложену мрежу глагола који не описују стварност већ је у језику непосредно производе као догађај. Та стална напетост између конструкције и деконструкције производи семантички вишак, тачније говорну ситуацију у којој се значење једне радње или доживљаја не исцрпљује у једној речи или синтагми, већ се умножава, помера и држи у стању смисаоне напетости, одлагања, јер смисао код Дервиша не настаје из стабилности него из непрекидног напрезања субјекта у језику, све до оголелих лексичких избора који доприносе реконструкцији стварности у којој поезија функционише као простор одржавања присуства у условима историјског и личног расапа.

На сличном трагу, у језику Дервишеве песме пресудну улогу имају и говорни чинови, односно концентрисане намере лирског субјекта да делује језиком.⁹

⁸ Обе песме цитиране према преводу штампаном у овом броју Поља на стр. 36. и 61–69.

⁹ Теорија говорних чинова појавила се средином двадесетог века у оквиру филозофије језика, под утицајем радова Лудвига Витгенштајна, а њени оснивачи су Џон Серл и Џон Остин. Према овој теорији, говорник помоћу језика не преноси само информације, већ врши радње – обећава, наређује, убеђује... У савременој лингвистици и прагматици теорија се користи за тумачење и класификацију говорних чинова, док у књижевној и политичкој анализи омогућава разумевање тога како језички изрази делују на читаоце и слушаоце и обликују значење текста. Видети: *Говорни чинови* (Serl, 1991); *Како деловају речима* (Ostin, 1994). Видети такође рецентно истраживање на ову тему, а на примеру песме „Маска је пала” Махмуда Дервиша: Moslemi, 2025.

Најочитији пример овог поступка садржан је у Дервишевој песми „Лична карта”.¹⁰ Песник не исказује идентитет констативно – не каже једноставно: „Ја сам Арапин”, већ га успоставља перформативно, наредбом:

Пиши!
 Ја сам Арапин.
 Број исцрпаве ђегесеџ хиљада
 И деце имам осморо
 И ђосле леџа ће деветџо!
 И је л' ше љуџи џо?

(„Лична карта”; Дервиш, 2015: 13)

Реч је о декларативном говорном чину, онако како га појми Џудит Батлер,¹¹ у ком се идентитет не описује, већ се производи кроз језичко дејство, кроз понављање и јавну вербализацију. Како (угрожени, палестински) идентитет у друштвено-политичкој стварности није загарантован, већ оспораван, он мора бити изговорен да би постојао. Док је у стварности контрола над саморепрезентацијом одузета, у поетском свету субјект поново преузима моћ над сопственим именом и постојањем, уписујући идентитет у јавно поље кроз говорни чин. На примеру ове најцитираније песме Махмуда Дервиша, и сам глагол у императиву – „Пиши!” – у другом лицу, обраћа се Другом као инстанци признања, као носиоцу симболичке моћи да потврди постојање субјекта – моћи оног који је позван да запише и учини идентитет видљивим. Другим речима, издејствован је дијалог у ком вербални гест води у конкретну акцију. Упутна је и „инверзна” ситуација која је у овој песми постављена: уводном стиху/рефрену не претходи позив да се лирски субјект одреди, већ он сам иницира одређење кроз Другог, захтевајући да га призна као субјекта кроз чин уписивања, и то кроз неколико понављања:

Пиши!
 Ја сам Арапин
 Радим у каменолому
 Са мученицима
 [...]

Пиши!
 Ја сам Арапин
 Ја сам име без џиџула
 [...]

Пиши!
 Ја сам Арапин
 Боја косе – џарава
 Боја очију – кафена
 [...]

¹⁰ Ова песма припада самим почецима Дервишеве песничке афирмације и деценијама се о њој пише као о парадигми за песникову иначе сложена и свеприсутна питања колективног идентитета.

¹¹ Видети: *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Butler, 1997).

*Пиши!
Ја сам Арајин
Ошео си лозе мојих гедова
И земљу коју сам орао
Ја и сва моја деца
[...]*

(Дервиш, 2015: 13–15)

Стога – „Пиши!” – функционише као тачка уласка у језичку и политичку видљивост. Други је, дакле, неопходан као сведок перформатива: без његовог саучествовања говорни чин остаје рањив, непотпун. Говорни чин – „Пиши!” – имплицира сведочење и о контексту историјске неправде, изгнанства и друштвене маргинализације. Индикативна је у том смислу последња строфа:

*Пиши... у вр' љрве сѣране
Ја не мрзим љуге
И никога не најадам
Али будем ли љаган
Јешћу месо узурџајора
Пази... љази се... моје љади
И да се ЈА не наљуџим!!!*

(Дервиш, 2015: 15)

Лирски субјект изговара свој идентитет кроз упозорење и позива Другог да буде сведок сложености и ризика самог његовог постојања, што изнова истиче етичку страну сведочења. Говорни чин овде укључује истовремено сведочење о личном и колективном страдању, изражавање моралних дилема и историјске неправде, те артикулише идентитет као динамичан, конфликтан и осетљив на друштвене услове – односно показује шта је (не)праведно, шта је потенцијално насилно и опасно, и трага за признањем унутар дијалога са Другим. Такорећи, сведочење овде подразумева одговорност према истини, правди и моралној последици речи. Тиме поезија постаје простор у ком се сведочење и перформативна артикулација преплићу: идентитет се конституише кроз јавно изговарање, а тај изговор је истовремено и акт документовања постојања и страдања, акт који захтева Другог као сведока. У „Личној карти” идентитет се успоставља кроз конкретне, мерљиве елементе живота, попут броја исправе или броја деце. Сваки део заправо мења целину, и сам идентификациони документ функционише као синегдоха идентитета.

Узме ли се за основ логичка и семантичка веза природе сведочења и природе поетског језика појединих песама које представљају „сведочење”, јасно ће се издвојити снажно аутобиографски интониране песме у делу опуса Махмуда Дервиша који се може назвати „поезијом сведока”. Дервиш нема интенционални отклон у односу на аутобиографско у својој поетици, али тежи његовом преиначењу у питање „свих нас” – чак и на местима где је нескривено национално оријентисан, суштински увек настоји да заузету позицију симултано конструише и деконструише ка вишегласју, „јер су написана сопства многобројна и различита” (Darwish, 2017: 21).

Другим речима, фигура сведока на неки начин недопуњава и надограђује аутобиографски тон његове поезије. У аутобиографији је писац превасходно усмерен на себе: на интроспекцију, самозагледање и наративизацију сопственог искуства. На супрот томе, сведочење такође почива на субјективности, али свој поглед усмерава ка спољашњем: субјект који сведочи говори из себе, али не говори само о себи, већ настоји да осветли догађаје, лица и стварност који превазилазе индивидуално искуство. Традиционално разумеван аутобиографски наратив треба схватити као услов могућности сведочења, као директно имплицирање позорности читаоца и привлачење пажње на интимни говор који се потом преображава у ситуацију од јавног значаја. Ако је фактографска грађа која припада домену јавног реинтерпретирани, измењена и дописана самим процесом наративизације, она је ипак заштићена средствима фикције којима се користи. Аутобиографски материјал у Дервишевој поезији служи као стратегија конструисања лирског субјекта као сведока, али идентитет се посредује кроз перформативност и говорне чинове, који омогућују стварање друштвеног простора као места отпора, како је раније поменуто с ослонцем на тезу Керолин Форше.

Кроз истакнуту важност дијалога са Другим, у поезији Махмуда Дервиша сведочење представља релациони процес који подразумева и активну улогу читаоца на месту секундарног, етичког сведока, те оно бива довршено тек у чину рецепције, у тренутку када читалац преузима одговорност да изговорено препозна као стварност. На тај начин, песма не представља завршену форму сведочанства, већ отворено поље његовог непрекидног настајања. Фигура Другог, која се у Дервишевом опусу јавља у више слојева – као окупатор, изгубљена домовина, унутрашња подељеност субјекта, двојник, етички адресат итд. – постаје структурни и формални услов самог сведочења. Управо кроз ту многоструку позицију Другог одвија се и деконструкција јединственог, стабилног „ја”, при чему сведочење престаје да буде искључиво аутобиографско и прераста у трансубјективни чин који истовремено обавезује и говорника и читаоца: „Други је и одговорност и тест” (Darwish, 2012: 69).¹² Стратегија (де)конструкције лирског субјекта у односу на Другог остварује се и кроз поступак употребе персоне. На пример, у песми „Ја сам Јусуф, оче мој”, Дервиш посеже за фигуром архетипског изгнанника, из старозаветног наратива, у коју је већ уписана идентитетска симболика:

Ја сам Јусуф, оче мој. Оче мој, браћа рођена не воле ме. Не желе ме, оче мој.

[...]

Ти ме назва Јусуфом, а они ме у бездан бацише, и за њо вука окривише;

А вук је милосћивији од браће моје.

Најдражи оче мој!

Да л' шћа зријешио сам, када рекох:

„Вигјех једанаест звјезда, и Сунце и Мјесец,

Вигјех их како сецгу ми чине.”

(„Ја сам Јусуф, оче мој”; Derviš, 2008: 44)

¹² Из чувеног интервјуа, преведеног и штампаног у овом броју *Поља* на стр. 105–125.

Дакле, сведочење и саморепрезентација нису непосредни, већ су обликовани препознатљивом референцом. Индивидуална траума песника (искуство изгнанства, издаје, губитка дома) удаљава се од исповедне транспарентности и преиначава се у модел субјективитета који у себи садржи иста „искуства“, али која постоје као део већ постојећег учвршћеног симболичког оквира, који претендује на универзалност и код читалаца буди интензивнији осећај поистовећивања. Међутим, лирски субјект није просто маскиран у признат и значајан идентитет с циљем да изрази универзалнију истину, већ је управо маска, односно одабрана позиција говора, та која разоткрива драму идентитета лирског субјекта.

У том померању субјекта од сопственог центра ка фигури Другог открива се динамика која мења саму природу лирске самосвести кроз стални сусрет са спољашњим: „Ја сам мноштво... У мени је увијек нова вањштина“, стих је Дервишеве песме „Едвард Саид: Контрапунктно читање“. Свест лирског субјекта се обликује у односу, а не у изолацији: Други делује као семантичка и епистемолошка тачка преко које се „ја“ осмишљава. Оваква структура сведочења подразумева да је субјективност неодвојива од онога што је изван ње – не зато што га присваја, већ зато што тренутак говора постаје место узајамне рефлексije. То омогућава да се искуство које песма саопштава схвати као везивно ткиво између субјекта и онога што га додирује, нарушава или дефинише, а самим тим и као простор у ком се лирски идентитет обликује у другости. У обимној теоријској расправи *Лирски субјект* (*The Lyric Subject*) Варја Балжалорски Антић говори о лирској персони и, на трагу дијалогског концепта (Бахтин), закључује да је тај сусрет са Другим заправо фаза огледала (Лакан):

[...] сојство постојаје свесно себе (шакође) кроз ограз. Песма преноси још један важан елемент огрза: у огразу – преламању, ја више не постојим од себе, дешава се штећички прелом, субјект и објект се у свом раније недељивом постојању раздвајају на двоје; оно што видим у огразу ми не припада, није ми идентично. (2022: 187)

Овакве радикалне фракције има и у лирском субјекту Дервишеве поезије:

*Јер више нисам свој.
Ја више нисам ја.
Ја нисам више – свој.*

(„Мурал“)

Стихови не изводе идентитет из стабилне унутрашњости, већ га приказују као нешто што се урушава у процесу самопоимања. Кроз три негације („више нисам“, „више нисам“, „нисам више“), оно што је у теоријском дискурсу описано као тренутак у ком се сопство затиче изван себе, у песми се јавља тачно у часу када „ја“ више не може да се подудара са оним ко говори, када „ја“ остаје без власништва над собом.

Поезија Махмуда Дервиша, најпре она која је одређена као „поезија отпора“, ¹³ али и његова поетика као таква, формирају се унутар конкретне историјске трауме

¹³ Видети текст „Поезија ошјора Махмуда Дервиша као културално памћење“ Мирзе Сарајкића, у ком аутор Дервишеву поезију повезује с интенционалном (ре)интерпретацијом колективне

и колективног искуства који су органски део њеног значења и тематског оквира, али су ту и као фон разумевања који већ унапред усмерава читалачко очекивање и интерпретацију. Неупитно аутобиографско суделовање у колективној трауми додатно наглашава да је прилична неодвојивост поезије Махмуда Дервиша од контекста о и у ком реферише специфична, јер садржај заснован на личном и колективном не проблематизује сам песник споља, управо говором о, већ лирски субјект, говором из. Чврсто у вези са тешком палестинском стварношћу, сведочење у Дервишевој поезији функционише као маска аутобиографије, али не као прикривање већ као њено превазилажење. Оно отвара простор Другом да упише своје трагове у лирски глас, чинећи субјект нестабилним, порозним и континуирано преобликованим у односу на оно што му долази споља. Тај уплив другости јесте суштински: он релативизује саморепрезентацију и спречава субјект да се учврсти као јединствен, аутономан глас. Код Дервиша, овај расцеп није само стратегија конструкције, већ нужност која произлази из положаја песника оптерећеног историјом и перманентном изгнаничком свешћу. Немерљиви квалитет језичког и филозофског у поезији Махмуда Дервиша, садржан у фундаментално важном раскривању савремености у тачки пресека мита и свакодневице – које нам овај песник оставља у аманет¹⁴ – свој пуни потенцијал остварује кроз аутентичну фигуру тројанског песника, гласа прогнаних и жртава. Као национални песник, он носи одговорност да „говори” заједницу, али управо кроз фрагментарност субјекта сведока показује да је та одговорност неодвојива од преиспитивања, удаљавања, па чак и одрицања од чврстог „ја”. Његова поезија тиме разоткрива парадокс те улоге: не може бити глас колектива онај који није у стању да се одвоји од себе, да пропусти другост кроз себе и да сопствену позицију учини несталном.

ИЗВОРИ:

- Balžalorsky Antić, Varja. (2022). *The Lyric Subject*. (Erica and Lukas Debeljak, trans.). Berlin: Peter Lang.
- Darwish, Mahmoud. (2012). "Exile is so strong within me, I may bring it to the land". *Journal of Palestine Studies*, volume XLII, number 1, Autumn, 46–70.
- Darwish, Mahmoud. (2017). "Welcome". *This is not a Border*. (Ahdaif Soueif & Omar Robert Hamilton, eds.). Bloomsbury Publishing, 19–23.
- Derviš, Mahmud. (2008). *Beskraj od trnja*. (Mirza Sarajkić, prev.). Sarajevo: Zalihica.
- Дервиш, Махмуд. (2015). *Осџаџак живоџа – изабране ђесме*. (Татјана Ботић, прев.). Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Delaperrière, Maria. (2014). "Testimony as a Literary Problem". (Marta Skotnicka, trans.). *Teksty Drugie*, 2 [Special Issue, English Edition], 42–54.

трауме у функцији памћења: „Пјесништво Махмуда Дервиша обилује културномеморијским константама и варијаблама у толикој мјери да се оно може схватити као сложен поетски мнемоторос, односно сингуларан литерарни простор сјећања. Памћење се инаугурира као основни конструктивни принцип његове поезије, како у бројним пјесмама, тако и у аутобиографским збиркама, а посебно у збиркама поезије које су знаковито (мнемотички) насловљене као *Дневник љалесџинске ране* из 1969. године, те *Дневник обичне џује* из 1998. године, као и у римованој аутобиографији *Усџомена на заборав* из 1985. године” (2014: 156–157).

¹⁴ Од арапске речи *'atāna* за поверење, искреност, залог.

- Душанић, Дуња. (2021). *Са силама немерљивим: Песници као свегоци модерној хорора*. Београд: Досије студио; Универзитет у Београду – Филолошки факултет.
- Forché, Carolyn. (ed.). (1993). *Against Forgetting: Twentieth-century Poetry of Witness*. New York: W. W. Norton.
- Forché, Carolyn. (2020). "What We Can Do". An Interview with Carolyn Forché by Lee Rossi. *Poetry Flash*. (https://poetryflash.org/features/?p=ROSSI-What_We_Can_Do, 7. 9. 2025)
- Ostin, Džon. (1994). *Kako delovati rečima*. (Milorad Radovanović, prev.). Novi Sad: Matica srpska.
- Sarajkić, Mirza. (2014). „Poezija otpora Mahmuda Derviša kao kulturalno pamćenje”. *Prilozi za orijentalnu filologiju*, vol. 63, 155–168.
- Serl, Džon. (1991). *Govorni činovi*. (Mirjana Đukić, prev.). Beograd: Nolit.
- Smit, Sidoni. (2009). „Performativnost, autobiografska praksa, otpor”. (Arijana Luburić Cvijanović, prev.). *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 54, br. 459, septembar–oktobar, 99–106.
- Sontag, Kate & Graham, David. (eds.). (2001). "Containing Multitudes". *After Confession: Poetry as Autobiography*. Minnesota, Minneapolis: Graywolf Press, 3–8.
- Moslemi, Mahmoud. (2025). "The Pragmatics of Speech Acts in the Poem 'The Mask Has Fallen' by the Poet Mahmoud Darwish in the Light of John Searle's Theory". *Arabic Literature Criticism*, 15, 2 (29), 180–197.