

MAHMUD DERVIŠ: PISANJE SOPSTVA I ISTORIJE KAO PESME

Kad govorimo o međuodnosima poezije i istorije, posebnu pažnju treba obratiti na Mahmuda Derviša, čiji se najveći deo opusa bavi ulogom poezije u konstruisanju i rekonstruisanju istorije. Čini se da je Derviš svestan Aristotelovog stava da se dramska poezija nalazi na višem nivou od istorije, kao i Hajdegerovog gledišta da su pesnici „utemeljitelji Bića”. Njega, međutim, sve više muči saznanje da „istina” i „biće”, čije je poezija utemeljenje, jesu samo relativne perspektive, i da većina tih perspektiva pokušava da nametne svoju apsolutnu validnost i pravo putem pukog korišćenja sile.

U pesmi pod naslovom „Ne piši historiju kao poeziju”, Derviš kaže:

*Ne piši historiju kao poeziju, jer oružje je
historičar. A historičar ne dobija groznicu
kada svoje žrtve imenuje i ne sluša
izvedbu gitare. Historija je hronika
oružja ubilježena na našim tijelima. „Zaista je
lucidni genijalac samo onaj ko je moćan.” (Derviš, 2022b: 149)*

A tokom opsade Ramale, godine 2002, pesnik gorko primećuje:

*Mitovi odbijaju ispraviti svoj zaplet!¹ Možda im se potkrala neka ozbiljna greška, možda su se
lađe nasukale na pusto kopno,
pa je imaginarno nastradalo zbog realnog... Ipak, oni odbijaju korigovati svoj sadržaj.
Kad god nađu nešto stvarno što im ne odgovara oni to isprave buldožerom.
Jer istina je živi tekst, lijepa, čista, bez ičega lošeg... (2022b: 77)*

Ova dva teksta sadrže neke osnovne elemente Derviševog razmišljanja o odnosu između onog što se naziva istorijskom stvarnošću, to jest činjenica i događaja na terenu, i mitopoetskog načina na koji se ta stvarnost predstavlja, ne samo u umetnosti nego i u religijskim, nacionalističkim, pa čak i historiografskim narativima.

Štaviše, jasno je da ova dva teksta odražavaju razočaranje zbog nedelotvornosti poezije u suočenju s neprijateljskim narativom, koji ima podršku buldožera, i zato što takozvani objektivni istoričari ne mare za gitarsku naraciju ni za poetsku verziju istine. Svoju bezgrešnu istinu nalaze kod „lucidnog genijalca”, to jest kod moćnika. Takvo depresivno raspoloženje, izraslo na sve skeptičnijem stavu prema mogućnosti razumevanja značenja sopstva i sveta, često je u pesnikovim kasnijim delima. Pa ipak, ta razmišljanja su izneta u poeziji, a ne u ma kom drugom medijumu – u poeziji koja namerava da raskrin-

¹ Doslovno, čvor (*ħabka*).

ka cionistički narativ i njegove buldožere, putem kontranarativa čiji je cilj da demaskira njegov šovinizam, nasilje i neljudskost.

Ovaj tekst će pokušati da dokaže da, uprkos njegovom retoričkom upozorenju protiv pisanja istorije kao poezije, Dervišev fundamentalni projekat jeste da ispiše kako svoju ličnu tako i istoriju svoje nacije kao poeziju. Prava borba, po njegovom mišljenju, vodi se između dva sna dva naroda koji polažu pravo na istu zemlju. Mnogi odeljci u njegovoj poeziji predstavljaju ta dva suprotna zahteva, od kojih svaki ima sopstveni istorijski narativ ili mit. Pišući drugu priču, alternativnu onoj neprijateljskoj i dominantnoj, Derviš je uveren da ne samo što uspostavlja sopstveni identitet i na taj način stvara sebe nego stvara i svoj nacionalni identitet i daje glas vlastitom narodu, pomažući mu na taj način da postoji među drugim nacijama, sa sopstvenim tekstom, to jest sa sopstvenom „istorijom” i sopstvenom „istinom”.

Ova koncepcija istorije i njegove uloge kao pesnika, koja je bila očigledna već sasvim rano u Derviševim delima, prošla je kroz tri velike faze, pokazujući postepenu promenu naglaska usled koje se ponekad čini da je njegov stav potpuno drugačiji, što je navelo neke kritičare da ga optuže da protivreči onom za šta se ranije zalagao. Imajući na umu da je za svet našeg pesnika karakteristično to da je polifoničan i da se menja, ipak možemo pokušati da ocrtamo njegov razvoj u odnosu na te tri faze, koje sam Derviš opisuje na sledeći način:

Mislim da se moja poezija razvijala u nekoliko faza. Na početku, granice sopstva bile su jasno označene, kao i granice drugog. Svaki glas bio je zaseban i jasno označen. Nije bilo pokušaja izmirenja tih glasova. Takođe je postojala dramska faza, gde se sopstvo podelilo, a jasne granice oko njega više nisu postojale. Istovremeno, i drugi je zadobio sopstvo. To je bejrutska faza. Kao Palestinac u Bejrutu, osećao sam se kao drugi – neprijatelj... Posle toga, došla je faza izgnanstva, koja je predstavljala egzistencijalno otuđenje od sopstva. To je jedna vrsta intelektualnog otuđenja. Rešenje koje sam za to pronašao bila je lepota, koja je takođe ljudsko rešenje. Nema granica za kulturu, tako da nema otuđenja, nema izgnanstva. (Abou-Bakr, 2004: 205–207, ovde 205)

U nastavku ću izložiti neke detalje o tim fazama i usredsrediću analizu na treću fazu (počevši naročito od zbirke *Zašto si konja ostavio samog?*), koja predstavlja više estetičku i humanističku fazu putovanja našeg pesnika.

(1) Prvom fazom, koja obuhvata prve tri decenije pesnikovog života u Palestini, dominira objedinjujuća vizija sveta, fokusirana na borbu za slobodu i goli minimum ljudskih prava.

Ovde će biti nužne dve napomene. Prvo, nacionalna borba u tom periodu zahtevala je otpor naporima neprijatelja da izbriše samo postojanje Palestinaca, ne samo na njihovoj zemlji, nego kao ljudskog entiteta s osobenim identitetom, istorijom i kulturom.²

² Za „glavni narativ cionizma” i izraelski „smišljeni pokušaj brisanja svakog spomena na arapsku Palestinu”, vidi uticajni članak Gabijela Piterberga „Erasures” (Piterberg, 2001), u kom pominje „nemilosrdnu nastrojenost izraelskog establišmenta da transformiše svest i pamćenje svojih žrtava”. On tako-

Derviševo gledište nikad nije bilo uistinu crno-belo. Njegova marksistička shvatanja omogućavaju mu da bude otvoren prema opštem cilju; bio je svestan dijalektičkog odnosa između suprotnosti na svim nivoima – materijalnom, ekonomskom, političkom, kulturnom i tako dalje. Pa ipak, ograničenja koja nameće nacionalna borba za identitet i egzistenciju prisilila su ga na to da naglašava dihotomiju i suprotstavljanje nepravdi i represiji, a ne toleranciju, pomirenje i ljudsko jedinstvo. To je faza svakodnevnog, tvrdoglavog otpora i velikog uzdanja u budućnost: u suočenju s represijom, naš pesnik ima veru u ono što naziva „naša djeca koja dolaze” (Derviš: 2022: 227–228).

Druga napomena odnosi se na uvid da je „istorija” vrsta narativa, što implicira da sopstvena verzija „istorije” jeste jedan od mnogih narativa. Razume se, za marksistu Derviša to nije moglo značiti da istorijski događaji postoje jedino u našem umu. Ali svakako je mogao doći do zaključka koji je iskazao Frederik Džejmson:

[...] da istorija nije tekst, nije narativ, glavni niti nekakav drugačiji, već [...] nam je dostupna jedino u tekstualnom obliku, i da takav naš pristup istoriji i stvarnosti mora proći kroz njenu prethodnu tekstualizaciju, narativizaciju u političkom nesvesnom. (Jameson, 1981: 34–35)³

Takođe, u ovom smislu, pretpostavljam, Derviš u ranim pesmama govori o narativu neprijatelja kao o mitu: „Zagrli ih mitskim rukama koje je stvorila stvarnost” (Derviš, 2022: 195), ili kada kaže: „Moja koža postade obuća / Za legende i proroke” (2022: 203). Čak govori i o sopstvenom mitu: „Moj mit mi ispada iz šake / Kamenjem koji grebe lice smrti / A uvehli tulipan na mom čelu / Prepozna je ozračje kuće...” (2022: 227). No to su mitovi koje želi zameniti novom, živom poezijom:

*Bilo kako bilo
Moram da odbacim smrt
Čak i ako moji mitovi umiru
Tražim u ruševinama svetlost i novu poeziju.* (Darwish, 2009: 187–188)

Te ideje pojavljuju se relativno retko, bez insistiranja na ovom problemu. Poezija je za njega i dalje bila jedno od najvažnijih oružja nacionalne i društvene borbe („Jer moje oružje je reč”, Darwish, 2009: 282). A ako poezija kod mnogih stvara mit, to ne podrazumeva da je taj „mit” nužno lišen svakog značenja i istine. Dakle, čak i u prvoj fazi uporbe, Derviš je bio veoma svestan toga da se bori pomoću reči i kontramita. Znao je da su te dve stvari delotvorno „oružje”: mogu ljude ujediniti i pokrenuti na akciju. Stoga, u skladu s tim ciljem, glavni lik ove faze je jaka politička suprotnost između „nas” i „njih”. Naime, na suprotnoj strani, izraelski arheolog ne sedi skrštenih ruku:

đe objašnjava stanje „unutrašnjih izbeglica”, koje su „postale poznate kao 'prisutni odsutni' [...], zakonski naziv tih izbeglica koje su bile 'odsutne' iz svojih domova, ali 'prisutne' u granicama države, kako je to definisano Ugovorima o primirju iz 1949”. Derviš je spadao u tu kategoriju, otuda njegove česte aluzije na dijalektiku prisustva i odsustva.

³ Ovaj odnos između istorije i narativa izložen je u Džejmsonovim komentarima Altiserovog koncepta istorije kao „odsutnog uzroka”.

Arheolog je zauzet analizom kamenja,
 On traži vlastite oči u mitskim ruševinama
 Kako bi potvrdio da ja:
 Hodim bez ijednog oka!
 Da nemam nijednog slova u Knjizi civilizacije
 A ja sadim svoje drveće, polahko,
 I iz ljubavi pjevam! (Derviš, 2022: 245–246)

Na ljudskom nivou, ovo ne sprečava Derviša kao pojedinca da oseća privlačnost prema svojoj čuvenoj voljenoj, Jevrejki Riti,⁴ i da izdrži odvojenost usled opšte političke krize.

(2) Drugu fazu, skoro deset godina provedenih u Bejrutu (1972–1982), obeležava pretežna identifikacija s kolektivnim glasom. Osvrćući se na godine provedene u Bejrutu, Derviš kaže: „U Bejrutu, kolektivni glas postao je jači (to je, uzgred, moja najgora pesnička faza). Osećao sam da je poezija nekakav luksuz sred rata i razaranja, i takođe sam osećao krivicu” (Abou-Bakr, 2004: 205–207). Čovek se pita da li se Derviš osećao krivim zato što lirska poezija uopšte, a naročito ljubavna poezija, deluje neumesno tokom građanskog rata u koji su Palestinci duboko upleteni, ili zato što je tokom te faze sopstvo bilo podeljeno i postalo „drugi”. Drugim rečima, naš senzitivni pesnik, koji je voleo Bejrut i visoko cenio Libance, možda se osećao nelagodno što je od osobe koja trpi ugnjetavanje u Palestini postao neka vrsta ugnjetača u Libanu. Bilo kako bilo, ova velika podela postaće kritična u trećoj fazi, dok ne dovede do razrešenja u nekoj novoj sintezi, ili barem u pomirenju između sopstva i *drugog* (unutrašnjeg i spoljašnjeg *drugog*), u velikom koraku ka pomirenju svih suprotnosti.⁵

(3) Trećoj fazi pripada njegovih poslednjih trinaest godina, tačnije, počevši od dve bitne knjige, *Zašto si konja ostavio samog?* (knjiga povratka rasutom sopstvu, knjiga izgnanstva, zapitanosti i otuđenja, kako on kaže) i *Krevet strankinje*, koje najavljuju njegov spor, ali siguran put u pravcu sveobuhvatnog humanizma. Početak te faze poklopio se sa Sporazumom iz Osla i uspostavljanjem nove palestinske uprave na Zapadnoj obali i u

⁴ Na primer: Derviš, 2022: 185–186, 193–196. Na pronicljiv i veoma inkluzivan način ovu temu tretira Verena Klem (Klemm, 2005).

⁵ O fazama Derviševog razvoja pisano je iz mnogo zanimljivih uglova, od kojih ovde mogu pomenuti dva. Prvi je definisala Anet Monson, koja primenjuje model analize obreda sazrevanja. Ona zaključuje: „Osećanje reintegrisanosti u svet, koje je u predmodernom društvu bilo svrha obreda sazrevanja, autor u izgnanstvu ostvaruje kroz tekst. [...] Za one čiji je sâm svet rasparčan i pod stalnom pretnjom uništenja, to je praksa preživljavanja, kao pojedinaca, kao pisaca i kao naroda, na jedini trajan način: pomoću Reči” (Månsson, 2003: 242). Drugi nam donosi Randa Abu Bakr, koja proučava „sukob glasova” u Derviševom razvoju. Svejedno da li njegov razvoj dele na tri ili četiri faze, obe studije pokazuju da osnovni razvoj teče od individualnog (glasa) integrisanog u grupu, preko odvajanja i krize identiteta, da bi se konačno završio reintegracijom na širem i višem nivou. Kako kaže Randa Abu Bakr, razvoj ka „epskoj lirici” kod Derviša predstavlja „simboličko razrešenje sukoba, te je stoga neka vrsta sinteze, koja donosi celovitost pesnikovom uznemirenom lirskom glasu” (Abou-Bakr, 2004: 162–163).

Gazi; ona je nastupila u vreme njegove prve posete Gazi i Haifi i njegovog konačnog povratka u Ramalu 1996, i trajala je do pesnikove smrti, u avgustu 2008. Tokom te faze, suključene intelektualne i estetske niti njegovih ranijih razmišljanja utkane su u sjedinjavajuće kontrapunktske obrasce. Lični lirski glas postaje dominantan, obuhvata i kolektivni glas, ali s jasnijim naglaskom na opšteljudski karakter palestinskog problema.

Ljudski identitet Palestinca prethodi njegovom nacionalnom identitetu. Istina je da učestvujemo u dugotrajnoj borbi, tokom koje pesnik mora igrati ulogu u kristalizovanju kulturnog identiteta i u zaštiti duha da se ne slomi, ali to ne treba da ukine naše ljudsko pravo da razmišljamo o sopstvenoj ljudskoj prirodi (Darwish, 2006: 150).

Identitet kao konstrukt i kriza značenja

U nastavku ću se usredsrediti na treću fazu, u kojoj pesnik uranja u pitanja identiteta i značenja, usled sve jačeg uvida da svi identiteti, kao i mitovi koji ih uobličavaju, nisu ništa drugo nego konstrukti. Tako je našeg pesnika, koji je postao poznat po svojoj nepopustljivoj odbrani palestinskog nacionalnog identiteta, obuzela sumnja u trajnost svih takvih konstrukata. Plodna produkcija tokom njegovih poslednjih trinaest godina pokazuje da ga silno zaokuplja problematični lični i nacionalni identitet i da ga proganja svest o tome da svaki identitet može imati jedino relativnu i krhku istinu jednog konstrukta.

Ovu neumoljivu zapitanost na arapskom prethodno nalazimo kod još jednog pesnika, Adonisa (1930), za koga se može reći da je svoj mistički, nacionalni i kasnije marksistički „apsolut” zamenio apsolutom pesničkog jezika. Za Derviša, međutim, ta svest o neprozirnosti jezika veoma je uznemirujuća. Kao pesnika s nacionalnim ciljem, muči ga saznanje da sve ono što ne možemo očigledno pokazati ostaje konstrukt jezika; da nijedan istorijski događaj, doživljen iz raznih perspektiva, praktično nije moguće prikazati na „objektivan” način; i da se „istorija” neizbežno sastoji od bezbrojnih narativa koji su blisko i detaljno prepleteni s jezikom. Ovaj uslov obuhvata psihološku i metafizičku sferu, bile one konačno, prolazno sopstvo ili beskonačno i večno božanstvo: kao da je sve fatalno zavisno od jezičkih konstrukata. Ne moramo izučavati Deridu ili Lakana da bismo bili svesni ovog novog načina razmišljanja. On lebdi u vazduhu. Derviš ne mora da prihvata postmodernistička načela ili „doktrinu”: postmodernističke ideje postale su svuda prisutne, i sumnje u vrednost starih pojmova, kao što su identitet, nacija, ideologija, središte, značenje i slično, prodrle su u Derviševu misao, donoseći tendenciju koja je u neskladu s njegovim glavnim ciljevima. To rezultira izvesnim intelektualnim sukobom⁶ između te nove svesti i uloge našeg pesnika kao zastupnika nacionalnog oslobođenja i kulturnog identiteta. Trudeći se da razreši taj sukob, čini se da se naš pesnik usredsre-

⁶ Maj Gusub ima zanimljivu raspravu o toj dilemi koja pogađa većinu arapskih intelektualaca, pošto su s jedne strane izloženi postmodernističkom stanju i pod njegovim su uticajem, a s druge strane su i dalje privrženi mnogim osnovnim vrednostima iz arapskog konteksta (Ghuşûb, 1992: 85–97, naročito).

đu je na epistemološki aspekt, naime, na „značenje” istorije i „značenje” jezika kao dva interaktivna modusa razumevanja stvarnosti.⁷

Ali ako pojedinačno sopstvo i kolektivno sopstvo gube svoje jasno značenje, onda istorijsko značenje gubi svaku referentnost i postaje prazno. U tom slučaju, svaki istorijski događaj može samo pogoršati osećanje gubitka i zbunjenosti. Zato predstavljanje istorije postaje izuzetno problematično kad sâm identitet izgubi jedinstvo, pa stoga i funkciju standarda i konačne reference u pisanju istorije. Pa ipak, za ovog pesnika nacionalnog samopotvrđivanja, uvid da je identitet samo konstrukt nije tek putokaz u ambis zbunjenosti. Ako istorija, kako se najčešće piše, jeste zapis o imaginarnim identitetima koji međusobno sadejstvuju uglavnom nasiljem, i ako istoriju pripovedaju moćni, a ne poraženi, onda je dužnost nacionalnog pesnika da ispriča stranu priče svoje nacije, da napiše „njihovu” istoriju.

Ovde se opet može zapaziti zanimljiva suprotnost između Derviša i Adonisa, koji je počeo kao nacionalni pesnik, ali je rano u karijeri prihvatio heraklitovski tok i večno promenljivo lice stvarnosti. On je prvi u modernoj arapskoj književnosti naglasio svoje višestruke identitete i otvorio preispitivanje celokupne arapske istorije, po volji dekonstruišući utvrđene i večne norme i vrednosti koje omogućavaju monolitnom mentalitetu da skrši sve razlike.⁸ Derviš, s druge strane, ne može sebi dopustiti luksuz opšte dekonstrukcije, niti se može odreći zadatka konstruisanja nacionalnog narativa. Taj narativ mogu izneti jedino zemlja i istorija, kako on kaže;⁹ takođe mu je potrebno ono što naziva „identitet i značenje”.¹⁰ Tako gorepomenuta kriza značenja postaje izvor njegove najstroženije zapitanosti i slikovnosti. To je očigledno u pesnikovoj neugasivoj žudnji da zna ko je i u stalno ponavljanim metapoetskim formulama koje se odnose na sam pesnički čin, kao i u čestom pominjanju tropa, metafore, metonimije i slično.

Poezija kao oružje afirmacije života

Dakle, poezija ili mitopoetski medij treba da pomogne pesniku da obavi dvostruki zadatak stvaranja ličnog i nacionalnog identiteta i njegovog utuvljivanja u svest sopstvenog naroda i čitavog sveta. Poezija je njegovo oružje protiv pristrasnog istoričara, koji svoj narod pokušava da održi u mraku:

⁷ A ovde vredi zapaziti da je u Derviševim tekstovima pojam „istorija” često dvoznačan, te se ponekad odnosi na *proživljenu istoriju* (na događaje na terenu), ali češće na *pisanu istoriju* (istoriografiju), u kojoj „jezik” i mitopoetska vizija stvarnosti imaju dominantnu ulogu.

⁸ Vidi naročito njegovu zbirku pesama *Mufrad bi-šighat al-jam'* (Adūnis, 1977), i njegovo glavno delo *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṭh fi l-iṭtibā' wa-l-ibda' 'ind al-'Arab* (Adūnis, 1974–1979). Pronicljivu raspravu o ovom uticajnom delu, koje je podiglo veliku prašinu, čitalac će naći u tekstu: “A critique of Adonis's perspectives on Arabic literature and culture” (Khouri, 1987: 13–41). Adonisoa studija je štampana mnogo puta i u četiri toma. Vidi: Adūnis, 2004.

⁹ „Moj pesnički tekst uvek nosi dva elementa: zemlju i istoriju” (Darwish, 2004a: 191).

¹⁰ „Naš javni život je u stanju borbe protiv smrti identiteta i značenja” (Darwish, 2007: 144).

Naš život je teret istoričareve noći: „Kad god ih sakrijem, iskoče pred mene iz svog odsustva”...
(Darwīsh, 2004: 59)

Dakle, da bi istakao pravo svog naroda da živi, pesnik ga mora izvući iz senke i učiniti čitav svet svesnim svog prisustva. Pošto postaje sve svesniji temeljne uloge poezije u uobličavanju naše slike stvarnosti, pesnik nema drugog izbora nego da stavi pesničke konstrukte u službu svog cilja. Da se Derviš s nelagodnošću, mada na dijalektički način, nosi s idejom o stvarnosti kao konstrukt, vidi se po tome kakve misli u njemu izaziva poseta starom domu u Palestini; njegov opis dejstva mašte na „stvarnost” nekako nas podseća na Bodrijarove simulakrume:

*Zatim sam se zapitao: kako mjesto postaje
odraz svoje slike u legendama,
ili jedno od svojstava govora?
I da li je slika neke stvari
jača od nje same?
Da nije moje fantazije moje drugo Ja bi reklo:
Ti nisi ovdje!*

*Nisam bio realističan. Ali ne
vjerujem u vojnu povijest Ilijade.
To je poezija, mit koji stvara stvarnost...
I pitao sam se: da su kamere i novine gledali preko
ograda azijske Troje,
da li bi Homer napisao išta drugo osim Odiseje? (Derviš, 2022b: 174–175)*

Smisao ovoga jeste da Homer ne bi napisao *Ilijadu* da su kamere i novinski izveštaji bili na zidinama Troje. Prvo, zato što Derviš smatra da istorijske „činjenice” nisu materijal za poeziju; drugo, i važnije, zato što „istorijska stvarnost” Trojanskog rata jeste Homerova konstrukcija. Poezija stvara svoj mitopoetski svet: „to je poezija, mit koji stvara stvarnost”. Ali Derviš ne može prihvatiti „stvarnost” koju je konstruisao Homer, jer ona Troji oduzima njenu stranu priče. Isto važi i u palestinskom slučaju: cionistički narativ je „mit koji stvara stvarnost”, zato Derviš više puta aludira na gorepomenuto stanje Troje i svoju želju da bude njen pesnik (Darwīsh, 2004a: 192).

Možda su Derviševi stavovi o interakciji između poezije i istorije najbolje rezimirani u formi dijaloga s palestinskim kritičarem i misliocem Edvardom V. Saidom (1935–2003). Nalazimo ga na kraju niza pesama pod zajedničkim naslovom *Manfā* („Izgnanstvo”); naslovljen je *Ṭibāq* („Kontrapunkt”) i posvećen Edvardu Saidu. Reč *ṭibāq* ovde nije lako prevesti, jer može značiti „kompatibilnost” i „podudarnost”, kao *muṭābaqa*, dok u retorici može značiti „antitezu, ili jukstapoziranje suprotnih ideja”,¹¹ ili oksimoron. Skoro je sigurno da je pesnik potpuno svestan paradoksalne prirode ove reči i želi da njome

¹¹ Vidi: *ṭibāq*, u: Wehr, 1976.

označi istovremeno kompatibilne i suprotne ideje,¹² dok verovatno tu reč koristi kao ekvivalent Saidovom pojmu „kontrapunkta” i njegovom kontrapunktskom čitanju raznih kulturnih pojava. Zato je ova pesma dobar primer višestrukih i dijalektičkih načina na koji Dervišev um funkcioniše u njegovim poslednjim zbirkama.

Edvard Said nije samo zemljak, Palestinac u izgnanstvu; bio je čuven uglavnom po svojoj borbi, najpre da raskrinka diskurs orijentalizma, njegov esencijalizam i prećutnu ili izričitu pretpostavku superiornog centra okruženog inferiornim periferijama. Bio je najvažnija ličnost u zasnivanju postkolonijalnih studija, koje traže priznanje velike književne i ljudske vrednosti inherentne glasovima naroda koji su ranije bili kolonizovani. Poput njegove knjige o orijentalizmu, mnogi njegovi spisi koji se bave kulturom i imperijom, te Palestinom i islamom, imali su svrhu da pokažu da je navodna objektivnost istorijskog, sociološkog i političkog izučavanja zapravo samo predstava koja potiče iz dominantnog diskursa i koja generalno služi imperijalnim ciljevima.

Stoga je prirodno da se glavne ose tog dijaloga okreću oko Saidovog stava o pitanjima istorije, domovine, identiteta, nacionalne borbe, jezika, lepote i sličnih stvari, a to su sve pitanja koja duboko zaokupljaju i samog Derviša.

Pesma nam kazuje da su se Said i Derviš sreli trideset godina ranije i došli do iste odluke, odluke koja odražava njihovu veru u istinu mašte i u krhkost čoveka u suočenju s ratom. Prva dužnost jeste da ih ne osujeti (negativno) iskustvo prošlosti:

*Ako je prošlost samo iskustvo,
pretvori budućnost u smisao i viziju.
Hajde da idemo,
da kročimo u sutra
vjerujući iskrenosti mašte
i čudu trave.*¹³

U sadašnjem dijalogu, godine 2002, Derviš je taj koji vodi intervju, a Said je predstavljen kao iskusni intelektualac i borac za slobodu koji je tipično izmešten:

*On kaže: Ja sam odatle, ja sam odavde.
Ali nisam ni tamo ni ovdje.
Imam dva imena što se sretnu i razdvoje.
Imam dva jezika, ali sam odavno zaboravio
na kojem jeziku snatrim snove.
Na engleskom ispisujem,
svoje pokorne fraze.
I jezik u kojem Nebo i Jerusalem razgovaraju
u srebrnim kadencama,*

¹² Vidi, u tom smislu, zanimljiv način na koji Kamal Abu Dib upotrebljava reč *fibāq* u svom arapskom prevodu knjige Edvarda V. Saida *Kultura i imperijalizam*, gde je koristi kao ekvivalent muzičkom terminu „kontrapunkt”. Vidi: Sa’id, 1998: 20–21.

¹³ Svi citati navedene pesme dati su u prevodu Mirze Sarajkića, štampanom u ovom broju *Polja* na str. 61–69. (Prim. red.)

*ali se mojoj mašti ne pokorava.
Šta je s identitetom? – upitah ga.
Kazao je: To je samoodbrana...
Identitet je dijete rođenja,
ali na kraju, to je samoizum,
a ne naslijeđe prošlosti.
Ja sam mnoštvo... U meni je uvijek nova vanjština.
Pripadam žrtvama.*

[...]

*Zato, ponesi domovinu gdje god ideš,
i budi samoljubiv, ako treba.*

Said zaključuje ovim rečima:

*Branim ideju što slama je nemoć njenih sljedbenika.
Branim domovinu koju je otela mitomanija.*

Zatim, poslednji stihovi pesme ponavljaju ovaj zaključak, usredsređujući se na isti glavni cilj:

*Bio je kao posljednji epski junak
koji brani pravo Troje
da pripovijeda priče svoje.*

Dakle, zajednički cilj Saida i Derviša jeste da odbrane zemlju „koju su oteli mitovi”, da modernoj Troji, Palestini, obezbede udeo u narativu. Oni ne žele da *drugog* liše njegovog narativa: oni odbacuju samo nepoštenu istoriju koju su pisali „oni”, koja „nama” pridaje bednu ulogu u čitavoj toj drami. Istorija mora biti iznova napisana, tako da uključi i drugu stranu priče. Njihovo razmišljanje karakteriše humanistička inkluzivnost. Said tako postupa kao mislilac i kritičar, a Derviš prevashodno kao pesnik.

Pobeda kroz pesmu

U svom novom humanističkom stavu Derviš je postao „siguran u / istinitost mašte i čudo trave”. U intervjuu s libanskim pesnikom Abasom Bajdunom (Darwīsh, 2004a: 193), on iskazuje niz misli koje su relevantne za našu temu ovde i vredne obimnijeg citiranja:

Kasno sam otkrio da poezija ne može voditi rat njegovim oružjem ni njegovim jezikom, već njegovom suprotnošću, njegovom krhkom suprotnošću; može voditi rat ljudskom krhkošću, pogledom žrtve u oči dželata [...] travom zaostalom na putu, decom koja se igraju u snegu [...] [Dakle,] malim ljudskim elementima možete predstaviti sliku života u suprotnosti s ratom, ali ne možete voditi rat njegovim oružjem ni njegovim jezikom. U osnovi, poezija to ne može, a moderna poezija to ne može više. Ona se bori njegovom suprotnošću, to jest estetikom života koji je jednostan-

van, mali, tih, bez promišljanja, spontan [...] i prirodan. Ne može se boriti velikim diskursom. Mislim da to ima većeg učinka, jer veliki jezik je samoubistvo. Jezik velikih epova i velikih pobjeda je završen.

Ne znam u kojoj meri sam poražen ili pobednik. Možda sam pobednik u svom pesničkom jeziku. Možda je moja pobjeda poezija, a ako je to istina, onda je to važna kulturna nadmoć. Izraelci su pobednici pomoću nuklearnog oružja i mlaznih lovaca [...]. Sebe smatram pobednikom kroz pesmu. Avion se sruši, ali pesma, ako je lepa, ne pada. Opasno je ako budu pisali lepu poeziju, ali pesnici koji pišu lepu poeziju ne podržavaju rat.¹⁴

Ista vrsta pobjede pripisuje se kurdsom pesniku u izgnanstvu Salimu Barakatu (rođenom 1951):

*Jezikom si trijumfovao nad identitetom,
rekao sam Kurdu, jezikom si se osvetio,
odsustvu. (Derviš, 2022b: 190)*

Ali Dervišu je važna pobjeda „kulturne nadmoćnosti”, pobjeda ne „protiv njih”, nego pobjeda pluralizma i jedinstva, pomirenja, mešanja i stapanja suprotnosti. Počevši od knjige *al-A'māl al-jadīda* (Nova dela), nastupa temeljna promena u odnosu na jasan cilj njegove mladosti, suprotstavljanje „njih” i „nas”, do njegovih zrelih godina, obeleženih otvorenosću za pluralizam vizije i jasnom sklonošću da jukstapozira ili čak stapa protivrečnosti u jednom istom stihu. Kad ga Abduh Vazen pita da objasni bogatstvo svog rečnika, Derviš kaže: „Možda potiče od protivrečnih svetova koji me okružuju; svaki ima sopstveni, različiti rečnik. Nebeski svet stavljam uz zemaljski; metafizički uz materijalni...” „A erotski uz mistički...?”, pita Vazen, i Derviš se slaže: „Sviđaju mi se ti odnosi koji postoje između protivrečnosti, ali potreban im je jezik koji je u stanju da prenese tu napetost” (Darwīsh, 2006a: 87–88). Ta sklonost možda je rezultat intuitivnog uvida o jedinstvu s one strane prividnih suprotnosti, ali takođe i stava utemeljenog u marksističkoj dijalektici, možda oživljenog postkolonijalnim konceptom hibridnosti. Stoga zatičemo Derviša u stalnoj potrazi za novim jezikom „koji je u stanju da prenese tu napetost”. U najboljim primerima, njegov jezik pokazuje skoro sistematsku interakciju ili uzajamno odražavanje između osnovnih i tradicionalno suprotstavljenih parova pojmova na raznim životnim nivoima. Neki od najčešćih prirodno su povezani: istorija kao ono što je proživljeno ↔ istorija kao ono što je ispričano / stvarnost ↔ iluzija / materijalno ↔ imaginarno / fizičko ↔ metafizičko / konačno ↔ beskonačno; a na nivou govornika: „ja” ↔ „ti” / ja lično ↔ moja senka ili drugi unutar mene / privatno ↔ javno / lično ↔ kolektiv-

¹⁴ Može biti zanimljivo da primetimo da je Šaron rekao da mu se dopada Derviševa zbirka *Zašto si koga ostavio samog?* (Darwīsh, 1995), jer, kako kaže: „To me je navelo da počnem da cenim privrženost palestinskog naroda svom cilju i zemlji” (v. Darwīsh, 2006a: 122–123). Pobjeda kroz pesmu takođe je izražena u jednoj od njegovih poslednjih knjiga, *Trag leptira*. Kad se vratio u Haifu, bio je ushićen time što je kod kuće. U jednom razmišljanju zapisuje: „Nisam video generala da ga pitam: u kojoj godini si me ubio? Ali video sam vojnike kako ispijaju pivo na trotoarima, čekajući kraj dolazećeg rata, da bi otišli na univerzitet i studirali arapsku poeziju koju su napisali mrtvi ljudi koji nisu umrli, a ja sam jedan od njih” (Darwīsh, 2008: 281).

no / kolektivni „mi” ↔ kolektivni „oni” / rat ↔ ljubav / prisustvo ↔ odsustvo; i na intelektualnom i estetskom nivou: proza ↔ poezija, i tako dalje.

Ali, kao što smo već videli, suštinski najvažnija dihotomija za našeg pesnika jeste ona između stvarnosti i njenih predstava kroz (imaginativni) jezik. To je glavno pitanje koje dira u sam odnos poezije prema istini, uopšte, i posebno prema istorijskoj istini. U tom pogledu, priznao on to ili ne, Derviš ne izmiče uticaju postmodernog stanja, kako zbog svoje velike lektire, tako i zbog uticaja iz okruženja tokom godina koje je proveo u Parizu (1983–1993).¹⁵ Čini se da je na liniji postmodernih ideja o nejedinstvenoj, polifoničnoj i dijaloškoj prirodi unutrašnjeg sopstva. Egzistencijalni problemi vrlo često su predstavljeni iz suprotnih perspektiva nečega što liči na dvostruku ličnost, čak i kad je sopstvo samo, kad proživljava neposredno iskustvo,¹⁶ ili posećuje prošlost u sećanju ili u stvarnosti, kao kad se pesnik vraća na stara mesta iz svoje mladosti u Palestini (upor. „A ne kako se strani turista ponaša”, Derviš, 2022b: 172–176).

Štaviše, usled Derviševog stanja izgnanika, njegov govornik postaje poprište suprotnih tendencija; pored svoje unutrašnje dihotomije, često ima snažan osećaj rasutosti po svim mestima: „Jesam li dvojica u jednom / Ili sam / Jedan koji se rasprsnuo u dvojicu / Moste, o moste / Koji sam ja od te dvojice lualica? (Darwish, 2005: 136). Možda je to razlog pesnikove privrženosti izvesnoj ujedinjujućoj celini i snažne žudnje za njom. Na nivou intelekta, on prihvata neke postmoderne ideje, kao što je pluralizam, ali mu je teško da zamisli život bez porekla, korenâ i jasnog identiteta ili cilja. Izgleda da mu je potrebno to jedinstvo kao protivteža rasutosti po zemljama i vremenima izgnanstva. To ga odvodi do stalnog dijaloga između prisustva i odsustva, domovine i izgnanstva, i između svih ostalih mnogobrojnih binarnih suprotnosti koje ispunjavaju njegovu poeziju. Njegova umetnost jeste u tome što ih upućuje jedne ka drugima na upadljivo dvosmislene i složene načine. Mit i stvarnost postaju jedno: ljudi od krvi i mesa izleću iz ispričanog mita, i ušunjavaju se nazad u njega. Veoma koncizan i složen primer predstavlja govornikova aluzija na Penelopino tkanje i čekanje, i na sopstveni san o povratku kući da bi se preobrazio u slobodni šal koji leti na vetru:

*A što se mene tiče, ući ću u stabla dudu
gdje će me svilena buba pretvoriti u svileni konac,
pa ću ući u iglu jedne od mitskih
žena, potom odlepršati kao šal sa vjetrom...*

(„A ne kako se strani turista ponaša”, Derviš, 2022b: 175)

Dakle, u takvoj viziji života i takvoj koncepciji poezije, čitalac prolazi kroz stalnu međuigru ne samo stvarnog i imaginarnog, istorije i pripovedanja, stvarnosti i fikcije, nego i sopstva i drugog, domovine i izgnanstva, i mnogih drugih takvih suprotnosti, koje dinamična interakcija i dijalektički međudnos čine fluidnim i sposobnim da prelaze

¹⁵ Derviš smatra te godine periodom svog istinskog pesničkog rođenja i zrele kreativnosti. Vidi: Darwish, 2006a: 146–147.

¹⁶ U mnogim prilikama Derviš razgovara s tim drugim sopstvom, koje naziva *ākharī* (moj drugi).

sve granice. U ljutnji i frustraciji zbog političkog i ljudskog zlostavljanja svog naroda, Derviš je često bio sklon grubim iskazima koji zvuče jednostrano, bez mnogo razumevanja za neprijatelja. S godinama, međutim, razvio je neku vrstu prirodnog misticizma koji miri i sjedinjuje protivrečne elemente u jednu vrstu harmonije koja liči na kontrapunktske obrasce. Na tu centralnu strategiju ukazala je Itidal Utman 1988.¹⁷ A kad pomislimo na bliske veze između Derviša i Edvarda V. Saida, tvorca kontrapunktskog pristupa u svojim analitičkim strategijama, ima smisla pretpostaviti da je Derviš svestan tog pristupa i da svesno pokušava da ostvari takve obrasce u svojoj poeziji.

Humanistički san

Nova vizija suprotnosti kao nužnih delova interaktivne celine ne odnosi se samo na politička i nacionalna pitanja; takođe se odnosi na sva pesnikova razmišljanja, u okviru opšte humanističke vizije u kojoj ima dovoljno prostora za sopstvo i drugog u životu na zemlji, nasuprot borbi za nebeski raj ili bilo koji drugi utopijski ideal koji stoji kao prepreka jednostavnim lepotama zdravog života ovde i sada. Stoga, taj novi narativ se ne ograničava na „našu” stranu priče. To više nije antiteza cionističke teze; nastaje iz novog osećaja pluralizma i tolerancije, priznavanja prava drugog da postoji, ali uz insistiranje na istom pravu za sebe. U tom pogledu, fascinantno je posmatrati kako majstor poput Derviša kanališe sav pesnički dar u pravcu svoje humanističke vizije. Usred opsade Ramale, on ne slavi mučeništvo kao što je činio u mladosti¹⁸ i kao što još uvek čini većina ideologa. On takođe predstavlja gorku stranu rata, kakva je nestrpljiva majka koja žudi da joj se sin vrati s „nebeskog medenog meseca” (Darwish, 2002: 46), i mučenik koji uopšte nije želeo da umre, već je samo hteo da uživa u životu, ali nije dobio priliku:

Šehid mi objašnjava: Nisam tragao za djevicama vječnim iza horizonta, jer ja volim život na zemlji, među borovima i smokvama, međutim tamo nisam uspio doprijeti. (Derviš, 2022b: 79)

Pod opsadom, govornik se obraća neprijatelju sledećim rečima:

*O vi koji stojite na vratima, uđite, i popijte s nama arapsku kahvu
možda ćete osjetiti da ste ljudi slični nama. O vi koji stojite na pragovima kuća
izlazite iz naših jutara
da se uvjerimo da smo
ljudi slični vama!* (2022b: 59–60)

Ovaj dijalog s neprijateljem pokazuje osnovnu evoluciju pesnikovog stava prema drugom, prema protivniku, koji postaje suštinski važan akter u potrazi za sopstvom i in-

¹⁷ O tome vidi: ‘Uthmān, 1998: 103–104. To takođe podržava čitanje naslova gorepomenutog niza pesama „Izgnanstvo” kao „Kontrapunkt”.

¹⁸ Vidi, na primer, njegovu zbirku pesama *A'rās* (Venčanja). Ima mnogo dobrih studija na ovu temu: Abu-Hashhash, 1994; u spisima Andelike Nojvirt naći ćemo pronicljiva zapažanja na ovu temu. Vidi, naročito: Neuwirth, 2004.

tegralni deo projektovanog identiteta. Govoreći o knjizi *Lā ta' tadhīr* (*Ne izvinjavaj se za ono što si učinio*), Derviš kaže: „To je knjiga o poseti sopstvu i mestu [...]. Zapravo, to je potraga podeljenog i rasutog sopstva” (Darwīsh, 2004a: 188–189). I objašnjava:

Postoje dva druga: onaj drugi koji je ja, kad čitam samog sebe spolja, i onaj drugi koji je neznatac, protivnik, i koji je na mom mestu umesto mene. Arheologija sopstva suočava se s realnošću, sadašnjošću, istorijom, ratovima, nakupljenim kulturama i pluralitetom. Stoga je neizbežno da uđemo u raspravu s drugim, koji zauzima to mesto, jer on polaže isto pravo kao ja i tvrdi da je ovo njegovo mesto, a da sam ja neznatac. (2004a: 189)

Ali drugi nije u boljem položaju. Naprotiv:

I on je na gubitku, jer ne nalazi svoje sopstvo. Postoji sukob dve potrage, dva sopstva od kojih svako traži sebe u onom drugom. Ali ja smelije od drugog tražim sebe u njemu; on nema egzistencijalnu hrabrost da potraži sebe u meni, jer poriče moje postojanje, a ako prizna da u njemu ima nešto od mene, time dovodi u pitanje samo svoje postojanje. (2004a: 189; naglasio autor)

U osnovi, Derviš se razvio u pesnika ljubavi, a ne antagonizma, u pesnika života, ne smrti. Tužne nijanse koje nalazimo u njegovoj poeziji predstavljaju reakciju na strahotne patnje koje trpi njegov narod. S druge strane, kad je u *Jidāriyya* (*Muralu*) opisao svoje iskustvo sa smrću (bio je klinički mrtav nekoliko sekundi), ta blizina smrti kao da je dovela do punog procvata humanističko seme njegove mladosti; rezultat je himna životu i živima, s njihovim malim pričama, bez mnogo pretenzija na velike narative ili velika istorijska ostvarenja.

Pisanje humanističkog sna i jezik kao identitet

Ta himna životu često se blisko povezuje sa snom, koji ima posebno mesto u pesnikovoj koncepciji i slikovnosti. San je oblast koja kombinuje izvesnost i iluziju. To je obično drugo ime za pesmu. Takođe, može biti i nekakav izazov u suočenju s tužnim svetom činjenica. U *Muralu* Derviš kaže:

*Sanjat ću ali ne da bih popravio vozila vjetru
ili kvar u duši
jer mit je zauzeo svoje mjesto,
lukavo u realnom kontekstu. I pjesma nije u stanju
da zamijeni prošlost koja prolazi i koja ne prolazi
niti da zaustavi zemljotres –
ali ja ću ipak sanjati. (Derviš, 2022b: 38)*

Ovde san svakako ne označava beg i treba ga shvatiti kao način suprotstavljanja „mitu, tom lukavom zapletu”, koji je „zauzeo svoje mesto u kontekstu stvarnog”, a cilj je da se taj mit preoblikuje i ispripleva iz nove, humanističke perspektive. Taj humanizam sve je jači sa svakom novom pesničkom zbirkom, širi se kroz mnoštvo ideja i slika,

kao kad govornik opisuje odnos prema pesničkom jeziku, prema svom narodu, tradiciji pustinje i preislamskim *mu'allaqāt* pesnicima, identifikujući time lično s kolektivnim i izražavajući pluralni identitet lirskog sopstva:

*Zaboravljam ko sam, da bih mogao biti
množina u jednini (Derviš, 2022a: 375)*

U istom kontekstu središnje mesto dobija čin zasnivanja pisanjem:

*u pustinjskom odsustvu, rekla mi je:
Piši!
[...] I rekao sam: Još nisam naučio riječi
Odgovori: Napiši da ih upoznaš
i da saznaš gdje si bio i gdje stojiš
i kako si došao i ko ćeš postati sutra,
stavi svoje ime u moju ruku i piši
da saznaš ko sam ja, i poput oblaka idi
po bespuću...
Napisao sam: Ko napiše svoju priču taj baštini
zemlju riječi i u potpunosti posjeduje smisao! (2022a: 375–376; istakao autor rada)*

U ovim stihovima postoji jasna aluzija na ono što se smatra prvim otkrivenim stihom Kurana, u kom melek Džibril poziva Poslanika imperativom *Iqra'!* (*Čitaj!*). Sunet Poslanika kaže da je Muhamed uzviknuo: „Ja ne čitam!”, u smislu da ne ume da čita. Slično tome, ovde pesnik uzvikuje kad mu Nevidljivi naredi da piše: „Još nisam naučio riječi.” Dalje nam pesma kaže da čovek pisanjem uči sve stvari ovog i onog sveta, odnosno, spoznaje stvarnost koja se konstruiše kroz poeziju, uključujući i samu prirodu Nevidljivog („piši / da saznaš ko sam ja”). Govornik kasnije dodaje:

*Jesam li to ja? Jesam li ja tamo... ili ovdje?
U svakom Ti sam Ja,
Ja sam Ti, kome se obraća. Nije izgnanstvo
ako sam ja Ti. Nije izgnanstvo
ako si ti Ja. I nije izgnanstvo
ako more i pustinja budu
pjesma putnika putniku: (2022a: 376)*

Temeljno pomirenje ovde je predstavljeno u novom, sveobuhvatnom identitetu. U narednoj pesmi, isti pustinjski pesnik, koji govori u Derviševo ime jednako kao i u ime kolektivnog arapskog identiteta, ima samo jednog vodiča i jedno poreklo, svoj jezik:

*Niko me nije vodio do mene samog. Ja sam vodič, ja sam vodilja
prema meni, između mora i pustinje. Iz moga jezika rođen sam (2022a: 377; istakao autor rada)*

Kao i u slučaju Kurda, čiji je jezik pobedio odsustvo i (utišani) identitet, pustinjski pesnik, još jedan migrant, predstavlja kreaciju sopstvenog jezika. U svom pesničkom jeziku on otelovljuje konačnu identifikaciju s *drugim* i s mestima izgnanstva.

*Ko sam ja? Ovo pitanje postavlja drugi i na njega nema odgovora. Ja sam svoj jezik.
i ja sam jedna mu'allaka... dvije mu'allake... deset, ovo je moj jezik
Ja sam svoj jezik. Ja sam ono što su riječi izrekle:*

Budi

*moje tijelo, jer zbog njihove boje glasa postadoh tijelo. Ja sam ono što
sam rekao riječima: Budite mjesto susreta moga tijela*

i pustinjske vječnosti. Budite da postanem ono što govorim! (2022a: 377; istakao autor rada)

Ovde imamo pesnika koji se proslavio pesmom pod naslovom „Lična karta” (*Biṭāqat huwiyya*), ističući svoj osobeni identitet, u kojoj ponavlja: „Piši! Ja sam Arapin!” (Derviš, 2015: 13).¹⁹ Ali, s godinama, ovaj pesnik došao je do stava u kom njegov lik često postavlja ovakva pitanja: „Ko sam ja? Je li to ja ili neko drugi?”, izražavajući kako jasnu svest o višestrukim identitetima svakoga od nas, tako i intelektualnu i fizičku zbunjenost unutrašnjeg i spoljašnjeg izgnanstva, u suočenju s kojim je konačni identitet našeg pesnika definisan njegovom pesmom.

Ali pesma, ili jezik, nisu samo stvar stila. Više su stvar vizije i sadržaja. Zato Derviš odbacuje Sporazum iz Osla iz 1993, u kom ne prepoznaje svoj jezik. Pita: „A gde je moj jezik?” Kasnije, u knjizi *U prisustvu odsustva* (2006), on razmišlja o svom velikom delu *Zašto si konja ostavio samog?* (Darwīsh, *Li-mādhā*, 1995), i pita se:

Da li je tvoj lični odgovor na ovo poetska odbrana zapleta i sjećanja? Napisao si odjeke ličnog, zajedničkog putovanja i pitao si se: Zašto si konja ostavio samog? Šta može pjesnik, suočen sa buldožerom istorije, nego da čuva drvo starih puteva i izvora vode, vidljive i nevidljive; braniti jezik od blijedog pada, od figurativne specifičnosti; osloboditi ga od glasova žrtava koje traže svoj dio sutrašnjeg sjećanja, na samoj zemlji gdje se borba okreće onome što je daleko od sile oružja: sili riječi. (Derviš, 2024: 96)

Ta borba je, dakle, „izvan moći oružja”; vodi se zbog „moći reči” koje mogu sačuvati istorijsko i kulturno sećanje kroz nacionalni jezik pun glasova žrtava što traže svoj udeo „u toj zemlji [...] reči”. Ovde, opet, pesnik ponavlja svoju osnovnu ideju: „Onaj koji piše svoju priču nasleđuje zemlju reči i potpuno poseduje značenje.”

Konstruisanje arapskog pamćenja

Pisanje sopstvene priče i rekonstruisanje arapske istorije ne znači samo uspeh u nametanju novog narativa kao kontrapunkta narativu neprijatelja; to istovremeno znači rekonstruisanje novog ličnog i kolektivnog pamćenja. Derviš ulaže velike kreativne

¹⁹ Pesma počinje čuvenim stihovima: „Piši! / Ja sam Arapin / Broj isprave pedeset hiljada / I dece imam osmoro / I posle leta će deveto! / I je l' te ljuti to?” (Derviš, 2015: 13).

napore u očuvanje tog pamćenja u sopstvenom jeziku, jer bez njega nema istinskog identiteta, a ono je uvek povezano s konkretnim trenucima i mestima, te otuda izjava da njegovu poeziju „uvek nose dva elementa: zemlja i istorija” (Darwīsh, 2004a: 191). Svestan toga da čovek poseduje zemlju i njenu istoriju tako što piše o njima, on oseća da mu Jehuda Amihaj (1924–2000), izraelski pesnik koga ceni, upućuje izazov: „Njegova poezija je pred mene postavila izazov, jer pišemo o istom mestu. On želi da koristi krajolik i istoriju za sopstvenu korist, koja počiva na mom uništenom identitetu. Tako da imamo takmičenje: Ko je vlasnik jezika i ove zemlje? Ko je voli više? Ko bolje o njoj piše?” (Jaggi, 2002).

Ali, novi arapski identitet i pamćenje u kojem je ukorenjen ne bi trebalo da budu definisani ratom ili mržnjom. „Poezija i lepota uvek zasnivaju mir. Kad čitate nešto lepo, pronalazite koegzistenciju; time se ruše zidovi [...] Ja uvek humanizujem drugog [...]. Nastaviću da humanizujem čak i neprijatelja [...]” (Darwīsh, 2004a: 191).²⁰

Ipak, nije dovoljno da pesnik bude humanista da bi bio prihvaćen kao *drugi* koji je ravnopravan. Problem i dalje postoji, ali na dubljem nivou. Proteran u izgnanstvo iz svoje voljene domovine, on postaje izgnani stranac kuda god ode. Čak i kad poseti Palestinu da vidi mesta svog detinjstva i mladosti, oseća se kao neznanić, jer ta mesta su odavno okupirana i promenjena, a njega sad doživljavaju kao stranca koji se nameće. Razume se, to samo intenzivira njegovo stalno preispitivanje o značenju svog identiteta.²¹ Na domaćem frontu, situacija nije mnogo lakša. Ono što on naziva koegzistencijom, drugi zovu kompromisom. Nepomirljivi kritičari u tom stavu vide spremnost na kompromitovanje nacionalnih prava Palestinaca, na liniji stava palestinske uprave nakon Sporazuma u Oslu. Zato ga silovito napadaju kao „izrazit primer kompromisera, čiji politički stavovi duboko utiču na njegovu poeziju, koja pak zastupa kompromis na svim svojim nivoima: civilizacijskom, kulturnom, psihološkom, političkom i ličnom” (Ashqar, 2005: 26). Drugi kritičari tu vrstu kreativnog stvaralaštva čak nazivaju „neprijateljskim, da, neprijateljskim!” (Ashqar, 2005: 23).

Ali, Derviš nastavlja da veruje u svoju „pobedu kroz pesmu” i takvi napadi ga ne ometaju. Ako je u prošlosti pisao neke pesme svojoj voljenoj Jevrejki Riti, sad joj posvećuje čitavu zbirku *Krevet strankinje* (*Sarīr al-gharība*). Za „posvećene” kritičare, koji su odbacili njegov novi trend širenja pesničkog obzorja, on ima sledeći odgovor:

Kad su me kritikovali zbog zbirke Krevet strankinje, i optuživali da se odričem privrženosti našem cilju, rekao sam da je to produbljivanje iskustva. Štaviše, ljubavna poezija predstavlja ličnu dimenziju kulturnog otpora. Ako smo sposobni da pišemo o ljubavi, egzistenciji, smrti i onostranom, to produbljuje našu nacionalnu vrednost i naš identitet. Mi nismo govor; mi nismo deklaracija. Rekao sam više puta, i ponoviću: biti Palestinac, to nije profesija, Palestinac je ljudsko biće, koje se bori i brani svoju zemlju i svoja prava. (Darwīsh, 2006a: 151)

* * *

²⁰ Iste i slične ideje izražene su u: Darwīsh, 2006a: 123–124.

²¹ Upor. „*Lā kamā*”, Darwīsh, 2004: 131–137.

U pesmi „Ne piši historiju kao poeziju”, govornik o prvoj priča i pita se:

*Bez cilja nas stvara i mi nju stvaramo... Možda
historija nije rođena kako smo željeli, jer
ljudsko biće nikada nije ni postojalo?* (Derviš, 2022b: 149; istakao autor rada)

To je temeljno pitanje koje pokazuje veliku promenu u viziji koja karakteriše pesni-kova „Nova dela”. Njegova nova borba jeste da ostvari „ljudsko biće”, dajući tako cilj isto-riji, a time i „značenje” koje pruža život kao projekat.

Na kraju iste pesme, on kaže:

*[...] historija nema ogledalo
i otkriveno lice. Ona je nestvarna stvarnost
ili je himera ali nije utopija, zato je ne piši.
Ne piši, ne piši je kao poeziju!* (2022b: 150)

Dakle, svestan toga da je istorija, isto kao i naš narativ, „nestvarna stvarnost / ili je himera ali nije utopija”, govornik kao da insistira na svom retoričkom savetu da se isto-rija ne piše kao poezija. Pa ipak, to je bio najveći izazov našeg pesnika. Naime, takvim stalnim promišljanjima o istoriji i iskazanom sumnjom u moć poezije da se suprotstavi buldožerima, nasuprot onima koji ga osporavaju kako sa izraelske, tako i sa arapske stra-ne, Dervišev izuzetni talenat i vera u lični i nacionalni projekat uspeali su da nametnu njegovu humanističku viziju u lirskom epu, slobodnom od diskursâ ekskluzivnih mito-va, bilo da su ih izmislili Izraelci ili Arapi, pripadnici sopstvene nacije ili neznanci.

Vrhunac ove humanističke vizije preobražava pojedinačnog „Ljubavnika iz Palesti-ne” u univerzalnog ljubavnika koji podseća na Ibn Arabija, sa svojom sveobuhvatnom ljubavlju koja sjedinjuje sve suprotnosti. Pesnikova izvanredna posmrtna pesma, pod naslovom „Ne želim da se ova pjesma završi”, zvuči kao testament:

*Ne želim da ova pjesma ikada završi,
ne želim da ima jasan cilj,
ne želim da postane mapa izgnanstva niti otadžbine
i ne želim da ova pjesma završi
sa srećnim krajem ili tragedijom.
Želim joj da postane ono što zaslužuje
da bude: pjesma nekog drugog,
pjesma moje suprotnosti, pjesma moje
jednakosti...
Želim joj da postane molitva moga brata i neprijatelja.
Kao da je objekat u njoj ja odsutni govornik.²²
Kao da je eho moje tijelo. I kao da sam ja
ti, ili neko drugi mimo nas. I kao da sam ja moje drugo ja!* (Derviš, 2022b: 342)

²² Na arapskom, reči „govornik, adresat, i odsutni” takođe su gramatički termini za prvo, drugo i treće lice, te je očigledno da pesnik želi da napravi mesta za sve dimenzije ili strane sopstva i drugog.

Ali umesto da zajedno s Ibn Arabijem kaže: „Moje srce je postalo sposobno za sve oblike”,²³ Derviš želi da se njegova univerzalna pesma nastavi zauvek, da bi u njoj „mi”, „vi” i „oni” mogli da prepoznaju svoj jezik i svoj glas. Upravo u tom smislu on doseže svoj trajnu pobedu, pošto je „stvorio” sopstvo i istoriju kao pesmu.

IZVORI:

- Abou-Bakr, R. (2004). *The conflict of voices in the poetry of Dennis Brutus and Maḥmūd Darwīsh: A comparative study*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Abu-Hashhash, I. M. (1994). *Tod und Trauer in der Poesie des Palästinensers Maḥmūd Darwīš*. Berlin: Klaus schwarz Verlag.
- Adūnis. (1977). *Mufrad bi-ṣiḡhat al-jam'*. Beirut: Dār al-'Awda.
- Adūnis. (1977). *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṡ fi l-ittibā' wa-l-ibdā' 'ind al-'Arab*. 3 vols. Beirut: Dār al-'Awda.
- Adūnis. (2004). *al-Thābit wa-l-mutaḥawwil: Baḥṡ fi l-ittibā' wa-l-ibdā' 'ind al-'Arab*. 8th ed. 4 vols. Beirut: Dār al-sāqī.
- Ashqar, A. (2005). *al-Tawrātiyyāt fī shi'r Maḥmūd Darwīsh: Min al-muqāwama ilā l-taswiya*. Damascus: Qudmūs li-l-Nashr wa-l-Tawzī'.
- Darwīsh, Maḥmūd. (1995). *Li-mādhā* = Maḥmūd Darwīsh, *Li-mādhā tarakta l-ḥiṣān waḥīdan*. 3rd ed. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2000). *Jidāriyya* = Maḥmūd Darwīsh, *Jidāriyya*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2002). *Ḥāla* = Maḥmūd Darwīsh, *Ḥālat ḥiṣār*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2004). *Lā ta'tadhir* = Maḥmūd Darwīsh, *Lā ta'tadhir 'ammā fa'alt*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2004a). „Kalām” = Maḥmūd Darwīsh, „Kalām fi l-shi'r”. (Interviewed by 'Abbās Baydūn). *al-Karmil*, 78, winter, 178–195.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2005). *Ka-zahr* = Maḥmūd Darwīsh, *Ka-zahr al-lawz aw ab'ad*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2006). *Fī ḥaḍra* = Maḥmūd Darwīsh, *Fī ḥaḍra al-ghiyāb*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2006a). *al-Gharīb* = Maḥmūd Darwīsh: *al-Gharīb yaqa' 'alā nafsih* (Interviewed by 'Abduh Wāzin). Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2007) *Ḥayra* = Maḥmūd Darwīsh, *Ḥayrat al-'ā'id*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2008). *Athar* = Maḥmūd Darwīsh, *Athar al-farāsha*. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2009). *al-Dīwān* = Maḥmūd Darwīsh, *al-Dīwān: al-A'māl al-ūlā*. New ed. 3 vols. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwīsh, Maḥmūd. (2009a). Darwīsh, *Lā urīd* = Maḥmūd Darwīsh, *Lā urīd li-hādhī l-qaṣīda an tantahī*. Beirut: Riyāḍ al-rayyis li-l-Kutub wa-l-nashr, 2009.
- Derviš, Mahmud. (2015). *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Derviš, Mahmud. (2022). *Sabrana djela I*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Derviš, Mahmud. (2022a). *Sabrana djela II*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.

²³ Kao u čuvenim Ibn Arabijevim stihovima: „Moje srce je postalo sposobno za sve oblike: pašnjak za gazele, manastir za monahe / Hram za idole, hodočasnička Čabe, ploče Tore i Kuran / Priznajem veru Ljubavi, i kojim god pravcem da krene njen pastuv, ljubav je moja religija i moja vera.”

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

(S engleskog preveo Ivan Radosavljević)

Sanja Paripović Krčmar

POETIKA „DOBROG VIĐENJA“ PROŠLOSTI U POEZIJI

Rubaije Mahmuda Derviša – „Vidim šta hoću“

Među brojnim iskazima u sadržajnom, gotovo provokativnom razgovoru koji je 1996. godine izraelska pesnikinja i književna kritičarka Helit Jišurun vodila sa Mahmudom Dervišem – glasom palestinskog naroda, arapskom kulturnom ikonom, kako se u literaturi ovaj pesnik određuje – nalazi se i problem koje nadilazi opštepoznatu tematiku njegovog poetskog stvaralaštva i osvetljava ono krucijalno pregnuće poetskog glasa da svedoči o kontinuitetu i sveopštoj povezanosti. Naime, povrh kako kolektivne tako i individualne sudbine izgnaničkog bivstvovanja, tragičnog usuda palestinskog naroda i sopstvenog višestrukog egzila, problematizovanja identiteta, što je opravdano akcentovano u svakom tekstu o Derviševom životu i delu, razmatra se pitanje pod čijim okriljem se može bolje sagledati i poetika pojedinca, pitanje koje vrhuni kreativni čin i od kojeg je potrebno poći da bi se uvidela poezija kao „reakcionarni oblik pisanja” – pitanje prisustva prošlosti u poeziji.

Poezija, napominje Derviš, uvek sluša glasove prošlosti, davne glasove, jer modernizam nije uslovljen sadašnjošću, tačnije, nema modernosti bez prošlosti.¹ U okrilju ovoga iskaza sasvim jasno se da prepoznati neosimbolistička poetička pretpostavka o nužnosti posezanja za tradicijskim ishodištima i odnosu prema nasleđu. U tom smislu, neminovna je i asocijativna veza ove promisli o davnašnjim glasovima sa poetski uobičajenim značajem prethodnika u stvaranju sopstvene poetike u prvom sonetu potciklusa „Glasovi mrtvih” (u ciklusu soneta „Melisa”) Ivana V. Lalića: „Glasovi mrtvih, to nisu mrtvi glasovi. Ko ih čuje?” (Lalić, 1997: 176). Ta svest o važnosti svega što je prethodilo, čega više nema ali je aktivno utisnuto u dolazeća razmišljanja, i što je delotvorno u vremenu i van granica materijalne egzistencije, očituje se i u Derviševoj konstataciji da je u svakoj pesmi moguće proniknuti u kompletnu istoriju pesništva, te da je poezija odvojena od daleke prošlosti nalik krnjem ehu / ehu koji nema povratni efekat. Štaviše, što dublje sežemo u prošlost, sve čvršću ukorenjenost postižemo. Slikovito rečeno u iskazu poete svetskog glasa: „Nijedan komad zemlje se nikada potpuno ne osuši. Čak i kada slušate pesmu na radiju, ukoliko vas ne odvede mislima u neki daleki svet, neće na vas uticati.”²

¹ “There is a very important level to your question, and that is the matter of the past in poetry. I think that poetry is a reactionary form of writing. It always listens to voices from the past, to voices that are no longer. There is no modernism that comes from the present” (Darwish, 2012: 67). Prevodi i parafraze izvoda iz literature pripadaju autorki rada.

² “The past is the most inflexible time. You need to be on the oldest street in Paris for the tone of the poem to be modern. Poetry that is cut off from the ancient past is an echo that cannot return. In every poem it’s possible to read the history of poetry. A poet is the first man. Every poem must say that man is currently arriving, currently being expelled, and returning to his true paradise. The balance bet-

Isto tako, uz razjašnjavanje prisustva prošlosti u poeziji podvlači se i neizostavan uticaj jedne kulture na drugu, tačnije taj multivalentan, heterogen element koji obogaćuje nečiji identitet. Naime, Derviš u intervjuu – deklarirajući se kao sin arapske kulture, van okvira sopstvenog mišljenja o izraelsko-palestinskom sukobu, ili pak izraelskoj komponenti u palestinskom identitetu, jer činjenica je da nijedan narod nije isti u tom doticaju – svedoči o opsežnoj identitetskoj pokaznici koja se prostire od Atlantskog okeana do Jemena.³ Prisustvo drugog je i odgovornost i test, zajednički, konstatuje pesnik, nastaje nešto novo u istoriji / dograđuje se postojeće. Na delikatno, filozofski osenčeno pitanje ko je on zapravo, Derviš precizno/lucidno izjavljuje:

*Ja nisam ja. Ne mogu uvideti sebe bez prisustva drugog. Sebe mogu sagledati samo kroz dijalektički odnos sa drugim. Šta bih razumeo ukoliko bih bio sâm bez svog bližnjeg? Bio bih ispunjen samim sobom, sopstvom bez dualizma.*⁴

U kontekstu viđenja sebe kao pesnika arapske tradicije, naslednika mnogih civilizacija koje su njegovom zemljom hodile, potvrđivanja sopstvene masivne identitetske mape, legitimno je percipirati Derviševo posezanje za utvrđenim oblicima pesme, ne samo u vidu nadomeštanja izopštenosti iz tradicijskih korena i evokacije tradicijskih vrednosti već i potrebe da se obdela istorijsko u poetskom, da se konvencionalno organizovanom strukturom rasprostru konstituenti autorske poetike. Zbirka pesama koja inicira upravo tu artikulaciju potpunijeg doživljaja istorije, pa i duhovnog kontinuiteta, nastala je 1990. godine u Derviševom „pariskom periodu“, a naslovnom sintagmom *Vidim šta hoću* sugerise ne samo pouzdanu viziju svih sudbinskih punktova koji su uticali na njegovo stanje uma već i poetsku samosvest i prelomni trenutak kad se od iskustvenog pođe putem traganja za čistom poezijom. Zbirka koja „predstavlja početak pesnikovog bavlje-

ween the past and the future in poetry is that, however far in the past it may be, that is how close it is to the future. No poetry comes from an 'American way of life'. The more you delve into the Canaanite, the Sumerian history, the more rooted you will be. No piece of earth ever completely dries up. Even when you listen to a song on the radio, if it doesn't remind you of a distant place, it doesn't touch you" (Darwish, 2012: 67).

³ "It is impossible for me to evade the place that the Israeli has occupied in my identity. He exists, whatever I may think of him. He is a physical and psychological fact. The Israelis changed the Palestinians and vice versa. The Israelis are not the same people that came, and the Palestinians are not the same people that once were. In the one, there is the other. If the Israeli left my identity, would it crumble? That, I suppose, was your question. I don't want to get into these types of questions. After all, I am a son of Arab culture. If I were absent from this historical moment, I would find myself in Morocco or Yemen. So you should know that neither the Israeli of yesterday nor the new Israeli has the power to remove me. Because I have a massive identity card and it stretches from the Atlantic Ocean to Yemen. I have somewhere to flee, somewhere to die, and somewhere to be born anew. At this moment we are speaking about the Israeli component of Palestinian identity. It is a multivalent, heterogeneous element. I need heterogeneity. It enriches me" (Darwish, 2012: 68–69).

⁴ "I am not myself. If there is no stranger in my identity, I don't recognize myself. I can be defined only through the dialectical relationship between myself and the other. If I were alone, without my fellow man, what would I understand? I would be filled with myself, my entire truth, without dualism" (Darwish, 2012: 68).

nja istorijom u poeziji ili, tačnije, novim čitanjem istorije, pre svega Bliskog istoka i biblijskog tla, a onda i drugih civilizacija, većma onih koje su doživele usud zatiranja kakvom odoleva njegov narod” (prev. napomena u: Derviš, 2007: 57), svoj naslov zajmi pesmi koja kompozicionom uređenošću potvrđuje pomenutu stvaralačku koncepciju. Napisana u nizu brojčano segmentiranih katrena, pesma „Vidim šta hoću” (*‘Arā mā ‘urīd* – “I See What I Want”) ilustruje način kojim nekadašnja artistska dostignuća pronalaze put do nove poetike, tj. kako se u povratničkoj intenciji rađa i prevratnički talas.⁵ Tako izbegličko iskustvo boravkom u Parizu, iz ugla onog koji je preživeo stradanja, napušta okvire košmara i patnje jednog naroda i pravi zaokret ka univerzalnom ljudskom usudu. Otu- da najadekvatniji odraz ove lirske refleksije pesnik vidi u nizu arapskih četvorostiha.

VIDIM ŠTA HOĆU⁶

1.

Vidim od polja šta hoću... dobro vidim
Potoke žita vetar češlja, sklapam oči:
Ova varka vodi do Nahavanda
I ovaj mir vodi azuru

2.

Vidim od mora šta hoću... dobro vidim
Na zalasku galebova traku, sklapam oči:
Ovo nestajanje vodi do Andaluzije
Ovo jedro – molitva golubova za mene...

3.

Vidim od noći šta hoću... dobro vidim
Krajeve tog dugog hola na ulazu jednog grada
Baciću svesku u uličnoj kafani i posaditi
Ovu odsutnost na klupu jednog broda

4.

Vidim od duše šta hoću: lice kamena očeša ga munja,
Zemljo zelena... oj, zelena zemljo moje duše
Zar ne bejah dete što se igra uz bunara ivice?
Još se igram...
Ovaj prostor mi je dvorište gde vitlam kamenice

⁵ Uživanje u književnom delu, kako tvrde teoretičari Velek i Voren u razmatranju književnih žanrova, potiče iz takvog „spoja osećanja novine i osećanja prepoznavanja”, jer „obrazac koji je potpuno poznat i koji se ponavlja izaziva dosadu; potpuno nova forma bila bi neshvatljiva” (1991: 274).

⁶ Prevod pesme preuzet iz časopisa *Povelja* (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str-55-67.pdf>, pristupljeno 9. 9. 2025).

5.

Vidim od mira šta hoću... dobro vidim
Travu, potok i jelena... sklapam oči:
Taj mi jelen usnuo na ruci a lovac
Kraj dece na jednom mestu u mojoj priči

6.

Vidim od rata šta hoću... dobro vidim
Mišice dedova izvor u kamenu zelenom zaprečile
Očevi vodu nasleđuju al' je u nasledstvo ne daju,
Sklapam oči:
Zemlja u mojoj šaci mojom je šakom i nastala

7.

Od zatvora vidim šta hoću: njegovog cvetanja dane
Što prodoše ovuda da ukažu na dvojicu u meni
Na jednoj klupi u vrtu, sklapam oči:
Kako je prostrana zemlja! I kako lepa kroz uši iglene

8.

Vidim od sjaja šta hoću... dobro vidim
Lance poljâ prsle u rastinju, bravo!
U pesmi badema belica sipa nad dimom selâ
Kô golubi... s njima hleb čeljadi naše delimo na dva dela

9.

Vidim od ljubavi šta hoću... dobro vidim
Pedeset gitara uzdiše i konji lako plešu
I roj pčela sisa divlji dud, sklapam oči
Da vidim iza ovog napuštenog mesta senku našu

10.

Vidim od smrti šta hoću... ja volim, pucaju mi grudi
Iskače iz njih beli irvas i ponad oblaka jezdi
Na beskrajnom jednom oblačku leti i kruži u večnoj plaveti...
I zato me ne odvrćajte od smrti i ne vodite natrag, od zemlje zvezdi

11.

Od krvi vidim šta hoću: ja sam video ubijenog
Razgovara s ubicom čiji mu je metak srce osvetlio
Samo ćeš se mene odsad sećati. Greškom sam te ubio
Nikog se drugog nećeš moći setiti... ni ružu s proleća nositi

12.

Od teatra apsurda vidim šta hoću: zveri
Sudije, kapa imperatora, ovog doba maske

Boja starog neba, dvorska plesačica, anarhija vojske
Zaboravljam sve i sećam se samo žrtve iza zaves...

13.

Vidim od poezije šta hoću: nekad bi pesnike što su ginuli
Mirtom pratili i pesmi njihovoj se zdravi vraćali...
Ali u dobu bioskopa, magazina, bućanja, pesme im zasipamo
U smehu prahom...
A onda ih po povratku pred vratima zatičemo...

14.

U zoru vidim od zore šta hoću... dobro vidim
Narodi tragaju za hlebom u hlebu drugih naroda
To je hleb što nas čupa iz svile dremeža, iz pamuka snova
Iz zrna žita javlja li se zora života... i zora ratova?

15.

Vidim od ljudi šta hoću: želju da čeznu
Za bilo čim. Njihovo oklevanje u hodu do posla
I žurbu svojim na povratku potom...
Njihovu potrebu ujutru za pozdravom...

Derviševo reaktiviranje iz davne riznice forme rubaija (ar. *rubá'i*, četverak; plur. *rubáiyát*),⁷ srednjovekovnog persijskog stalnog oblika strofe od četiri stiha, utvrđene sheme rimovanja i unutrašnje kompozicije, primer je stilizacije različitih tipova rubaija. Naime, prvobitne persijske rubaije koje su pevane imale su podjednak broj slogova, pisane su silabičkim stihom rimovanim aaaa; nadalje su usledile različite metričke varijante što vrhuni razvoj rubaija u jedanaestom i dvanaestom veku u stvaralaštvu Omara Hajama. U ovom periodu „učvršćuje se položaj rubaija kao vrste koja, pre svega, izražava filozofske refleksije i u kojoj se postepeno sve jače ispoljavaju mističke tendencije” (RKRK, 2015: 930). Hajamove rubaije je u evropskoj književnosti načinio popularnim orijentalista Edvard Fildžerald u drugoj polovini devetnaestog veka slobodno varirajući temu persijskih filozofskih rubaija. Njegove slobodne pesničke parafraze, prilagođene zapadnjačkoj metrici i tradiciji, tendirale su jednom toku misli što je u njegovim obradama postizano opkoračenjem u prvom dvostihu i sentencioznim završetkom. „Otuda se po mode-

⁷ „Nastala je na podlozi usmene pesme koja se nazivala *dubajti* (dva bejta, tj. dva dvostiha), a kada je bila namenjena vokalnom izvođenju nazivala se *tarene*. U pisanoj književnosti javlja se u 10. veku. Cela pesma sastoji se iz četiri stiha (katren) u kome se stihovi rimuju po shemi aaba (rede aaaa ili abab). U prva dva stiha iznosi se neka poruka, tvrdnja, opis – u kratkim potezima. Posle njih sledi stih u kome se iznosi kakav prigovor, opreka, suprotna tvrdnja, a koja se po pravilu ne rimuje sa prethodna dva stiha. Poslednji stih koji se rimuje sa prva dva jeste zaključni, poentni – u njemu sledi razrešenje. Ova kompoziciona shema nije bila obavezna. Rubaija se u izvornoj tradiciji pisala stihom od 10 do 13, najčešće 11–12 slogova. Ponekad su se u rubaiji na završecima stihova umesto rime, ili iza nje, stavljale jedna ili nekoliko reči koje su se ponavljale. Takve reči koje se ponavljaju u osnovnom metru pesme (postupak ne treba mešati sa evropskim refrenom) zovu se *redif*” (Grdinić, 2020: 178).

lu koji je stvorio Ficdžerald u engleskoj književnosti rubaija najviše upotrebljavala kao epigram ili aforizam, a nazivala se *Omar Khayyám quatrain* ili *Rubáiyát stanza*” (Grdinić, 2020: 179). Bilo je primera da se rubaija kao zasebna strofa mogla povezivati u veće celine, te postati strofa dužih pesama koje su čak mogle imati i rimovno ulančavanje.⁸

Pesma „Vidim šta hoću” ima petnaest odvojenih strofa/rubaija koje nisu uvezane rimom i broјčano su diferencirane kako bi se eventualno ukazalo na to da je strofa zasebno utvrđena u tradiciji, a da se ipak može upotrebiti u kreiranju duže semantičke celine. Od izvorne tradicije se, naime, odstupa upravo po karakteristikama srokovne sheme, jer pesnik, kako beleži prevoditeljka, ni u originalu ne sledi klasični obrazac. Jedini prevod ove pesme na srpski jezik odstupa od rime iz originala. Ni intencija ka silabičkom okviru rubaija iz izvorne tradicije nije očuvana; na osnovu prevoda evidentno je da je pesma pisana slobodnim stihom, što je u skladu sa periodom u kojem je nastala. Poslednji stihovi pojedinih strofa dosledno održavaju sentencioznost, a intenziviranje tih maksuma potpomaže pesnički postupak razilaženja sintaktičke i metričke granice.

Međutim, ono što ove rubaije ipak preuzimaju iz starije poezije jeste ponavljanje grupe reči, kako na početku stiha tako i na završecima stihova, što donekle zamenjuje rimu. Iako se to u pesmi prevedenoj na srpski jezik ne prepoznaje, što zbog izbegavanja monotonije i postizanja stilistički markantnijeg izraza delimično i možemo razumeti, prevoditeljka ipak ističe da se na početku svake strofe ponavlja naslovna krilatica/fraza u funkciji nekadašnjeg napeva iz usmene poezije (Derviš, 2007: 55–58), pa donekle iznenađuje što to ponavljanje nije očuvano u prevodu, osobito zbog funkcije koju je nekada imalo. Ta repeticija je, primera radi, u jednom od prevoda na engleski jezik (Darwish, 2007)⁹ krajnje transparentna. Izuzev ponavljanja na inicijalnoj poziciji svake strofe, što se dovodilo u vezu sa napevom, pesma ima frekventno ponavljanje reči i na kraju prvog stiha u više od polovine strofa, tačnije osam njih; ponavlja se reč „vidim” koja je u srpskom prevodu nijansirana potvrdnim ubedljivim tonom – „dobro vidim”, čineći konstataciju uverljivom, sa dozom uvida u dosegnutu samosvest lirskog subjekta. Ovim ponavljanjem reči s početka stiha na kraju, uz kontemplativnu pauzu realizovanu trotačkom, a u prevodu na naš jezik i gradiranom atributskim udelom, pesnik upućuje na jednu novu perspektivu postignutu ne samo fizičkom distancom od sukobom zahvaćenog područja sopstvenog zavičaja već i psihičkim uzdignućem u spoznaji opšteg civilizacijskog fatuma. Ove reči po svom organizacionom principu i funkciji svakako su stilizacija nekadašnjeg redifa. Dakle, ovo ponavljanje koje, naglašavamo, ne konotira refren, marki-

⁸ „Kada su strofe bile povezane na poseban način rimama, onda se taj oblik nazivao *interlocking rubáiyát* (tj. koloplet, preplet rubaija). U ovome obliku rima trećeg stiha prve rubaije jeste rima prva dva i poslednjeg stiha druge rubaije; rima u trećem stihu sledeće rubaije opet je rima prva dva i poslednjeg stiha u sledećoj rubaiji. U poslednjoj rubaiji u pesmi rima trećeg stiha je rima prva dva stiha i poslednjeg stiha prve rubaije. Shematski prikaz: aaba / bbcb / ccde [...] xxax” (Grdinić, 2020: 179).

„Persijska retorika kojoj je poznata figura *musalsal* ('lančana' – 'sistem u kojem pesnik recituje međusobno povezane rubaije') omogućava da se pretpostavi da takve tendencije povezivanja četvorostihovnih strofa u veću celinu nisu bile retke” (RKRK, 2015: 931).

⁹ U ovom prevodu se vidi da je svaka strofa četvorostih, dok je u prevodu na srpski jezik ponegde grafički razlomljen poslednji stih pa se čini da je ispevana kvinta (strofe 4, 6, 13).

ranjem leksema o percepciji, prozrenju, kogniciji, što se sve u podtekstu sklopa „dobro vidim“ može pojmiti/nazreti, potkrepljuje činjenicu da u nizu rubajia Mahmud Derviš razastire poeziju rafiniranog sopstva.

Šta to tačno pesnik ovom okamenjenom metaforom govori, kako čitaocima tako i samom sebi? Šta to on razlučuje i kako te smisaone dosege poetski artikuliše? Je li to referiranje na trenutnu stvarnost ili pak poniranje u slojeve pohranjene u svesti? Izdvoje li se reči koje svaki napev u strofi upotpunjuju, te i same tom pozicijom zadobijaju semantičko čvorište, lako se u toj motivskoj strukturi mogu pratiti životni orijentiri. Asocijativno to jesu konstituenti autorske poetike pošto reprezentuju i zajednička dobra u individualnom viđenju; to jesu žiže koje sabiraju smisaone konstelacije Derviševog pesništva. Pesnik, međutim, adekvatno spoznaji nagoveštenoj naslovom/napevom/reditom, pravi poveznicu između želja i surove realnosti koja ga neminovno prati, različitih vremenskih i iskustvenih segmenata, što i kompoziciono podupire sledeći unutrašnju strukturnu shemu ovog četvorostih. Žudnja za stvarnošću u kojoj vlada harmonija oslikava se tako u prvom delu strofe, bilo u dva, bilo ponegde u tri stiha, da bi potom utopijska slika bila opovrgnuta reanimiranjem uspomena i povratkom u prošlost aktom sklapanja očiju, tj. potiskivanjem fizičkog vida zarad prizora uskladištenih u memoriji, što ovoj frazi – sklapam oči – obezbeđuje značenjski potencijal. Podvojenošću narativnog toka na ovdašnji/aspirativni i ondašnji/neophodni, koja našu modernost utemeljuje u liku tradicije, prizivanjem vrednosti koje su ugrožene, postiže se snažna koherentnost ovih rubajia.

Primera radi, idilična slika plodonosne zemlje kojom se pesma otvara postupkom povratka u arhivu slika nekadašnje egzistencije aludira na Nahavand,¹⁰ prividan spokoj na atak/agresiju/osvajanje; udaljavanjem ptica sa vidika nad pučinom implicira se raspršenost kako sveta tako i lirskog subjekta i imaginativno nahodi ka davnašnjem nestajanju Arapa iz Andaluzije.¹¹ Naime, bogatstvo aluzivnosti na događaje u velikom hronološkom rasponu čini da ove rubajie čitamo u ključu univerzalnosti jer Derviševo novo čitanje istorije u poeziji potencijalno ima i opšteljudski udeo. Pesma će iz strofe u strofu

¹⁰ U Napomenama knjige izabranih pesama Mahmuda Derviša *Ostatak života* prevoditeljka beleži sledeće: „Nahavand – stari persijski grad, u kome se 642. godine odigrala odlučujuća bitka kada je arapska vojska porazila sasanidsku i zavlada velikom Persijom. Od moćnih arapskih kalifata koji behu stigli do Samarkanda danas je ostala samo istorija – priča (nemački jezik zgodno izjednačava ove pojmove), za pesnika fatamorgana. Ova reč, u isto vreme, u klasičnoj arapskoj i persijskoj muzici označava i vrstu harmonije, tonaliteta, u kojoj se, inače, često komponuje muzika na stihove Mahmuda Derviša” (Botić, 2015: 160).

¹¹ O ovom stihu u Napomenama prevoditeljke stoji: „[...] progon Arapa iz Andaluzije predstavljen je kao progon iz raja, kao što je pesnikov narod prognan iz Palestine. Andaluzija kojom su Arapi vladali osam vekova (711–1492) bila je centar arapskog srednjeg veka, kulturno i umetnički izuzetno živ i bogat. Tu se prvi put u arapskoj poeziji pojavljuje prava strofa kao i uticaj narodne poezije. Pod uticajem jedne od lirskih formi koja se ovde razvila kasnije će nastati trubadurska lirska poezija. Ova čista, platonska ljubav u Arapa je poznata pod nazivom *uzritska*, prema plemenu Banu Uzra, koju je opevao Hajnrih Hajne, prepevao Šantić, a popularnom učinio Džoni Štulić pevajući o onima 'što umiru kada ljube'” (Botić, 2015: 160). Videti i iskaz o važnosti Andaluzije za arapsku poeziju, pa i za Derviša samog, u pomenu-tom intervjuu “Exile is so strong within me, I may bring it to the land” (Darwish, 2012: 50–51).

nizati zapažanja/opaske o posedovanju životnog ambijenta uz lucidan priziv istovremenog njegovog gubitka, odsutnosti u postojećem, ali i prisutnosti u za sobom samo prostorno ostavljenom. Osećaj tragičnosti ne jenjava, još uvek je tu, nadomak, i pesnik ga bez zadržke aktivira kad god dozvoli činionicima stabilnog/uravnoteženog bitisanja da dozovu u svest dezintegrisan život. Međutim, uz obeležja prostranstva koja nadomešćuju njihovu uskraćenost, u poretку apstraktnih pa i opozitnih životnih faktora, kobnih kaznenih odredišta, u premreženosti svega onoga što čini bitak, naposljetku, ipak se nazire duh nade za očuvanjem ljudskosti, integrisanosti, komunikativnosti, života koji se ne zaustavlja.

Derviševa gotovo testamentarna lirika ispovesti bez premca verifikuje da je smisao podatan u slučaju postojanja prijemčive svesti s druge strane. Ta dostatna svest treba da prepozna u njegovom motivu dobrog viđenja/pronicanja da pesma ima sposobnost da stoji sama za sebe, a da govori o celini; da ona može biti okosnica celokupnog stvaralaštva; da je meditativna premda i angažovana, intimna/neposredna premda i okrenuta sudbini naroda kao svom inspirativnom izvoru; da je njena potka sagledavanje životne orijentacije u nevremenu. Nadasve, čini se sasvim izvesnim u tom slučaju da nam poetska reč daje privilegovanu poziciju, upravo onu koju ima i sam pesnik:

*Kao kućni balkon gledam na ono što hoću
(„Vidim svoj duh kako stiže izdaleka”).*

IZVORI:

- Botić, Tatjana. (2015). „Poezija otpora”. Mahmud Derviš. *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 165–170.
- Velek, Rene. Voren, Ostin. (1991). *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- Grdinić, Nikola. (2020). *Stalni oblici pesme i strofe*. Beograd: Službeni glasnik.
- Derviš, Mahmud. (2007). „Piši”. (Tatjana Botić, prev.). *Povelja: Časopis za književnost, umetnost, kulturu, prosvetna i društvena pitanja*, god. 37, br. 2, 55–67. (<https://povelja.kv-biblio.org.rs/wp-content/uploads/2021/04/2007-br-2-Pisi-str-55-67.pdf>, pristupljeno 9. 9. 2025).
- Darwish, Mahmoud. (2007). “Rubaiyat”. (Fady Joudah, transl.). *Poetry Nation Review*, volume 33, number 4, march–april. (<https://www.pnreview.co.uk/archive/three-poems-emtranslated-by-fady-joudahem/2940>, pristupljeno 9. 9. 2025).
- 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.
- Lalić, Ivan V. (1997). *Vreme, vatre, vrtovi. Dela Ivana V. Lalića*. Prvi tom. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- RKR. (2015). *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Beograd: Službeni glasnik.

Nažat Rahman

PISANJE ODSUSTVA: JEZIK, RITAM I TEMPORALNOST U POEZIJI MAHMUDA DERVIŠA

Kada sam sâm, dnevna svetlost je samo gubitak prebivališta.
(Blanchot, 1982: 31)

*i svaka odsutnost je
moj otac* (Derviš, 2022: 20)

Odsustvo zemalja oblikujem u reči. (Darwish, vol. 2, 2009: 299)

Ovo poglavlje¹ se bavi pisanjem o domu u nedavno objavljenoj zbirci Mahmuda Derviša *Zašto si konja ostavio samog?* (*Limadha tarakta al-Hisana Wahidan*). Pored strukture i tematike odsustva u ovom pesničkom delu, odsustvo je još znakovitije oličeno u jeziku, koji je pre svega ritmičan. Jezik oličava i temporalnost koja se oslanja na pisanje, temporalnost koja se u prostornom smislu pojmi između doma i pesme. To je jezik prizvan s granica arapskog književnog nasleđa, gde je poetsko pisanje bilo odomaćeno. Periferni, sufijski pojam jezika iskrsava kao trenutak diskontinuiteta unutar tog arapskog nasleđa, kako bi u tekstualnom smislu ponovo sagledao dom naspram nasleđenih i prevladavajućih tekstualnih određenja doma kao zemlje i naroda. Ovaj jezik omogućuje ugroženoj želji pesnika da „posvedoči” o prošlosti u njenom odsustvu i o sopstvu u njegovoj odvojenosti.

Ovo Derviševo delo važno je i za postavljanje narativa, autobiografije i biografije u okvir lirike. Sam Derviš ga naziva „autobiografija koja je i lična i pesnička”² (Beydoun, 1997: 59). Ono ne samo da ponovo ide tragom rasipanja sopstva, od gubitka mesta do izgnanstva, već i dovodi do pesničkog razvoja samog pesnika, od uticaja do promena tehnika. Derviševo delo je delo svedočanstva, delo želje da se zabeleže događaji, autobiografija, ali i biografija mesta, koja izrasta iz njegove želje i straha da se ne dozvoli da prošlost bude „konfiskovana”, već da se pokuša „otvoriti registar odsustva” (1997: 45).

Derviš, koji, po Nabulsijevim rečima, „osvetljava prisustvo odsustvom”, započinje ovo delo u tonu krize, prizivajući drevne proroke i pozivajući nove za ovo doba (Nabulsi, 1987: 612). On počinje od kraja, od fragmenata nesigurne sadašnjosti, osvrće se i gleda oklevajući, pregledajući s čežnjom, kao u predislamskom poetskom modusu, rano mesto koje je nestalo, dok kroz pukotine mesta vidi duha kog naziva svojim. Taj duh nije samo

¹ Rad je deo studije *Literary Disinheritance: The Writing of Home in the Work of Mahmoud Darwish and Assia Djebar* ove autorke. (Prim. red.)

² Svi prevodi s arapskog pripadaju autorki rada ako nije drugačije naznačeno.

njegov, to je i duh njegovog oca, poistovećenog s odlaskom sa tog nekadašnjeg mesta, te duh književnih predaka koji mu mašu da im priđe, kao i duh drevnih proroka. Duh je nasleđe koje se nazire s očeve strane, koje Derviš postavlja na scenu da bi stupio u dijalog s tim opsedajućim figurama. Opsedanje ne potiče samo iz prošlosti i njenih neuspeha nego i iz budućnosti i ograničenja pesničkog poduhvata. Taj duh jeste sama pesnička zagledanost. On je svedok, u prvi plan postavljen kao odsustvo, u svojoj budnoj, uvek umirućoj zagledanosti.

Tematika i struktura: zaštita od odsustva

Pre nego što razmotrimo sufijsku tradiciju iz koje Derviš crpi poimanje jezika, i pre nego što ispitamo mehaniku jezika kao ritma i temporalnosti, korisno je najpre krenuti s pregledom ove pesničke zbirke. Već na tematskom i strukturnom nivou pesnički jezik se ističe kao onaj koji, paradoksalno, štiti od odsustva.

Dom je u ovom delu uvek prisutan, ali kao odsustvo. Pesme iz zbirke *Zašto si konja ostavio samog?* promišljaju to odsustvo i, paradoksalno, strukturišu ga. Podeljena na šest delova, ova zbirka počinje zasebnom pesmom koja se osvrće na prvi polazak sa „mesta” i nastavlja kao putovanje ka drugim mestima. Rano mesto postaje sve udaljenije. A s tim premeštanjem mesta dolazi i do premeštanja sopstva, onog koje je odvojeno od drugih i od sebe samog. Podeljeno sopstvo sa sobom nosi ponor ispitivanja, a njegova pitanja svedeno postaju način preoblikovanja sećanjâ. Lirski subjekt, koji pokušava da ponovo otkrije šta se dogodilo, shvata da sećanje nastaje u sadašnjosti koju pesničko „ja” ne poseduje; ono može samo da preraspoređuje događaje od početka do kraja (Hamoudeh, 1995: 45). I stoga činom sećanja prevladava osećanje opsade, budući da pesničko „ja” iz kritičke sadašnjosti posmatra daleku prošlost i kreće se ka sadašnjosti. Kao što primećuje Hussein Hamoudeh: „Sećanje se postiže, ako se uopšte postigne, u kontekstu ispitivanja same svrhe sećanja i odaje utisak da je zatvoreno unutar tog čina sećanja koje se istovremeno pojavljuje i povlači” (1995: 45). Ovo putovanje oličava svet odsustva od prvog nestanka mesta do tačke u kojoj lirski subjekt ponovo sagledava to putovanje, uključujući i početak, sve do stadijuma svedočanstva o odsustvu (1995: 44).

U prvoj pesmi, „Gledam utvaru svoju kako izdaleka dolazi”, lirski subjekt govori iz odsustva, krećući se iz svog vremena ka tom početku. Svoje delo otpočinje ne samo najranijim trenutkom života, kad se susreće s prvim mestom, nego i najranijim trenucima arapskog književnog nasleđa, *atlal*, predislamskim pesničkim modusom u kojem se pesnik zaustavlja usred putovanja kroz pustinju da bi pogledao tragove prebivališta svojih voljenih, da bi se suočio s tim odsustvom. Pesnički modus gledanja dopušta lirskom subjektu da govori s višeg stanovišta (udaljenog u vremenu i prostoru), odakle može da nadzire i vidi daleke otiske svog sveta. Ali, u tom gledanju nazad, on više nije on. Time što je izvan stvari, bliži im je zato što je u njih zagledan iz daljine, kao da je tek napustio mesto, jer viđenje pretpostavlja distancu. Ovaj pesnički modus gledanja dopušta mu u pesmi ono što mu ne dopušta u stvarnosti: „Kao balkon na kući nekoj, gledam ono što ho-

ću” (Derviš, 2022: 326). Ono što vidi objavljuje se kao odsustvo i otud to okretanje volji. Moris Blanšo u drugom kontekstu razmišlja o pesničkoj zagledanosti:

Ono što nas fascinira krade nam moć da damo smisao... Razdvajanje, koje je bilo mogućnost viđenja, zgrušava se u samom središtu zagledanosti u nemogućnost. Pogled tako pronalazi, u onome što ga čini mogućim, moć koja ga neutrališe... sprečavajući ga da se ikada okonča... U njemu je slepilo ipak i dalje vid, vid koji više nije mogućnost viđenja, već nemogućnost neviđenja, nemogućnost koja postaje vidljiva i traje uvek i uvek u viđenju koje nikad ne dolazi do kraja: mrtva zagledanost, zagledanost koja je postala duh večnog viđenja. (Blanchot, 1982: 32)

Taj pogled koji se pretvorio u duha jeste onaj koji ne može da vidi i ne može da prestane da vidi, pa se okreće volji u svojoj nemoći. Ta volja sopstva, koja se ponavlja kroz celu pesmu, jasno je izgrađena u pesničkom jeziku. Upravo pesma omogućava takvu zagledanost, određenu takvom željom. Želja izrasta iz tog odsustva koje on bira da vidi kako bi predupredio dalje nestajanje, ne samo tog mesta iz prošlosti već i samog sebe. „Gledam galeba i vojnike u kamionima / kako drveće ovdje mijenjaju” (Derviš, 2022: 324). Moguće je i da pesnički jezik pospešuje to kretanje unazad, vukući lirski subjekt prema prizoru tog ranog, mračnog mesta, „tako da se vraćanje može ostvariti” u njemu (Blanchot, 1982: 151).

Lirski subjekt u svojoj *atlatl* poziciji bira da gleda u kritičku sadašnjost i daleko u prošlost, kako bi se okrenuo sebi kao slici i prikazi. „[G]ledam utvaru svoju / kako mi izdaleka / dolazi” (Derviš, 2022: 326). Derviš prepoznaje sliku kao sliku u neopipljivom kretanju unazad. To sopstvo susreće se s podelom i smrću koje ga nastanjuju: „Gledam sliku svoju kako od sebe bježi” (2022a: 325). Sopstvo u svojoj podeli udvaja se kao slika i nalazi u neprekidnom pokretu. To je zagledanost koja izvire iz smrti. Jer, kako Blanšo ukazuje: „Videti kako treba u suštini znači umreti” (Blanchot, 1982: 151). „Gledam uplašen tijelo svoje iz daljine...” (Derviš, 2022: 326). Istovremeno, viđenje stvarima daje puninu, kad viđenje stvari nije ograničeno na jednu tačku gledišta (Blanchot, 1982: 151).

Ovo razdvajanje sopstva nosi sa sobom i jezik na marginama: „gledam riječi koje su izumrle u *Lisan al-Arabu*”³ (Derviš, 2022: 325). Prilikom okretanja jeziku lirski subjekt oslanja se na odsustvo reči koje se više ne koriste. „Gledam jezik svoj nakon dva dana. / Kratko odsustvo dovoljno je da...” (2022a: 326). Pretnja odsustva obitava čak i u njegovom jeziku; ne samo da je sopstvo slika sopstva, već je i pesnički jezik slika jezika. Blanšo pita: „zar i jezik sam ne postaje... slika? ... ne... jezik koji sadrži slike... već onaj koji je sopstvena slika... koji izvire iz sopstvenog odsustva, kao što slika iskršava na odsustvu stvari, jezik upućuje sebe senci događaja... a ne njihovoj stvarnosti” (Blanchot, 1982: 34n). Slika potvrđuje predmet u njegovom nestajanju. Ona postavlja granicu na kojoj se lična intimnost uništava (1982: 254). Postavljanjem granice na „ivici beskonačnog” stvara se iluzija o kontroli nad odsustvom (1982: 254).

Slika je uglavnom nemimetička, ne odgovara „stvarnom” i ne oponaša ga. A ipak, slika je materijalna. Umesto da sliku smatra sekundarnom, nečim što dolazi posle pred-

³ Doslovno „jezik Arapa”, relevantan arapsko-arapski rečnik, sadrži etimologiju reči i književne reference.

meta, Blanšo, na primer, smatra da distanca ne postoji između predmeta i slike koja sledi, već „u srcu same stvari”: „Stvar je bila tu... i gle, postavši slika, ona je odmah postala ono što niko ne može da pojmi... stvar kao distanca, prisutna u odsustvu, pojmljiva jer je nepojmljiva, ono što se pojavljuje kad nestane” (1982: 254–255). Slika predmeta nije njegovo značenje i ne obezbeđuje njegovo razumevanje. Naprotiv, slika predmeta teži da predmet povuče iz razumevanja tako što ga održava nepokretnim u nalikovanju koje ničemu ne nalikuje (1982: 260).

Blanšo upoređuje sliku s kadaverom ili oštećenim alatom: kadaver je apsolutna sličnost, ali ničemu ne nalikuje, a alat koji više nije upotrebljiv javlja se kao slika i kao sličnost. Slika je ona koja proganja, predstavljaajući se kao odsustvo u svojoj „kadaverskoj sličnosti” (1982: 259). U nepokretnosti ona ne miruje: „Mesto koje zauzima ona vuče naniže, ono tone s njom, i u tom rastvaranju napada mogućnost prebivališta čak i za nas koji ostajemo” (1982: 259). Derviš obilno koristi sliku u ovom delu. Slici ga neprestano vuče možda upravo njeno potvrđivanje predmeta u njihovom nestajanju.

Sopstvo koje se poredi sa prebivalištem („Kao balkon na kući nekoj, gledam ono što hoću”) povezano je s njim kroz jezik, koji „daje drugim bićima njihovo vreme, mesto i ishod i... značenje” (Abdel Haq, 1992: 52). Jezik iznova imenuje stvari, i tako Dervišu omogućuje da uspostavi poseban jezik oko mesta kojem je pripadao. Na primer, majka se neprestano povezuje s ostajanjem, dok se otac povezuje s odlazanjem. Ali možda upravo jezik konja postaje najznakovitiji u ovom delu. Konj povezan s putovanjem, ostajanjem, plesom i muzikom najviše se dovodi u vezu s pitanjem koje dete postavlja i po kojem zbirka nosi naslov: „Zašto si konja ostavio samog?” Kroz očev odgovor – „jer i kuće / izumiru kad ih ukućani napuste...” – on od onoga koji je otišao nasleđuje pojam doma u odsustvu (Derviš, 2022: 334). Konj postaje način otpora odsustvu, ne samo za oca već i za sina u njegovom pesničkom pregnuću (Hamoudeh, 1995: 52). Kroz dijalog s ocem, sin koji je prepoznavao samo odlazak uviđa kako dom prebiva u očinskom nasleđu, očinskom neuspehu, i ne može se razdvojiti od pitanja i reči između oca i sina. U čitavom delu prisutna je zavisnost od ovog pitanja u obliku dijaloga. Nedostatak jasnih odgovora otvara prostor za ponovno postavljanje pitanja o odsustvu doma – stalno iznova.⁴

A upravo odsustvo doma zaokuplja Derviša. „Gledam vjetar koji traži domovinu vjetra / u samom sebi” (Derviš, 2022: 324). Potraga za domom više nije vezana za mesto, već za sopstvo u pokretu. Dok lirski subjekt u ovoj pesmi gleda u svakodnevne aspekte života koji su činili osećaj bliskosti i pripadanja – poput prizora prijatelja koji uveče nose hleb i vino – on se prebacuje na presudnije događaje koji su mu oblikovali život, na vojnike koji su izmenili poznato mu mesto i time ga udaljili od njega samog. Ti događaji ga primoravaju da pogleda i u sopstveno književno nasleđe, koje bi mu moglo pružiti osećaj kontinuiteta u identitetu. Ali čak i taj osvrt donosi mu drugačije čitanje nasleđa, s ob-

⁴ Ramadan Muhamad tvrdi da Derviš vodi i dijalog s odsutnim tekstom, što je politički diskurs. Kao primer navodi pesmu „Ahmad al-Zatar”, u kojoj je Ahmad jedno od imena proroka Muhameda, a Zatar je ime palestinskog izbegličkog kampa u Bejrutu. Ovim imenima je preinačeno njihovo istorijsko značenje i učinjena su „mitskim” (Muhammad, 1995: 38–43).

zirom na ono što se dogodilo: „Gledam ime Abu Tajeba al-Mutanabija / koji je na konju od pjesme [*nashid*] / putovao iz Tiberije u Egipat” (2022a: 324). To je nasleđe premeštanja – i za Arapina, i za pesnika. A *nashid* je ovde imenovan kao ona lirika koja nosi putovanje i premeštanje. To Derviševog lirskog subjekta navodi da očajnički upita: „Gledam povorku vjerovjesnika drevnih / kako se bosu penju do Jerusalima / i pitam: / Ima li vjerovjesnika za ovo doba novo?” (2022a: 325). Drevni proroci, koji su svojim odlaskom takođe obeležili istoriju tog ranog mesta, pomalaju se nad njegovom sadašnjošću. To je doba u krizi koje traži nove proroke i, posredno, nove mitove.

Odsustvo prožima sve: istoriju, sopstvo, mesto, jezik, ljude, dok on posmatra drevne narode Persije i Rima u svetlu novih izbeglica. Iznuđujuće pitanje koje ova pesma postavlja, dok se vraća i suočava s odsustvom, kao i sa njegovim nasleđem, glasi: „...šta će niknuti iz pepela?” (2022a: 326). To je pesma koja započinje delo smrću.

Blanšo ukazuje na to da se mnogi pisci, podstaknuti strahom od gubitka sopstva, okreću pisanju dnevnika kako bi održali vezu sa sobom (Blanchot, 1982: 28). Iako ovo nije dnevnik, prati sopstvo kroz vreme, suočava se sa strahom od nestanka: „Šta pisac mora da zapamti? Samog sebe: ko je on kad ne piše... Ali alat koji koristi da bi se prisetio sebe jeste, začudo, upravo element zaborava: pisanje” (1982: 29). Otuda paradoks pokušaja da se od zaborava čuva materijalnim upisivanjem brisanja.

Blanšo taj dnevnik opisuje kao projekat „gledanja”, ne sasvim različit od onoga čega se poduhvata Dervišev lirski subjekt (1982: 29). Derviševo – *Zašto si konja ostavio samog?* – svesno je da je pokušaj da se, zarad sigurnosti događaja, ustanovi „kretanje pisanja u vremenu” iluzoran (1982: 29). Po Blanšou, pisac koji ne zna ništa drugo osim da piše „više nije zaista istorijski”; pišući dnevnik, on pokušava da izbegne „krajnost književnosti, ako je književnost u krajnjoj liniji očaravajuće područje odsustva vremena” (1982: 29–30).

Koliko god da se Derviš suočava sa sopstvom u odsustvu mesta, on se jednako suočava i sa zadatkom poezije. Dok se priseća tog dalekog, prvog mesta, lirskog subjekta ne zanima vernost onoga što je bilo koliko ga zanima ponovno građenje tih sećanja, krhkih kakva jesu, da bi se predupredio potpuni nestanak (Hamoudeh, 1995: 46). Obrnuto, kako ukazuje jedan kritičar, pisac se istovremeno poduhvata i sopstvenih brisanja, „kao tehlike pisanja u svetlu svakodnevnog brisanja s kojim se Arapin suočava... brisanje ovde nema čvrste osnove, već se kreće nepoznatim putevima, gde se unutrašnji glasovi umnožavaju i obraćaju odsutnom/prisutnom glasu” (Muhammad, 1995: 42). Kad se osvrne unazad, lirski subjekt često govori sa ugroženog mesta: „[A] kad smo se vratili na kamione, vidjeli smo odsutnost / kako slaže odabrane predmete i oko nas šator svoj vječni postavlja...” (Derviš, 2022: 332). Veza između deteta i mesta time je raskinuta, ali dete nasleđuje očevo teško breme pripadanja mestu: „ – Kao što si i ti mene nosio, oče moj? // I nosiću tu čežnju do moga početka / i do njegovog početka, i preći ću / ovaj put do moga kraja... / i do njegovog!” (2022a: 339). Veza između oca i sina dodatno se učvršćuje njihovim izgnanstvom (Hamoudeh, 1995: 47). Po Muhamedu, Derviš takođe preobražava stvarno u mit time što se fokusira na njegove detalje kako bi destabilizovao moć koja njim vlada.

Breme nasleđa, gde „sve počinje iznova”, sad se ogleda u mitskim i narušenim bratskim odnosima Josifa i njegove braće, kao i Kaina i Avelja. Zajedničko očinsko nasleđe koje ih spaja kroz pisanje ujedno je i ono koje ih nasilno razdvaja.⁵ Sopstvo ovde promišlja svoj odnos sa svojim drugim: „Ja sam ti u riječima. Jedna knjiga nas spaja” (Derviš, 2022: 347). A ovo „ja” vraća se sebi i sopstvenoj opsadi: „[Odsustvo] Nevidljivo me guralo i ja sam gurnuo njega” (2022a: 346, citirano u Hamoudeh, 1995: 47). Dodato odsustvo od raznorodnih elemenata nasleđa na koje se on poziva: od Adama do Cezara, od Anat do Hagare, od Sumera do Egipta, od Gilgameša do Zulkarnejna itd.

Rasuto sopstvo nudi sebe kao svedočanstvo o onome što je bilo i što jeste (Hamoudeh, 1995: 47). To svedočanstvo poprima oblik optužbe i odbrane, presude između njega i drugih koji nastavljaju da žive „njegov život umjesto njega” (Derviš, 2022: 404). Određena odgovornost ostaje nepreuzeta: „a on govori moje riječi umjesto mene” (2022a: 404). Ovo svedočanstvo, doneto u ime sopstva i drugih, u ime sadašnjeg vremena i izgubljenog mesta, prikriva prvo mesto, gde ono postaje uspomena (Hamoudeh, 1995: 50). I sopstvo je potpuno podeljeno na sadašnje biće i odsutni identitet. To sopstvo koje je počelo rekonstruisanjem prošlosti „po svojoj volji”, a bez kontrole nad njenom stvarnošću, sada prelazi na preispitivanje samog sna (Hamoudeh, 1995: 50).

Kao kod Đebar, Derviševo svedočanstvo povezano je s drugim događajima u istoriji, spaja njegovo iskustvo sa iskustvom drugih, iako je svedočanstvo specifično za njegovo iskustvo. Dok napor „pobune” Asje Đebar, koju ona problematizuje, čini sopstvo neraskidivim od kolektiva, Derviševo svedočanstvo je pre svega svedočanstvo u ime sopstva, iako to iskustvo pripada i kolektivnom. To svedočanstvo ostaje lirsko, kao da lirsko ne može smatrati svedočanstvo prikladnim samo po sebi, već mora da ga opeva kako bi ga zaštitilo od senki (Hamoudeh, 1995: 53). Ono para svet odsustva sopstva unutar sveta istorije i nasleđa.

Jezik i iskustvo sufizma

Važno je ispitati jezik u poeziji Mahmuda Derviša u odnosu na ono što arapsko književno nasleđe takođe nudi. Kao što je Adonis tvrdio, sufizam, ili islamski misticizam, bio je prekid u pisanju i mišljenju s onim što mu je prethodilo i sa sopstvenim kulturnim kontekstom. Još važnije, bio je prekid upravo zbog ushićenosti jezikom.⁶ Iskustvo sufizma omogućava nam i da nasleđe sagledamo ne kao prošlost već kao budućnost. Munsif Abdel Hak, oslanjajući se na svoja čitanja sufije Al-Nifarija, predlaže da se književno nasleđe posmatra kao „vreme napisanog” umesto da se vezuje za zatvorenu prošlost ili za

⁵ Redžina M. Švarc u svojoj smeloj knjizi *The Curse of Cain: the Violent Legacy of Monotheism* ta suparništva među braćom pripisuje procesu obrazovanja identiteta koji radi na principu oskudnosti i jednosti koji prožima logiku monoteizma. „Oskudnost je kodirana u Bibliji kao princip Jednosti (jedna zemlja, jedan narod, jedna nacija) i u monoteističkom razmišljanju (jedno božanstvo) postaje zahtev za isključivom odanošću pod pretnjom nasilnog isključenja” (Schwartz, 1997: X–XI).

⁶ Kažu da sufizam potiče od arapske reči za vunu, *suf*. Sufije su navodno nosile vunu iz poniznosti. Drugi taj naziv povezuju sa *safa*, arapskom rečju za čistoću.

vreme njegovog nastanka: „Sve što pišemo dosad izmiče, samim činom pisanja, hegemoniji vremena samog pisanja, kako bi ušlo u vreme napisanog, tj. u vreme nasleđa” (Abdel Haq, 1992: 70). Dakle, čak je i savremeno čitanje već nasleđe, jer, budući napisano u određenom trenutku, izmiče toj vremenskoj dimenziji da bi se susrelo s čitaocem. Svojim postojanjem i, u izvesnom smislu, prizivanjem čitanja, pisanje spaja prošlost kojoj pripada (vreme pisanja) sa sadašnjošću i budućnošću kao mogućim vremenima čitanja: „Ovo razdvajanje, dvostruka situacija nasleđa [...] smešta ga između iskustva pisanja i iskustva čitanja. Pisanje ga vuče ka prošlosti, a čitanje ka budućnosti. A između prošlosti i dolazeće budućnosti proteže se vreme napisanog” (Abdel Haq, 1992: 70–71).

Iskustvo sufizma kao pisanja i kao književnog nasleđa i dalje iziskuje da se čita, naročito jer je to iskustvo pisanja ostalo prilično nerazmotreno sve do ovog veka, a ni danas se ne ulaže mnogo napora da se u njega pronikne. Adonis je jedan od retkih koji razmišljaju o njemu u odnosu na jezik i pisanje. A mi ga posmatramo kao paralelno iskustvo s Derviševim pisanjem o domu, kao pisanje koje postaje sopstveni dom. Adonis navodi:

Sufizam je zasnovao pisanje ispunjeno subjektivnim iskustvom unutar kulture zaokupljene javnim, religijskim i institucionalnim znanjem. Međutim, ostalo je pisanje [...] bez mesta. Kao da njegovi pisci nisu živeli u mestu već u svojim tekstovima, kao da im je tekst pravi dom. I kao da se sufija kreće unutar tog teksta i njime i u njemu stvara svet o kojem sanja. Reči su bile skrovišta za njegove pasaže, njegove horizonte i njegove simbole. (Adonis, 1995: 115)

Po Adonisu, te reči su posebno poetske. Prema njemu, sufizam se vratio na ono što je postojalo pre islama, kad se okrenuo jeziku poezije, tj. odnosu poezije s nepoznatim i odsustvom.⁷ Dok bi Derviš poetično postavio u ritmično, Adonis ga postavlja u jezik. To je za njega jezik u kojem je „sve i ono samo i istovremeno nešto drugo” (1995: 23). Po Adonisu je to viđenje jezika koje je bilo prisutno i koje je često zanemarivano.

Naši prethodnici se slažu da je većina jezika majaz [slika, metafora i, što je zanimljivo, prolaz], iako danas ne obraćamo pažnju na važnost i ispravnost te tvrdnje kada čitamo pesmu [...] U majazu stvaramo slike za stvari koje izgledaju kao one same, a istovremeno nisu samo one same. Majaz izvodi stvar iz nje same i uvodi je u nešto drugo. A na to Al-Đahiz misli kada kaže da je tashbih (sličnost) koristan za drugost, a ne za istost. Upravo u tome leži „čudnovatost” koju majaz nosi sa sobom [...] on tera jezik da kaže ono što obično ne govori. (1993: 127–128)

Po Adonisu, poezija je pokušaj da se kroz jezik kaže ono što se ne može reći (1993: 24). Još jedan kritičar koji se bavi sufizmom i njegovom ushićenošću jezikom jeste Abdel Hak. On tvrdi da jezik ne služi naprosto za govor i dijalog. On je horizont iz kojeg postaje moguća komunikacija sa drugim, sa beskonačnim, sa nepoznatim.⁸ Sufija vodi dijalog

⁷ Adonis smatra da se u sufijskom pisanju, uz njegov izlagački aspekt, koristi pesnički jezik koji je metrički uobličen, ali u prozi. On ga vidi i kao proširenje metričkih formi, te kao nešto što podseća na ono što se danas naziva „poezija u prozi” (Adonis, 1995: 22).

⁸ Po Abdel Haku, obuzetost sufija jezikom jeste za primer: „Niko nije bio obuzet jezikom kao što je sufizam to bio do ludila. A šta je luđe od toga da se sopstvo uništi ili ukloni kako bi se izrodio i ispunio je-

s drugim, dijalog koji ga postavlja u poziciju slušaoca reči kojima pisanje omogućuje da izrone na površinu. Taj dijalog nije posredovan tekstem već telom. Ne može biti utemeljujući u svojoj subjektivnosti. Prema Adonisu, to je stanje koje se menja iz časa u čas. Tako da se znanju koje se time stiče ne može podučavati niti se ono može predstavljati, a ne može se steći ni učenjem. Sufijsko pisanje postaje istorija vremena dijaloga između sopstva i drugog (1993: 116).

Al-Nifarijevi spisi (pretežno *Pozicije* ili *Stajališta* [*el-Mavaqif*] i *Govori* [*el-Mukhatabat*]) poprimaju oblik božanskih priziva upućenih sufiji, koji zauzvrat sluša ta prizivanja i zapisuje ih. Nifarijevo pisanje je „priča o tišini sufije i njegovom prestajanju da govori: on svoje iskustveno proživljava samo kao slušalac onoga što drugi govori” (Abdel Haq, 1992: 54). Sufija prestaje da govori pred božanskim, jer je ćutanje uslov razgovora sa božanskim: „ne govori, jer onaj ko stigne ne govori” (citirano u 1992: 54). I ovde je ćutanje upravo gubitak sposobnosti za ljudski govor. „Put sufije nije put ka govoru, već put ka govorenju, ne ljudskom već božanskom govoru” (1992: 54). Razgovor koji se odvija između sopstva i nebeskog drugog nije konvencionalan dijalog, već više slušanje nastajanja jezika kao božanskog govora koji je upućen piscu, koji „zapisuje želju jezika da se ispolji” (1992: 55).

Odnos nebeskog drugog prema sufiji nije očinski, već odnos distanciranosti. On se u *mavkifu* pojavljuje kao intimna distanciranost: „Bliži sam ti iz svega [...] i bliži sam ti nego ti sam sebi” (citirano u 1992: 56). Time se odražava bliskost dve prirode: „to će objediniti prisustvo i odsustvo. Njegov odnos prema božanskim pozivima jeste njegovo prisustvo kao sopstva, ali... [takođe mora] da pokida svoje granice kao sopstvo: svoj narcisizam i jezik” (1992: 56). A kretanje prisustva i odsustva ocrtava kretanje njegovog pisanja, budući da sufija može da se bavi njime jedino kao jezikom, a ne kao stvari. Jer on ga ne može pojmiti onako kako pojmi druge stvari, pošto mu se predstavlja kao jezik. Jezik je ovde onaj drugi u kojem sufija čita vlastito sopstvo koje se povlači. On je stoga postavljen kao strogi slušalac tog jezika, jezika koji mu naređuje da ćuti i da ukloni ljudski govor. Jer sufija koji je izgubio sposobnost ljudskog govora nema drugog pribežišta osim da piše svoje ćutanje i beleži svoje odsustvo. Sufija ostvaruje sopstveno odsustvo tako što gubi sposobnost ljudskog govora, što je zahtev jezika u koji je uronjen i koji mu omogućuje pristup božanskom.

Ispisujući svoje povlačenje, sufija ispisuje i ispunjenje jezika. Dakle, sufija piše za nebeskog drugog koji ga je osposobio za pisanje. Slušanje nije samo odgovor na poziv jezika i jedna od mogućnosti tišine, ono je i odgovor na odsustvo sopstva. „I ko god sluša

zik?” (Abdel Haq, 1992: 52). *Ibda* ili inovativno stvaranje za sufizam nije samo „sposobnost da se pokidaju poznate granice korišćenja jezika nego radije da se razbije uobičajeni odnos sopstva sa stvaralačkim jezikom. On ne ispisuje novi jezik koliko ispisuje novi odnos sa jezikom” (1992: 53). Osim toga, sufijsko pisanje postavlja čitanje kao problem, kao što ćemo videti u slučaju Al-Nifarijevih tekstova, ne samo zato što čitalac neće biti u stanju da izvede bilo kakvo znanje iz onoga što je pročitao nego i zato što Al-Nifarijevi tekstovi, kao što ukazuje Abdel Hak, odbijaju svoje čitaoc. Al-Nifari se izdvaja od drugih sufijskih pisaca zato što se njegovi spisi, osim što nisu didaktički ili komunikativni, ne obraćaju spoljašnjem čitaocu. Njegovi spisi se radije zatvaraju u sebe (1992: 53).

– prazni se, a ko god se prazni – slušao je” (citirano u 1992: 59). Slušanje je, dakle, mogućnost koja se otvara prema jeziku.

Jezik i Derviševa poezija

Derviša su kao pisca često nazivali *mutasavif* ili sufija. Opisujući njegov zaokret ka pisanju, jedan kritičar primećuje da je za Derviša „pisanje postalo ontološki čin u nastojanju da se ponovo izgradi situacija pesničkog sopstva u njegovom vremenu” (Muhammad, 1995: 39). Derviš povlači paralelu sa Nifarijevim *mavkifom* u pesmi „Putnik reče putniku: Ne vratimo se kao...”, smestajući pisanje na margine, pisanje koje zahteva ništa manje do božansku intervenciju da bi se iznelo na površinu. Ali pisanje je neraskidivo povezano s povlačenjem sopstva. I kao u lirskoj poeziji, odnos s jezikom je prvenstveno odnos slušanja.

*Ne poznajem pustinju,
ali na njenim rubovima sam utisnuo riječi...
Riječi su govorile to što su htjele, a ja sam otišao
poput razvedene žene, poput njenog skrhanog muža.* (Derviš, 2022: 375)

Pustinja je prostor u kojem se ne sreće ništa novo – jezik i sopstvo su smešteni na njene margine, a pisanje postavljeno kao lutanje. Štaviše, lirski subjekt je prepoznat kao putnik, čija subjektivnost nije vezana ni za jedno mesto niti, verovatno, za samo sebe, već luta čim se lati pisanja. Kao i kod Đebar, jezik ovde nije u posedu pisca; njegova subjektivnost je odvojena od onoga što govori.

Jezik... nije moć da se kaže. Jer taj jezik govori kao odsustvo. Iako je bez reči, on već govori; kada prestaje, istrajava... Pesnik je onaj koji čuje jezik pomoću kojeg se ništa ne može čuti... On govori, ali bez ikakvog početka. On izjavljuje, ali ne upućuje nazad na nešto... poput značenja iza izraza, koje bi za njega jemčilo. (Blanchot, 1982: 51–52)

U ovoj pesmi, kojoj je okvir dijalog, kako naslov ukazuje, jedan putnik razgovara s drugim, ali je to više monolog sa sopstvom u kojem je sagovornik drugo sopstva, a lirski subjekt čuva pesmu u želji za sjedinjenjem sa stvarima i s prošlošću: „Zapamtio sam samo ritam / kojeg čujem / i slijedim / i podižem kao grlice / na putu prema nebu, / nebu moje pjesme” (Derviš, 2022: 375). Lirski subjekt pripada samo pesmi, koja je ponavljanje nemogućeg povratka, jer ono što jedan putnik kaže drugom jeste „nećemo se vratiti kako smo otišli” (2022: 375). Pesnik je dalje određen kao onaj koji je u stanju da čuje ovaj ritam, „osjećam puls abecede u jeku” (2022a: 375). Njegov odnos s jezikom ponovo je odnos slušanja tog zakasnelog i vibrirajućeg odsustva kakva je jeka.

Pisac taj beskraj čuje kao govor i pokorava se njegovom zahtevu do te mere da se u njemu izgubi. Ali da bi ga održao, pisac ga mora prekinuti, čineći ga time „uočljivim, [jer ga je] ponudio tako što ga je čvrsto pomirio sa tim ograničenjem. Ovladao je njime tako što mu je nametnuo meru” (Blanchot, 1982: 37). Sama pesma, takođe prostor osporava-

nja poput Derviševe zemlje, otvorena i u pokretu, postaje onaj prostor koji nastanjuje ritam i koji osigurava pesnikov osećaj pripadnosti.

Lirski subjekt sebi daje identitet samo da bi ispisivao pokret povlačenja sopstva:

*Ja sam dijete sirijske obale,
stanujem tamo, putujem ili boravim
među ljudima s mora.
Ali me opsjena snažno vuče na istok,
prema drevnim nomadima. (Derviš, 2022: 375)*

On nije u stanju da živi taj raznoliki identitet. To je za njega ili spomenik, sveta ruševina prošlosti, ili putovanje, večno traganje. Dok je među ljudima mora, lutanje ga povezuje sa drevnim nomadima, iako njegov identitet nije ograničen na njih. „Zaboravljam ko sam, da bih mogao biti / množina u jednini” (2022a: 375). Takav pokret identiteta zahteva zaborav i svestan je da ga nastanjuje sijaset naroda. To je identitet koji nosi svoje nasleđe.

Lirski subjekt ne poznaje pustinju, beskrajnu, u kojoj ga posećuje nepoznato i koja postaje lokalitet proročkog trenutka, prostor povlačenja, Blanšoovim rečima.

*Ne poznajem pustinju
ali često sam posjećivao njene opsesije
u pustinjskom odsustvu, rekla mi je:
Piši!
Rekao sam: Na opsjeni postoji još jedan zapis
Reče: Napiši i opsjena će pozelenjiti
Rekoh: Nedostaje mi odsutnost
I rekao sam: Još nisam naučio riječi
Odgovori: Napiši da ih upoznaš
i da saznaš gdje si bio i gdje stojiš
i kako si došao i ko ćeš postati sutra,
stavi svoje ime u moju ruku i piši
da saznaš ko sam ja, i poput oblaka idi
po bespuću...
Napisao sam: Ko napiše svoju priču taj baštini
zemlju riječi, i u potpunosti posjeduje smisao! (2022a: 375–376).*

Nadahnjujuća zapovest da se piše podseća na zapovest koja je upućena sufijama i na zapovest islamskom proroku da čita. Nagoveštena je ponoć pisanja: iako je nešto već napisano, lirski subjekt je ipak izabran da piše.

Samo se kroz pisanje čovek susreće s jezikom. Dok pisanje deluje povezano s apsolutnim – on mora da piše da bi se locirao, da bi znao gde je i ko će postati – ono zahteva i povlačenje sopstva. Stavljajući svoje ime izvan sebe da bi pisalo, sopstvo mora da objavi sopstvenu smrt u imenu. To će opet lirskom subjektu obezbediti izvesno znanje o onome što je izvan identiteta. To je pitanje preobražaja: „[U] imaginarnom prostoru stvari se preobražavaju u ono što se ne može pojmiti. Van upotrebe, nepodložne habanju, one ni-

su naše vlasništvo, već pokret razbaštinjenja koji nas oslobađa i njih i nas samih" (Blanchot, 1982: 141). Preobražaj se zbiva upravo da bi bio osiguran kroz jezik odsustva: „Kako”, kaže Rilke, „kako bi se moglo izdržati, kako bi se moglo sačuvati vidljivo, ako ne stvaranjem jezika odsustva, jezika nevidljivog?” (citirano u 1982: 142).

U tom pesničkom jeziku, sve je objavljeno i u isti mah zadržano za sebe. Šta piše lirski subjekt, prolazan dok luta prostranstvom? Piše: „Ko napiše svoju priču taj baštini / zemlju riječi, i u potpunosti posjeduje smisao!” (Derviš, 2022: 376). A upravo to Derviš pokušava u zbirci *Zašto si konja ostavio samog?* Piše sopstvenu priču da bi osigurao svoje nasljedstvo. U pisanju, on traži nasljedstvo koje ga neće razbaštiniti kroz taj paradoksalni medij, onaj koji proteruje i čini odsutnim.

Pisanje zamenjuje pređašnje uporište u zemlji i čak ga nadomešćuje kao osporeni prostor u pesmi. Derviš na mnogo mesta u svojoj poeziji poredi zemlju i jezik: „Ko napiše svoju priču taj baštini / zemlju riječi”. Upoređujući jezik sa zemljom, on je zamenjuje kao suštinsko uporište bitka. Štaviše, pesnik daje zemlji značenje jezika: „tako zemlja postaje posebna temporalnost s kojom se pesnik kreće gde god i kad god želi [...] Stvaralačko vreme predstavljeno u poeziji u sebe stavlja sva druga vremena, i pesnik tada ne živi toliko na mestu koliko u vremenu” (Samti, 1995: 71). Derviševa domovina, nošena lirskom, kreće se u beskonačnom vremenu ka svojim mitskim trenucima i odloženim prostorima.

Pesnik nastavlja da odlazi čak i iz svoje pustinje lutanja i od onog nadahnjujućeg susreta koji ne donosi znanje:

*Ne poznajem pustinju,
ali ja se opraštam: Mir plemenu istočno od moje pesme: Mir
[...]
za mu'allaki⁹ koja je sačuvala naše zvezde:
Mir narodu koji prolaze uspomene za moju uspomenu. Mir
mojem spokoju između dvije pjesme:
Jednoj koja je napisana
i drugoj čiji je pjesnik od ljubavi umro! (Derviš, 2022: 376)*

Šaljući mir svom kulturnom nasleđu, pa čak i miru koji u sebi pronalazi pišući svoje pesme – i one napisane i one buduće – lirski subjekt je prepušten sebi u pokušaju da se suoči s odsustvom:

*Jesam li to ja? Jesam li ja tamo... ili ovdje?
[...]
Ja sam Ti, kome se obraća. Nije izgnanstvo
ako sam ja Ti. Nije izgnanstvo
ako si ti Ja. I nije izgnanstvo
ako more i pustinja budu
pjesma putnika putniku (2022a: 376)*

⁹ Blanchot, 1982: 142.

Umesto da podari identitet, susret s pisanjem pokreće niz pitanja o identitetu i uporištu. Premda to nužno jeste iskustvo izgnanstva, sopstvo koje se rastvara u „suštinskoj samoći” u svom susretu s nadahnućem ostvaruje gotovo mistično jedinstvo u jeziku, nalik na Al-Nifarijev jezik.

U „Pjesničkim aranžmanima” Derviš počinje pesmu povezivanjem jezika i sopstva:

*Zvijezde nisu učinile
Ništa osim što su me
naučile čitanju:
Imam jezik na nebu
I na zemlji imam jezik
Ko sam ja? Stvarno, ko sam ja? (2022a: 369)*

Pitanje identiteta postavlja se u kontekstu dva jezika, visi između njih, u bezdanu ispitivanja. Učestalo pozivanje na zvezde u ovoj i drugim pesmama iz iste zbirke nagoveštava dezorijentisanost. Zvezde su posebno povezane s proroštvom kroz čitanje. Katastrofa je upravo taj raskid sa zvezdama, ona suspenzija kakva je opsada. Upravo tu Derviš želi da locira poeziju, u tom međuprostoru:

*Pjesma je ono što se nalazi između Između. U stanju je
[...]
da [...] krikom gardenije vrati – domovinu!*

*Pjesma je u mojim rukama i može
svojim rukama upravljati legendama
ali ja sam izgubio dušu kada sam
pronašao pjesmu, i upitao je:
Ko sam ja... Stvarno, ko sam ja? (2022a: 370)*

Jezik i sopstvo ponovo su povezani kroz pesmu koja za ovaj lirski subjekt odjekuje kao domovina, ali samo u prostoru ničega; ono što lirski subjekt drži u rukama događa se kroz njegovo sopstveno delo. Derviš spaja poeziju i život kod kuće, svakodnevni život, samo da bi pokazao koliko su međusobno udaljeni. Bolno ukazuje na razvod poezije od „stvarnosti” svakodnevice, i dok proglašava moć kaside, iz ostatka teksta postaje jasno da pesma nema tu moć:

*Pjesma je gore, i može me
naučiti šta želi, kako da otvorim
prozor i sredim kućne poslove
među mitovima Može me
udati za sebe... na neko vrijeme. (2022a: 369)*

Već time što je postavlja iznad, lirski subjekt je udaljava od svakodnevnih događaja; a ono čemu ona podučava apsurdno spada u sferu domaćinstva. U izvesnom smislu, on zapravo proglašava njenu nemoć pred svakodnevnim stvarnostima. Istovremeno,

upravo mu ona zamenjuje dom. Postavljeni naporedo uz ovo gore, stihovi su potvrde ukorenjenosti uprkos premeštanju:

*Moj otac je dolje, nosi hiljadugodišnju
maslinu ni istočnu, ni zapadnu...
Ponekad se odmara od osvajača,
lagahno se oslanja na mene,
i sakuplja mi irise... (2022a: 369–370)*

Otac koji je dole deo je stvarnosti u krizi. To što nosi granu hiljadugodišnje masline povezuje ga s drevnošću zemlje, odbijajući lako poistovećivanje, ali mu je oduzeto to pravo, jer nema odmora od osvajača. Nemoć pesme time postaje još izrazitija i čeznutljivija. Derviš ponovo prati te stihove time što postavlja sopstvo naporedo sa srećnim mornarima, i nosi tugu punu čežnje i gaji nadu u kasidu kao utočište, ali ono koje mu izmiče.

*Pjesma odlazi od mene
i ulazi u luku mornara koji vole vino
[...]
i koji ni za čim ne žale
i nemaju brige! (2022a: 370)*

U „Rimi za mu'allake”¹⁰ Derviš dalje razvija odnos jezika i sopstva, tako da jedino jemstvo sopstva postaje jezik:

*Niko me nije vodio do mene samog. Ja sam vodič,¹¹ ja sam vodilja
prema meni, između mora i pustinje. (2022a: 377)*

Sopstvo je između dva prostora koja odolevaju granicama i linearnom vremenu.

*[...] Nema sutra u
ovoj pustinji osim onog što smo videli jučer.
Na meni je da okačim svoju mu'allaku, neka se krug vremena prekine
i neka dođu lijepi dani! (2022a: 378)*

Ne radi se o stvaranju identiteta, jer identitet je ono što se uvek pojavljuje i što drugi daruju. Lirski subjekt želi da stvori svoje vreme, prostor i bitak kroz pesnički jezik.

*Ja sam svoj jezik,
i ja sam jedna mu'allaka... dvije mu'allake... deset, ovo je moj jezik
Ja sam moj jezik. Ja sam ono što su riječi izrekle:
Budi*

¹⁰ Mu'allaqah je jednina imenice mu'allaqat. Mu'allaqat su poznate kao „viseća poezija”; najstarija su zbirka arapskih kasida ili pesama. Verovalo se da ih je sedam, kasnije deset, odabranih kao najbolje i ispisane zlatnim slovima, bile su obešene na zid Ćabe, svetilišta u Meki, otud i njihovo ime, koje znači „biti okačen” ili „viseći”.

¹¹ Arapska reč *dalil* koju sam preveo kao „vodič” bogata je značenjima i može da znači sledeće: znak, obeležje, dokaz, potvrda, svedočanstvo, svedok, nagoveštaj, ključ, indeks, referenca itd.

moje tijelo, jer zbog njihove boje glasa postadoh tijelo. Ja sam ono što sam rekao riječima: Budite mjesto susreta moga tijela i pustinjske vječnosti. Budite da postanem ono što govorim! Nema zemlje iznad zemlje koja me nosi, dakle moje riječi nose me kao pticu, kao izdanak iz mene, i svijaju gnijezdo svoga odlaska preda mnom u mojim krhotinama, u ruševinama magičnog svijeta oko mene. (2022a: 377)

Ovo poistovećenje s jezikom i s arapskim, predislamskim pesničkim nasleđem pre svega je želja da se jezik poveže s bitkom, da se uspostavi skladno jedinstvo između bitka i reči. Pošto taj bitak nema oslonac na zemlji, lirski subjekt se nada da će ga nositi jezik, ali je svestan da između jezika i bitka dolazi do razdvajanja, da u susretu s jezikom dolazi do svojevrzne smrti. Ako postoji skladno jedinstvo jezika i bitka, ono je trenutno. Jezik tad uspostavlja sopstveni bitak na krhotinama pesničkog sopstva i njegovog sveta: „moje riječi nose me / kao pticu, kao izdanak iz mene, i svijaju gnijezdo svoga odlaska preda / mnom u mojim krhotinama, u ruševinama magičnog svijeta oko mene” (2022a: 377). Ovaj odlazak jezika od sopstva priziva njegov odlazak od drugih, i sopstvo je još jednom ostavljeno samo.

...Evo mog jezika, zvjezdana ogrlica¹² oko vrata onih koje volim: odselili su, uzeli su mjesto i odselili, uzeli su i vrijeme i odselili.¹³ (2022a: 377)

„Rima za *mu'allake*”¹⁴ ukazuje na to da pesme, zvezde, katastrofalna stvarnost i svaki bitak u nastajanju vise u praznom prostoru.

*Da li će odjek, ovaj odjek,
obuhvatiti ovu bijelu, zvučnu opsenu čija
promuklost ispunjava nepoznato i čiji odlazak ispunjava
božanstva? (2022a: 377)*

Osećanje opsade okružuje ovo sopstvo i ostavlja ga da visi.

*Nebo mi ostavlja prozor i posmatram: ne
vidim nikoga osim sebe...
Našao sam sebe vani.
Isti je kao i ja. Moje vizije
ne nestaju iz pustinje (2022a: 378)*

Zagledanost lirskog subjekta je pasivna, ona koja ne može da vidi ništa osim sebe; postaje iluzoran način brisanja pretnje nestajanjem oličene u tome: „Moji koraci su od vjetra i pijeska a moj svijet je moje tijelo i ono što / moje ruke imaju” (2022a: 378). Nagla-

¹² Arapska reč za ogrlicu – *qala'id* – može da znači i „izuzetne pesme”.

¹³ *Hajar* i *hjaru* znače „migracija”. Hađar je ime prve Ibrahimove (Avramove) žene, one koja je nosila Ismaila, navodnog oca Arapa. *Hjaru* znači „iselili su se”.

¹⁴ *Mu'allaqat* je množina od *mu'allaqah*.

šavanje fizičkog aspekta tela jeste izveštaj o njemu i njegovim delovima, ali i povezivanje ličnog tela s kolektivnim. No, lirski subjekt se udaljava i od svog sveta, sopstva, i od samog toka pesme: „Ja sam putnik i put. / Bogovi mi se javljaju i odlaze, a o tome šta će se dogoditi / više ne razgovaramo” (2022a: 378). Susret s beskonačnim ili nevidljivim koji pesma omogućuje najavljuje se kao ono što se uvek povlači. Iako je budućnost u igri, o njoj se ne raspravlja. Umesto toga, problem se postavlja kao problem temporalnosti: „Na meni je da okačim svoju *mu'allaku*, neka se krug vremena prekine!” (2022a: 378). Temporalnost pesme u stanju je da prekine kružno vreme koje hvata lirskog subjekta u zamku. To je i kružno vreme njegove knjige. U tim stihovima ima nade za budućnost, ali ko može nadvisiti prošlost? Neprestano se izvodi dvostruka kretnja: ovo sopstvo oscilira između prisutnosti i ispražnjenosti putovanjem, izvedeći temporalnost pesme.

*Ono što vidim prolazi
Čovjek posjeduje kraljevstvo praha i krunu. Na mom jeziku je
da osvoji vrijeme – eru neprijatelja, na mojoj lozi,
na meni, na mom ocu i na kraju koji nikad ne prestaje.
Evo mog jezika i mog čuda.
[...]
i svetišta Arapina u pustinji,
koji obožava rime koje teku,
zvijezde na njegovom plaštu
koji obožava ono što govori*

*Tada je proza neizbježna,
Božanska proza je neophodna da pobijedi Poslanik... (2022a: 378)*

Pesnička zagledanost, u kojoj se vidi samo prošlost, nije proročka. Jezik je ovde jedina stvarnost i jedini mogući trijumf – ne samo nad vremenom, već i nad nasleđenim načinom uspostavljanja identiteta i nad nasleđem razbaštinjavanja. A jezik je način da se zaštiti od nestanka „koji ne nestaje”. Jezik ove pesme, naročito u ovom odlomku, podseća na jezik Kurana po ritmu i rečima. Ideja jezika kao čuda jedna je od glavnih tvrdnji Kurana. Kako ukazuje Adonis, (arapski) jezik postaje božanski s islamom, koji unosi mnogo više u jezik koji je imao pesničku težinu i u predislamsko doba. Kuran je tvrdio da njegov jezik nije poezija i da njegov jezik nije nalik ničemu ranije poznatom. I zaista se taj jezik smatra takvim zbog svojih inovacija, budući da nije ni proza ni poezija.¹⁵

U završnim, zagonetnim stihovima traži se upravo božanska proza. Proza, na arapskom *nathr*, znači i rasipanje, raspršivanje. Proza je nužna da prorok trijumfuje u vremenu poraza, proza koja se odražava u istoriji velike poezije. Proza u svojoj rasutosti jeste ono što će čuvati od odsustva, kao drugi način pisanja poezije. Poezija, kao *Diwan al-'Arab* (registar Arapa), povezana je s drevnim prorocima i s očinskim nasleđem. Novo doba traži nove proroke i nove jezike. Čini se da Derviš, u svom neprekidnom ispitivanju

¹⁵ Videti Adonisovu analizu jezika Kurana u: Adonis, 1993.

zašto poezija a ne neki drugi vid pisanja, ipak uspostavlja pesnički jezik kao jedinu zaštitu od odsustva.

Jezik i temporalnost

Pisanje nameće vlastitu temporalnost, onu koja ne čini prisutnim. Ta nemogućnost izlazi iz okvira vremenskog raskoraka između pisanja i čitanja, kao i raskoraka između pesničkog kazivanja i onoga što ono navodno predstavlja. Odsustvo, u Derviševoj formulaciji, izlazi iz okvira izgnanstva; „odsustvo znači ne-prisustvo, udaljenost i lutanje [...] Odsustvo ne negira prisustvo u budućnosti i u odsustvu možemo učiniti prisutnim ono što se prisutnim ne može učiniti” (Ghazoul, 1986: 196).

Ali ta budućnost, možda već prošlo i ponavljano odsustvo, okužena je tematikom zakašnjenja: „već je prekasno” ili „već je prohujalo”: „Voz je brzo prošao / pored mene a ja / još uvijek čekam” (Derviš, 2022: 352). Derviš u jednom intervjuu izražava isto osećanje: „Vreme prolazi pored nas kao voz. Događaji idu ispred nas.”¹⁶ Kreativni spor tad sledi između sećanja i mašte u Derviševoj poeziji. Sećanje, povezano s prizivanjem prošlosti, u njegovoj se poeziji odvija samo u vremenu budućnosti. Jedan kritičar čita tu temporalnost kao pokazatelj da će „pesnik stići do svoje prošlosti, do svoje zemlje, samo posle odlaska okupatora, a taj okupator neće otići sada i možda neće otići ni u budućnosti” (Samti, 1995: 85). Tako je dolazak u prošlost uslovljen budućnošću. Derviš se priseća prošlosti ili istorije kroz viziju ili maštu („vidim”). A slika, kad se koristi, podseća na odsustvo originala. „[G]ledam Perzijance, Rimljane, Sumere / i iseljenike nove izbeglice... // [...] gledam utvaru svoju / kako mi izdaleka / dolazi” (Derviš, 2022: 325–326).

U ovom delu Derviš se udaljava od linearnog vremena koje se sastoji od prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, i ide ka kružnom vremenu koje je beskonačno i mnogostruko (Samti, 1995: 78). Zaokret ka kružnom vremenu u njegovim kasnijim delima zaokret je ka temporalnosti samog pisanja, „preklapanje ritmova, pesme, monologa, dijaloga, kratkih rečenica i dugih rečenica i raznih pesničkih izraza” (1995: 73). Pesnik ne samo da posmatra svoje vreme već se okreće i ka nestajućim trenucima istorije. U svom pesničkom kazivanju on sluti linearno vreme i zazire od njega. To je u suprotnosti s njegovom ranijom poezijom, u kojoj je jedna temporalnost prevladavala, narativno govoreći o snu o budućnosti. Ona govori o jednom događaju iz jedne perspektive. Kasnija poezija, međutim, nudi mnoštvo vremenâ, uključujući mitsko i istorijsko vreme, kao i trenutak koji je u igri (1995: 73).

Neki kritičari tvrde da je u Derviševoj poeziji vreme potčinjeno mestu, tako da njegova dela ne zaokuplja toliko „kada” koliko ih zaokuplja „gde” (Nabulsi, 1987: 525). Derviševa pesnička temporalnost može biti složenija od toga, kad se temporalnost ispreplete sa prostornošću.¹⁷ Po Dervišu, temporalnost „uključuje gledanje prema budućnosti i pre-

¹⁶ Sastanak s Dervišem u Ramali, 10. april 1996.

¹⁷ Abu „ala” al-Ma’ari je još jedan, raniji primer. On je koristio arapsku reč *dahr* (temporalnost u dugom smislu, dugo vreme, razdoblje) u njenom prostornom značenju: „I čak i da je Džibril ostatak života proveo bežeći / od dahra, ne bi bio u stanju da izađe iz dahra.” Citirano u: Shawk, 1987: 6.

ma pisanju". Naglasak na budućnosti na njenom je beskrajnom ponavljanju od doma do kaside, „kao da je ta budućnost postala [prostorni] dom za pesnika, privremena zamena za njegovu domovinu/mesto; ona postaje ta privremena zamena u pisanju" (Samti, 1995: 78). Derviš piše: „Ja sam ono što / sam rekao riječima: Budite mjesto susreta moga tijela / i pustinske vječnosti. Budite da postanem ono što govorim!" (Derviš, 2022: 377). Derviševa poezija gleda ka budućnosti, ali kao ponavljanje, „tako da prošlost, sadašnjost i budućnost postaju jedna temporalnost, temporalnost budućnosti" (Nabulsi, 1987: 526).

U ovom delu prošlost iščekuje ili ponekad postaje „vreme sna": „Ovdje prošlost / ne dopire do sadašnjosti // [...] Ovdje je sadašnjost lišena vremena. [...] Ovdje je sadašnjost lišena mjesta! [...] Ovdje je sadašnjost / koja prolazi" (Derviš, 2022: 331–332). Pesničko „ja" preispituje svoje potencijalno vreme koje ne poseduje. Za tu želju nema mesta, i zato je lirski subjekt nosi u tom krugu odsustva do krajnje tačke koja počinje iznova (Hamoudeh, 1995: 48). Refren „Ismailove lutnje" upravo je to da „sve će iznova početi" (Derviš, 2022: 340–342). Ali taj početak i kraj nisu jasno razgraničeni, već su kružni. U poslednjem odeljku odnos s prošlošću biva prekinut: „Savremena prošlost prolazi" (2022: 342). Nova temporalnost iskršava: „Sutra je prolazilo / dolazeći sa čajanke" (2022: 401).

Temporalnost budućnosti je temporalnost naslućivanja: „Ismaile... pjevaj nam / da sve postane moguće blizu postojanje [wujud – takođe bitak]" (2022: 341). Ona poprima mnoge oblike u njegovoj poeziji: kroz sadašnje vreme kojem prethodi „će" (arapski *sawf* ili *sin*); kroz potencijal (ako, kad god, dok, sanjajući); kroz usklik (kad); kroz imperative; kroz vremenske odrednice (sutra, noć, budućnost); kroz san i maštu („vidim"); kao i kroz druge izraze predočene kroz tekst (početak i kraj, kraj noći).¹⁸ Temporalnost glagola (kao što je „pevati") sastoji se u kretanju. Njegova pesnička scena obeležena je i putovanjem, kretanjem i posmatranjem sitnih detalja. To kretanje označava temporalnost koja poriče nepokretnost stvari. Glagolske rečenice teže da prevladaju nad imeničkim, što nas navodi na tvrdnju da njegov pesnički tekst naginje kretanju (Farouq, 1995: 54). Kad koristi sadašnje vreme i ispred njega stavlja reč koja označava buduće vreme, on ga oslobađa njegove prošlosti i otvara ka budućnosti. Dok je imenica fiksirana, glagol u njegovoj pesničkoj formulaciji stvara pokret i temporalnost ka odsutnoj budućnosti koja može, ali i ne mora doći. Ti glagoli ne pokreću samo pesničke formulacije već celu pesmu. Većina Derviševih glagola u sadašnjem je vremenu i uključena je u uvod stiha ili pesme, u dijalog i u propitivanje (Nabulsi, 1987: 618). Prošlo vreme se koristi za uspostavljanje posrednog dijaloga unutar njegove pesme (1987: 621).

Futurističko vreme je, kako ističe Samti, ono „u kojem se njegova nadolazeća temporalnost umnožava i nalazi u sporu", i u kojem „konstruisani pesnički izrazi bivaju naglašeni u smislu vremena" (Samti, 1995: 75). Na primer, ponavljanje postaje „produženi budući glagol", „vreme koje teče paralelno s istorijom, koja je izvan fizičkog vremena, postaje paralelno s kreativnim vremenom, koje gleda na vreme kao na jedinstvo koje pesnik ne može promeniti" (Samti, 1995: 117). Možda najbolji primer jeste ono gorepomenuto, ne samo zato što je ponovljeno, već i zato što odaje ponavljanje: „sve će iznova početi" (Derviš, 2022: 340). Ponavljanje stalno iznova uništava sadašnjost u svom kretanju. Der-

¹⁸ O razradi raznih oblika, videti: Samti al-, 1995: 73–74.

viš koristi i imperativ, često na početku pesama, da bi naglasio sadašnje vreme, ali taj imperativ nema temporalnost; on je suspendovan kao moguće u beskonačnom vremenu (Samti, 1995: 76). Na taj način sadašnje vreme ostaje prevladavajuće i usmereno ka budućnosti. Kako jedan kritičar ukazuje, „većina Derviševih pesama nema temporalnost jer su njihova sadašnja vremena [...] futuristička i ne bave se onim što se dogodilo, već onim što će se dogoditi” (Nabulsi, 1987: 621). Imperativ je povezan s odsutnim sagovornikom koji, pretpostavlja se, prima zapovest. On stvara izvesnu dramu koja prikriva budućnost, budući da je zapovest operativna dok se ne ispuni. Budućnost se takođe ne može pojmiti osim kroz propitivanje i želju (Samti, 1995: 77).

Jezik kao ritam

Jezik kao ritam u Derviševoj poeziji ne sastoji se samo u ugrađivanju muzičkih elemenata kao što su ritam, rima i metar već i u sveukupnoj usredsređenosti na zvuk u pesničkom iskazu. Ritam je takođe neraskidivo povezan s temporalnošću njegovog pisanja. To sledi iz nasleđa drevne lirske povezanosti s muzikom, nasleđa u kojem je, na primer, Al-Farabi smatrao da poezija i muzika potiču iz istog roda, a to su kompozicija i *wazn* (ili metar), kao i balansiranje između pokreta i mirovanja (citirano u Adonis, 1989: 8). Kako Adonis ističe, „ritam je osnova predislamskog pesničkog kazivanja, jer je živa sila koja povezuje sopstvo i drugog [...] Predislamski Arapi razlikovali su se od drugih naroda po pesničkom ritmu, po nečemu središnjem, a to je *quafiyah* (ili rima)” (Adonis, 1989: 21).

Dok je u predislamsko doba pesnik odlučivao o metru i rimi čak i pre nego što bi izgovorio ijedan stih, ritam se u savremenoj arapskoj poeziji razvija zajedno s pesmom. Ritam više nije u *urud* (prozodiji ili metričkom sistemu) ili *taf'ilah* (stopi stiha ili metričkoj jedinici), već u glagolu. Ritam, čije je kretanje nestalno i menja se iz trenutka u trenutak, konstruiše se u vremenu (Nabulsi, 1987: 646).

Za Derviša je ritam temeljan prilikom razlikovanja poezije i proze, iako ponekad eksperimentiše s „pesmom u prozi”. On veruje da se to razlikovanje mora očuvati. Za njega je arapska poezija „muzičko blago”: „Nijedan drugi jezik nema šesnaest različitih metara kao arapski. A arapski metar se zasniva na broju muzičkih jedinica: jedan dugi slog i jedan kratki” (Yeshurun, 1997: 125). Kao i mnogi kritičari, i sam Derviš je svestan da snaga njegove poezije leži u njenom ritmu i muzikalnosti. Savremena arapska poezija nije prvenstveno namenjena recitovanju već čitanju, premda se često prilagođava za pevanje i recituje u mnogim prilikama. Postoji razlika, kako tvrdi Adonis, između usmene i pisane kulture poezije. Derviš, iako toga svestan, zadržava naglasak na slušaocu u svojoj poeziji.

Ritam se u Derviševoj poeziji uspostavlja kroz pesničke metre, unutrašnje i spoljašnje rime, kao i kroz zvuke teksta raspoređene u melodijske jedinice. Uspostavlja se i kroz sintaksu i značenje teksta. Štaviše, temporalnost njegovih pesama neraskidivo je povezana s načinom na koji on upotrebljava ritam, kao što je već navedeno: „Ritam se zasniva na ideji vremena, u pokretu i mirovanju, u predstavljanju i odlaganju, u prisustvu i brisanju” (Samti, 1995: 80). U odnosu na njegove ranije pesme, došlo je do preobražaja

u načinu na koji on upotrebljava ritam, tako da sad koristi raznovrsnu metriku. (Derviš, međutim, pretežno koristi *al-bahr al-kamil*, što daje osećaj produženog vremena bez mnogo promene, osećaj beskonačnog vremena.) Štaviše, novi pesnički jezik, sa svojim novim ritmovima, obilno koristi ponavljanje i refren. Ponekad se njime služi da naglasi određeno vreme i održi pesmu u tom vremenu. To ponavljanje se, naravno, zasniva na brisanjima i dodavanjima u istom stihu, te na taj način stvara ritam. Primer za to nalazi se u varijacijama refrena „gledam u”. On koristi i pesničku rečenicu, muzičku jedinicu koja zauzima više prostora od stiha ili retka, i koja predstavlja novi ritam u savremenoj arapskoj poeziji:

*Biram tmuran dan da prošetam do starog bunara.
Vjerovatno je pun neba. Možda se preliva smislom
i kazivanjima pastirskim. Popit ću šaku vode njegove
i kazati mrtvima oko njega: Neka je mir vama koji živite* (Derviš, 2022: 353)

Pesnička rečenica ne predstavlja raskid s nekadašnjim ritmom, već je rođena iz savremenog vremena. Derviš i rimu koristi drugačije, tako da je ona sad unutrašnja, a ne spoljašnja. Štaviše, savremena upotreba rime, kako Nabulsi ukazuje, „omogućuje čitaocu da se istovremeno zaustavi i kreće, dok rima u staroj poeziji zahteva zaustavljanje [...] Otuda nova rima zavisi od muzičkog osećaja, a ne od jezika” (Nabulsi, 1987: 649). A upravo ritam ujedinjuje njegove pesme. Primer za to su „Pjesnički aranžmani”, gde postoji istaknuta spoljašnja rima na kraju svake pesničke rečenice. Osim spoljašnje rime, prisutni su i unutrašnja rima i ritam. Ta spoljašnja rima jeste *ana*, arapska reč za „ja”. Završne reči svake pesničke fraze birane su da održe tu rimu. Ova pesma je i jasan primer koliko je teško prevesti ritam. U njoj se rima i značenje spajaju kako bi ritam prevladao.

Iako Derviševa poezija nije isključivo lirska, lirika ima značajnu ulogu. Samti razlikuje ono što naziva lirskim u Derviševoj poeziji od pesničkog. *Inshad* ili lirizam ima, štaviše, posebnu temporalnost: „on nam ne daje stvarno vreme već iluzorno vreme [...] Međutim, ono nema prvi izvor u strogom smislu reči, centar širenja. Njegovo zabeleženo poreklo jeste ponavljanje” (Samti, 1995: 83). Derviš razbija taj *inshad* pomoću *infī'al* (stanje pogođenosti) tako da nastavak zasnovan na poeziji postaje zamagljeniji.

Važna za Dervišev ritam jeste i slika, posebno zato što on koristi veoma raznovrsne slike u svojoj poeziji. Pesničke slike stvaraju ritam tamo gde je vreme pesme povezano s domom. Ističući njen značaj, Nabulsi izjavljuje: „[N]e možemo pojmiti pesničku sliku izvan opšteg ritma kaside. Ritam slike je deo ritma kaside” (Nabulsi, 1987: 656). I to se može videti u „Pjesničkim aranžmanima”, gde pojedinačna pesnička rečenica, u svojoj slici, ritmu i rimi, ima fragmentarno značenje i izveden ritam:

*Ne želim da odgovaram ovdje.
Zvezda bi mogla pasti na svoj
odraz, a vrh kestena me noću
odnijeti prema Mliječnom putu...
i reći: „Ovdje ćeš ostati!”* (Derviš, 2022: 369)

Pored skretanja pažnje na upotrebu slike kao u drugom stihu, reči „ovde”, „kesten” i „ja” rimuju se na arapskom, završavajući se na *ana* ili „ja”. Stvaraju ritam kroz svoju sliku, postavljanje i ponavljanje. Međutim, tek u opštem ritmu pesme postaje jasno da se *ana* („ja”), *huna* („ovde”), *shajana* („tuga”), *watana* („domovina”), *zamana* („vreme”) – reči kojima se završava svaka pesnička slika – rimuju i stvaraju ritam u kojem je identitet sopstva povezan u svom ritmu s vremenom pesme i s domovinom i mestom.

I zvuk je naglašen u Derviševoj poeziji. Oblikovanje jezika, ponavljanjem reči i njenih sastavnih delova u sličnom kontekstu, zavisi od igranja iskazima, prikupljanja fragmenata i uspostavljanja novih odnosa među rečima. Dobar primer za to je u pesmi „Putnik reče putniku”:

*Jesam li to ja? [A ana ana?]
Jesam li ja tamo... ili ovdje? [A ana hunāllika... am hunā?]
U svakom Ti sam ja, [Fī kulli anta ana]
Ja sam Ti, kome se obraća. [An takuna anaya anta...] (2022: 376)*

Već u reči „tamo” postoji „ovdje”; a u arapskom „ti” ili *anta*, postoji *ana* ili „ja”. U toj ritmičkoj igri, kroz zvuk, Derviš uspostavlja nove odnose između ovih reči. Ne samo da on prepliće identitete i pitanja već ritam izvodi pokret doma kao lutanje, ili kao potragu za domom, baš kao što je predislamska kasida često imala ritam pustinjskog putovanja, koraka jahaćih životinja:

*Ja sam odavde. I ovde je ja. Odjekuje moj otac: ja sam odavde.
I ja sam ovde. I ja sam ja. I ovde je ovde. To sam ja. I ja sam ovde.
I ovde
je ja. I ja sam...
[...]
Odjek je zvučao nikad ovde nikad ovde...
I oblik odjeka pojavio se kao domovina ovde...
pa probij zid bitka, oče,
odjek što okružuje odjek, i eksplodiraj:
Ja sam
odavde
a ovde je
ovde i ja sam
ja... (Darwish, 1994: 394–395)*

Derviševa poezija je u krajnjoj liniji ritam. Libanski romanopisac i kritičar Eljas Huri piše: „Domovina koja u kasidi postaje adresa dugog putovanja jeste čin (*fī'l*), a ne pomorandže ili nešto slično” (Khouri, 1982: 272). I kritičar Naim Arajdeh uočava stihove kao što je „žudnja reči da promeni svog govornika” i tvrdi da je reč za Derviša novi ritam.¹⁹

¹⁹ Arajdeh priziva ritam „*Quasidat Bayrt*”, na primer, „ritam mora”, pošto počinje kratkim ritmom i onda se postepeno produžava, kao pokreti mora. Bejrut se naziva „more”, „rat”, „mastilo”, „profit”. U arapskom je poigravanje slovima reči „more” u njenoj povezanosti sa Bejrutom teško prevesti. Derviš uzi-

„Poezija je vrsta pisanja odsustva”, primećuje Adonis, jer ona je potraga za nepoznatim. To je odsustvo kao kretanje i uslov pisanja (Adonis, 1993: 70). U svojim pismima palestinskom pesniku Samihu al-Kasimu, Derviš daje ovakvo viđenje poezije, koliko god da je udaljen od Adonisa. Piše mu: „Pesma nadilazi svoju temu da bi bila opčinjena sobom i svojim tehnikama” (Darwish, 1990: 36). Poezija, međutim, ostaje svedočanstvo u zbirci *Zašto si konja ostavio samog?*, svedočanstvo za onoga ko priznaje da je svedočanstvo nemoguće osim kroz tišinu smrti u pisanju: „Ja sam svedok i korisno je znati da za mučenike i svedoke postoji jedna reč u arapskom jeziku, tako da je svedok mučenik (*shahed* [svedok] i *shahid* [mučenik])” (Darwish, 1990: 36). Kao i kod Đebar, rad svedočanstva je temeljna komponenta rekonstruisanja doma. Dok su oboje svesni teškoće istinskog svedočanstva, svako to ističe shodno književnoj formi kojom se služi. Ako jezik svedoči kod Đebar, kod Derviša jezik iscertava drugu mogućnost doma.

IZVORI:

- Abdel Haq, Mohammed. (1992). “Zaman al-Kitaebah, Zaman al-Insat”. [“The Time of Writing, the Time of Hearing”]. *Al-Karmel* 46: 52–81.
- Adonis. (1989). *Al-Shi'riyah al-Arabiyyah*. [Arabic Poetic]. 2nd ed. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1993). *Al-Nizam wal-Kalam*. [System and Words]. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1993a) *Al-Nass al-Qur'ani wa Afaq al-Kitabah* [The Qur'anic Text and the Horizons of Writing]. Beirut: Dar al-Adab.
- Adonis. (1995). *Al-Kitab: Ams al-Makan al-An*. [The Book]. Beirut: Dar al-Saqi.
- Adonis. (1995). *Al-Sufftyah wal-Surriyaliyah*. [Sufism and Surrealism]. 2nd ed. Beirut: Dar al-Saqi.
- Beydoun, Abbas. (1997). “Qui impose son récit hérite la terre du récit”. *La Palestine comme métaphore*. Paris: Sindbad/Actes Sud.
- Blanchot, Maurice. (1982). *The Space of Literature*. (Ann Smock, trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Darwish, Mahmoud. (1995). *Limadha Tarakta al-Hisana Wahidan?* [Why have you left the horse alone?]. Beirut: Riad El-Rayyis Books Ltd. [See English translation: Sacks, J. (2006). *Why Did You Leave Horse Alone?*. New York: Archipelago.]
- Darwish, Mahmoud. (1995). “Min Haq al-Shi'r i'lan al-hazimah”. [“Poetry has the Right to Proclaim Failure”]. Interview. *Al-Wasat*. 25 September. 191: 52–57.
- Darwish, Mahmoud. (2009). *al-Diwan* = Maḥmūd Darwish, al-Diwan: *al-A'māl al-ūlā*. New ed. 3 vols. Beirut: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Nashr.
- Darwish Mahmoud & Qasim al-'Samih. (1990). *Al-Rasa'il*. [The letters]. Casablanca: Dar Tibwsl lil-Nashr.
- Derviš, Mahmud. (2015). *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Derviš, Mahmud. (2022). *Sabrana djela II*. (Džemo Redžematović, prev.). Podgorica: Horizonti – Centar za međukulturno razumijevanje.
- Ghazoul, Ferial. (1986/1987). “Lughat al-Did al-Jamil fi Shi'r al-Thamaninat: al-Namuthaj al-Filastini”. [“Aesthetic Languages in the Eighties: The Palestinian Example”]. *Fusul*, 71–2 (October 1986 / March 1987).
- Hamoudeh, H. (1995). “Missar al-Na'i... Madar al-Ghiyab,” ‘an Shahadat Mahmud Darwish fi Diwanuh al-Akhir: *Limadha Tarakta al-Hisana Wahidan?*. [“The testimony of Darwish in *Why have you left the horse alone?*”]. *Al-Qahirah* 151: 44–53.
- Khouri, E. (1982). *Al-Dhakirah al-Mafgidah*. [Forgotten Memory]. Beirut: Mu'assassat al-Abhath al-'Arabiyyah.

ma suglasnike iz reči more „b, h, r”) i poigrava se varijacijama slova kako bi stvorio *bahr*, *harb*, *hibr*, *rihb* (more, rat, mastilo, profit).

- Muhammad, R. B. (1995). "Al-Hadathah fi Shi'r Mahmud Darwish". ["The Modern in Darwish's Poetry"]. *Al-Qahirah*, 151: 38–43.
- Nabulsi al-Sh. (1987). *Majniin al-Turab Dirdsah fi Shi'r wa Fikr Mahmud Darwish*. [A Study of the Poetry and Thought of Darwish]. Beirut: Al-Mu'assassah al-'Arabiyah lil-Dirisat wal-Nashr.
- Samti al-, A. (1995). "Mahmud Darwish wa-Mawaqit al-Qasidah: Jamaliyat al-Zaman al- Nassi: Muqaranah Wasfiyah Simya'iyah". ["Mahmoud Darwish and the Times of the Qasidah: A Semiotic Comparison"]. *Al-Qahirah*, 151: 70–89.
- Schwartz, Regina M. (1997). *The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shawk, A. (1987). "Ihtimamat Mithulugiyah wa-Istitradat Lughawiyah: Al-Qism al-Tahlith". ["Mythological and Linguistic Interests: Part 3"]. *Al-Karmel*, 26: 6.
- Yeshurun, Helit. (1997). "Je ne reviens pas, je viens". *La Palestine comme métaphore*, 107–167.

(S engleskog prevela Olja Petronić)

Gojko Božović

IMA LI ŽIVOTA POSLE OSTATKA ŽIVOTA?

Poezija Mahmuda Derviša neodvojiva je od njegovog životnog iskustva. Ako su pesnici oduvek težili da jezik poezije barem unekoliko prošire jezikom neposredno iskustvenog, a da u svoje stihove unesu i tragove vlastite egzistencije, kod Derviša je to postalo neminovnost. On je, hteo – ne hteo, pisao o onome što se događalo njemu i njegovoj zajednici, i kad je živio usred te zajednice, deleći s njom tegobne dane iskustva, i kad je fizički bio daleko od nje, ali proživljavajući unutrašnju dramu izmeštenog čoveka i izgnanog pesnika. To nije bila stvar poetičkog izbora: poetika je u ovom slučaju plod životnog slučaja. Derviš je pisao kako je živio, nastojeći da i u poeziji ostavi trag jednog vremena i trag jednog neponovljivog iskustva. To znači da bi on u nekim drugačijim okolnostima bio sasvim drugačiji pesnik, pisac stihova ispunjenih drugačijom temom i životnom atmosferom, kao i samom poetikom. U okolnostima kakve su mu bile date (1941–2008), i u kojima je i sam bio ne samo posmatrač i svedok već i aktivni učesnik bliskoistočne i palestinske drame, Derviš je mogao biti samo takav pesnik kakvog prepoznamo i u knjizi izabranih pesama *Ostatak života* (KCNS, 2015, u prevodu Tatjane Botić).

Stopljena s egzistencijom, poezija nije samo govor, ona je svedočanstvo. Oblikovana na takvoj osnovi, poezija postaje seizmograf jedne lične avanture koja se ne odvaja od iskustva čitave zajednice, jer su identični uzroci tog iskustva, i individualnog i kolektivnog.

Krenimo od Derviševih početaka s polovine šezdesetih godina. Oni su obeleženi dvema snažnim, egzistencijalnim pesmama koje zasigurno ne bi mogao da napiše da ih nije proživio. Jedna je „Lična karta”, druga je „Majci”. Te dve pesme ostale su u biografiji ovog plodnog pesnika – koji se tiho, ali ipak vidljivo menjao u mnogobrojnim docnijim knjigama – „lične karte” njegove poezije, jer ih nije mogla prevideti kritika, dok su ih čitaoci, pre svega jezika na kome su napisane, uzeli kao izraz ličnog iskustva. To je trenutak u kom se neka pesma posvaja, jer se ostvaruje efekat potpunog prepoznavanja vlastite sudbine u tonu, temi i izrazu stihova, a to posvajanje i prepoznavanje uvek je intenzivnije ako nema vremenske distance, nego pesma deli zajedničko vreme i zajednički prostor s čitaocem.

U „Ličnoj karti” traje intenzivni monolog: dok službeniku na okupiranoj teritoriji daje podatke za ličnu kartu, lirski subjekt refrenski ponavlja: „Piši! Ja sam Arapin.” Na taj način on iskazuje svoj identitet, jer ga oseća ne samo kao podrazumevajuću datost već i kao uzrok nepodnošljivog egzistencijalnog položaja. To više nije birokratska situacija u kojoj službenik beleži podatke nekog građanina kako bi mu izdao identifikacioni dokument već trenutak u kom se lirski subjekt sreće sa svim okolnostima svoje situacije: izgovarajući osnovu svog identiteta, on želi da sačuva taj identitet i naglasi neprihvatanje

zadatog stanja. Utoliko jedna obična situacija u pesmi ispunjenoj dramatisovanim retorikom obraćanja i nizanjem uzvika prerasta u poetiku otpora:

*Ja ne mrzim ljude
I nikoga ne napadam
Ali budem li gladan
Ješću meso uzurpatora
Pazi... pazi se... moje gladi
I da se JA ne naljutim!!!* (Derviš, 2015: 15)

Kolektivni identitet u ovoj završnici dodiruje se kako s individualnim identitetom iskazanim u naglašenom JA, tako i s ideološkim, levičarskim identitetom, kom je Derviš pokazivao sklonost u različitim tokovima svoje poezije, izraženim u temi gladi kao pokretačkom gnevu protiv uzurpatora.

Pesma „Majci” je pesma izgnanika. Proteran iz svoga doma, lirski subjekt čezne za majkom i ritualima svakodnevice. To su male, obične stvari iz porodičnog života. Najpre „hleb moje majke” (2015: 17), potom kafa koju ona sprema, majčin dodir, sećanja na detinjstvo. Otrgnut iz tog sveta, svestan groznice majčinog čekanja na njegov neizvestan povratak, lirski subjekt nastoji da obnovi toplinu sveta koji mu je oduzet. Bez tog sveta, oseća se krhko i nezaštićeno. Jedina stajna tačka u svetu u kome se našao jesu sećanja na detinjstvo koje je prošlo i na dom koji mu je oduzet. U retorici potpune neizvesnosti vidi se sva drama lirskog subjekta: „Ako se vratim jednom” (2015: 17).

U tim početnim pesmama prepliću se emigrantski i levičarski tonovi, ali su najizraženiji tonovi identiteta i uskraćene slobode. Većina Derviševih pesama iz tog perioda jesu pesme izgnanika i neslobodnog čoveka. U potresnom „Pismu iz izgnanstva”, pesmi gde se prepliću ovi početni impulsi pesničkog stvaranja koji će u nekom obliku ostati trajni izrazi njegove poezije, na kraju se dolazi do sudbinskog pitanja ove izgnaničke antropologije:

*Možda ste živi
Možda ste mrtvi
Možda ste bez adrese kao ja
Šta vredi čovek
Bez zemlje
Bez zastave
Bez adrese
Šta vredi čovek?* (2015: 11)

Dervišev čovek jeste čovek ugrožene, krajnosne egzistencijalne situacije. Ostao bez vlastite adrese, kao metonimije za dom, on je ostao i bez zemlje i zastave, što je metonimija za osećanje slobode, sigurnosti i otadžbine, pa se zato i postavlja radikalno pitanje „šta vredi čovek” kome je sve to oduzeto.

U docnijim fazama Derviševa poezija se usložnjava i njenim početnim gradivnim elementima dodaju se drugi sadržaji. Najpre su to ljubavni tonovi koje oličava pojava Je-

vrejkje Rite u nizu pesama ovog autora. Prevazilazeći tabue i ograničenja, ljubav ima ulogu oplemenjivanja i humanizovanja nepodnošljivog života u istoriji koja dugo traje. Potom metafizički elementi kojima se konkretnost egzistencije dovodi u vezu sa iskustvima drugih ljudi i drugih vremena. Onda elementi šire kulture i iskustva stečena u izgnaničkim i drugim ispitivanjima sveta. Nekada ta istraživanja dovode Derviša do spoznaja kakve se, na prvi pogled, ne bi očekivale iz perspektive njegovih ranih pesama. Dok je u njima sve konkretno, a relacije uslovljene istorijom i nepomerive, u dugoj, višečlanoj pesmi „Kockar”, objavljenoj pred kraj pesnikovog života, govori se o slučajnosti. Sve je slučajno ili je moglo da bude drugačije, pa i individualni i kolektivni događaji. Sve je moglo i da bude i da ne bude, čak i sam ljudski život, pa i pitanje identiteta koje potresa Dervišev svet, pa i drama istorije kojoj je svedočio celokupnom svojom poezijom i ukupnim svojim životom. Poreklo tragedije i uzvišenosti, a obe se prizivaju u ovoj odličnoj pesmi dugog daha, prepoznaje se u slučajnosti. Neke slučajnosti su se obistinile, neke nisu. Ali one koje su se ostvarile postale su jedini mogući život. Tako su i tragedija i uzvišenost učestvovala u svakodnevicu.

Sve to dramu egzistencije koja ne napušta Derviševe stihove ne čini manje napetom, ali je svakako čini i opšteljudskom dramom čoveka čiji je život nerazmršivo povezan sa životom u istoriji. Neka od takvih iskustava mogu se videti i u pesnikovim stihovima „Vojnik sanja bele ljiljane” u kojima se vojnik ne doživljava samo kao neprijatelj koji drži njegovu zemlju u potčinjenosti već i sam kao čovek uhvaćen u mrežu istorije.

„Šta je moja otadžbina do te oči / što zemlju čine telom” – pita se u pesmi „Čitanje s lica moje drage” (2015: 33). Ljubav i otadžbina, zemlja i telo dovedeni su u najužu moguću vezu. Svet lirskog subjekta u ovoj poeziji nikad ne može da se dokraja preda intimi i individualnosti, što bi nužno vodilo do raskida označene veze zemlje i tela, ljubavi i otadžbine. Čovek Derviševe poezije jeste čovek duboko svestan dramatičnog konteksta koji ga određuje.

Taj kontekst oblikuje postojanje na rubu. U pesmi „Psalam (9)” lirski subjekt u gradacijskom nizu nabraja na šta je sve spreman: „spreman sam da prsnem”, „spreman sam da eksplodiram”, „pripravan sam za smrt”, ali je spreman i da vrisne „na rubu stvarnosti” (2015: 38). Taj ljudski vrisak na uvek iznova mogućem rubu egzistencije oličava osnovni tok Derviševe poezije. Tako u pesmi „Na ovoj zemlji ima zbog čega vredi živeti” pesnik kao da odgovara na ono dramatično pitanje „Šta vredi čovek?” iz pesme „Pismo iz izgnanstva”. Vrednosti se, jedna po jedna, ukazuju u ovom poetskom tekstu počev od ličnih doživljaja, emotivnih stanja, kulturnih vrednosti, ali, na kraju pesme, javlja se vrednost koja stoji iznad svega. To je otadžbina kao zajednička vrednost:

Na ovoj zemlji ima zbog čega vredi živeti:

Na ovoj zemlji je gospođa zemlje

Majka svih početaka

Majka svih svršetaka

Zvali su je Palestina

*Nazvana je Palestina
Gospođo moja: vredi mi
Jer si moja gospođa
Vredi mi da živim! (2015: 49)*

Vrednost života otkriva se u vrednosti zemlje, u sigurnosti i slobodi doma. Odnos prema toj zemlji, intenziviran zbog njene situacije, obnavlja ideju telesnosti zemlje koja se provlači kroz ove stihove i naglašava emotivnost tog odnosa.

„Kontrapunkt”, jedna od poznih Derviševih pesama, posvećena, indikativno, Edvar-du Saidu, nedvosmisleno postavlja pitanje identiteta, videći ga čas kao „samoodbranu”, čas kao „lični izum svoga vlasnika”, a čas kao doživljenu „mnogostrukost” (2015: 109–119). To su sasvim različiti doživljaji identiteta koji se proživljavaju od čoveka do čoveka, ali ovi stihovi pokazuju kako su oni mogući i u jednom istom čoveku u različitim periodima njegovog života ili čak u istom periodu u drugačijim okolnostima. Dvojeći se između konkretnog i intelektualnog, između egzistencijalne osnove i životne i kulturne nado-gradnje, pesnik zaključuje:

*Ja, međutim, pripadam pitanju žrtve. Da nisam odande
naučio bih svoje srce
da tako odgaja jelene metonimije... (2015: 111)*

Pitanje mesta s kog se govori postaje tako pitanje ne samo tačke gledišta već i osnovni sadržaj govora.

U nekim pesmama taj dijalog različitih mogućnosti njegove poezije postaje naročito dinamičan, čak osnovni tok pesme. Takva je „Žuta boja”. Polazeći od poklonjenog žutog cveća koje ispunjava pogled lirskog subjekta, pesnik ne zaboravlja dihotomiju svog pesničkog glasa:

*Zavidim mu na ukorenjenosti koja ga nosi
dalje od našeg pohabanog života...
Zavidim mu na vezu vremena iglom i koncem
žutim otkinutim od neokupiranog sunca. (2015: 120)*

Cveće je ukorenjeno, ljudi su iskorenjeni. Sunce je neokupirano, zemlja je okupirana. Naspram vitalnog života prirode stoji „pohabani život” čoveka. Sve je tu, na malom prostoru lirske pesme koja evocira obrede prirode i pamti tegobna iskustva vlastite zemlje. U tome se ukazuje raspon pesničkog glasa Mahmuda Derviša. On je pesnik osećajnosti koji je, uprkos izvornoj inspiraciji, pa i očekivanjima svoje prvobitne publike, prešao put od ljubavnih pesama posvećenih stvarnoj Riti do transformacije Rite u simbol žene i ljubavi. On je stvaralac čiji pogled na prirodu ili pitanja metafizike nije zaklonila preteća senka istorije. Polemički ton autopoetičke pesme „Ubistvo” govori koliko je bio svestan da ga neretko svode samo na poetiku otpora: „Pitaju se: gde je krv otadžbinska u njegovim radovima?” (2015: 125).

Ali Derviš je u svemu pesnik konkretnog iskustva. On je autor koji ne ispušta iz vida kontekst iz kojeg govori. Zemlja o kojoj on peva jeste stvarna zemlja. Život o kome govori jeste život s istorijom. To je život u izmeštenosti, nesigurnosti i izgnanstvu. Svet o kome kazuje zaista nije dom, ali ne samo iz nekih nedokučivih metafizičkih razloga, već zato što mu je u stvarnom svetu oduzet dom za kojim žudi. Taj dom se napokon nalazi samo u jeziku pesme i u celovitosti njenog iskustva.

IZVOR:

Derviš, Mahmud. (2015). *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

U PRISUSTVU ODSUSTVA: TESTAMENT MAHMUDA DERVIŠA

Palestinski pesnik Mahmud Derviš dobro je poznat po intertekstualnoj razigranosti i domišljatosti. Primera radi, u jednoj od svojih poslednjih knjiga, *U prisustvu odsustva* (*Fī ḥaḍra al-giyāb*, 2006), aludira na klasičnu arapsku poeziju, Kuran, pa i sopstvena ranija dela. Posluživši se proslavljenom poetskom formom zvanom *qaṣīda* omejadskog pesnika Malika ibn al-Raiba, Derviš je ovo delo napisao kao posmrtni govor samom sebi. U suštini, reč je o besedi u prozi, mestimično obogaćenoj fragmentima poezije koji su stilski obeleženi brojnim retoričkim figurama. Dok govori iz prostora između života i smrti, zvanog *barzakh*, pesnik razmišlja o svom ovozemaljskom postojanju od kolevke do groba. Budući da je objavljen nepune dve godine pre nego što je Derviš umro u avgustu 2008, sam tekst istovremeno predstavlja predviđanje i testament. Ovaj članak iznosi tezu da autorova smrt tekst obogaćuje dodatnim značenjem, ne zbog njegovog odsustva nego, paradoksalno, zbog njegovog sve većeg prisustva kao neizbežne referentne tačke i izvora identifikacije za čitaoca.

Na proleće 2006, palestinski pesnik Mahmud Derviš primio je delegaciju iz Švedskog sindikata pisaca u Ramali na Zapadnoj obali. Prve reči koje je uputio kolegama sa severa bile su: „Dobro došli, upravo sam napisao sopstveni posmrtni govor.”¹ Tad je to delovalo kao neobičan pozdrav i gostima nije bilo sasvim jasno kako to treba da shvate. No, kasnije iste godine, Derviš je objavio knjigu pod naslovom *U prisustvu odsustva* (*Fī ḥaḍra al-giyāb*), napisanu kao pesnikova elegija u prozi posvećena samom sebi. A u svetlu njegove iznenadne smrti posle operacije srca u Americi 9. avgusta 2008, neobična dobrodošlica iznenada je sasvim razjašnjena: razgovor sa smrću nije bio književna igra! Suočavanje sa grobom nije bilo poetska poza! Nije se šalio!

U trenu, način na koji upućeni čitalac tumači *U prisustvu odsustva*, posmrtni govor Mahmuda Derviša, iznenada se promenio. Iz sumorne fikcije, knjiga se preobražava u jezivu istinu. Priča otvorenog kraja o starenju trajno se pretvara u pesnikovo poslednje svedočanstvo i testament. Do slične transformacije (ili obogaćivanja) značenja došlo je i u drugim poznim tekstovima Mahmuda Derviša čije su glavne teme nestanak i smrt jer je autorova smrt promenila utisak koji ti tekstovi ostavljaju na čitaoca. Derviševa poslednja dva dela, *Zatečenost povratnika* (*Ḥayrat al-‘ā'id*, 2007) i *Trag leptira* (*Athar al-farāsha*, 2008), sad se interpretiraju drugačije nego kada je autor bio živ.

Naravno, takvo poistovećivanje osobe Mahmuda Derviša i njegovog dela protivi se konceptu nezavisnosti književnog dela od tvorca, koncepta čiji se razvoj najčešće povezuje sa Rolanom Bartom. Po Bartu, „[p]isanje je onaj neutralni, složeni, posredni /oblique/ prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od

¹ Lična komunikacija sa jednom od članica delegacije, pesnikinjom Dženi Tunedal. Ostali članovi bili su Hakan Bravinger, Eme Delblank i Ingela Bent.

samog identiteta pisanja kao takva” (Barthes, 1986: 176).² Stoga insistiranje na značaju autora kao subjekta i naglašavanju identiteta osobe koja piše može da deluje beznačajno naivno. Ali biografsko tumačenje, koje traži objašnjenje dela u muškarcu ili ženi koji su ga stvorili, ponekad se čini najprirodnijim. Kada je reč o autobiografskom delu, u tome je neretko i sav smisao.

U autobiografiji, reč i svet suštinski su sjedinjeni, te u knjizi o autorovom životu čitaocu znanje o onome što se njemu ili njoj zaista desilo sasvim sigurno utiče na interpretaciju. Poricati značaj biografske dimenzije Derviševog pisanja o vlastitoj smrti bilo bi, dakle, jednako ishitreno koliko i zanemarivanje političkih dimenzija palestinsko-izraelskog konflikta u tumačenju njegove poezije otpora. Referencijalno je esencijalno. Zaista, smrt autora postavlja nova značenja u tekstu, ali u ovom slučaju ne posredstvom njegovog apsolutnog odsustva, kao što je Bart tvrdio,³ nego kroz sve zastupljenije prisustvo autora koji je neizbežna referentna tačka i izvor identifikacije za čitaoca. U *prisustvu odsustva* nije samo naslov jedne knjige nego je, implicitno, i uputstvo za njeno čitanje.

Pre 1984, Mahmud Derviš je već doživeo jedan srčani udar. Po rečima lekara, bio je klinički mrtav minut pre nego što su ga povratili u život uz pomoć elektrošokova (Jeloun, 2008).⁴ Sećanje na bliski susret sa smrću, odnosno „životna nesreća”, kako je to sam autor šaljivo nazvao, u jednoj bečkoj bolnici, predstavlja početak jedne od mnogih rasprava u delu *U prisustvu odsustva* o prirodi smrti. Zapravo, smrti se ne treba plašiti. Ona je prelep san lišen bola, osećaj svetlosti i beline, blaženo stanje izvan vremena i oslobođeno emocija; ni uspon ni pad, ni stvar ni nestvar:

[S]poznao si da smrt ne boli umrle, već boli žive. (Derviš, 2024: 78)

Autor-pripovedač sumira kad opisuje taj događaj i priseća se jakog bola koji je pratio povratak u život (2024: 78). Glas koji tako govori i izgovara te reči jeste tekstualno „ja” koje čitalac rano prepoznaje kao autora.⁵ Ali „ti” koje usmerava ka sebi u svom govoru takođe je on sam. On je istovremeno posmatrač i posmatrani protagonista u tobožnjem paradoksu koji funkcioniše kao ključna pripovedačka mahinacija u delu.

² Tekst je prvi put objavljen u časopisu *Aspen 5 + 6* (1967). Godine 1967, *Aspen 5 + 6*, časopis koji se prodavao u kutiji, uređivao je, odnosno sabrao je Brajan O'Doherty. U izdanju *Aspen 5 + 6* nijedan tekst nema paginaciju. Bartov esej je dostupan ovde: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html.

³ „Uklanjanje autora [...] nije samo povijesna činjenica ni djelo pisanja; ono radikalno mijenja moderni tekst (ili – što je ista stvar – tekst će odsada biti sačinjen i čitan na takav način da autor bude odsutan na svim njegovim razinama)” (Barthes, 1986: 178).

⁴ Kolumna objavljena na Želunovom zvaničnom veb-sajtu 10. avgusta 2008.

⁵ Prepoznavanje se zasniva na implicitnom ugovoru između autora i čitaoca, na „autobiografskom paketu” koji rukovodi čitanjem (F. Ležen, *Autobiografski paket*, 1975). U suštini, taj „paket” počiva na uspostavljenoj podudarnosti između detalja priče i poznatih istorijskih i biografskih činjenica. Pojava stvarnih ličnosti u pripovesti takođe tome doprinosi: u ovom slučaju, arapski pisci Elias Kuri i Emil Habibi predstavljaju stvarne osobe koje se pojavljuju u tekstu. Pripovedač u prvom licu sve vreme ostaje anonimn, ali prisvaja autorstvo nad književnim opusom za koji znamo da ga je napisao i izdao Mahmud Derviš, čime se do kraja potvrđuje podudarnost između njih. Uporedi napomenu 17.

Prva scena u knjizi je sahrana. Vidi je i opisuje pripovedač koji drži posmrtni govor za nemog pokojnika položenog pred njim, „skriven u mojim riječima” (2024: 12). Ali i te- lo pod pokrovom je on; on je i ožalošćeni i onaj za kojim se žali, onaj koji se obraća i onaj kome se obraća (2024: 14). „Ja” i „ti” u tekstu se javljaju kao dve strane iste osobe u igri dvostrukih identiteta: „Rođeni smo zajedno na raskrsnici kod melije, ne kao blizanci ni- ti kao komšije, već kao jedno u dvoje i dvoje u jednom” (2024: 15). Pripovedačevo usnulo, nemo jastvo na putu je „u drugi život”, koji mu je obećao jezik, „u čitaocu koji se može spasiti meteora što na zemlju pada”, dok njegovo jastvo koje u žalosti govori ima sastan- ak sa smrću, „sastanak koji sam više puta odlagao” (2024: 11). U ovom odlomku nije na- tegnuto tumačiti njegovo mrtvo telo na nosilima kao simbol pesnika Mahmuda Derviša, javne ličnosti i nacionalne ikone. S druge strane, čini se da je jastvo koje je pripovedač Mahmud Derviš kao ljudsko biće, privatna osoba i usamljenik iza maske. Jaz između jav- nog i privatnog jastva, kao i borba između njih, problem je koji se ispituje nekoliko puta u tekstu.

I scena sahrane se vraća, odnosno evocira, mnogo puta u pripovesti, te funkcionir- še kao tipičan okvir. Poslednje poglavlje teksta počinje istim rečima kao i prvo kako bi se zatvorio krug:

Red po red preda mnom te u prozi ispisujem darom koji mi je dat samo na počecima. (2024: 119)

Kao okvirna priča, u sebi sadrži mnoge druge priče. Većina pripoveda o dramatič- nim epizodama, poput one o autorovoj srčanoj insuficijenciji, ili se oslanja na odlučuju- će trenutke u njegovom životu, kao što su beg iz rodnog sela 1948, proterivanje Palestin- ske oslobodilačke organizacije iz Bejruta 1982. ili emotivni povratak u Palestinu posle mirovnog sporazuma 1993. Druge priče više nalikuju ličnim razmišljanjima na apstrakt- ne teme poput ljubavi, izgnanstva ili nostalgije.⁶ Sadržane priče pripovedaju se u grubom hronološkom sledu koji počinje pesnikovim ranim detinjstvom i završava se starošću, te obuhvata njegovo vremensko postojanje doslovno „od kolevke do groba”. Sve u svemu,

⁶ Knjiga je podeljena na dvadeset poglavlja sa sledećim (surovo sažetim) sadržajem: Prvo poglavlje: po- kop / Drugo poglavlje: rođenje i rano detinjstvo; detinjstvo kao raj i avantura / Treće poglavlje: kako je učio da čita i piše; čarolija slova, prvi susret s poezijom / Četvrto poglavlje: užas egzodusa, beg iz rod- nog sela u Liban; detinjstvo se pretvara u pakao / Peto poglavlje: kako je prošvercovan u Galileju, po- luilegalni život u Izraelu / Šesto poglavlje: detinja sećanja na Ciganke, o Ciganinu kao simbolu, opasni trenuci i slučajna spasavanja; o čekanju na aerodromima i osećaju obescorenjenosti / Sedmo poglavlje: zatvorska iskustva; o značenju slobode / Osmo poglavlje: izraelsko-palestinski sukob kao borba izme- đu mitova i legendi; Palestinci kao novi Trojanci / Deveto poglavlje: u izgnanstvu, Kairo i Bejrut; trau- matično proterivanje iz Bejruta / Deseto poglavlje: o jeseni, jeseni u Parizu i jeseni života; o značenju izgnanstva / Jedanaesto poglavlje: dnevna rutina, spisateljske navike i poetika / Dvanaesto poglavlje: veličanje sna i snova / Trinaesto poglavlje: prvi i drugi infarkt, košmar bolnice / Četrnaesto poglavlje: o značenju čežnje za domom i nostalgije / Petnaesto poglavlje: o značenju ljubavi / Šesnaesto poglavlje: odlazak iz Tunisa i povratak u Palestinu; prva poseta Gazi / Sedamnaesto poglavlje: prva poseta Dže- rikou; prva poseta Galileji; sahrana Emila Habibija / Osamnaesto poglavlje: potraga za ostacima Al-Bir- ve, razorenog rodnog sela; ponovni susret s majkom i odlazak na očev grob / Devetnaesto poglavlje: scena sahrane / Dvadeseto poglavlje: aforizmi.

delo se čita kao tipična, premda fragmentarna autobiografija u kojoj autor sumira vlastiti život i ocenjuje svoja iskustva kao da, recimo, svodi račune.

Metaforično okruženje scene sahrane izuzetno je simbolično: prelazni prostor između života i smrti koji se u Kuranu naziva *barzakh*, a u islamskoj eshatologiji tumači kao granica između sveta ljudskih bića i sveta duhova, međuprostor u kom duša počiva dok čeka Sudnji dan (Kuran, 32:100, 55:20 i 25:53).⁷ Po konkretnijem tumačenju, pojam *barzakh* označava grob koji leži između ovog i sledećeg života. Termin se javlja nekoliko puta u pripovesti u oba smisla. No, Mahmud Derviš je poznat po čestoj upotrebi simbola, legendi i mitova svih bliskoistočnih religija.⁸ Stoga bi klasifikovanje njegovog teksta kao „religijskog” zbog islamskog poimanja smrti predstavljalo učitavanje. U jednom periodu života, Derviš je čak bio ubeđeni komunista (Månsson, 2003: 15).⁹ U njegovom opusu, učestala upotreba aluzija na Kuran više je znak kulturne pripadnosti nego verskog uverenja.

Ipak, kad se priseća svog prvog susreta s misterijom i moći pisane reči kad je bio školarac, kao i svoje opčinjenosti čarolijom arapskih slova, posebno slova *nūn*, autor spominje i svoju čvrstu veru u Boga i ljubav prema njemu. Podstakla ju je *sūra*, odnosno poglavlje Ar-Rahman (Derviš, 2024: 20).¹⁰ Trajni značaj islamskog uticaja na njega čitaocu postaje jasan tek na kraju knjige, koji jednu strofu iz sure Ar-Rahman upotrebljava kao završnu notu i stih kojim se pripovest zaokružuje. Reč je o refrenu te sure, koji se ponavlja trideset i jedan put,¹¹ *fa-bi-‘ayyi ālā’i rabbikumā tukadhdhibāni* („Pa, koju blagodat Gospodara svoga poričete!”), što se u tekst inkorporira kao retorička figura *taḍmīn*, čime se enigmatični dvojni oblik božanske reči obogaćuje novim i duboko ličnim značenjem.¹²

Pa, koju blagodat vašeg Gospodara ćete vas obojica poricati? / Odsutni smo, ti i ja, i prisutni smo, ti i ja, I odsutni / Pa, koju blagodat vašeg Gospodara ćete vas obojica poricati? (Derviš, 2024: 123)¹³

Još jednu transtekstualnu vezu u delu *U prisustvu odsustva* nagoveštava citat koji predstavlja moto te knjige. Reč je o citatu iz poznate elegije omejadskog pesnika Malika

⁷ Bidi: Carra de Vaux, ‘barzakh’ u: *EI2*, I: 107.

⁸ Vidi, na primer: Månsson, 2003: 108–111.

⁹ Derviš se priključio Komunističkoj partiji 1961.

¹⁰ Sura 55, „Milostivi”. To sećanje iz detinjstva predstavlja izvor inspiracije koji je Derviš i ranije koristio. Poznat primer je pesma „Kao *nūn* u suri *ar-Rahmān*” iz zbirke *Li-mādhā tarakta al-ḥiṣān waḥīdan* (*Zašto si konja ostavio samog?*, 1995).

¹¹ Kuran, 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. Treba upamtiti da sura Ar-Rahman sadrži izuzetno poetski, a istovremeno konkretan opis ovozemaljskih čuda, paklenih užasa i rajskih zadovoljstava. Naravno, ekspresivne slike vremenskog i vanvremenskog ta strofa u trenu evocira kod arapskog čitaoca.

¹² Engleski prevod je preuzet iz *The Noble Qur’ān in the English Language* (1995). U svom prevodu sam izostavio interpolaciju (džina i čoveka) posle množine u ovoj muslimanskoj interpretaciji strofe. Uporedi Arberijev prevod: “O which of your Lord’s bounties will you and you deny?” *The Koran Interpreted* (1964).

¹³ Arapska retorička figura *taḍmīn* podrazumeva inkorporiranje postojećeg stiha, ili njegovog dela, u vlastitu poeziju. Vidi i napomenu 21 (Originalni naslov dela *Dhākira lil-nisyan...*).

ibn al-Raiba. Pisma Malika ibn al-Raiba može da se čita kao hipotekst i model za hipertekst, koji predstavlja Derviševa modifikacija te pesme. Po predanju, Malik ibn al-Raib je svoju slavnu pesmu recitovao na samrtnoj postelji.¹⁴ Reč je o naricaljki koju je pesnik ispevao samom sebi da opiše vlastitu sahranu. Stihovi koji se citiraju u delu *U prisustvu odsustva* glase:¹⁵

Dok me sahranjuju, govore mi: Ne udaljavaj se! / A koje mjesto je udaljenije od ovog gdje sam ja?
(Derviš, 2024: 4)

Kako ti stihovi sadrže izraz koji je bio omiljen među klasičnim arapskim pesnicima što su ispevali naricaljke – *lā tab'ad*, odnosno „nemoj ići” – čini ih izuzetno snažnim književnim nagoveštajem (Goldziher, 2006: 231–232).¹⁶ Pored direktne aluzije, moguće je da retorička struktura i sama zamisao aludiraju na klasičnu odu *qašīda*. Jaroslav Stetkevič tvrdi da arapska oda deli odlike žanrova usmene književnosti *khuṭba* i *risāla*. Klasična pesma pripadala je usmenoj književnosti i bila je u suštini svečana. Sadržala je poruku i svrha joj je bila da utiče na ljude. U praksi, pesnik je bio i svojevrsan govornik (Stetkevych, 1993: 6–16). Dakle, kad pripovedač u prvom licu u Derviševom tekstu koristi reč „govor” (*khuṭba*) da opiše svoje pripovedanje, time aludira na klasične pesnike i njihov običaj.

Koristeći tekstualni model cenjene forme *qašīda*, moderni pesnik potvrđuje vlastito pripadanje i vernost arapskoj književnoj tradiciji i, u izvesnom smislu, ukazuje na njenu modernost. On istovremeno pokazuje vlastitu nezavisnost od nje, ispisujući svoju verziju pogrebne pesme Malika ibn al-Raiba u prozi ili, preciznije, kombinujući poeziju i prozu. Podnaslov knjige je „tekst” (*naṣṣ*), generički znak koji ukazuje na slobodan odnos prema „tiraniji žanra” i na podrivanje stroge granice između proze i poezije. U svojoj elegiji, moderni pesnik teži da uplete prozu i stih u jedan „tekst” koji se nežno kreće između prizemnog i lirskog. Za njega je to kretanje i svojevrsna poetika: „Proza je susjed poeziji i rekreacija pjesnika / Pjesnik je onaj koji je zbunjen između proze i poezije” (Derviš, 2024: 121).

¹⁴ *Kitāb al-Aghānī*, XXII. (1986). Malika ibn al-Raiba predstavljaju kao „pesnika, ubicu i lopova” u članaku o njemu u *Al-Aghānī* (288–304). Navodno je vodio život pun avantura i nasilja kao odmetnik pre nego što se pridružio trupama muslimanskog guvernera Horasana, Saīda ibn Utmana. Malik je umro u povratku iz jednog zajedničkog pohoda.

¹⁵ S. M. Stern i Č. R. Barber na engleski su preveli nemačku verziju arapskog originala, u prevodu Ignaca Goldzihera: „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). (Prvi put objavljeno na nemačkom 1889–1890).

¹⁶ Goldziher tvrdi da ti stihovi predstavljaju završne stihove pesme. No, u većini verzija pogrebne pesme Malika ibn al-Raiba, oni se javljaju negde u sredini. Sudeći po jednom izveštaju u *Al-Aghānī*, originalnu pesmu je činilo svega trinaest stihova, ali nije jasno o kojim stihovima je reč. Jednu dužu verziju od preko pedeset strofa nalazimo u nekoliko izvora iz četvrtog i desetog veka, i ona čini osnovu modernih izdanja teksta. Celu pesmu, kao i prevod na italijanski, uz belešku o autoru, možete naći u: Al-Tilbānī, 1968: 289–318. Želeo bih da se zahvalim profesoru G. J. van Gelderu što mi je skrenuo pažnju na taj članak.

No, ta kombinacija ne predstavlja novinu. Iako je Mahmud Derviš poznat pre svega kao pesnik, napisao je pre ove knjige nekoliko prozних dela, među kojima je najcenjeniji jednodnevni dnevnik iz Bejruta pod izraelskom opsadom 6. avgusta 1982, *Dhākira li-l-nisyān* (*Sjećanje za zaborav*, 1984).¹⁷ Zanimljivo je da je i ta knjiga nekakvo razmišljanje o grobu i opisana je kao delo „zasićeno smrću” u kom se čini „da autor proživljava vlastitu neizbežnu smrt” (Hallaq, 1998: 193). Još jedna podudarnost između tog dela i *U prisustvu odsustva* jeste autorova upotreba paradoksa kao retoričkog sredstva u naslovu.¹⁸ Uopšteno govoreći, paradoks je jedna od Derviševih omiljenih metoda za postizanje poetskog efekta, pa u tom smislu *U prisustvu odsustva* ne predstavlja izuzetak. U tom delu se paradoks javlja na svim nivoima, od reči do rečenice i priče. Kao retorička figura, paradoks se ponekad zasniva na zameni termina u izvrnutoj rečenici, što se na arapskom naziva ‘aks ili *tabdīl*, ili na potpunoj antitezi, zvanoj *muṭābaqa* ili *ṭibāq*.¹⁹ Derviš je majstor svog zanata i voli *badī‘* jednako kao i njegovi klasični preci. Evo nekoliko ilustrativnih primera:

Nijedno pleme ne može pobijediti bez pjesnika, kao što pjesnik neće pobijediti osim ako bude u ljubavi poražen. [Romantična ideja o autoru kao detetu.] (Derviš, 2024: 20)

Nostalgija je jecaj zakona nesposobnog da dokaže svoju snagu pred pravom najjačeg... [O bespomoćnoj čežnji palestinskih izbeglica za svojim starim kućama zakopanim ispod naseobina.] (2024: 86)

Tri decenije odsustva bića sa svog mjesta čine mjesto sirotim bićem. [Zapažanje pesnika tokom prve posete Galileji posle izgnanstva.] (2024: 104)

Njegovi paradoksi neretko se zasnivaju na metaforičnim kontrastima i iznenadnim semantičkim obrtima. Tako se ljubav u začetku može opisati kao smrt slađa i življa nego bilo koja druga (*akthar ‘aṭwār al-mawt ‘adhūbatan wa-ḥayā*), a stara ljubav kao odsustvo intenzivnog prisustva (*ghiyāb kathīf al-ḥuḍūr*) (2024: 87, 91). Istaknute stilske odlike tog teksta jesu i rima i aliteracija:

Izgnanstvo, koje je nesporazum između postojanja i granica... (2024: 65)

¹⁷ Taj dnevnik je primer pisanja kakvo je Derviš praktikovao u nekoliko dela. Prvo je *Dnevnik obične tuge* (*Yawmiyyāt al-ḥuzn al-‘ādī*, 1973), a na kraju *Trag leptira* (*Athar al-farāsha*, 2008), ujedno i njegovo poslednje objavljeno delo. Termin „dnevnik” ovde treba široko shvatiti tako da podrazumeva i „esej”. Pomno čitanje dela *Dnevnik obične tuge* i *Sjećanje za zaborav* možete naći u: Guth and Furrer, 1999: 255–275.

¹⁸ Originalni naslov dela *Sjećanje za zaborav* (*Dhākira li-l-nisyān*), kada je prvi put objavljeno u časopisu *Al-Karmel* bilo je *Vreme: Bejrut / mesto: avgust*. Paradoks u naslovu koristi se i zarad efekta destabilizovanja i uzdrmanja čitaoca. O *Sjećanju za zaborav* i njegovom nastanku, vidi u Muhavijevom uvodnom tekstu u njegovom prevodu na engleski: Darwish, 1995: xii.

¹⁹ Kao retorička figura, paradoks može da se definiše kao „tvrdnja naizgled suprotna zdravom razumu, koja u sebi ipak može da sadrži nekakvu istinu” dok je antiteza „suprotnost, ili kontrast ideja ili reči u uravnoteženoj ili paralelnoj konstrukciji” (<http://www.uky.edu/AS/Classics/rhetoric.html#7>). O arapskim terminima vidi odrednicu: Heinrichs, 1998: 656–662.

Ili:

Svi ovi oblici se sjedinjuju u stvarnoj, vidljivoj, opipljivoj ženi... (2024: 90)

Ili:

Jutro je čisto, proljetno, obojeno bojom kajsije, suncem okupano i fluidno. (2024: 104)

Konačno, treće retoričko sredstvo jeste ponavljanje: reči i izraza, sintaksičkih struktura, slika i scena. Ta stilski odlika neretko podrazumeva različite vrste paralelizma, analogije i upotrebe sinonima umesto antonima. Možda je najbolji primer Derviševe svesne upotrebe tog sredstva u estetske svrhe u poslednjem poglavlju dela *U prisustvu odsustva*. Sastoji se od pedeset mudrih izreka različite dužine, od jednog stiha do pet stihova. Izreke su međusobno razdvojene kosom crtom i razmakom. Poslednja reč u svakom pasusu preuzima se i ponavlja kao prva reč u sledećem pasusu i predmet novog aforizma, nalik štafeti reči u kojoj se kretanje napred nikad ne završava. Evo jednog primera:

Priča je da si ti crveni Indijanac / Crvenog pera, a ne crvene krvi; ti si noćna mora stražara / Stražar koji tjera odsutnost, i masira zglobove vječnosti. (2024: 122)

Nemaju sve izreke snagu poslovice ili maksime. Ponekad su sličnije pesničkim slikama i pomalo nalik mnogim primerima monostiha raštrkanim po celom tekstu. No, kada se sastave, kao da su izvan pripovesti, u vlastitom poglavlju, zajedno stvaraju utisak svečanosti i težine. Pojedine izreke su gotovo kao zapovesti zbog svoje jezgrovite i zgušnjute forme. Taj utisak dalje pojačava uključivanje stihova iz Kurana kao poslednje karike u nizu (vidi gore). U odnosu na uobičajenu strukturu savremene autobiografije, ovo poglavlje može da deluje neobično, ali kada se poveže sa potpornom formom *qaşıda* kao uzorom, ima više smisla: za arapsku odu je tipično da se završava ekskursom, poput niza epigramskih maksima (Stetkevych, 1993: 6).

Uostalom, mudre izreke (*hikam*) etablirana su umetnost u arapskoj književnosti, u kojoj predstavljaju zaseban žanr.²⁰ Kao retorička vežba, takozvane *gnomai* nalazimo i u staroj Grčkoj, a poslovične maksime uobičajene su i u hebrejskoj Bibliji, posebno u Knjizi propovednikovoj i Knjizi poslovice. Zapravo, u delu *Mural (Jidāriyyat)*, dugoj autobiografskoj pesmi objavljenoj 2000, autor nadugačko parafrazira Knjigu propovednikovu (Darwish, 2001: 85–91). Ta *qaşıda* epskog zamaha napisana je 1999, odmah posle kompleksne operacije na srcu kojoj je Derviš bio podvrgnut u Parizu, što je za njega predstavljalo još jedno zastrašujuće iskustvo i *memento mori*. Stoga možda ne treba da nas iznenade brojne paralele između ovog dela i *U prisustvu odsustva*. Opsesija smrću i njenim varijablama sasvim je očigledna: reči „smrt”, „mrtav” i „umreti” javljaju se pedeset i pet

²⁰ Vidi još: Gutas, 1981: 49–86.

puta u pesmi (Al-Musāwī, 2001: 104).²¹ Slično je sa rezigniranim i pesimističnim tonom. Štaviše, dok je pisao tekst, autor ga je doživljavao kao testament i poetsko svedočanstvo (Al-Musāwī, 2007: 100).²² Primere intertekstualnosti nalazimo i na nivou reči. Slični opisi zagrobnog života kao belog sna ili belog mesta javljaju se u oba teksta.²³ A žalosni pripovedač dela *U prisustvu odsustva* na jednom mestu citira stih o gradu Akri koji je napisao njegov dvojnik, stih preuzet iz *Murala*.²⁴ Dodatno, jedan suštinski važan citat iz arapskog prevoda Knjige propovednikove javlja se u *Muralu*, a potom i u delu *U prisustvu odsustva*: „Taština nad taštinom, sve je taština.”²⁵

Da sumiramo, Derviš vrlo dobro poznaje i slobodno upotrebljava nasleđe brojnih tradicija u svom kreativnom pisanju, u vidu intertekstualnosti i književne tehnike. No, kao pesnik, on nije tradicionalista niti tvorac političkih slogana: „Cjelokupna lijepa poezija je čin otpora. [...] Živo nasljeđe je ono što se piše danas... i sutra” (Derviš, 2022a: 151), kaže on u svom poslednjem delu onima koji bi voleli da je drugačije.

Pitanja šta poezija jeste ili nije, šta ona može ili ne može da učini, te šta jeste ili nije misija pesnika, neodvojiva su od putanje Derviševog života, kao što pripoveda njegova autoelegija. Poezija igra ulogu u njegovom svakodnevnom životu u najintimnijim i najtrivijalnijim detaljima. Za njega jutarnje ustajanje, brijanje i oblačenje predstavljaju sastavni deo pisanja, „hobija koji je postao zanat, i zanata koji je ostao hobi” (Derviš, 2024: 69). Kako ga autor predstavlja, kreativno pisanje nije samo stvar inspiracije nego i discipline i mukotrpnog rada. I drugi poznati arapski pesnici pisali su autobiografije izgrađene na temelju teme „književnost i ja”.²⁶ Za Derviša, međutim, to nije tema koja se razvija radi same sebe nego ona služi da omogući dublje ispitivanje zagonetki identiteta. Ko sam ja/ti osim pesnik? To je pravo pitanje. Šta je svrha mog/tvog postojanja na zemlji? Šta znači biti ljudsko biće? U tom smislu, *U prisustvu odsustva* je više egzistencijalno zabrinuto od većine dela te vrste.

Ali i poezija može da bude egzistencijalna. Kada je postojanje nepravedno, kada je postojanje nepojmljivo, kada je postojanje mučno, poezija postaje sredstvo za uspostavljanje ravnoteže: „Nije li poezija neka vrsta pokušaja ispravljanja greške?” (Derviš, 2024: 70), pita autor-pripovedač svog dvojnika. Dalje u monologu, on kaže:

Mašta je tajni pratilac bića i njegova jedina podrška da ispravi štamparske greške u Knjizi postojanja. (Derviš, 2024: 111)

²¹ *Mural* je delo „u potpunosti posvećeno smrti”, tvrdi Al-Musavi (Al-Musāwī, 2007: 103), koji je izbrojao te reči u tekstu i ostale povezane sa smrću (na primer, „grob” i „sahrana”). Slično time, arapski kritičar Abdu Vazen odabrao je naslov „Pesničko kročenje smrti” za naslov svoje analize *Murala*. Videti: Wāzin, 2004.

²² Citat intervju s Dervišem objavljenog u: *Akhbār Al-Adab*, br. 396, 11. februara 2001.

²³ Uporedi *U prisustvu odsustva*, 77 i *Mural*, 10.

²⁴ Uporedi *U prisustvu odsustva*, 111 i *Mural*, 98–99.

²⁵ Uporedi *U prisustvu odsustva*, 105 i *Mural*, 87, 88, 91.

²⁶ Možda je najpoznatija knjiga ovog tipa *Moja priča o poeziji* Nizara Kabanija (Qabbāni, 1973), ali i Adonis je napisao jedno delo u tom žanru (Adonis, 1993).

U tom smislu, poezija je oblik protesta i osvete. Dok je bio mlad, pesnik je osećao da poezija poseduje nekakvu moć da ispravi katastrofu koja je zadesila njegovu porodicu i narod. Kasnije je to osećanje nadahnulo njegovu političku poeziju sa svrhom da povrati izgublenu zemlju. Derviš kaže da je poezija ispoljavanje slobode, te da nevidljivo čini vidljivim (Derviš, 2024: 46). U tom kontekstu, naslov knjige *U prisustvu odsustva* može da se tumači kao upućivanje na duhovno prisustvo Palestinaca, koje se manifestuje u njihovim rečima i pesmama, čak i u onim mestima u Izraelu u kojima nisu prisutni od 1948.

Uloga poezije jeste da sećanje održava u životu, objašnjava autor, pre svega usled pretnji da će ga neprijatelj istrebiti, ali ponekad i od pretnji poricanja u vlastitim redovima. Gledajući istorijsko rukovanje na televiziji, on opisuje svoju negativnu reakciju na mirovni sporazum između Palestinske oslobodilačke organizacije i Izraela posle Sporazuma iz Osla. Smatrao je da se nedovoljno poštuju patnje palestinskih žrtava sukoba. Njegov direktni poetski odgovor bila je zbirka *Zašto si konja ostavio samog?* (*Li mādhā tarakta al-ḥiṣān waḥīdan*, 1995), delo koje on komentariše na sledeći način:

Šta može pjesnik, suočen sa buldožerom istorije, nego da čuva drvo starih puteva i izvore vode, vidljive i nevidljive; braniti jezik od blijedog pada, od figurativne specifičnosti; osloboditi ga od glasova žrtava koje traže svoj dio sutrašnjeg sjećanja, na samoj zemlji gdje se borba okreće onome što je daleko od sile oružja: sili riječi. (Derviš, 2024: 96)

U staroj Grčkoj, duša preminule osobe možda je bila povezana sa leptirom. Starogrčka reč za „leptira” i „dušu” ili „dah” je ista: psiha (Bremmer, 1987: 82, 123).²⁷ U grčkoj mitologiji, Psiha je personifikacija duše i ljubavnica boga Erosa. Simbolički je predstavljena kao leptir. Da li zbog toga leptir ima toliko snažno simboličko značenje u Derviševom inventaru metafora? Kada je bio dečak, za autora su leptirice bile poput sestrice. Njihove lepršave boje u vazduhu u njemu su podsticale želju da poleti i naučile su ga umetnosti samoće (Derviš, 2024: 16–17). Zaista, on sam je bio lepršavi leptir pre nego što je njegov let prizemljilo „teško pitanje identiteta” (Derviš, 2024: 28). U tekstu se leptiri dovode u vezu sa srećom i nevinošću, hrabrošću i maštom. Za odraslog autora, leptir je podsetnik na detinjstvo i simbol Galileje (Derviš, 2024: 107). „Leptiri su razbacane misli, osjećaji koji lebde u vazduhu” (Derviš, 2024: 105), kaže on, možda u nameri da podseti na grčku sponu.

Kao što je rečeno, naslov Derviševog poslednjeg objavljenog dela je *Otisci leptirice* (*Athar al-farāsha*). Ta fraza je preuzeta iz jedne kratke, jednostavne pesme u njegovom dnevniku bez datuma. Pisma počinje i završava istom strofom:

*Otisak leptirice je nevidljiv
Otisak leptirice ne blijedi* (Derviš, 2022a: 86)

Šta je onda konačna poruka knjige *U prisustvu odsustva*, posmrtnog govora Mahmuda Derviša? Autor-pripovedač naposljetku postavlja isto pitanje pokojniku pod pokro-

²⁷ Bremer tvrdi da veza između leptira i mrtvih možda potiče iz minojskih vremena, ali dokazi su upitni.

vom i shvata da „zaista, nisi ostavio oporuku, osim zabrane pretjeranog umačenja” (Derviš, 2024: 114). Čitalac zaključuje da je pesnikova želja da njegov tekst ostane otvoren, onoliko otvoren koliko je on voleo da život bude otvoren, otvoren koliko i identitet. U pesničkoj zbirci koja je neposredno prethodila delu *U prisustvu odsustva* ima jedna pesma u kojoj se pesničko jastvo obraća odsustvu u proročkim stihovima: „Reci odsutnosti: Uskratila si me / a ja sam ovdje došao da te... upotpunim!” (Derviš, 2022: 201). U istoj zbirci, *Kao bademov cvet ili dalje (Ka-zahr al-lawz aw ab'ad*, 1995) nalazi se i jedna dugačka oproštajna pesma posvećena njegovom prijatelju Edvardu Saidu. Deo je svite „Izgnanstvo”, koja ima „antitezu” (*ṭibāq*) kao sugestivan podnaslov. Protivrečnosti velikog intelektualca zapravo su bile i protivrečnosti velikog pisca, a reči te pesme jednako bi mogle da predstavljaju epitaf za obojicu:

Voli odlazak u nepoznato.
Putujući slobodno kroz kulture,
oni što traže ljudsku suštinu
mogu naći mesto za sve da zajedno sjednu...
Tu margina napreduje. Ili se centar povlači.
Tamo gdje Istok nije posve istok,
ni Zapad posve zapad.
Gdje identitet prerasta u mnoštvo,
a ne u tvrđavu ni rov.²⁸

IZVORI:

- Adonis. (1993). *Hā anta ayyuhā al-waqt. Sīra shi'riyya thaqāfiyya*. Beirut: Dār al-Ādāb.
- Al-Musāwī, A. S. (2007). "al-Mawt min manzūr al-dhāt". In: *Ālam al-fikr*. 4, 99–135.
- Al Tilbāni, 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.
- 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 Darwish". *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.

²⁸ Prema prevodu Mirze Sarajkića, štampanom u ovom broju *Polja* na str. 61–69. (Prim. red.)

- 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-'ilmiyya.
- 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 Darwish. Al-Gharīb yaqa' 'alā nafsihi*. Beirut: Riad El-Rayyes.

(S engleskog prevela Arijana Luburić Cvijanović)

Mahmud Derviš je rođen 13. marta 1941. godine u selu Birva kao drugo dete u porodici od pet sinova i tri kćerke.

Krajem 1947. godine, nakon sukoba između arapskih stanovnika i cionističkih snaga, zajedno s još nekoliko članova porodice, nakratko je potražio utočište u selu Naima, nedaleko od grada Damura u južnom Libanu.

Godine 1949, sa dedom se tajno vratio u Palestinu, ali su rodno selo zatekli potpuno srušeno – Izraelci su na tom mestu izgradili naselje i kibuc. Porodica se potom preselila u selo Deir al-Asad, a zatim se nastanila u selu Al-Džadida, nedaleko od Birve. Živeli su bez zvaničnih dokumenata i bili su klasifikovani kao „prisutni-odsutni”, pošto su se u Palestinu vratili „ilegalno”.

U mladosti je Derviš bio pod snažnim uticajem dede, koji ga je vaspitao, naučio da čita i piše i kupovao mu knjige u Akri. Brat Ahmad, inače učitelj, pobudio mu je interesovanje za književnost u ranom uzrastu. Osnovnu školu završio je u Deir al-Asadu, sve vreme se skrivajući, a potom je srednjoškolsko (gimnazijsko) obrazovanje stekao u selu Kfar Jasif. Po završetku srednje škole, 1960. godine preselio se u Haifu, gde se pridružio Komunističkoj partiji Izraela i počeo da radi u arapskim novinama i časopisima koje je ta partija izdavala. Radio je u listu *Al-Ittihad* i u časopisu *Al-Jadid*, koji je kasnije i uređivao, a bio je i član uredničkog odbora časopisa *Al-Fajr*, arapskog književnog časopisa koji je izdavala partija Mapam.

Početak šezdesetih godina izraelske bezbednosne snage su ga često uznemiravale. Hapšen je više puta, počev od 1961. godine, i optuživan zbog izjava koje je davao ili svojih tekstova i političke aktivnosti. Poslednji put je bio u zatvoru 1969. godine, a u više navrata je završavao u kućnom pritvoru.

Godine 1968, Samih al-Kasim i Derviš su kao članovi Komunističke partije Izraela učestvovali na Svetskom festivalu omladine u Sofiji, u Bugarskoj. Početkom 1970, Derviš je otputovao u Moskvu da studira na Institutu društvenih nauka. Posle godinu dana napustio je studije i početkom februara 1971. preselio se u Kairo, odlučivši da se ne vrati u Izrael.

U Kairu je radio u novinama *Al-Ahram*. Tamo je upoznao većinu prominentnih egipatskih pisaca, poput Nagiba Mahfuza, Jusufa Idrisa i Taufika al-Hakima, i prijateljio se s pesnicima kao što su Salah Abd al-Sabur, Ahmad Hidžazi, Amal Dankl i Abd al-Rahman al-Abnudi. Derviš je svoju kairsku fazu smatrao veoma važnom u životu; upravo tu je njegovo pesničko iskustvo krenulo u novom pravcu.

Godine 1973, seli se u Bejrut i radi u Istraživačkom centru PLO-a, gde je nekoliko godina kasnije postao direktor i urednik njegovog mesečnika *Shu'un Filastiniyya*. U Bejrutu je 1981. osnovao kulturni časopis *Al-Karmel*. Tu je proživio prve godine libanskog građanskog rata, koji je izbio u aprilu 1975, a potom i izraelsku invaziju 1982. godine. Ostao je u Bejrutu i nakon odlaska snaga PLO-a iz grada krajem avgusta 1982, i odlučio da ode tek pošto je izraelska vojska ušla u Bejrut u septembru 1982. Nekolicina članova

arapskog diplomatskog kora u Bejrutu pomogla je da tajno napusti grad. Krenuo je ka Damasku preko Tripolija na severu Libana. Iz Damaska se preselio u Tunis, gde su se PLO i njegov lider Jaser Arafat nastanili nakon napuštanja Bejruta. Nastavio je da uređuje *Al-Karmel* najpre iz Nikozije na Kipru, a zatim iz Pariza, gde je, s prekidima, živeo desetak godina. Često je govorio da se upravo u Parizu razvio njegov pravi pesnički talenat.

Bio je predsednik Saveza palestinskih pisaca i novinara. Na Palestinskom nacionalnom savetu održanom u Alžiru 1988. godine izabran je za člana Izvršnog komiteta PLO-a, nakon što je sastavio Deklaraciju o nezavisnosti usvojenu na toj sednici. Iz komiteta je istupio 1993, posle potpisivanja Sporazuma iz Osla.

Ženio se dvaput, oba braka okončala su se razvodom.

U Palestinu se vratio 1995. godine i naizmenično boravio u Ramali, gde je nastavio da uređuje *Al-Karmel*, i Amanu, uz povremena putovanja drugde. Izraelske vlasti su mu izdavale dozvole da posećuje majku i selo u kojem je živeo kao dete.

Derviš, koji je govorio hebrejski, engleski i francuski, bio je jedan od međunarodno najistaknutijih arapskih pesnika i jedan od retkih čija se poezija ne može odeliti od njegovog života i njegove borbe, borbe za koju je i sam pomogao da se preobrati iz nacionalne u opštečovečansku, univerzalnu. Kao osoba, bio je stidljiv, duhovit, uglađenih manira i povučen, ali ne i odvojen od života i ljudi oko sebe. Voleo je da sluša muziku, naročito klasičnu, i igra tavlju, a prijateljima je s uživanjem pravio kafu.

Nakon prve zbirke poezije, pod naslovom *Ptice bez krila* (1960), Derviš je objavio još dvadeset pet zbirki i jedanaest proznih knjiga. Njegova dela prevedena su na više od dvadeset jezika. Stekao je veliko međunarodno priznanje i dobio na desetine nagrada, među njima Lenjinovu nagradu Sovjetskog Saveza (1983), Legiju časti francuskog Ministarstva kulture (1997), Lananovu nagradu (2001), Nagradu „Princ Klaus” u Holandiji (2004), Kairsku nagradu za arapsku pesničku inovaciju (2007), Zlatni venac Struških večeri poezije (2007), Jerusalimsku medalju, dodeljenu ukazom predsednika Mahmuda Abasa (2008), Bosanski stećak (2008).

Mahmud Derviš umro je u Sjedinjenim Američkim Državama 9. avgusta 2008. godine, posle operacije srca u Medicinskom centru Teksasa u Hjustonu. Desetine hiljada Palestinaca prisustvovalo je njegovoj sahrani u Ramali 13. avgusta. Sahranjen je pored Kulturne palate, na prostoru na kojem se danas nalaze Muzej Mahmuda Derviša i Vrt Birve, nazvan po rodnom selu iz kojeg je bio primoran da ode tokom Nakbe. U okupiranim palestinskim teritorijama proglašena je trodnevna žalost za „zaljubljenikom u Palestinu” i jednim od najistaknutijih kulturnih simbola modernog doba.

Poezija:

Ptice bez krila (1960)
Listovi masline (1964)
Zaljubljenik u Palestinu (1966)
Kraj noći (1967)
Dnevnik palestinske rane (1969)
Moja voljena iz sna se budi (1970)
Pismo iz izgnanstva (1970)
Ptice umiru u Galileji (1970)
Volim te ili te ne volim (1972)
Pokušaj broj 7 (1973)
To je njena slika, a ovo je smrt zaljubljenika (1975)
Svadbe (1977)
Muzika ljudskog tela (1980)
Bejrutska kasida (1982)
Pohvalnica uzvišenoj sjeni (1983)
Žrtve mape (1984)
Ona je pesma (1986)
Manje ruža (1986)
Tragedija narcisa (1988)
Vidim šta hoću (1990)
Prolaznici čije su reči prolazne (1991)
Jedanaest zvezda (1992)
Psalmi (1995)
Zašto si konja ostavio samog? (1995)
Mural (1999)
Krevet strankinje (1999)
Adam iz dva Edena (2001)
Stanje opsade (2002)
Nažalost, bio je to raj (2003)
Ne izvinjavaj se za ono što si učinio (2004)
Kao bademov cvet ili dalje (2005)
Trag leptira (2008)
Ne želim da se ova pesma završi (2008)

Odabrana proza:

Dnevnik obične tuge (1973)
Sećanje za zaborav (1987)
U prisustvu odsustva (2006)

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

82(05)

POLJA : časopis za književnost i teoriju / ured-
nik Alen Bešić. – God. 1, br. 1 (1955) – . – Novi Sad :
Kulturni centar Novog Sada, 1955 – . – 23 cm

Šest brojeva godišnje
ISSN 0032-3578

COBISS.SR-ID 5142786