

Мирза Сарајкић

КАРТОГРАФИЈА ОДСУТНОСТИ: ФРАГМЕНТИ О ПОЕТИЦИ МАХМУДА ДЕРВИША

*Овдје на ђадинама брежуљака, прије сумрака
На капијама времена,
Надомак вршова сломљених сјена,
Чинимо све оно што чине зајоченици,
И људи докони:
Гајимо нагу.*

Писати о поезији док се свакодневно емитује геноцид у Гази значи стајати пред зидом који се руши, погнути главу пред понором у којем се ријеч распада. Ми смо, хтјели то или не, тужни свјedoци, можда и саучесници геноцида и неописивих звјерстава ционистичког режима у Гази, које пратимо уживо. Нема сумње да је ово вријеме велике самообмане у којем сам језик бива немоћним исказати сав ужас свакодневице. Ипак, потписник ових редова одвећ је докон и слаб на поезију Махмуда Дервиша, до те мјере да узалудно гаји вјеру у неке боље нас. Знамо да књижевност не може вратити мртве, нити залијечити ране, али треба вјеровати да може чувати сјећање, уклесати име у камен, покушати да каже будућим нараштајима да тишина не мора бити и посљедња ријеч.

На овом раскршћу очаја и наде, вјерујем да се може писати као да то има смисла, знајући да можда нема. Знам да се мора туговати, али и одољети ништавилу самим чином говора. Примо Леви (1991: 64) нас је научио да „ми преживјели нисмо прави свјedoци”, али одсуство мртвих тјера нас да пишемо у њихово име. Узети перо у руку, исписати реченицу, значи стајати на рубу очаја и ипак рећи: можда не би требало да скончамо овако.

Кад је, седамдесетих година прошлог вијека, Махмуд Дервиш писао *Дневник уобичајене шује*, Палестинци су већ деценијама носили терет изгнанства, затварања, понижења. Та туга је била „уобичајена” јер је постала ритам свакодневног живота – крух подијељен на премале комаде, повратак у село које више не постоји, сјећање на дјетињство које се претвара у рањиву метафору. Дервиш је тугу учинио ријечју, ријеч претворио у тијело, а тијело у колективни запис. Писати је за њега значило одољети брисању, пронаћи смисао тамо гдје га стварност није допуштала. Данас се његов дневник самоисписује у Гази као отвореном лабораторију смрти чије призоре гледамо у реалном времену. Свијет је свједок, али не посредно, не из архива, него у пријеносу уживо. Сlike мртве дјеце, мајки што носе унакажена тијела, престрављених погледа у мраку рушевина, све нам се утискује у очи, а опет, оно готово ништа не мијења. „Мјесто није само географско подручје; то је и стање ума”, записао је Дервиш. Газа је данас управо то: стање ума човјечанства, огледало

у ком се прелама наша немоћ и равнодушност. Она показује до које мјере се свијет навикао на смрт: толико да се и најнеобичнија, најстрашнија туга претвара у обичну вијест, у статистику. У том апсурду сусрећу се двије крајности: *обична шуџа* о којој је Дервиш давно писао, и *шуџаљива необичност* данашњег тренутка – у којем је звјерско крајње нормализовано. Још кошмарније звучи чињеница да управо такву нормализацију (*al-tatbī'*) Израел промовира као врхунац демократије и једино цивилизацијско рјешење за Блиски исток, и све уз благослов већине „демократског” свијета. Далеком се чини обала супротна од овако конструираних нормалних и уобичајених.

Зашто онда писати о Махмуду Дервишу? Можда из жеље да се кроз Дервишеву поезију „ситуирамо” у правој Палестини, које има, али јој је ускраћено право да постоји. То значи чути гласове бројних генерација, послушати свједочанства оних чији су и живот и смрт затворени између рушевина и шутње. Дервиш нас подсећа на географију стварног свијета, а не његових конструисаних слика и пласираних митоманских матрица. Читати Дервиша значи актуелизовати питања о нама самим. А тај пут, к нама, по правилу је блажено проклетство. Дервишева поезија настоји указати на границе самоспознаје и раскрива чињеницу да нема граница људскоме злу, али ни отпору. Она спаја трагедију и наду, бездушје и непоколебљиви пркос. Кроз његове стихове можда спознамо да нас сад лове и масакрирају потомци оних који су недавно сами били затварани и убијани. Истовремено нас не спасавају они који непрестано понављају мантре о људским правима и хуманости. У свијету непрекидне умрежености и виртуелне хиперкомуникације, поезија нас учи *сјороси*, *дубини* и *свјесном бивању у свијету*. Читати Дервишеву поезију отуда значи обавезати се на пажњу, а то је већ етички чин у култури дистракције. Читати ову поезију значи избјећи хипнотичку плиткост екрана, јер Дервишеви стихови отварају простор и за себе, и за народ којем припада, и за народ који упорно убија Палестину, као и за нас, који такођер живимо у опсади: опсади лицемјерја, летаргије, бездушја и конзумеризма. Дервиш можда покушава казати како је и емпатија облик знања, да у другој препознамо оно што још нисмо разумјели о себи. У доба алгорита који обликују перцепцију, његова поезија нас подсећа да је потребно некога погледати у лице, не спустити поглед, осјетити мирис земље, загрлити и студен и жегу – и природе и људског дјеловања. Без обзира на то што смо свикнули на патњу као *content*, истребљење као *event*, а побуну као *happening*, има нешто у поезији што враћа пунину људског искуства, а што се не да програмирати. Дервишева поезија не уљепшава свијет, она га нарушава, отвара пукотине кроз које проговара стварност. Његови стихови садрже оно унутарње поетичко „не” као отпор према свакој тиранији и свакој опсади. Поезија је, за Дервиша, мјесто нелагоде, не зато што нуди рјешења, него зато што их одбија. У свијету спектакла, то одбијање постаје морални чин. Коначно, а можда и најбитније, поезија Махмуда Дервиша и данас одзвања као позив да морамо другачије: да су стазе којима ходамо одвећ утабане невином крвљу и бездушјем. Можда нам Дервиш настоји (по)казати да поетска имагинација није бијег, него најрадикалнији облик реализма, односно непотпуна храброст да се замисли свијет другачији од овога. Ако Дервиш у позним годинама пјева да „на овом свијету вриједи живјети”, можда и нама, сред властита пакла, чак вриједи писати.

Поезија и по/етички ангажман

*Срџба је у руци мојој... Срџба ми на уснама
И крв ми у венама од срџбе је ријека!
Чишаишељу,
Не очекуј од мене шаиаше!
Ниши ријечи узвишене!*

Поезија Махмуда Дервиша до осамдесетих година примарно је ангажирана. Он је Палестинац који се најприје бори за право да преживи, затим да проговори – да његов глас не утихне под рушевинама и напосљетку да пише, како би његово поетско слово постало видљиво у свијету који брише (изворна) постојања. Сукладно теорији коју је инаугурирао његов књижевни и ратни суборац Гасан Канафани (1987: 64), ангажираност је примарни постулат књижевности отпора (*adab al-tuqā-wata*) која је синонимна палестинској књижевности опћенито. Стога, друштвено-хисторијски контекст није спољни оквир Дервишеве поетике него њена унутарња логика. Пјесниково „ступање у свијет” обиљежено је Накбом¹ или архетипским тренутком дислокације и почетком трајног егзила. Дервиш у раном дјетињству свједочи стравичним злочинима, остаје без завичаја и бива протјеран из Галилеје. Касније ће, током илегалног повратка, умјесто свога села затећи асфалтирану војну базу. Почетак његова живота, дословно и поетички, јесте улазак у иреверзибилно трагично које се не да опозвати. Отуд ангажман не бива тек оквиром или додатком него онтолошким условом његове поезије. Дакле, у формативној фази Дервиш пише „с врела стварности”: не репрезентира трагедију и наду народа извана, него их коартикулира у језику, чинећи да се индивидуална лирика и колективна семантика међусобно прожму.

*Наше су ѿјесме без боје,
Без укуса и ѿласа.
Уколико ѿпоезија не ѿроноси свјетло од дома до дома
Уколико не разумије срце сиромаша,
Боље да никада није ни најисана!
Боље да смо ошћали у вјечним ѿишинама! (Darwish, 1971: 198)*

Ангажирани стихови творе амалгам денотативног и конотативног: стих који остаје текст, али је истовремено и траг догађаја. Начелно, то је оно што Сартр (1981: 5) назива ситуираношћу писца: књижевност је друштвена функција утолико што свака ријеч одзвања у хисторијском пољу, као и свако ћутање. Адорновим рјечником казано, лирски текст не „преписује” друштво него у њему одржава ону унутарњу

¹ Ал-Накба („катастрофа” или „велика несрећа”) означава масовно расељавање и етничко чишћење палестинског становништва током и након оснивања Државе Израел 1948. године, када је више од 700.000 Палестинаца протјерано или присилно напустило своје домове, а стотине села је уништено или избрисано с карте. Тај догађај представља темељни трауматски топос палестинске историје и идентитета, те средишњи мотив у књижевности и умјетности отпора. Опширније погледати у дјелима Илана Папеа (1992; 2008. и 2012).

дисонанцу која одбија да се помири с поретком те постаје „филозофским часовником који показује историјско вријеме” (1991: 46). Код Дервиша тај негативитет није метафизички гест већ егзистенцијални рефлекс живота под опсадом.

Надаље, његова рана поезија отпора гради специфичан квалитет који бисмо могли назвати умјетничком документарношћу: текст остаје умјетнички артефакт, али му референцијална напетост (именовање мјеста, датума, жртава; уписивање „овдје и сада”) даје етичку оштрину и епистемолошку густоћу. Не ради се о редукцији књижевности на документаризам него о дијалектичком згушњавању: што је референца одређенија, то је симболичка економија језика дисциплинованија, прецизнија. Стога Дервишеве пјесме о Кефр Касиму или опсади Рамале нису „пуке репортаже” већ поетске матрице памћења у којима се историјски сингуларитет претапа у сложену семантику губитка и постојаности. Едвард Саид (2003: 164) је инсистирао да се у палестинском случају естетика и политика нужно испреплићу: репресија и блокада живота на свим нивоима чине да је књижевни говор и свједочанство и одговор. У том кључу разумијевамо Дервишеву почетну одбојност према ларпурлартизму: стих се самодовољно „не игра” језиком, већ задржава везу са збиљским као етичку гаранцију против идеологизације језика. Језик изолиран од стварности, упозорава Дервиш, одвећ лако склизне у службу хегемоније.

Зенит ангажираног дискурса представља нешто што би се могло именовати поезијом свједочења. Она није тек „искреност” или „истинитост” говора, него писмо настало из екстремних услова (тортура, затвори, опсаде, погроми). Дерида (2000: 205) подсјећа да поезија уопће и јесте модалитет свједочења: текстуални сингуларитет који уписује траг неизрецивог у језику. У Дервишевој поезији свједочење имплицира двоструки задатак. Први је отпор забору (именовати мртве, сачувати топографију и обичаје), а други трансцендирање немоћи (претворити очај у ритам, бијес у артикулисану дикцију). Штавише, пјесник постаје свједоком, у Левинасовом смислу, који казује: „Ја сам овдје”, пред Другим (читатељем), чиме призива „етичко буђење” односно релацију која претходи сваком знању: текст тражи одговор (Levinas, 1985: 109). Због тога се у Дервишевим стиховима често дешава обрат – адресирање чак и према непријатељу: На примјер, када се стиховима обраћа израелском војнику који убија невину дјецу у Рамали:

*(Убици:) Да си се икад замислио над лицем своје жрџве,
Сјећашо би се своје мајке у тасној комори,
Одусташо би од лојике оружја и промијенио би мишљење:
Ово није начин да повраћаш свој идентитет! (Darwish, 2022: 27)*

Свједочење је, дакле, више од „меморијала”. То је апел који претпоставља реципијента способног за одговорност, а понекад чак и наду у могућност катарзе.

Примјетно је да Дервишев лирски субјект осцилира између „ја” и наглашеног „ми”. То „ми” није пропагандна генерализација него поетичка економија: појединац проговара из колективног искуства јер је индивидуално већ онтолошки компромитирано (прогон, статус „присутног који не постоји”). У Грамшијевом смислу, умјетник објективира своје „фантазме” тек тако што их чини историјским (1984: 59).

Дервиш не напушта лирику, него је преображава у еп – уводи ритам, понављање, каталоге слика (мајка, маслина, бунар, сокаци), чинећи да микроемблеми свакодневнице функционирају као чворови идентитета. Тако се формира поетска генеалогија отпора: пјесник је посредник између интимног и заједничког; његова ријеч је медиј циркулације између разасутих заједница (унутра и у егзилу). „Комуникативни” аспект није утилитаризам, него катартична форма: пјесма подиже и консолидира заједницу, али не укида амбиваленцију ни комплексност осјећања. Због наведених одлика Дервишевој се поезији често приговора да је „локална” или „памфлетска”. Чини се да овакав став почива на погрешном разумијевању универзалности. Наиме, Дервиш показује како се универзално не постиже апстракцијом, него прецизношћу партикуларног: што је Палестина одређенија у језику (наведена имена, именована земља, мириси...), то се транспозиција у људско стање може више уопћити. Овдје припадају и његови каснији стихови који изравно пропитују „нацију”, „домовину”, „заставу”, разбијајући идеолошке клишее изнутра, што је највиша форма критичког патриотизма:

*Посћайћ ћемо нација каг заборавимо шћо нам йлеме казује,
и човјек изиђе из сјене йонизне.*

*Посћайћ ћемо нација каг йисац йоїлега звијезде
и не каже: „Земља моја, од неба љејша је.” (Darwish, 2008: 94)*

У том смислу, Дервиш припада констелацији пјесника (Неруда, Хикмет, Милош, Целан) чија су локална искуства постале универзалне метафоре. Међутим, Дервиша нема у сада већ класичним интерпретацијама савремених пјесника свијета што симптоматично указује на маргинализацију палестинске књижевности у западним антологијама и канонским читанкама. Ријеч дакако није о естетском, него о институционално-политичком, да не кажем поетичком, проблему. „Празна мјеста” у чувеним прегледима постколонијалне литературе свједоче не толико о недостатку вриједности, колико о режимима видљивости: канони производе периферије селекцијом и номенклатуром. Барбара Харлоу (1990: 36) давно је мудро примијетила како поезија која се пише „на линији фронта” ремети удобне фигуре аутономије и „смрти аутора”, па бива изгурана у зону „сумњиве ангажираности”.

Но антиканонизам је, парадоксално, постао поетичка снага књижевности отпора: одбијањем униформности и инсистирањем на референцијалном притиску, тај дискурс проширује појам књижевности и враћа естетици етичку димензију. Ангажираност није само питање теме или садржаја, него принцип обликовања. Тако у том дијелу Дервишевог пјесништва учавамо следеће одлике: тематску јединственост, метричку разноликост, ритмичку дисциплину, необавезну риму. Језик је често констативан, али нераскидиво прожет лирским набојем. Честе су фигуре понављања (анафоре, симпложе), каталози слика и реторичка питања која дјелују као етички инструменти: не траже одговор, него одбијају индиференцију. Дервиш „епизира” лирику без одрицања од интимног, те тиме потврђује споменути Адорнов став о савременој лирици као „филозофском часовнику хисторијског времена”. Управо зато је „умјетничка документарност” код Дервиша естетски продуктивна:

дескриптивно (констатив) и наративно (епско) не анулирају метафору већ је укотвљују у реално. Текст добија густину која омогућује и катарзу и знање, те емпатија постаје спознаја. Лирско и епско у његовој поезији нису супротности него комплекменти: епско доноси континуитет и заједницу, лирика емотивну истину и интроспективну дубину. Између њих настаје лимиално поље у којем особно постаје колективно, а колективно интимно.

Закључно, Дервишева поезија отпора показује да ангажман није супротност умјетности него начин њеног остварења у екстремним условима. Свједочење је зенит те естетике: оно чува имена, топосе и ритмове живота, али истовремено отвара простор другоме и позива на одговорност. Колективно „ми” није негација лирског „ја”, него његово проширење кроз хисторијски рефлекс док универзално израста из прецизног партикуларног – све под „притиском реалног”. У савремено доба спектакла, оваква поезија враћа негативитет у језик, памћење у културу и присуство у хисторију. Зато Дервиш у ангажираним дионицама свог стваралаштва није тек „пјесник Палестине”, односно трагични бард избрисане и непостојеће земље, него парадигматски примјер како се у поезији стапају естетика и етика, рађајући ријеч која одбија да буде без посљедица.

Руптуре (пост)колонијалног

*Игенџиџеџи је оно шџо завијешџамо, а не оно шџо
наслијеђујемо; оно шџо сами изумимо, а не оно чеџа се
сјећамо. Игенџиџеџи је урушено оџедало које би шребало
унишџиџи кад јоџ нам се свиџи наш ограз!*

Сагледавано у ширем хисторијском контексту, Дервишева поезија отпора настаје у простору стољећима дисциплинираним колонијалним и империјалним идеологемима. У тој перспективи треба разумијевати и савремени ционистички пројекат или, да се послужим фразом Илана Папеа (2008: 309), „тврђаву Израел”. Од раног насилног насељавања и одузимања земљишта, преко окупације и савремене танатополитике, данашњи Израел функционира као најефикаснији репрезент савременог *Имџерија* – поретка који, како пишу Хардт и Негри (2003: 11), не види себе као хисторијски феномен него као безвременски режим, односно „парадигматски облик биомоћи”. Империј не управља само територијем и популацијом; он производи свијет који настањује, па тако влада и самом људском нарави.

Унутар тог оквира палестинска поезија отпора постаје ендемичан *џосџколо-нијално-деколонијални нараџив*: дискурс који проговара из културе учињене објектом империјалног погледа и моћи. Њезина су средишња питања однос потлаченог и окупатора, периферије и центра, гласности и одсутности. Ријеч је о поезији која демаскира колонијалне предоџбе о „празном простору”, ревитализира аутохтоне топониме и враћа повијест одоздо. Махмуд Дервиш, крећући се између алтеритета и изворности, хибридности и идентитарног пркоса, текстуално реактивира Палестину као културно-повијесну цјелину. У поеми „Бескрај од трња”, поетској опоруци оца сину, пјесник згушњава вишестољетно наслеђе потлачивања, од крижарских

ратова и османских јањичара, преко Бонапартине војске и британског колонијалног мандата, до ционистичке окупације. Између кључева на длану, оградe од трња и опомене „Памти, сине...”, пјесма истовремено бива мапом аутохтоности и епитафом:

*Памџи, сине мој, џамџи!
 Овдје, на овоме шрњу, џвојеџа су оџа
 Енџези разџињали двџе ноџи.
 Али, он никад није џоџусџио...
 Ти ћеш, сине, џорасџи,
 И џричу ћеш о крви овој на жезлу џренијеџи
 Онима коџи буду џихово оружје наслијеџили...
 – Зашџи си осџавио аџа самоџа?
 – Да нам кућу увесели, сине мој,
 Јер куће умиру кад несџану џени власници...
 У даџини, оџварају се кайџе вјечносџи
 Кочијама ноџи.
 Завијају сџеџски вукови
 На мјесеџ уџлашени.
 Оџаџ сину казује:
 Буди јак џоџуџ своџа гјега! (Darwish, 2001: 33)*

Дервиш несумњиво настоји поновно успоставити расуту заједницу и семантички рекреирати властити завичај. Тај прворазредни чин деколонизирајућег писања он остварује чувањем топонимије, ремитологизацијом и сложеним идентитарним стратегијама. Пјесник не пише само против окупације, него против језика који окупацију натурализира. Његова поезија истодобно деконструира оријенталистичке наративе и нуди алтернативну повијест: повијест одоздо, гдје се чињеница и имагинација, политичко и поетичко, појединачно и колективно, преплићу у дискурсу којеџ Саид (1983: 30) назива „алтернативом доминантним ортодоксијама”. Када у стиховима иронизира „нову повијест” – од Беџинових храмова до бејрутских масакара – Дервиш (2009: 70) пита: „Ко ће исписати повијест маховине?” Тиме симболички враћа глас потлаченима и оспорава ексклузивност империјалног записа.

У постколонијалној перспективи, идентитет је нестабилна и релацијска конструкција, а колонијална бинарност, ми и они, цивилизирано и оријентално, покушај је његовог замрзавања. Дервишева поетика отпора супротставља се тој есенцијалистичкој ригидности. Књижевност постаје простор у ком идентитет није задан, већ се изнова гради и преговара. Пјесма „Лична карта” парадигматски је примјер. Иницијални императив „Запиши!”, коџи се промиче у рефрен, упућен је ционистичком центру моћи коџи биљеџи и надзире, производећи субјекта административним језиком. Пјесник враћа достојанство и аутохтоност себи и властитој заједници наглашавајући да џихови коријени сеџу у доба прије маслина и чемпреса, и одбијајући статус „броја” и „случаја”. Завршни стиховни пркос („Ако огладним, чувај се, срџбе моје”) није позив на освету, него потврда права на еџистенцију. У „Пјесми земље” лирским се гласом поистовјећује с простором: „Ја сам земља, и земља си ти” – претварајући аутохтоност у универзалну етику опстанка. Палестинство се у

Дервишевом језику дефинира кроз свакодневно: мирис круха, априлско свјетло, мајчине бриге, дрхтај сјећања. То је оно што Саид (1993: 229) назива „кретањем иза нативизма”, односно поетским чином којим локална припадност не прелази у затварање. У каснијим годинама Дервиш ће с иронијом признати: „На мом идентитету још се изводе радови.” То је најбољи показатељ пјесниковог увјерења о флуидности идентитета као процеса, а не догме. Колико год Дервишево пјесништво призивало (физичку) обнову Палестине, утолико истодобно одгаја његове сународнике да не затворе властити хоризонт у оквиру локалне географије и националног ексклузивизма. Како сам каже: жели се, као пјесник и човјек, „ослободити Палестине”, али тек ослобођењем домовине и он ће постати слободан (Sarajkić, 2019: 111).

У кључу деколонијалне теорије, Палестинци су очити примјери *субалтерно* колектива, односно крајње потиснуте заједнице без институционалног гласа, те без права на државу и аутохтони наратив. Стога књижевност, а у Дервишевом примјеру поезија, бива јединим обликом њиховог говора и репрезентације. У пјесми „О човјеку” триптих насиља („Ти, убица си!” / „Ти, крадљивац си!” / „Ти, изгнаник си!”) разоткрива логику инверзије: жртва је оптужена, прогоњени постаје кривац. Но последњи стихови („Нерон је умро, али не и Рим...”) враћају наду и указују на трајност отпора. У поеми *Сћање ојсage* тај се глас обликује у иронијски минимализам: „Наши непријатељи бдију и пале нам свјетла у тами наших склоништа...”; „Опсада ће трајати како би нас увјерила да слободно изаберемо ропство које нам не штети.” Палестински пјесник постаје фигуром радикалне искључености из божанског и људског права, али још увијек има могућност говора. Искљученост Палестинаца не дешава се само на матрици Запад/Исток или Сјевер/Југ. Још дубља рана је унутарња издаја као симптом свеарапског лицемјерја и равнодушја. У пјесми „Ја сам Јусуф, оче мој” Дервиш транспонира библијску/кур’анску причу у савремени политички контекст: брат продаје брата, а „вук бива милостивијим од браће”. Овом пјесмом Дервиш указује на феномен, како то Спивак назива, „двоструке субординације”,² оличене у неиздрживом притиску „извана” и громогласној шутњи „изнутра”. Ипак, његова поезија потврђује да субалтерн може говорити: да свједочанство може постати естетска форма и етички чин.

Поезија као памћење

*Пишам њјесме даје ми име
И љуши ме
Ја сам одјек виолине, а не њен свирач.
Пред сјећањем
Ја сам само одјек сџвари
Оне казују кроз мене
А ја се љрејшварам у версе.*

Савремена теорија неријетко види књижевност као културално памћење, односно мнемоничку умјетност *par excellence* у којој текст није архив него процес активног

² Опширније видјети у: Spivak, 1988.

похрањивања и ресемантизације заједничког искуства (Lachmann, 208: 301). Писање тако постаје чин проширивања памћења, мјесто гдје се традиција пропитује, реструктурира и преосмишљава. У том оквиру, Дервишева поезија у цјелини функционира као нарочит мнемоторос: спој миметичког и интертекстуалног памћења који враћа глас потлаченима и истодобно разграђује хегемонијске наративе. Миметичко памћење у његовим пјесмама пулсира у два основна правца: кроз лик мајке и кроз лик оца, два извора која граде цјелокупну топологију сјећања.

Мотив мајке, „мириса њене погаче и кахве“, појављује се у готово свим збиркама, од првих до последњих, као „супермотив“ који сабира интимно и колективно, домовину и дјетињство. У пјесми „Мајци“ Дервиш евоцира мајку као архетип спокоја и слободе, заувјек изгубљених у искуству прогонства:

*Чезнем за ђојачом своје мајке,
Мајчином кахвом, мајчиним догиром...* (Darwish, 1971: 274)

Мајка је једини могући ослонац, „она која може вратити звијезде дјетињства“, а сјећање на њу једина форма повратка у „простор истинске слободе“. Насупрот томе, мотив оца означава сјећање на сурову иницијацију у трагедију: прогон, логор, рад у каменолому, очеву борбу да прехрани породицу. У пјесмама „Мој отац“, „Бескрај од трња“ и „Зашто си оставио ата самога“ отац постаје „преносилац колективног памћења“, онај који „семиолошки уланчава“ сина у ланац традиције и повијесног сјећања.

Дервишева поезија тако успоставља „ланац традиције који преноси догађаје од једне генерације другој“ (Džejmson, 1974: 76). Памћење постаје мост између индивидуалне и колективне повијести. У пјесми „Ружа и рјечник“ пјесник отворено тематизира потребу за „живим ријечима“ које се хране успоменама:

*Ми их сјално хранимо усјоменама,
ђијансјвом и мејшафорама...
Јер ружа расје из руке радника
и из рана бораца...* (Duraković, Božović, 1979: 20)

Ријеч, дакле, мора бити жива, прожета искуством. Поетско памћење тиме надилази симболичко и улази у етичко: ријеч која се памти мора остати „отпорна на заборав“. У каснијим пјесмама, сјећање постаје средиште драме егзила. Егзил и памћење творе јединствен каузалитет: што је домовина удаљенија, то је сјећање ургентније. У поеми *Десило се шјо се десило*, посвећеној пјеснику Рашиду Хусеину, Дервиш (2009: 113) пише:

*Од кафане до кафане, шјражим груђи језик...
Ово вријеме није моје...
Не, ова земља није моја...*

Између интерпункцијских тишина и фрагмената говора, егзил се претвара у „интерпункцијске знакове немоћи језика“ (Sarajkić, 2019: 159). Тај лом језика – тај покушај да се говори и када се не може – сам је чин памћења.

Поред миметичког, Дервишева поезија зрцали и интертекстуално памћење, стални дијалог са старим текстовима, од античких и религијских до савремених. Поезија постаје „мнемопростор” у којем се похрањују и трансформирају други текстови, како би се оспорили монолошки наративи империја и обновила плуралност памћења.

Интертекстуалност је овдје унутарлитерарна, а не само контекстуална: Дервиш у своју поезију уписује трагове античке Арабије, хебрејских псалама, кур’анских слика, египатских и асирских митова, те модерне европске поезије (Лорка, Неруда, Рицо). Дервиш је, како каже у пјесми „Бићеш заборављен као да те никад било није”, „краљ одјека”:

Прошлост је моју будућност већ прешекла.

Ја сам краљ одјека,

немам пријесноћа осим на маринама. (Darwish, 2004: 72)

Интертекстуално памћење тиме постаје начин да се одржи веза с традицијом, али и да се оспори монолитни наратив моћи. Свака таква „партиципација и конзервација” запамћених извора истовремено је њихова реконтекстуализација и ресемантизација.³ Најизраженији примјер јесте пјесма „Имру-л-Кајс”. Дервиш разговара с „принцем свих пјесника”, али из позиције рушевина и логора, а не двора и пустињских оаза. Наслијеђени мотиви, рушевине логора, пресахли извори, празне посуде, код њега губе естетску функцију прелудија и постају стална стварност. Разлика између његовог и античког свијета јест разлика између мита и рушевине. Дервиш показује како се традиција не баштини понављањем, него напоном између сјећања и контекста. Сличан поступак видљив је у поемама „Абу Фирасове пјесме Бизантинке” и „Ал-Мутенебијево путовање у Египат”. Код оба пјесника, класичног и модерног, егзил и заточеништво су упориште идентитета. Стихови Ал-Мутенебија („Довољно је знати да сем смрти нема лијека / И да прави живот тек је пуста жеља”) код Дервиша постају поетска формула палестинског стања: слобода и смрт замјењују мјеста. Коначно, интертекстуално памћење у његовој поезији није тек дијалог с традицијом, него важан (по)етички чин. Уланчавањем различитих текстова у своје пјесништво, Дервиш ствара мрежу у којој „субалтерански идентитет” проналази континуитет кроз плуралност језика и повијести. Интертекстуалност постаје вид колективне одбране од културне амнезије и идеолошке апропријације.

Поезија и простор

*Ја сам одавде
и овдје је овдје
и ја сам ја
и овдје је ја
и ја сам овдје.*

У арапској књижевној традицији простор има важан и вишезначан статус. Наиме, у староарапљанској поезији касида је представљала замјену за дом, простор

³ Опширније у: Laurent, 1982.

у којем су пјесник и слушатељ налазили осјећај припадности и идентитета. Она није била тек казивање о лутањима и одсуству сталног мјеста, већ и симболично упориште чежње за оним што је изгубљено или одсутно. У том смислу битне су и одређене семантичке карактеристике, јер је арапски термин за простор, *al-makān*, изведен из глагола *kāna* – „бити”, „постојати”, „догодити се”, док се ријеч *al-bayt*, која означава „кућу”, користи и за стих. Тако се већ у језику открива дубока, готово онтолошка повезаност између простора и поезије. Та нераскидива веза између простора и стиха преживјела је разне хисторијске мијене и у палестинској поезији, опћенито, добила радикално ново бремене: топографија је отета, али топологија језика опстаје.

У том смислу Дервишева поезија о простору развија двоструки регистар: миметички каталог реалне географије (Бирва, Ака, Галилеја, Јерусалем, улице, маслињаци, лука, камен и тако редом) и симболичко-трансцендентни преплет у којем се „овдје” и „одавде” претварају у онтолошке исказе. Код Дервиша се топос не описује него (ре)конституира: стих кује мапу, глас подиже дом, а ритам враћа континуитет покиданој географији. Отуда је Палестина у његовим пјесмама истодобно пејзаж с маслином и атлас одсутности. Касида се поновно јавља као замјена за дом, али и као његов крунски доказ. Нераскидива веза простора и поезије, наслијеђена из најстаријих слојева арапске традиције, у Дервишевим збиркама остаје жива и стамена: она чини да језик постане простор, а пјесма најотпорнији облик бивања.

Дервишево писмо на све три равни активира три перспективе семиозе простора: *синџакџичку*, када пјесник уланчава географске просторе и повезује их с имагинативним просторима; *семанџичку*, када ове просторе значењски обогаћује, те *џрајмаџичку* док вреднује географске и имагинативне просторе. Палестина је и конкретни хронотоп, мрежа топонима, стаза и кућа, али и трансцендентни симбол, збориште интертекстуалних веза с митом, религијом и повијешћу. Између тих полова израста још један пресудни топос: егзил као пјесников афиксирани спај који трајне лиминалности.

Дервиш учестало насловљава пјесме и збирке топонимима, нпр. *Заљубљеник у Палестину*, *Пјице умиру у Галилеји*, *Бејруџска касида* и повремено иронично скреће политику карте у поетику: *Жрџиве маје*. Емблеми тог простора, Кудс, Јерихон, Ака, Хаифа, Галилеја, Бирва, постају *lieux de mémoire* мјеста памћења, зато што више не постоје *milieux de mémoire*, стварна окружења памћења” (Nora, 1989: 7). Идилични аркадијски призори – наранџини воћњаци, бадемово грмље, јасмин, плодна поља – нису сентименталне кулисе, него контрапункт апокалиптичним сликама рушења и спаљених маслињака, „бивака” и „разваљених гнијезда”: простор се ломи између елије и свједочења. Та је топографија интимна: кућа (*al-bayt*) и врт творе микротопографију блискости. У Дервишевом пјесничком универзуму простор дјетињства представља средишњи, готово архетипски нуклеус поезије, мјесто у којем су саображени емоционални, друштвени и политички хоризонти пјесниковог живота. Пјесме у којима је угравирана идилична географија Палестине откривају да управо простор дјетињства чува највјернију слику изгубљеног завичаја, оног који је нестао под притиском израелске окупације. У том смислу, Дервишево искуство дјетињства кореспондира с Башларовим (2005: 29) теоријским опсервацијама о

простору дјетињства као уточишту трајне интимности и „фиксираних среће”. Попут Башларовог „непокретног Праискона”, Дервишев завичај остаје непокретан у најдубљем, позитивном смислу, као средиште пјесничког постојања у којем се похрањује онтолошко сјећање на свијет прије расцјепача и губитка. Тај „дом дјетињства” постаје извор пјесникове имагинације и моралне оријентације, јер, како каже Башлар (2005: 31), „кућа држи непокретно дјетињство у свом наручју”, а управо у том наручју Дервиш налази поетско уточиште и егзистенцијални смисао наспрам свијета разарања и прогонства.

У односу на своје савременике, Дервиш потискује уобичајену опозицију град/село: градови нису мјеста отуђења као код Ал-Сауаба или Адониса, него равноправне постаје памћења. Чак ни море не носи мистичко-метафизичку наду модерности него ознаку депортације: луке Ака, Јафа и Хаифа су рубни простори егзила, који више артикулирају географију одласка, не идеал спасења.

Управо егзил у Дервишевој поезији заузима важно мјесто, не бива тек биографска чињеница, већ трајни поетски топос и симболични оквир у којем се обликује искуство палестинског народа и самог пјесника. Егзил код Дервиша није пролазна етапа, него афиксирани, бесконачни простор, „спациј без ушћа”, који постаје метафора постојања обиљеженог губитком дома, имена и адресе. У раним пјесмама, попут „Писма из егзила”, овај простор поприма контуре хладне дистопије: у њему су сви путеви затворени, вријеме је кружно, а разговор с другима не доноси блискост ни повратак. Такав егзил није почетак, али није ни крај, него стање перманентне изгубљености, гдје се људска вриједност мјери могућношћу припадања. Ипак, Дервиш не остаје заробљен у том негативитету: како се његова поезија развија, простор егзила прераста у сложенији поетски пејзаж, у којем се, кроз сјећања на повијесне градове попут Бејрута, Багдада и Дамаска, оживљава „географија прошлости” као простор блискости, солидарности и духовне идентификације. Егзил тако постаје поље реинтерпретације или простор гдје се, саидовски (2002: 142), „лирика губитка” претвара у „одгођену драму повратка”, а фрагментирано „ја” поново гради идентитет кроз сјећање и језик. У завршним фазама његовог стваралаштва, Дервиш универрализира искуство прогона: егзил постаје омнитопос човјековог бивања, метафора свијета у којем је сваки дом већ изгубљен, а свака повијест траг егзила. На тај начин, егзил у његовој поезији престаје бити само знак одсутности. Он постаје културална матрица памћења, симболички простор отпора забору и не-престано тражење смисла у свијету без упоришта.

Конечно, не смијемо занемарити како у Дервишевој поезији о простору има и мјеста за утопију. Име те утопије јесте Андалус. Његова збирка *Jeganaesih zviјezda* (1992) многоструко повезује петстоту годишњицу пада Гранаде с континуумом палестинске трагедије. У Дервишевом хоризонту Андалус није на просто носталгија за „изгубљеним рајем”, него огледало Палестине: топос одсутности који се, кроз отпор, преобраћа у утопију доступну језику. Кордоба, Гранада, Толедо и Севиља у његовим пјесмама трополошки пресијецају Јерусалем, Акон и Галилеју: природна раскош раја и тежина губитка творе двоструко огледало у којем се прошлост не затвара, него мобилизира као меморијски капитал будућности. Знаковита је и посљедња пјесма у овој збирци која се овако завршава:

Уђише, освајачи, у наше домове и њише вина наша
 Што ојјевали смо их у њесмама. Ми њостајемо ноћ кад она се њрејолови.
 Зору неће донијети вишез што из крајева њосљедњих езана долази...
 Наш зелени чај врућ је, ња њише, њистаације су свјеже, ња једише,
 Бешике зелене од кедровине начињене, ња сну се њредајше
 Након ове дује ојсаге, и сјавајше на њајерју нашеја сања.
 Огоре су сјремне и мириси на врајима и ојлегала небројена.
 Па, уђише, како бисмо ми ојишли засваја.
 Ускоро ћемо казивајши о нашој и вашој њовјести у далеким ѡрадовима.
 И на крају сами ћемо себе њишајши: Да ли земља Андалуса
 Бијаше овђе и тамо? На земљи... или у ѡјесмама? (Darwish, 2009:173)

Питање да ли је Андалус био овдје или у пјесмама, далеко је од мелодрамске резигнације пјесника. Оно је прије доказ моћи текста да надживи геополитику и врати „окупирани” рај у поље могућег. Јер кад се стварна географија брише, поезија постаје картографија опстанка: пјесма има моћ не зато што негира пораз, него зато што памти, преусмјерава и отвара простор за повратак као смисао, макар у језику. Тако се у завршном стиху простор и пјесма поклапају: Палестина и Андалус враћају се кроз поезију, а поезија отпора остаје мнемоторос у којем се одсутно удомљује, будуће најављује, а етика сјећања претвара у једину суверену топографију.

Напосљетку, Дервишева поетика простора истодобно је картографија и контрагеографија. Она именовањем враћа референт, мапирањем распршује хегемонијске мапе, а интертекстуалним уланчавањима (Библија, Кур’ан, канански митови, Андалус) производи вишегласни палимпсест против надмоћне, монолошке карте. Опсада може дислоцирати тијела, пјесма ће релокализирати памћење. У том обрту стих постаје кућа (*al-bayt*), а кућа стих: простор и текст замјењују мјеста да би се Палестина, између језика и сјећања, држала могућом.

Прозна дјела

Прозна остварења Махмуда Дервиша садржана су у три књиге: *Дневник обичне шује* (1973), рани лирско-есејистички запис настао након напуштања Палестине којим инаугурира прозни регистар властите поетике егзила; *Сјећање за заборав* (1987), густо комполирана дневничко-медитативна књига о једном дану опсаде Бејрута 1982, која је афирмирана као канонски текст савремене арапске прозе о рату и опсади; те *У ѡрисусѡву одсусѡва* (2006), касно, аутоелегијско дјело у двадесет цјелина које је у оквиру Дервишевог опуса препознато као сума темељних мотива (егзил, присуство/одсуство, језик као дом) и као жанровски хибрид на размеђи поезије и прозе. У укупној рецепцији арапске и свјетске књижевности, ове књиге се читају као прозни пандан Дервишевој лирици: *Дневник...* као полазна точка прозног израза, *Сјећање за заборав* као врхунац поетичке и реторичке кондензације, а *У ѡрисусѡву одсусѡва* као позно, саморефлексивно заокружење његова пројекта, често описано као „текст” који пркоси класификацији и потврђује његов статус једног од најутицајнијих аутора арапске савремености. Посматрано у цјелини, Дервиш

је створио жанровски хибрид који не може бити сврстан ни у аутобиографију, ни у есеј, ни у поему.

Дневник уобичајене шуџе (*Yawmiyyāt al-ḥuẓn al-ʿādī*) прво је од три кључна прозна остварења Махмуда Дервиша. Објављено седамдесетих година, када је Дервиш већ био глобално признат као „глас Палестине”, ово дјело заузима централно мјесто у његовом опусу. Ријеч је о збирци аутобиографских есеја у којима се Дервишева поетика суочава са крутом стварношћу, а интимна сјећања преплићу с колективном траумом. *Дневник уобичајене шуџе* разоткрива не само особни пејзаж ауторових искустава већ и дубље структуре палестинског идентитета, егзила и отпора.

По свом изразу Дервишев *Дневник...* је хибридно дјело. Оно осцилира између лирског записа, филозофске рефлексije и документарног свједочанства, а управо та вишеслојност чини га јединственим мјестом сусрета књижевности и историје. Аутор говори о дјетињству у селу Бирва, о изгнанству и повратку, о домовини као стварном и митском простору, о губитку и нади. Његове реченице, премда ослобођене метричког везивања, носе снажан пјеснички набој: „Мјесто није само географско подручје; то је и стање ума. А дрвеће није само дрвеће; то су ребра дјетињства.” Управо таква синтеза лирике и прозе даје овој књизи јединствену снагу. *Дневник уобичајене шуџе* отвара простор интроспективног и колективног: он је свједочанство о личној боли, али и о повијесној трагедији народа. У арапској књижевности, ово дјело се често посматра у контексту „литературе отпора” (*adab al-muqāwama*), јер не пристаје на пасивно биљежење стварности, него је активно преобликује у језик отпора. Истовремено, оно се може смјестити и у шири ток аутобиографске и мемоарске прозе арапске књижевности, гдје Дервиш својим стилем нуди мост између индивидуалног и колективног сјећања. У књизи се појављују три доминантне тематске линије. Домовина је представљена као егзистенцијална и метафизичка категорија. Наиме, Дервиш не прихвата једноставне дефиниције домовине. Она је истовремено мјесто рођења, сјећања, чежње и борбе. Стога он каже: „Моја земља није увијек у праву, али не могу остварити истинско право осим у својој домовини.” Таква изјава разоткрива парадокс љубави и критичког односа према земљи која је и рана и излаз. На тему домовине „природно” се надовезују наративи о егзилу и повратку. Стога је велики дио Дервишевих аутобиографских есеја посвећен искуству избјеглиштва, понижењу и животу на пријеломној линији „присутности” и „одсутности”. Егзил се описује кроз призоре дјетињства, али и кроз филозофску медитацију о значењу припадности. Дервиш показује да повратак у земљу не значи и повратак достојанству, јер повратници често остају лишени права. Као трећи тематски блок издвајају се памћење и историја. Дервиш константно пропитује службене наративе: „Не питај учитеља историје. Он зарађује за живот говорећи лажи.” *Дневник уобичајене шуџе* увјерљиво деконструира историју као идеолошку конструкцију те пледира за памћење као аутентично искуство народа. У тој дијалектици, књижевност постаје кључни инструмент очувања идентитета.

Сјећање за заборав (*Dākira li al-nisyan*) настаје као лирска хроника августовског дана израелске опсаде Бејрута 1982. године. Ова хроника дана не подразумијева реализам догађаја, већ семиотику преживљавања. Дервиш овдје спаја три дискурса (дневник, елeгију и медитацију) у један густ, на моменте и херметичан текст.

Његова проза је густог ритма, готово музичка: „Желим мирис кафе. Ништа друго не желим до мириса кафе. И ништа од пролазних дана не тражим осим мириса кафе. Мирис кафе да се саберем, да станем на ноге, да се из нечега што пузи претворим у човјека. Мирис кафе да и овом свитању подарим снагу да се усправи” (Darwish, 1997: 9). У овом призору, наизглед банални чин припреме кафе постаје метафора опстанка, естетски ритуал којим субјект потврђује властито постојање насупрот смрти. Церемонија испијања кафе није хедонизам, него норматив свакодневице: докле год се јутарњи обред понавља, субјект опстаје, односно опсада није тотална. У том малом ритуалу је политичка пракса: инсистирати на „обичном” значи одбити редукацију живота на преживљавање. Занимљиво је како се хронотоп опсаде у овом дјелу примјетно обликује кроз акустику или „звук шкољке гранате”, „тишину између плотуна”), колоплете мириса (кафе, дима, праха) и ограничено кретање (пут од кревета до цезве). Тај сензорички инвентар је својеврсна антимапа пјесникове збиље. Филцан кафе исписује ритам живота и „геометрију” стана, која је једина преостала суверена територија. Тако се архитектура преноси у синтаксу: кратке, испрекидане реченице, елипсе, ритмички суздржај. Такав је „стил” писања под непрестаном непријатељском ватром. Надаље, ова књига теоријски редефинира и однос памћење/заборав. Заборав није непријатељ памћења, него његов ритам: заборављати је начин да се одржи простор за будуће присјећање, да се памћење не претвори у окамењени споменик, него остане живо. Дервиш користи лирску прозу као чин присјећања који не обнавља прошлост, него је преображава. Текст функционира као херменеутички круг између сјећања и језика: писати значи враћати значење свијету који је разорен, али и прихватити да повратак постоји само у ријечи. Естетски, ово је дјело на граници филозофског есеја и модерног епа о опсади. Ритам реченица, фрагментарност и кружна композиција подсјећају на структуру симфоније. У том смислу, *Сјећање за заборав* јесте својеврсни „орфејски силазак” у колективно памћење арапског свијета.

Књига *У ѧрисусѧву одсусѧва* (*Fi ḥaḍra al-giyāb*) из 2006. годне представља врхунац Дервишеве прозне поетике и његов најодважнији жанровски експеримент. Дјело је сам пјесник дефинирао као „текст” (*al-naṣṣ*), не као збирку поезије, нити као прозу, него као хибридни говор у којем „присутност и одсутност, поезија и проза, живот и смрт” улазе у дијалог (Darwish, 2006: 10). Овај текст је Дервишев аутопортрет у тренутку спознате смртности, својеврсна „аутоелегија”. Он се обраћа самоме себи у другом лицу, стварајући дијалог између субјекта и његове сјене. „Ако си ти тај који говори оно што ја сада говорим у твојој тишини, тада смрт није ништа друго до средство да душа пронађе своје путовање” (Darwish, 2006: 171). Овај исказ као да синтетизира Дервишев опус: искуство егзила, смрти, љубави и језика претапа се у јединствену метафизичку рефлексiju о „присуству одсутности”. Стога би се књига/текст *У ѧрисусѧву одсусѧва* могла схватити као дуго обраћање другоме-себи у другом лицу („ти”), чиме се ауторско „ја” децентрира: постаје и адресант и адресат, и свједок и судија. Ријеч је о чину „предопраштаја” који је уједно „претповратак”. Кроз перформатив „ти” аутор себи „даје присутност” – одсутни постаје присутан, присутни предвиђа одсутност: „Ти, који си и ја и други – остани да би

отишао.” Минимална антиномија открива темпоралну логику књиге: будућност се пише у перфекту будућег, а присуство се остварује као одгода. Зато је овај „текст” спорог ритма, широке каденце, с великим „уздахом” између периода. Он се чита као реквијем без свршетка. У том спором таласању, сјећање напушта линеарну на- рацију и постаје полифони колаж: дјетињство и опсада, љубав и повијест, мит и дневна политика измјењују се као „пасажи” ка истом павиљону одсутности. У тео- ријском смислу, текст може бити читан кроз постструктуралистички оквир као „метатекст о самоме језику”, о његовој моћи да ствара присутност тамо гдје физички нема ничега. У Дервишевом дискурсу, смрт није крај, већ метафора за преображај у ријеч: „Заборав је увјежбавање маште да поштује стварност, пуштајући језик да се уздигне изнад ње. То је домаће ткање наде која носи непотпуну слику сутра- шњице” (Darwish, 2006: 175).

Проза Махмуда Дервиша један је од зенита савремене арапске књижевности управо зато што превазилази подјелу између лирике и наратије, између биографи- је и мита. У сва три његова прозна дјела присутна је иста онтолошка матрица: језик постаје простор егзистенције, а писање ритуал отпора ништавилу. Ако *Дневник обичне шуйе* отвара простор сјећања, а *Сјећање за заборав* успоставља ритам између заборава и преживљавања, онда се *У њисусџу одсусџа* затвара круг: то је књига у којој пјесник „присуствује властитом одсуству” и својим ријечима потврђује оно што је слутно цијели живот – да је пјесник онај који преображава смрт у ритам, а одсутност у трајање. У том смислу, Дервишева проза је метафизичка елегича пале- стинског искуства, али и универзална медитација о језику као једином простору у којем човјек може бити истински слободан.

ИЗВОРИ:

- Darwish, Maḥmūd. (1971). *Dīwān Maḥmūd Darwish*. (M. Dakrūb, ed.). Bayrūt: Dār al-ʿAwda.
- Darwish, Maḥmūd. (1971). *Dīwān Maḥmūd Darwish*. (M. Dakrūb, ed.). Bayrūt: Dār al-ʿAwda.
- Darwish, Maḥmūd. (1997). *Ḍākira li-l-nisyān*. Ramallāh: Manṣūrāt wizārat al-ṭaqāfa bi-taʿāwun maʿ Dār al-nāshir.
- Darwish, Maḥmūd. (2001). *Limādā tarakt al-ḥiṣān waḥīda*. Bayrūt: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2004). *Lā taʿtaḍir ʿammā faʿalt*. Bayrūt: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2006). *Fī ḥaḍra al-ḡiyāb*. Bayrūt: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2008). *Aṭar al-farāṣa: al-yawmiyyāt*. Bayrūt: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2009). *Al-A māl al-kāmila al-ḡadida*. Vol. II. Bayrūt: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Mahmoud. (2022). *Stanje opsade*. (M. Sarajkić, prev.). Sarajevo: Buybook.
- Derrida, Jacques. (2000). “A Self-Unsealing Poetic Text-Poetics and Politics of Witnessing”. In: *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. (R. Bowlby, trans.). (M. Clark, ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Duraković, Esad i Božović, Rade. (1979). *Savremena poezija Palestine*. Kruševac: Bagdala.
- Džejmson, Frederik. (1974). *Marksizam i forma*. (D. Puhalo, prev.). Beograd: Nolit.
- Said, Edward. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Harlow, Barbara. (1987). *Resistance Literature*. New York & London: Methuen.
- Kanafānī, Ghassān. (1987). *Al-Adab al-filastīnī al-muqāwim taḥt al-iḥtilāl 1948–1968*. Bayrūt: Muʿassasa al-abḥāṭ al-ʿarabiyya.

- Lachmann, Renate. (2008). "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature". In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. (A. Erll, A. Nünning and S. B. Young, eds.). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Laurent, Jenny. (1982). "The Strategy of Form". In: *French Literary Theory Today*. (R. Carter, trans.). (Tz. Todorov, ed.). London: Cambridge University Press.
- Levinas, Emmanuel. (1985). *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*. (R. A. Cohen, trans.). Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levi, Primo. (1991). *Isommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Pierre, Nora. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, 26, 7–24.
- Pappe, Ilan. (1992). *The Making of the Arab-Israeli Conflict, 1947–1951*. London and New York: I. B. Tauris.
- Pappe, Ilan. (2008). *Etničko čišćenje u Palestini*. (N. Savčić i A. Salihović, prev.). Sarajevo: Bookline.
- Pappe, Ilan. (2012). *The Bureaucracy of Evil: The History of the Israeli Occupation*. Oxford: Oneworld Publications.
- Said, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sarajkić, Mirza. (2019). *Poetika otpora u djelu Mahmuda Derviša*. Sarajevo: Orijentalni institut UNSA.
- Sartr, Žan-Pol. (1981). *Šta je književnost?*. (F. Filipović i N. Bertolino, prev.). Beograd: Nolit.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). "Can the Subaltern Speak?". In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. (C. Nelson and L. Grossberg, eds.). London: Macmillan, 271–313.