

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 Hamudeh: „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 iskrasava 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, predstavljajući 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 svakodnevni aspekt 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 nпора 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 sufijski. 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 *hajaru* znače „migracija”. Hađar je ime prve Ibrahimove (Avramove) žene, one koja je nosila Ismaila, navodnog oca Arapa. *Hajaru* 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 Elijas 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-ulā*. 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)