

STRATEGIJE KONSTRUKCIJE I DEKONSTRUKCIJE (LIRSKOG) SUBJEKTA U POEZIJI MAHMUDA DERVIŠA¹

...to je čitatelj što pita:
šta poezija može kazivati
u doba katastrofa?

U uvodnom tekstu antologije eseja koji govore o savremenoj autobiografskoj poeziji pod naslovom *Posle ispovesti: Poezija kao autobiografija* (*After Confession: Poetry as Autobiography*), urednici Kejt Sontag i Dejvid Grejam pišu da „živimo u vremenu memoara”, konstatujući da je fokus rasprave o fikciji/nefikciji koja sadrži autobiografske narative primarno usmeren na prozu (Sontag, Graham, 2001: 3).² Iako se eseji usredsređuju na nasleđe američke ispovedne poezije, antologiji ipak prethode opštija pitanja o tome „kako savremeni pesnici raspravljaju o neretko kontroverznim istorijskim, etičkim i kritičkim aspektima koji se tiču autobiografske poezije [...] i šta mogu da kažu o prirodi svedočenja i autorskoj odgovornosti”, odnosno „kako vide vlastitu poziciju u istorijskom kontekstu lirskog ‘ja’” (2001: 3–4). Poezija koja se čita na ovom tragu nedvosmisleno je prožeta pitanjima samoreprezentacije, etičke dužnosti i istorijske svesti, a njena (premda „uvek problematična”) biografska podloga se uporno nameće kao važan interpretativni oslonac. Prevažidena kao *metoda*, a vraćena u središte samog teksta kao *materijal*, biografija posreduje sopstvo izmenjeno uvođenjem u književni tekst, kao performativ, jezički čin, doživljajni identitet subjekta, a ne mimetički zapis pretpostavljene autentične osobe.³ Zato Sontag i Grejam opravdano tvrde da ne možemo pouzdano znati da li kod autobiografskih narativa čitamo intimnu ispovest ili autori prosto žele da ostave utisak takve naracije. U oba slučaja je još opravdaniji njihov odgovor – „*da i ne*” (2001: 8).

Kerolin Forše, i sama autorka unutar žanrova samoreprezentacije, istražuje brojna pitanja narativizacije sopstva i autobiografskog „ja” u poeziji. Pojmom „poezije svedoka” (*poetry of witness*) ona proširuje granice autobiografske poetike i poetike svedočenja, insistirajući na tome da lično iskustvo i istorijsko nasilje zajedno tvore prostor etičke od-

¹ Tekst je pregledni deo započetog šireg istraživanja o autobiografskim narativima, poeziji svedoka i govornim činovima u poeziji Mahmuda Derviša, kom tek predstoji objavljivanje.

² Citate s engleskog prevela je autorka rada, osim u slučajevima gde su u spisku izvora navedeni postojeći prevodi.

³ O autobiografiji i performativnosti videti: Smit, 2009: 99–101, s osloncem na Džudit Batler, kako i ističe Sidoni Smit.

govornosti.⁴ Taj prostor autorka naziva „društvenim”, jer on je „mesto otpora i borbe, na kom se objavljuju knjige, čitaju pesme i šire protesti” (Forché, 1993: 31). Problem odnosa „ličnog” i „političkog”, kako ga autorka vidi, jeste u tome što je prvo koncentrisano na privatna osećanja i iskustva, a drugo na javna pitanja, pa u ovoj odveć apstraktnoj relaciji nema odgovora na to kako suštinski izgleda prožimanje tih sfera u glasu lirskog subjekta. U društvenom prostoru poezija svedočenja postaje instrument otpora i povezivanja – ona je snažno okrenuta društvu iako prožeta ličnim iskustvom, spajajući tako, najzad, intimno i javno. Lirski subjekt može svedočiti o bilo kom vidu socijalne nepravde, a da ne poseže nužno za rigidnim političkim „istinama”. Stupanjem u društveno, shvaćeno upravo na ovakav način, kao semantički nužan dopunski aspekt lične i političke poezije, može se reći da lirski subjekt govori za svoju zajednicu, bez institucionalne verifikacije njegove istine. Iz istog razloga se ni iskustvo svedoka u poeziji ne oslanja isključivo na neposredne veze sa stvarnošću o kojoj govori, nego pre na dejstvo koje lirsko svedočenje proizvodi u društvenom polju, odnosno na strategije kojima se oblikuju razumevanje, delovanje i sećanje zajednice. Stoga poezija zasnovana na ličnom iskustvu nedvosmisleno ističe pitanje istine u književnom diskursu: šta znači rečena istina u poeziji i na koji način lirsko „ja” preuzima ulogu svedoka? Poezija svedočenja time potcrtava i etičke pretpostavke samog čina svedočenja.

U eseju „Svedočenje kao literarni problem” (“Testimony as a Literary Problem”) Marija Delaperijer govori da su „moderne naratološke studije relativizovale istinitost narativa”, te da je „[k]riza književne reprezentacije, u kojoj su činjenice samo 'efekti stvarnosti' (Bart), a sama naracija neprestano kretanje znakova (Pirs) ili idealistička iluzija (Derrida), uticala i na naraciju naučnih stremljenja” (2014: 43), pod koju zapravo možemo podvesti narrative nominalno nefikcionalnih žanrova, ili hibridnih žanrova, jer ipak uspostavljaju direktnu vezu sa fikcijom služeći se njenim sredstvima reprezentacije. I poezija, diskurzivno, prolazi kroz identične poteškoće. Lirski subjekt zauzima nezavidnu poziciju između dva suprotna zahteva: s jedne strane, on se tradicionalno može dovesti u vezu sa (autorskim) autobiografskim „ja” koje stoji iza teksta, i koje progovara iz sveta činjenica i ličnog iskustva, a sa druge, savremena čitanja autobiografske poezije nastoje da ponište, ili bar radikalno osveste, ovaj biografski upliv kao tekstualnu praksu i modus čitanja. Lirski subjekt se, dakle, nalazi u konstantnom jezičkom naporu da se odbrani od pojednostavljenog čitanja autoreferencijalnosti, pokazujući da je i ono što izgleda kao intimna ispovest jednako podložno relacijama znakova i retoričkim strategijama kao i bi-

⁴ U predgovorima dvema antologijama, *Protiv zaborava: Poezija svedoka u dvadesetom veku* (*Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*) i *Poezija svedoka: Tradicija na engleskom, 1500–2001* (*Poetry of Witness: The Tradition in English, 1500–2001*), od kojih je na drugoj korednik Dankan Vu, poezija svedoka jeste opisana kao žanrovski fenomen koji dovodi u tesnu vezu lirsko „ja” i istorijske (političke) prilike koje ga transformišu. (Noviji osvrt na ova pitanja može se naći u intervjuu za *Poetry Flash* koji je s autorkom vodio Li Rosi – videti: Forché, 2020.) U kritici su neretko isticali nemali propusti ovih antologija, kako u teorijskoj nedoslednosti tako i u samom izboru „reprezentativne” građe. Kod nas se ovog pitanja kritički dotakla Dunja Dušanić, baveći se svedočanstvom kao pesničkim žanrom – videti: Dušanić, 2021: 36–42. No, one ipak jesu doprinele učvršćivanju pogleda na autobiografsko „ja” konstruisano u tekstu kao na prevazilaženje čiste ispovedne introspekcije i distancirane objektivnosti tako što lirski subjekt postaje posrednik između individualnog iskustva i kolektivne istorije.

lo koji drugi narativ koji pretenduje na istinu: „Autobiografija, kao što znamo, izlaže subjekta koji piše i, istovremeno, pokazuje njegove autostvaralačke namere, dok je u književnom svedočenju uloga autora-svedoka – čak i kada je prisutan/-na u tekstu – usmerena ka unutrašnjem doživljaju opisanih iskustava” (2014: 45). Ovako se svedočenje konačno izmešta iz domena faktografije u prostor performativnog oblikovanja istine, a lirski subjekt je više nego svedok događaja zapravo svedok sopstvenog doživljaja događajnosti, što ne garantuje istoriografsku preciznost niti strukturnu koherentnost, kao ni proverivu referencijalnost, odnosno zasnovanost na realnim događajima. Iako bi se moglo učitati da poezija (posebno ako se u obzir uzme ispovedna tradicija) nudi najneposrednije, subjektivne, lične istine, i u tom diskursu ona polaže pravo na univerzalniju semantiku i prevazilaženje, ili redefinisane, upravo pojedinačnog značenja. U pomaku od privatnog ka opštem otvara se prostor njenog važenja za Drugog.

Figura lirskog subjekta kao svedoka postaje ključna za razumevanje autora poput Mahmuda Derviša, čije delo nastaje u okolnostima u kojima je gotovo nemoguće razdvojiti lično iskustvo od kolektivnog horora.⁵ Kod Derviša lirsko „ja” nije identično autobiografskom, ali nije ni potpuno alegorizovano, što priliči govoru iz pozicije koju je oblikovalo istorijsko nasilje. U takvom okviru svedočenje postaje ne samo književni postupak već i etički imperativ – modus posredovanja između ličnog i zajedničkog, između ranjivosti pojedinca i zahteva naroda čija patnja traži artikulaciju. Na taj način kriza reprezentacije i nestabilnost istine u diskursu ne umanjuju snagu svedočenja, već pokazuju kako pesnik pregovara sa ovim unapred isključenim poverenjem u verodostojnost svedoka u književnom narativu. „Nemoguće je pisati i neophodno je pisati”, konstatuje Delaperijer (2014: 44), govoreći o poteškoćama interpretiranja stvarnosti kod pesnika posle Drugog svetskog rata, a Derviš, čija je poezija delom zaokupljena pitanjem realnih uslova otežale percepcije, ali u spoju sa jasno razlučenim kontekstom i okolnostima društvene stvarnosti, kaže: „Književnost rođena iz jasno definisane stvarnosti sposobna je da stvori stvarnost koja prevazilazi stvarnost – alternativnu, zamišljenu stvarnost” (Darwish, 2017: 21).⁶ U ovakvim i drugim autopoetičkim komentarima, pesnik naglašava transformativnu moć poezije u kojoj je jezik osnovni instrument kreiranja smisla, a lirsko svedočenje gradi prostor u kom istina i iskustvo vlastitom literarnošću prevazilaze ograničenja faktičke stvarnosti.

Derviševu poeziju prožimaju glagoli percepcije i opservaciju – on vidi, posmatra, čuje, osluškuje, prolazi (kraj nečega), piše i govori (o nečemu) itd. – što nisu puka stilska ili leksička rešenja, već način da se odgovornost lirskog subjekta upiše u gramatiku – strukturu i unutrašnju logiku – same pesme, dok performira ulogu svedoka kroz neprekidno „obraćanje” pažnje (na nešto):

⁵ Uzgred, i u pomenutom antologičarskom radu Kerolin Forše, Derviš jeste uključen u korpus poezije svedoka, prevashodno na osnovu svojih pesama o izgnanstvu.

⁶ Palestinski književni festival (*PalFest*, videti: <https://www.palfest.org/>) zamišljen je kao kulturni, jezički i književni prostor za govor o kolonijalizmu u dvadeset prvom veku, a prilikom njegovog osnivanja 2008. godine, neposredno pred svoju smrt, Mahmud Derviš je učesnicima uputio pismo, iz kog je i citat. Pismo je u celosti prevedeno u ovom broju *Polja* na str. 101–102.

*[...] vidim ono što vidim
onako kako jeste, po obliku
s tim da posmatram povremeno
njegovu senku
da osetim bilo propasti,
pa sutra zapišem
na listu od juče: nema glasa
do odjeka.*

(„Ni manje ni više”; Derviš, 2015: 74)

Ili:

*hodam / žurim / trčim / penjem se / silazim / vičem / lajem / urličem /
dozivam / lelečem / ubrzavam / usporavam / padam / popuštam / sušim
se / idem / letim / vidim / ne vidim / posrćem / žutim / zelenim /
plavim / cepam se / zadržavam suze / žednim / umaram se / gladujem /
padam / ustajem / trčim / zaboravljam / vidim / ne vidim / sećam se /
čujem / gledam / buncam / fantaziram / šapućem / vičem / ne mogu /
jaučem / ludim / bludim / umanjujem se / uvećavam se / padam / stršim /
rušim se / krvarim / i padam u nesvest /*

(„Kockar”; Derviš, 2015: 148)

U dvostihu „vidim ono što vidim / onako kako jeste, po obliku” subjekt se konstruiše kao „objektivni”, neposredni svedok. Prisustvo perceptivnih glagola uspostavlja etički imperativ pažnje. Međutim, „senka”, vremenska odloženost – „pa sutra zapišem”, i svojevrsna poenta – „nema glasa / do odjeka”, dekonstruišu tu pretenziju na neposrednost: istina se pojavljuje kao posredovana rezonanca, što implicira da lirski subjekt nije izvor znanja nego njegov medij.⁷ U drugom primeru, hipertrofirani niz glagola, pun gradacije i oštih kontrasta – „hodam / žurim / trčim / [...] / vidim / ne vidim / [...] / umanjujem se / uvećavam se” – jasno (čak i grafički) fragmentizuje subjekt, koji se raspada u čistu dinamiku kretanja, telesnog napora, kontradikcije i iscrpljenosti. Upravo na tom rasponu između „vidim” i „ne vidim” gradi se poetski glas koji je istovremeno intiman, ali se i pretače u zajedničku, istorijski opterećenu osetljivost. Ta naglašena, poželjna pažnja pobuđuje se i kod čitaoca, jer je on neretko direktno ili implicitno apostrofirani i pozvan da promišlja (van)tekstualnu stvarnost, koja, i kad je markirana kao *lični* doživljaj, posredovana slikama svakodnevice – od složenih egzistencijalnih pitanja do automatizovanih radnji – često priprema teren za *kolektivno* prepoznavanje:

*Čitatelju –
Ne traži od mene šapate,
Niti riječi uzvišene.*

(„Čitatelju”)

⁷ Samo tri meseca pred smrt, u jednom od svojih poslednjih javnih obraćanja, i to u Sarajevu, Derviš je rekao, tj. simbolično autopoetički zaključio: „Tačno je da ja pišem poeziju, ali iza mojih stihova postoji silno i duboko glasje. [...] pravednije je kazati da sam ja samo stavio potpis na riječi koje ispisuje moj narod.” Govor je u celosti preveden u ovom broju *Polja* na str. 103–104.

Ili:

*Zato budimo gospodari riječi koje
čine svoje čitaoce besmrtnima...*

(„Edvard Said: Kontrapunktno čitanje”)⁸

U prvom primeru obraćanje „čitatelju” funkcioniše kao neposredna, intimna apostrofa, gde lirski subjekt inicira direktan dijalog i uključuje čitaoca u samo iskustvo pesme, dok je tekst na granici posvete i vokativa. U drugom primeru lirski subjekt koristi „budimo” kao apel na apstraktni kolektiv, odnosno na opštu pesničku svest, i to u formi poetičkog čina koji ne samo da insistira na akciji već i naglašava odgovornost za reč i njen uticaj; ovde nije posredi konkretan sagovornik već ideja zajedničkog delovanja sa „svojim čitaocima”. Kod Derviša pomenuto „obraćanje pažnje” nije opisna tehnika nego osnovni poetički postupak: sve nastaje u samom činu jezičkog registrovanja, odnosno u govornom evidentiranju iskustva kroz složenu mrežu glagola koji ne opisuju stvarnost već je u jeziku neposredno proizvode kao događaj. Ta stalna napetost između konstrukcije i dekonstrukcije proizvodi semantički višak, tačnije govornu situaciju u kojoj se značenje jedne radnje ili doživljaja ne iscrpljuje u *jednoj* reči ili sintagmi, već se umnožava, pome-
ra i drži u stanju smisaone napetosti, odlaganja, jer smisao kod Derviša ne nastaje iz stabilnosti nego iz neprekidnog naprezanja subjekta u jeziku, sve do ogolelih leksičkih izbora koji doprinose rekonstrukciji stvarnosti u kojoj poezija funkcioniše kao prostor održavanja prisustva u uslovima istorijskog i ličnog rasapa.

Na sličnom tragu, u jeziku Derviševe pesme presudnu ulogu imaju i govorni čini-
vi, odnosno koncentrisane namere lirskog subjekta da deluje jezikom.⁹ Najočitiji primer ovog postupka sadržan je u Derviševoj pesmi „Lična karta”.¹⁰ Pesnik ne iskazuje identitet konstativno – ne kaže jednostavno: „Ja sam Arapin”, već ga uspostavlja performativno, naredbom:

Piši!

Ja sam Arapin.

Broj isprave pedeset hiljada

I dece imam osmoro

I posle leta će deveto!

I je l' te ljuti to?

(„Lična karta”; Derviš, 2015: 13)

⁸ Obe pesme citirane prema prevodu štampanom u ovom broju *Polja* na str. 36. i 61–69.

⁹ Teorija govornih činova pojavila se sredinom dvadesetog veka u okviru filozofije jezika, pod uticajem radova Ludviga Vitgenštajna, a njeni osnivači su Džon Serl i Džon Ostin. Prema ovoj teoriji, govornik pomoću jezika ne prenosi samo informacije, već vrši radnje – obećava, naređuje, ubeđuje... U savremenoj lingvistici i pragmatičkoj teoriji se koristi za tumačenje i klasifikaciju govornih činova, dok u književnoj i političkoj analizi omogućava razumevanje toga kako jezički izrazi deluju na čitaoce i slušaoce i oblikuju značenje teksta. Videti: *Govorni čini* (Serl, 1991); *Kako delovati rečima* (Ostin, 1994). Videti takođe recentno istraživanje na ovu temu, a na primeru pesme „Maska je pala” Mahmuda Derviša: Moslemi, 2025.

¹⁰ Ova pesma pripada samim počecima Derviševe pesničke afirmacije i decenijama se o njoj piše kao o paradigmi za pesnikova inače složena i sveprisutna pitanja kolektivnog identiteta.

Reč je o deklarativnom govornom činu, onako kako ga pojmi Džudit Butler,¹¹ u kom se identitet ne opisuje, već se proizvodi kroz jezičko dejstvo, kroz ponavljanje i javnu verbalizaciju. Kako (ugroženi, palestinski) identitet u društveno-političkoj stvarnosti nije zagarantovan, već osporavan, on mora biti izgovoren da bi postojao. Dok je u stvarnosti kontrola nad samoreprezentacijom oduzeta, u poetskom svetu subjekt ponovo preuzima moć nad sopstvenim imenom i postojanjem, upisujući identitet u javno polje kroz govorni čin. Na primeru ove najcitiranije pesme Mahmuda Derviša, i sam glagol u imperativu – „Piši!” – u drugom licu, obraća se Drugom kao instanci priznanja, kao nosiocu simboličke moći da potvrdi postojanje subjekta – moći onog koji je pozvan da zapiše i učini identitet vidljivim. Drugim rečima, izdejtvovan je dijalog u kom verbalni gest vodi u konkretnu akciju. Uputna je i „inverzna” situacija koja je u ovoj pesmi postavljena: uvodnom stihu/refrenu ne prethodi poziv da se lirski subjekt odredi, već on sam inicira određenje kroz Drugog, zahtevajući da ga prizna kao subjekta kroz čin upisivanja, i to kroz nekoliko ponavljanja:

Piši!

Ja sam Arapin

Radim u kamenolomu

Sa mučenicima

[...]

Piši!

Ja sam Arapin

Ja sam ime bez titula

[...]

Piši!

Ja sam Arapin

Boja kose – garava

Boja očiju – kafena

[...]

Piši!

Ja sam Arapin

Oteo si loze mojih dedova

I zemlju koju sam orao

Ja i sva moja deca

[...]

(Derviš, 2015: 13–15)

Stoga – „Piši!” – funkcioniše kao tačka ulaska u jezičku i političku vidljivost. Drugi je, dakle, neophodan kao svedok performativa: bez njegovog saučestvovanja govorni čin ostaje ranjiv, nepotpun. Govorni čin – „Piši!” – implicira svedočenje i o kontekstu istorij-

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

ske nepravde, izgnanstva i društvene marginalizacije. Indikativna je u tom smislu poslednja strofa:

*Piši... u vr' prve strane
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)

Lirski subjekt izgovara svoj identitet kroz upozorenje i poziva Drugog da bude svedok složenosti i rizika samog njegovog postojanja, što iznova ističe etičku stranu svedočenja. Govorni čin ovde uključuje istovremeno svedočenje o ličnom i kolektivnom stradanju, izražavanje moralnih dilema i istorijske nepravde, te artikuliše identitet kao dinamičan, konfliktan i osetljiv na društvene uslove – odnosno pokazuje šta je (ne)pravedno, šta je potencijalno nasilno i opasno, i traga za priznanjem unutar dijaloga sa Drugim. Takoreći, svedočenje ovde podrazumeva odgovornost prema istini, pravdi i moralnoj posledici reči. Time poezija postaje prostor u kom se svedočenje i performativna artikulacija prepliću: identitet se konstituiše kroz javno izgovaranje, a taj izgovor je istovremeno i akt dokumentovanja postojanja i stradanja, akt koji zahteva Drugog kao svedoka. U „Ličnoj karti” identitet se uspostavlja kroz konkretne, merljive elemente života, poput broja isprave ili broja dece. Svaki deo zapravo menja celinu, i sam identifikacioni dokument funkcioniše kao sinegdoha identiteta.

Uzme li se za osnov logička i semantička veza prirode svedočenja i prirode poetskog jezika pojedinih pesama koje predstavljaju „svedočenje”, jasno će se izdvojiti snažno autobiografski intonirane pesme u delu opusa Mahmuda Derviša koji se može nazvati „poezijom svedoka”. Derviš nema intencionalni otklon u odnosu na autobiografsko u svojoj poetici, ali teži njegovom preinačenju u pitanje „svih nas” – čak i na mestima gde je neskriveno nacionalno orijentisan, suštinski uvek nastoji da zauzetu poziciju simultano konstruiše i dekonstruiše ka višeglasju, „jer su napisana sopstva mnogobrojna i različita” (Darwish, 2017: 21). Drugim rečima, figura svedoka na neki način nadopunjava i nadograđuje autobiografski ton njegove poezije. U autobiografiji je pisac prevashodno usmeren na sebe: na introspekciju, samozagledanje i narativizaciju sopstvenog iskustva. Nasuprot tome, svedočenje takođe počiva na subjektivnosti, ali svoj pogled usmerava ka spoljašnjem: subjekt koji svedoči govori iz sebe, ali ne govori samo o sebi, već nastoji da osvetli događaje, lica i stvarnost koji prevazilaze individualno iskustvo. Tradicionalno razumevan autobiografski narativ treba shvatiti kao uslov mogućnosti svedočenja, kao direktno impliciranje pozornosti čitaoca i privlačenje pažnje na intimni govor koji se potom preobražava u situaciju od javnog značaja. Ako je faktografska građa koja pripada domenu javnog reinterpretrirana, izmenjena i dopisana samim procesom narativizacije,

ona je ipak zaštićena sredstvima fikcije kojima se koristi. Autobiografski materijal u Derviševoj poeziji služi kao strategija konstruisanja lirskog subjekta kao svedoka, ali identitet se posreduje kroz performativnost i govorne činove, koji omogućuju stvaranje društvenog prostora kao mesta otpora, kako je ranije pomenuto s osloncem na tezu Kerolin Forše.

Kroz istaknutu važnost dijaloga sa Drugim, u poeziji Mahmuda Derviša svedočenje predstavlja relacioni proces koji podrazumeva i aktivnu ulogu čitaoca na mestu sekundarnog, etičkog svedoka, te ono biva dovršeno tek u činu recepcije, u trenutku kada čitalac preuzima odgovornost da izgovoreno prepozna kao stvarnost. Na taj način, pesma ne predstavlja završenu formu svedočanstva, već otvoreno polje njegovog neprekidnog nastajanja. Figura Drugog, koja se u Derviševom opusu javlja u više slojeva – kao okupator, izgubljena domovina, unutrašnja podeljenost subjekta, dvojniki, etički adresat itd. – postaje strukturni i formalni uslov samog svedočenja. Upravo kroz tu mnogostruku poziciju Drugog odvija se i dekonstrukcija jedinstvenog, stabilnog „ja”, pri čemu svedočenje prestaje da bude isključivo autobiografsko i prerasta u transsubjektivni čin koji istovremeno obavezuje i govornika i čitaoca: „Drugi je i odgovornost i test” (Darwish, 2012: 69).¹² Strategija (de)konstrukcije lirskog subjekta u odnosu na Drugog ostvaruje se i kroz postupak upotrebe persone. Na primer, u pesmi „Ja sam Jusuf, oče moj”, Derviš poseže za figurom arhetipskog izgnanika, iz starozavetnog narativa, u koju je već upisana identitetska simbolika:

Ja sam Jusuf, oče moj. Oče moj, braća rođena ne vole me. Ne žele me, oče moj.

[...]

Ti me nazva Jusufom, a oni me u bezdan baciše, i za to vuka okriviliše;

A vuk je milostiviji od braće moje.

Najdraži oče moj!

Da l' šta zgriješio sam, kada rekoh:

„Vidjeh jedanaest zvijezda, i Sunce i Mjesec,

Vidjeh ih kako sedžu mi čine.”

(„Ja sam Jusuf, oče moj”; Derviš, 2008: 44)

Dakle, svedočenje i samoreprezentacija nisu neposredni, već su oblikovani prepoznatljivom referencom. Individualna trauma pesnika (iskustvo izgnanstva, izdaje, gubitka doma) udaljava se od ispovedne transparentnosti i preinačava se u model subjektiviteta koji u sebi sadrži ista „iskustva”, ali koja postoje kao deo već postojećeg učvršćenog simboličkog okvira, koji pretenduje na univerzalnost i kod čitalaca budi intenzivniji osećaj poistovećivanja. Međutim, lirski subjekt nije prosto maskiran u priznat i značajan identitet s ciljem da izrazi univerzalniju istinu, već je upravo maska, odnosno odabrana pozicija govora, ta koja razotkriva dramu identiteta lirskog subjekta.

¹² Iz čuvenog intervjua, prevedenog i štampanog u ovom broju *Polja* na str. 105–125.

U tom pomeranju subjekta od sopstvenog centra ka figuri Drugog otkriva se dinamika koja menja samu prirodu lirske samosvesti kroz stalni susret sa spoljašnjim: „Ja sam mnoštvo... U meni je uvijek nova vanjština”, stih je Derviševe pesme „Edvard Said: Kontrapunktno čitanje”. Svest lirskog subjekta se oblikuje u odnosu, a ne u izolaciji: Drugi deluje kao semantička i epistemološka tačka preko koje se „ja” osmišljava. Ovakva struktura svedočenja podrazumeva da je subjektivnost neodvojiva od onoga što je izvan nje – ne zato što ga prisvaja, već zato što trenutak govora postaje mesto uzajamne refleksije. To omogućava da se iskustvo koje pesma saopštava shvati kao vezivno tkivo između subjekta i onoga što ga dodiruje, narušava ili definiše, a samim tim i kao prostor u kom se lirski identitet oblikuje u drugosti. U obimnoj teorijskoj raspravi *Lirski subjekt* (*The Lyric Subject*) Varja Balžalorski Antić govori o lirskoj personi i, na tragu dijalokog koncepta (Bahtin), zaključuje da je taj susret sa Drugim zapravo faza ogledala (Lakan):

[...] sopstvo postaje svesno sebe (takođe) kroz odraz. Pesma prenosi još jedan važan element odraza: u odrazu – prelamanju, ja više ne potičem od sebe, dešava se tetički prelom, subjekt i objekat se u svom ranije nedeljivom stanju razdvajaju na dvoje; ono što vidim u odrazu mi ne pripada, nije mi identično. (2022: 187)

Ovakve radikalne frakcije ima i u lirskom subjektu Derviševe poezije:

Jer više nisam svoj.

Ja više nisam ja.

Ja nisam više – svoj.

(„Mural”)

Stihovi ne izводе identitet iz stabilne unutrašnjosti, već ga prikazuju kao nešto što se urušava u procesu samopoimanja. Kroz tri negacije („više nisam”, „više nisam”, „nisam više”), ono što je u teorijskom diskursu opisano kao trenutak u kom se sopstvo zatiče izvan sebe, u pesmi se javlja tačno u času kada „ja” više ne može da se podudara sa onim ko govori, kada „ja” ostaje bez vlasništva nad sobom.

Poezija Mahmuda Derviša, najpre ona koja je određena kao „poezija otpora”,¹³ ali i njegova poetika kao takva, formiraju se unutar konkretne istorijske traume i kolektivnog iskustva koji su organski deo njenog značenja i tematskog okvira, ali su tu i kao fon

¹³ Videti tekst „*Poezija otpora* Mahmuda Derviša kao kulturalno pamćenje” Mirze Sarajkića, u kom autor Derviševu poeziju povezuje s intencionalnom (re)interpretacijom kolektivne traume u funkciji pamćenja: „Pjesništvo Mahmuda Derviša obiluje kulturnomemorijskim konstantama i varijablama u tolikoj mjeri da se ono može shvatiti kao složen poetski mnemotopos, odnosno singularan literarni prostor sjećanja. Pamćenje se inaugurira kao osnovni konstruktivni princip njegove poezije, kako u brojnim pjesmama, tako i u autobiografskim zbirkama, a posebno u zbirkama poezije koje su znakovito (mnemotički) naslovljene kao *Dnevnik palestinske rane* iz 1969. godine, te *Dnevnik obične tuge* iz 1998. godine, kao i u rimovanoj autobiografiji *Uspomena na zaborav* iz 1985. godine” (2014: 156–157).

razumevanja koji već unapred usmerava čitalačko očekivanje i interpretaciju. Neupitno autobiografsko sudelovanje u kolektivnoj traumi dodatno naglašava da je prilična neodvojivost poezije Mahmuda Derviša od konteksta o i u kom referiše specifična, jer sadržaj zasnovan na ličnom i kolektivnom ne problematizuje sam pesnik spolja, upravo govorom o, već lirski subjekt, govorom iz. Čvrsto u vezi sa teškom palestinskom stvarnošću, svedočenje u Derviševoj poeziji funkcioniše kao maska autobiografije, ali ne kao prikrivanje već kao njeno prevazilaženje. Ono otvara prostor Drugom da upiše svoje trago-ve u lirski glas, čineći subjekt nestabilnim, poroznim i kontinuirano preoblikovanim u odnosu na ono što mu dolazi spolja. Taj upliv drugosti jeste suštinski: on relativizuje samoreprezentaciju i sprečava subjekt da se učvrsti kao jedinstven, autonoman glas. Kod Derviša, ovaj rasep nije samo strategija konstrukcije, već nužnost koja proizlazi iz položaja pesnika opterećenog istorijom i permanentnom izgnaničkom svešću. Nemerljivi kvalitet jezičkog i filozofskog u poeziji Mahmuda Derviša, sadržan u fundamentalno važnom raskrivanju savremenosti u tački preseka mita i svakodnevice – koje nam ovaj pesnik ostavlja u amanet¹⁴ – svoj puni potencijal ostvaruje kroz autentičnu figuru trojanskog pesnika, glasa prognanih i žrtava. Kao nacionalni pesnik, on nosi odgovornost da „govori” zajednicu, ali upravo kroz fragmentarnost subjekta svedoka pokazuje da je ta odgovornost neodvojiva od preispitivanja, udaljavanja, pa čak i odricanja od čvrstog „ja”. Njegova poezija time razotkriva paradoks te uloge: ne može biti glas kolektiva onaj koji nije u stanju da se odvoji od sebe, da propusti drugost kroz sebe i da sopstvenu poziciju učini nestalnom.

IZVORI:

- Balžalorsky Antić, Varja. (2022). *The Lyric Subject*. (Erica and Lukas Debeljak, trans.). Berlin: Peter Lang.
- Darwish, Mahmoud. (2012). "Exile is so strong within me, I may bring it to the land". *Journal of Palestine Studies*, volume XLII, number 1, Autumn, 46–70.
- Darwish, Mahmoud. (2017). "Welcome". *This is not a Border*. (Ahdaf Soueif & Omar Robert Hamilton, eds.). Bloomsbury Publishing, 19–23.
- Derviš, Mahmud. (2008). *Beskraj od trnja*. (Mirza Sarajkić, prev.). Sarajevo: Zalihica.
- Derviš, Mahmud. (2015). *Ostatak života – izabrane pesme*. (Tatjana Botić, prev.). Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Delaperrière, Maria. (2014). "Testimony as a Literary Problem". (Marta Skotnicka, trans.). *Teksty Drugie*, 2 [Special Issue, English Edition], 42–54.
- Dušanić, Dunja. (2021). *Sa silama nemerljivim: Pesnici kao svedoci modernog horora*. Beograd: Dosije studio; Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet.
- Forché, Carolyn. (ed.). (1993). *Against Forgetting: Twentieth-century Poetry of Witness*. New York: W. W. Norton.
- Forché, Carolyn. (2020). "What We Can Do". An Interview with Carolyn Forché by Lee Rossi. *Poetry Flash*. (https://poetryflash.org/features/?p=ROSSI-What_We_Can_Do, 7. 9. 2025)
- Ostin, Džon. (1994). *Kako delovati rečima*. (Milorad Radovanović, prev.). Novi Sad: Matica srpska.
- Sarajkić, Mirza. (2014). „Poezija otpora Mahmuda Derviša kao kulturalno pamćenje”. *Prilozi za orijentalnu filologiju*, vol. 63, 155–168.
- Serl, Džon. (1991). *Govorni činovi*. (Mirjana Đukić, prev.). Beograd: Nolit.

¹⁴ Od arapske reči 'amāna za poverenje, iskrenost, zalog.

- Smit, Sidoni. (2009). „Performativnost, autobiografska praksa, otpor“. (Arijana Luburić Cvijanović, prev.). *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 54, br. 459, septembar–oktobar, 99–106.
- Sontag, Kate & Graham, David. (eds.). (2001). “Containing Multitudes”. *After Confession: Poetry as Autobiography*. Minnesota, Minneapolis: Graywolf Press, 3–8.
- Moslemi, Mahmoud. (2025). “The Pragmatics of Speech Acts in the Poem ‘The Mask Has Fallen’ by the Poet Mahmoud Darwish in the Light of John Searle’s Theory”. *Arabic Literature Criticism*, 15, 2 (29), 180–197.