

Mirza Sarajkić

KARTOGRAFIJA ODSUTNOSTI: FRAGMENTI O POETICI MAHMUDA DERVIŠA

*Ovdje na padinama brežuljaka, prije sumraka
Na kapijama vremena,
Nadomak vrtova slomljenih sjena,
Činimo sve ono što čine zatočenici,
I ljudi dokoni:
Gajimo nadu.*

Pisati o poeziji dok se svakodnevno emituje genocid u Gazi znači stajati pred zidom koji se ruši, pognuti glavu pred ponorom u kojem se riječ raspada. Mi smo, htjeli to ili ne, tužni svjedoci, možda i saučesnici genocida i neopisivih zvjerstava cionističkog režima u Gazi, koje pratimo uživo. Nema sumnje da je ovo vrijeme velike samoobmane u kojem sam jezik biva nemoćnim iskazati sav užas svakodnevice. Ipak, potpisnik ovih redova odveć je dokon i slab na poeziju Mahmuda Derviša, do te mjere da uzaludno gaji vjeru u neke bolje nas. Znamo da književnost ne može vratiti mrtve, niti zaliječiti rane, ali treba vjerovati da može čuvati sjećanje, uklesati ime u kamen, pokušati da kaže budućim naraštajima da tišina ne mora biti i posljednja riječ.

Na ovom raskršću očaja i nade, vjerujem da se može pisati kao da to ima smisla, znajući da možda nema. Znam da se mora tugovati, ali i odoljeti ništavilu samim činom govora. Primo Levi (1991: 64) nas je naučio da „mi preživjeli nismo pravi svjedoci“, ali odsutnost mrtvih tjera nas da pišemo u njihovo ime. Uzeti pero u ruku, ispisati rečenicu, znači stajati na rubu očaja i ipak reći: možda ne bi trebalo da skončamo ovako.

Kad je, sedamdesetih godina prošlog vijeka, Mahmud Derviš pisao *Dnevnik uobičajene tuge*, Palestinci su već decenijama nosili teret izgnanstva, zatvaranja, poniženja. Ta tuga je bila „uobičajena“ jer je postala ritam svakodnevnog života – kruh podijeljen na premale komade, povratak u selo koje više ne postoji, sjećanje na djetinjstvo koje se pretvara u ranjivu metaforu. Derviš je tugu učinio riječju, riječ pretvorio u tijelo, a tijelo u kolektivni zapis. Pisati je za njega značilo odoljeti brisanju, pronaći smisao tamo gdje ga stvarnost nije dopuštala. Danas se njegov dnevnik samoispisuje u Gazi kao otvorenom laboratoriju smrti čije prizore gledamo u realnom vremenu. Svijet je svjedok, ali ne posredno, ne iz arhiva, nego u prijenosu uživo. Slike mrtve djece, majki što nose unačazena tijela, prestravljenih pogleda u mraku ruševina, sve nam se utiskuje u oči, a opet, ono gotovo ništa ne mijenja. „Mjesto nije samo geografsko područje; to je i stanje uma“, zapisao je Derviš. Gaza je danas upravo to: stanje uma čovječanstva, ogledalo u kom se prelama naša nemoć i ravnodušnost. Ona pokazuje do koje mjere se svijet navi-

kao na smrt: toliko da se i najneobičnija, najstrašnija tuga pretvara u običnu vijest, u statistiku. U tom apсурdu susreću se dvije krajnosti: *obična tuga* o kojoj je Derviš davno pisao, i *tugaljiva neobičnost* današnjeg trenutka – u kojem je zvјersko krajnje normalizirano. Još košmarnije zvuči činjenica da upravo takvu normalizaciju (*al-tatbī*) Izrael promovira kao vrhunac demokratije i jedino civilizacijsko rješenje za Bliski istok, i sve uz blagoslov većine „demokratskog” svijeta. Dalekom se čini obala suprotna od ovako konstruiranog normalnog i uobičajenog.

Zašto onda pisati o Mahmudu Dervišu? Možda iz želje da se kroz Derviševu poeziju „situiramo” u pravoj Palestini, koje ima, ali joj je uskraćeno pravo da postoji. To znači čuti glasove brojnih generacija, poslušati svјedočanstva onih čiji su i život i smrt zatvoreni između ruševina i šutnje. Derviš nas podsjeća na geografiju stvarnog svijeta, a ne njegovih konstruisanih slika i plasiranih mitomanskih matrica. Čitati Derviša znači aktuelizirati pitanja o nama samima. A taj put, k nama, po pravilu je blaženo prokletstvo. Derviševa poezija nastoji ukazati na granice samospoznaje i raskriva činjenicu da nema granica ljudskome zlu, ali ni otporu. Ona spaja tragediju i nadu, bezdušje i nepokolebljivi prkos. Kroz njegove stihove možda spoznamo da nas sad love i masakriraju potomci onih koji su nedavno sami bili zatvarani i ubijani. Istovremeno nas ne spasa-vaju oni koji neprestano ponavljaju mantre o ljudskim pravima i humanosti. U svijetu neprekidne umreženosti i virtualne hiperkomunikacije, poezija nas uči *sporosti, dubini i svjesnom bivanju u svijetu*. Čitati Derviševu poeziju otuda znači obavezati se na pažnju, a to je već etički čin u kulturi distrakcije. Čitati ovu poeziju znači izbjeći hipnotičku plitkost ekrana, jer Derviševi stihovi otvaraju prostor i za sebe, i za narod kojem pripada, i za narod koji uporno ubija Palestinu, kao i za nas, koji također živimo u opsadi: opsadi licemjerja, letargije, bezdušja i konzumerizma. Derviš možda pokušava kazati kako je i empatija oblik znanja, da u drugome prepoznamo ono što još nismo razumjeli o sebi. U doba algoritama koji oblikuju percepciju, njegova poezija nas podsjeća da je potrebno nekoga pogledati u lice, ne spustiti pogled, osjetiti miris zemlje, zagrliti i studen i žegu – i prirode i ljudskog djelovanja. Bez obzira na to što smo sviknuli na patnju kao *content*, istrebljenje kao *event*, a pobunu kao *happening*, ima nešto u poeziji što vraća puninu ljudskog iskustva, a što se ne da programirati. Derviševa poezija ne uljepšava svijet, ona ga narušava, otvara pukotine kroz koje progovara stvarnost. Njegovi stihovi sadrže ono unutarnje poetičko „ne” kao otpor prema svakoj tiraniji i svakoj opsadi. Poezija je, za Derviša, mjesto nelagode, ne zato što nudi rješenja, nego zato što ih odbija. U svijetu spektakla, to odbijanje postaje moralni čin. Konačno, a možda i najbitnije, poezija Mahmuda Derviša i danas odzvanja kao poziv da moramo drugačije: da su staze kojima hodamo odveć utabane nevinom krvlju i bezdušjem. Možda nam Derviš nastoji (po)kazati da poetska imaginacija nije bijeg, nego najradikalniji oblik realizma, odnosno nepojmljiva hrabrost da se zamisli svijet drugačiji od ovoga. Ako Derviš u poznim godinama pjeva da „na ovom svijetu vrijedi živjeti”, možda i nama, sred vlastita pakla, čak vrijedi pisati.

Poezija i po/etički angažman

*Srdžba je u ruci mojoj... Srdžba mi na usnama
I krv mi u venama od srdžbe je rijeka!
Čitatelju,
Ne očekuj od mene šapate!
Niti riječi uzvišene!*

Poezija Mahmuda Derviša do osamdesetih godina primarno je angažirana. On je Palestinac koji se najprije bori za pravo da preživi, zatim da progovori – da njegov glas ne utihne pod ruševinama i naposljetku da piše, kako bi njegovo poetsko slovo postalo vidljivo u svijetu koji briše (izvorna) postojanja. Sukladno teoriji koju je inaugurirao njegov književni i ratni suborac Gasan Kanafani (1987: 64), angažiranost je primarni postulat književnosti otpora (*adab al-muqāwama*) koja je sinonimna palestinskoj književnosti općenito. Stoga, društveno-historijski kontekst nije spoljni okvir Derviševe poetike nego njena unutarnja logika. Pjesnikovo „stupanje u svijet” obilježeno je Nakbom¹ ili arhetipskim trenutkom dislokacije i početkom trajnog egzila. Derviš u ranom djetinjstvu svjedoči stravičnim zločinima, ostaje bez zavičaja i biva protjeran iz Galileje. Kasnije će, tokom ilegalnog povratka, umjesto svoga sela zateći asfaltiranu vojnu bazu. Početak njegova života, doslovno i poetički, jeste ulazak u ireverzibilno tragično koje se ne da opozvati. Otud angažman ne biva tek okvirom ili dodatkom nego ontološkim uslovom njegove poezije. Dakle, u formativnoj fazi Derviš piše „s vrela stvarnosti”: ne reprezentira tragediju i nadu naroda izvana, nego ih koartikulira u jeziku, čineći da se individualna lirika i kolektivna semantika međusobno prožmu.

*Nāše su pjesme bez boje,
Bez ukusa i glasa.
Ukoliko poezija ne pronosi svjetlo od doma do doma
Ukoliko ne razumije srce siromaha,
Bolje da nikada nije ni napisana!
Bolje da smo ostali u vječnim tišinama! (Darwish, 1971: 198)*

Angažirani stihovi tvore amalgam denotativnog i konotativnog: stih koji ostaje tekst, ali je istovremeno i trag događaja. Načelno, to je ono što Sartr (1981: 5) naziva situiranošću pisca: književnost je društvena funkcija utoliko što svaka riječ odzvanja u historijskom polju, kao i svako ćutanje. Adornovim rječnikom kazano, lirski tekst ne „prepisuje” društvo nego u njemu održava onu unutarnju disonancu koja odbija da se pomiri s poretком te postaje „filozofskim časovnikom koji pokazuje historijsko vrije-

¹ *Al-Nakba* („katastrofa” ili „velika nesreća”) označava masovno raseljavanje i etničko čišćenje palestinskog stanovništva tokom i nakon osnivanja Države Izrael 1948. godine, kada je više od 700.000 Palestinaca protjerano ili prisilno napustilo svoje domove, a stotine sela je uništeno ili izbrisano s karte. Taj događaj predstavlja temeljni traumatski topos palestinske historije i identiteta, te središnji motiv u književnosti i umjetnosti otpora. Opširnije pogledati u djelima Ilana Papea (1992; 2008. i 2012).

me" (1991: 46). Kod Derviša taj negativitet nije metafizički gest već egzistencijalni refleks života pod opsadom.

Nadalje, njegova rana poezija otpora gradi specifičan kvalitet koji bismo mogli nazvati umjetničkom dokumentarnošću: tekst ostaje umjetnički artefakt, ali mu referencijalna napetost (imenovanje mjesta, datuma, žrtava; upisivanje „ovdje i sada”) daje etičku oštrinu i epistemološku gustoću. Ne radi se o redukciji književnosti na dokumentarizam nego o dijalektičkom zgušnjavanju: što je referenca određenija, to je simbolička ekonomija jezika disciplinovanija, preciznija. Stoga Derviševe pjesme o Kefr Kasimu ili opsadi Ramale nisu „puke reportaže” već poetske matrice pamćenja u kojima se historijski singularitet pretapa u složenu semantiku gubitka i postojanosti. Edward Said (2003: 164) je insistirao da se u palestinskom slučaju estetika i politika nužno isprepliću: represija i blokada života na svim nivoima čine da je književni govor i svjedočanstvo i odgovor. U tom ključu razumijevamo Derviševu početnu odbojnost prema larpurlartizmu: stih se samodovoljno „ne igra” jezikom, već zadržava vezu sa zbiljskim kao etičku garanciju protiv ideologizacije jezika. Jezik izoliran od stvarnosti, upozorava Derviš, odveć lako sklizne u službu hegemonije.

Zenit angažiranog diskursa predstavlja nešto što bi se moglo imenovati poezijom svjedočenja. Ona nije tek „iskrenost” ili „istinitost” govora, nego pismo nastalo iz ekstremnih uslova (tortura, zatvori, opsade, pogromi). Derida (2000: 205) podsjeća da poezija uopće i jeste modalitet svjedočenja: tekstualni singularitet koji upisuje trag neizrecivog u jeziku. U Derviševoj poeziji svjedočenje implicira dvostruki zadatak. Prvi je otpor zaboravu (imenovati mrtve, sačuvati topografiju i običaje), a drugi transcendiranje nemoći (pretvoriti očaj u ritam, bijes u artikulisanu dikciju). Štaviše, pjesnik postaje svjedokom, u Levinasovom smislu, koji kazuje: „Ja sam ovdje”, pred Drugim (čitateljem), čime priziva „etičko buđenje” odnosno relaciju koja prethodi svakom znanju: tekst traži odgovor (Levinas, 1985: 109). Zbog toga se u Derviševim stihovima često dešava obrat – adresiranje čak i prema neprijatelju: Na primjer, kada se stihovima obraća izraelskom vojniku koji ubija nevinnu djecu u Ramali:

*(Ubici:) Da si se ikad zamislio nad licem svoje žrtve,
Sjetio bi se svoje majke u gasnoj komori,
Odustao bi od logike oružja i promijenio bi mišljenje:
Ovo nije način da povratiš svoj identitet! (Darwish, 2022: 27)*

Svjedočenje je, dakle, više od „memorijala”. To je apel koji pretpostavlja recipijenta sposobnog za odgovornost, a ponekad čak i nadu u mogućnost katarze.

Primjetno je da Dervišev lirski subjekt oscilira između „ja” i naglašenog „mi”. To „mi” nije propagandna generalizacija nego poetička ekonomija: pojedinac progovara iz kolektivnog iskustva jer je individualno već ontološki kompromitirano (progon, status „prisutnog koji ne postoji”). U Gramšijevom smislu, umjetnik objektivira svoje „fantazme” tek tako što ih čini historijskim (1984: 59). Derviš ne napušta liriku, nego je preobražava u ep – uvodi ritam, ponavljanje, kataloge slika (majka, maslina, bunar, sokaci), čineći da

mikroemblemi svakodnevice funkcioniraju kao čvorovi identiteta. Tako se formira poetska genealogija otpora: pjesnik je posrednik između intimnog i zajedničkog; njegova riječ je medij cirkulacije između razasutih zajednica (unutra i u egzilu). „Komunikativni” aspekt nije utilitarizam, nego katartična forma: pjesma podiže i konsolidira zajednicu, ali ne ukida ambivalenciju ni kompleksnost osjećanja. Zbog navedenih odlika Derviševoj se poeziji često prigovora da je „lokalna” ili „pamfletska”. Čini se da ovakav stav počiva na pogrešnom razumijevanju univerzalnosti. Naime, Derviš pokazuje kako se univerzalno ne postiže apstrakcijom, nego preciznošću partikularnog: što je Palestina određena u jeziku (navedena imena, imenovana zemlja, mirisi...), to se transpozicija u ljudsko stanje može više uopćiti. Ovdje pripadaju i njegovi kasniji stihovi koji izravno propituju „naciju”, „domovinu”, „zastavu”, razbijajući ideološke klišeje iznutra, što je najviša forma kritičkog patriotizma:

*Postat ćemo nacija kad zaboravimo što nam pleme kazuje,
i čovjek iziđe iz sjene ponizne.
Postat ćemo nacija kad pisac pogleda zvijezde
i ne kaže: „Zemlja moja, od neba ljepša je.” (Darwish, 2008: 94)*

U tom smislu, Derviš pripada konstelaciji pjesnika (Neruda, Hikmet, Miloš, Celan) čija su lokalna iskustva postale univerzalne metafore. Međutim, Derviša nema u sada već klasičnim interpretacijama savremenih pjesnika svijeta što simptomatično ukazuje na marginalizaciju palestinske književnosti u zapadnim antologijama i kanonskim čitankama. Riječ dakako nije o estetskom, nego o institucionalno-političkom, da ne kažem poetičkom, problemu. „Prazna mjesta” u čuvenim pregledima postkolonijalne literature svjedoče ne toliko o nedostatku vrijednosti, koliko o režimima vidljivosti: kanoni proizvode periferije selekcijom i nomenklaturom. Barbara Harlou (1990: 36) davno je mudro primijetila kako poezija koja se piše „na liniji fronta” remeti udobne figure autonomije i „smrti autora”, pa biva izgurana u zonu „sumnjive angažiranosti”.

No antikanonizam je, paradoksalno, postao poetička snaga književnosti otpora: odbijanjem uniformnosti i insistiranjem na referencijalnom pritisku, taj diskurs proširuje pojam književnosti i vraća estetici etičku dimenziju. Angažiranost nije samo pitanje teme ili sadržaja, nego princip oblikovanja. Tako u tom dijelu Derviševog pjesništva uočavamo sljedeće odlike: tematsku jedinstvenost, metričku raznolikost, ritmičku disciplinu, neobaveznu rimu. Jezik je često konstativan, ali neraskidivo prožet lirskim nabojem. Česte su figure ponavljanja (anafore, simplohe), katalozi slika i retorička pitanja koja djeluju kao etički instrumenti: ne traže odgovor, nego odbijaju indiferenciju. Derviš „epizira” liriku bez odricanja od intimnog, te time potvrđuje spomenuti Adornov stav o savremenoj lirici kao „filozofskom časovniku historijskog vremena”. Upravo zato je „umjetnička dokumentarnost” kod Derviša estetski produktivna: deskriptivno (konstativ) i narativno (epsko) ne anuliraju metaforu već je ukotvljuju u realno. Tekst dobija gustinu koja omogućuje i katarzu i znanje, te empatija postaje spoznaja. Lirsko i epsko u njegovoj po-

ezijski nisu suprotnosti nego komplementi: epsko donosi kontinuitet i zajednicu, lirika emotivnu istinu i introspektivnu dubinu. Između njih nastaje liminalno polje u kojem osobno postaje kolektivno, a kolektivno intimno.

Zaključno, Derviševa poezija otpora pokazuje da angažman nije suprotnost umjetnosti nego način njenog ostvarenja u ekstremnim uslovima. Svjedočenje je zenit te estetike: ono čuva imena, topose i ritmove života, ali istovremeno otvara prostor drugome i poziva na odgovornost. Kolektivno „mi” nije negacija lirskog „ja”, nego njegovo proširenje kroz historijski refleks dok univerzalno izrasta iz preciznog partikularnog – sve pod „pritiskom realnog”. U savremeno doba spektakla, ovakva poezija vraća negativitet u jezik, pamćenje u kulturu i prisustvo u historiju. Zato Derviš u angažiranim dionicama svog stvaralaštva nije tek „pjesnik Palestine”, odnosno tragični bard izbrisane i nepostojeće zemlje, nego paradigmatički primjer kako se u poeziji stapaju estetika i etika, rađajući riječ koja odbija da bude bez posljedica.

Rupture (post)kolonijalnog

Identitet je ono što zaviještamo, a ne ono što naslijeđujemo; ono što sami izumimo, a ne ono čega se sjećamo. Identitet je urušeno ogledalo koje bi trebalo uništiti kad god nam se sviđa naš odraz!

Sagledavano u širem historijskom kontekstu, Derviševa poezija otpora nastaje u prostoru stoljećima discipliniranim kolonijalnim i imperijalnim ideologemima. U toj perspektivi treba razumijevati i savremeni cionistički projekat ili, da se poslužim frazom Ilana Papea (2008: 309), „tvrđavu Izrael”. Od ranog nasilnog naseljavanja i oduzimanja zemljišta, preko okupacije i savremene tanatopolitike, današnji Izrael funkcionira kao najefikasniji reprezent savremenog *Imperija* – poretka koji, kako pišu Hardt i Negri (2003: 11), ne vidi sebe kao historijski fenomen nego kao bezvremenski režim, odnosno „paradigmatički oblik biomoći”. Imperij ne upravlja samo teritorijem i populacijom; on proizvodi svijet koji nastanjuje, pa tako vlada i samom ljudskom naravi.

Unutar tog okvira palestinska poezija otpora postaje endemičan *postkolonijalno-dekolonijalni narativ*: diskurs koji progovara iz kulture učinjene objektom imperijalnog pogleda i moći. Njezina su središnja pitanja odnos potlačenog i okupatora, periferije i centra, glasnosti i odsutnosti. Riječ je o poeziji koja demaskira kolonijalne predodžbe o „praznom prostoru”, revitalizira autohtone toponime i vraća povijest odozdo. Mahmud Derviš, krećući se između alteriteta i izvornosti, hibridnosti i identitarnog prkosa, tekstualno reaktivira Palestinu kao kulturno-povijesnu cjelinu. U poemi „Beskraj od trnja”, poetskoj oporuci oca sinu, pjesnik zgušnjava višestoljetno naslijeđe potlačivanja, od križarskih ratova i osmanskih janjičara, preko Bonapartine vojske i britanskog kolonijalnog mandata, do cionističke okupacije. Između ključeva na dlanu, ograde od trnja i opomene „Pamti, sine...”, pjesma istovremeno biva mapom autohtonosti i epitaforom:

Pamti, sine moj, pamti!
Ovdje, na ovome trnju, tvojega su oca
Englezi razapinjali dvije noći.
Ali, on nikad nije popustio...
Ti ćeš, sine, porasti,
I priču ćeš o krvi ovoj na žezlu prenijeti
Onima koji budu njihovo oružje naslijedili...
– Zašto si ostavio ata samoga?
– Da nam kuću uveseli, sine moj,
Jer kuće umiru kad nestanu njeni vlasnici...
U daljini, otvaraju se kapije vječnosti
Kočijama noći.
Zavijaju stepski vukovi
Na mjesec uplašeni.
Otac sinu kazuje:
Budi jak poput svoga djeda! (Darwish, 2001: 33)

Derviš nesumnjivo nastoji ponovno uspostaviti rasutu zajednicu i semantički re-kreirati vlastiti zavičaj. Taj prvorazredni čin dekolonizirajućeg pisanja on ostvaruje čuvanjem toponimije, remitologizacijom i složenim identitarnim strategijama. Pjesnik ne piše samo protiv okupacije, nego protiv jezika koji okupaciju naturalizira. Njegova poezija istodobno dekonstruira orijentalističke narative i nudi alternativnu povijest: povijest odozdo, gdje se činjenica i imaginacija, političko i poetičko, pojedinačno i kolektivno, prepliću u diskursu kojeg Said (1983: 30) naziva „alternativom dominantnim ortodoksijama”. Kada u stihovima ironizira „novu povijest” – od Beginovih hramova do bejrutskih masakara – Derviš (2009: 70) pita: „Ko će ispisati povijest mahovine?” Time simbolički vraća glas potlačenima i osporava ekskluzivnost imperijalnog zapisa.

U postkolonijalnoj perspektivi, identitet je nestabilna i relacijska konstrukcija, a kolonijalna binarnost, mi i oni, civilizirano i orijentalno, pokušaj je njegovog zamrzavanja. Derviševa poetika otpora suprotstavlja se toj esencijalističkoj rigidnosti. Književnost postaje prostor u kom identitet nije zadan, već se iznova gradi i pregovara. Pjesma „Lična karta” paradigmatički je primjer. Inicijalni imperativ „Zapiši!”, koji se promiče u refren, upućen je cionističkom centru moći koji bilježi i nadzire, proizvodeći subjekta administrativnim jezikom. Pjesnik vraća dostojanstvo i autohtonost sebi i vlastitoj zajednici naglašavajući da njihovi korijeni sežu u doba prije maslina i čempresa, i odbijajući status „broja” i „slučaja”. Završni stihovni prkos („Ako ogladnim, čuvaj se, srdžbe moje”) nije poziv na osvetu, nego potvrda prava na egzistenciju. U „Pjesmi zemlje” lirskim se glasom poistovjećuje s prostorom: „Ja sam zemlja, i zemlja si ti” – pretvarajući autohtonost u univerzalnu etiku opstanka. Palestinstvo se u Derviševom jeziku definira kroz svakodnevno: miris kruha, aprilsko svjetlo, majčine brige, drhtaj sjećanja. To je ono što Said (1993: 229) naziva „kretanjem iza nativizma”, odnosno poetskim činom kojim lokalna pripadnost ne prelazi u zatvaranje. U kasnijim godinama Derviš će s ironijom priznati: „Na mom identitetu još se izvode radovi.” To je najbolji pokazatelj pjesnikovog uvjerenja o fluidno-

sti identiteta kao procesa, a ne dogme. Koliko god Derviševo pjesništvo prizivalo (fizičku) obnovu Palestine, utoliko istodobno odgaja njegove sunarodnike da ne zatvore vlastiti horizont u okvire lokalne geografije i nacionalnog ekskluzivizma. Kako sam kaže: želi se, kao pjesnik i čovjek, „osloboditi Palestine”, ali tek oslobođenjem domovine i on će postati slobodan (Sarajkić, 2019: 111).

U ključu dekolonijalne teorije, Palestinci su očiti primjeri *subalternog* kolektiva, odnosno krajnje potisnute zajednice bez institucionalnog glasa, te bez prava na državu i autohtoni narativ. Stoga književnost, a u Derviševom primjeru poezija, biva jednim oblikom njihovog govora i reprezentacije. U pjesmi „O čovjeku” triptih nasilja („Ti, ubica si” / „Ti, kradljivac si” / „Ti, izgnanik si”) razotkriva logiku inverzije: žrtva je optužena, progonjeni postaje krivac. No posljednji stihovi („Neron je umro, ali ne i Rim...”) vraćaju nadu i ukazuju na trajnost otpora. U poemi *Stanje opsade* taj se glas oblikuje u ironijski minimalizam: „Naši neprijatelji bdiju i pale nam svjetla u tami naših skloništa...”; „Opsada će trajati kako bi nas uvjerila da slobodno izaberemo ropstvo koje nam ne šteti.” Palestinski pjesnik postaje figurom radikalne isključenosti iz božanskog i ljudskog prava, ali još uvijek ima mogućnost govora. Isključenost Palestinaca ne dešava se samo na matrici Zapad/Istok ili Sjever/Jug. Još dublja rana je unutarnja izdaja kao simptom svearapskog licemjerja i ravnodušja. U pjesmi „Ja sam Jusuf, oče moj” Derviš transponira biblijsku/kur’ansku priču u savremeni politički kontekst: brat prodaje brata, a „vuk biva milostivijim od braće”. Ovom pjesmom Derviš ukazuje na fenomen, kako to Spivak naziva, „dvostruke subordinacije”,² oličene u neizdrživom pritisku „izvana” i gromoglasnoj šutnji „iznutra”. Ipak, njegova poezija potvrđuje da subaltern može govoriti: da svjedočanstvo može postati estetska forma i etički čin.

Poezija kao pamćenje

*Ritam pjesme daje mi ime
I guši me
Ja sam odjek violine, a ne njen svirač.
Pred sjećanjem
Ja sam samo odjek stvari
One kazuju kroz mene
A ja se pretvaram u verse.*

Savremena teorija nerijetko vidi književnost kao kulturalno pamćenje, odnosno mnemoničku umjetnost *par excellence* u kojoj tekst nije arhiv nego proces aktivnog pohranjivanja i resemantizacije zajedničkog iskustva (Lachmann, 2008: 301). Pisanje tako postaje čin proširivanja pamćenja, mjesto gdje se tradicija propituje, restrukturira i preosmišljava. U tom okviru, Derviševa poezija u cjelini funkcioniра kao naročit mnemotopos: spoj mimetičkog i intertekstualnog pamćenja koji vraća glas potlačenima i istodobno razgrađu-

² Opširnije vidjeti u: Spivak, 1988.

je hegemonijske narative. Mimetičko pamćenje u njegovim pjesmama pulsira u dva osnovna pravca: kroz lik majke i kroz lik oca, dva izvora koja grade cjelokupnu topologiju sjećanja.

Motiv majke, „mirisa njene pogače i kahve”, pojavljuje se u gotovo svim zbirkama, od prvih do posljednjih, kao „supermotiv” koji sabira intimno i kolektivno, domovinu i djetinjstvo. U pjesmi „Majci” Derviš evocira majku kao arhetip spokoja i slobode, zauvijek izgubljenih u iskustvu progonstva:

*Čeznem za pogačom svoje majke,
Majčinom kahvom, majčinim dodirom... (Darwish, 1971: 274)*

Majka je jedini mogući oslonac, „ona koja može vratiti zvijezde djetinjstva”, a sjećanje na nju jedina forma povratka u „prostor istinske slobode”. Nasuprot tome, motiv oca označava sjećanje na surovu inicijaciju u tragediju: progon, logor, rad u kamenolomu, očevu borbu da prehrani porodicu. U pjesmama „Moj otac”, „Beskraj od trnja” i „Zašto si ostavio ata samoga” otac postaje „prenosilac kolektivnog pamćenja”, onaj koji „semiološki ulančava” sina u lanac tradicije i povijesnog sjećanja.

Derviševa poezija tako uspostavlja „lanac tradicije koji prenosi događaje od jedne generacije drugoj” (Džejmson, 1974: 76). Pamćenje postaje most između individualne i kolektivne povijesti. U pjesmi „Ruža i rječnik” pjesnik otvoreno tematizira potrebu za „živim riječima” koje se hrane uspomenama:

*Mi ih stalno hranimo uspomenama,
pijanstvom i metaforama...
jer ruža raste iz ruke radnika
i iz rana boraca... (Duraković, Božović, 1979: 20)*

Riječ, dakle, mora biti živa, prožeta iskustvom. Poetsko pamćenje time nadilazi simboličko i ulazi u etičko: riječ koja se pamti mora ostati „otporna na zaborav”. U kasnijim pjesmama, sjećanje postaje središte drame egzila. Egzil i pamćenje tvore jedinstven kazalitet: što je domovina udaljenija, to je sjećanje urgentnije. U poemi *Desilo se što se desilo*, posvećenoj pjesniku Rašidu Huseinu, Derviš (2009: 113) piše:

*Od kafane do kafane, tražim drugi jezik...
Ovo vrijeme nije moje...
Ne, ova zemlja nije moja...*

Između interpunkcijskih tišina i fragmenata govora, egzil se pretvara u „interpunkcijske znakove nemoći jezika” (Sarajkić, 2019: 159). Taj lom jezika – taj pokušaj da se govori i kada se ne može – sam je čin pamćenja.

Pored mimetičkog, Derviševa poezija zrcali i intertekstualno pamćenje, stalni dijalog sa starim tekstovima, od antičkih i religijskih do savremenih. Poezija postaje „mnemopro-

stor” u kojem se pohranjuju i transformiraju drugi tekstovi, kako bi se osporili monološki narativi imperija i obnovila pluralnost pamćenja.

Intertekstualnost je ovdje unutarliterarna, a ne samo kontekstualna: Derviš u svojoj poeziji upisuje tragove antičke Arabije, hebrejskih psalama, kur'anskih slika, egipatskih i asirskih mitova, te moderne evropske poezije (Lorka, Neruda, Rico). Derviš je, kako kaže u pjesmi „Bićeš zaboravljen kao da te nikad bilo nije”, „kralj odjeka”:

*Prošlost je moju budućnost već pretekla.
Ja sam kralj odjeka,
nemam prijestolja osim na marginama.* (Darwish, 2004: 72)

Intertekstualno pamćenje time postaje način da se održi veza s tradicijom, ali i da se ospori monolitni narativ moći. Svaka takva „participacija i konzervacija” zapamćenih izvora istovremeno je njihova rekontekstualizacija i resemantizacija.³ Najizraženiji primjer jeste pjesma „Imru-l-Kajs”. Derviš razgovara s „princem svih pjesnika”, ali iz pozicije ruševina i logora, a ne dvora i pustinjaških oaza. Naslijeđeni motivi, ruševine logora, presahli izvori, prazne posude, kod njega gube estetsku funkciju preludija i postaju stalna stvarnost. Razlika između njegovog i antičkog svijeta jest razlika između mita i ruševine. Derviš pokazuje kako se tradicija ne baštini ponavljanjem, nego naponom između sjećanja i konteksta. Sličan postupak vidljiv je u poemama „Abu Firasove pjesme Bizantinke” i „Al-Mutenebijevo putovanje u Egipat”. Kod oba pjesnika, klasičnog i modernog, egzil i zatočeništvo su uporište identiteta. Stihovi Al-Mutenebija („Dovoljno je znati da sem smrti nema lijeka / I da pravi život tek je pusta želja”) kod Derviša postaju poetska formula palestinskog stanja: sloboda i smrt zamjenjuju mjesta. Konačno, intertekstualno pamćenje u njegovoj poeziji nije tek dijalog s tradicijom, nego važan (po)etički čin. Ulančavanjem različitih tekstova u svoje pjesništvo, Derviš stvara mrežu u kojoj „subalteranski identitet” pronalazi kontinuitet kroz pluralnost jezika i povijesti. Intertekstualnost postaje vid kolektivne odbrane od kulturne amnezije i ideološke apropijacije.

Poezija i prostor

*Ja sam odavde
i ovdje je ovdje
i ja sam ja
i ovdje je ja
i ja sam ovdje.*

U arapskoj književnoj tradiciji prostor ima važan i višeznačan status. Naime, u staroarapljskoj poeziji kasida je predstavljala zamjenu za dom, prostor u kojem su pjesnik i slušatelj nalazili osjećaj pripadnosti i identiteta. Ona nije bila tek kazivanje o lutanjima i odsustvu stalnog mjesta, već i simbolično uporište čežnje za onim što je izgubljeno ili odsutno. U tom smislu bitne su i određene semantičke karakteristike, jer je arapski ter-

³ Opširnije u: Laurent, 1982.

min za prostor, *al-makān*, izveden iz glagola *kāna* – „biti”, „postojati”, „dogoditi se”, dok se riječ *al-bayt*, koja označava „kuću”, koristi i za stih. Tako se već u jeziku otkriva duboka, gotovo ontološka povezanost između prostora i poezije. Ta neraskidiva veza između prostora i stiha preživjela je razne historijske mijene i u palestinskoj poeziji, općenito, dobila radikalno novo breme: topografija je oteta, ali topologija jezika opstaje.

U tom smislu Derviševa poezija o prostoru razvija dvostruki registar: mimetički katalog realne geografije (Birva, Aka, Galileja, Jerusalem, ulice, maslinjaci, luka, kamen i tako redom) i simboličko-transcendentni preplet u kojem se „ovdje” i „odavde” pretvaraju u ontološke iskaze. Kod Derviša se topos ne opisuje nego (re)konstituira: stih kuje mapu, glas podiže dom, a ritam vraća kontinuitet pokidanoj geografiji. Otuda je Palestina u njegovim pjesmama istodobno pejzaž s maslinom i atlas odsutnosti. Kasida se ponovno javlja kao zamjena za dom, ali i kao njegov krunski dokaz. Neraskidiva veza prostora i poezije, naslijeđena iz najstarijih slojeva arapske tradicije, u Derviševim zbirkama ostaje živa i stamena: ona čini da jezik postane prostor, a pjesma najotporniji oblik bivanja.

Derviševo pismo na sve tri ravni aktivira tri perspektive semioze prostora: *sintaktičku*, kada pjesnik ulančava geografske prostore i povezuje ih s imaginativnim prostorima; *semantičku*, kada ove prostore značenjski obogaćuje, te *pragmatičku* dok vrednuje geografske i imaginativne prostore. Palestina je i konkretni hronotop, mreža toponima, staza i kuća, ali i transcendentni simbol, zborište intertekstualnih veza s mitom, religijom i poviješću. Između tih polova izrasta još jedan presudni topos: egzil kao pjesnikov afiksirani spacij trajne liminalnosti.

Derviš učestalo naslovljava pjesme i zbirke toponimima, npr. *Zaljubljenik u Palestinu*, *Ptice umiru u Galileji*, *Bejrutska kasida* i povremeno ironično skreće politiku karte u poetiku: *Žrtve mape*. Emblemi tog prostora, Kuds, Jerihon, Aka, Haifa, Galileja, Birva, postaju *lieux de mémoire* mjesta pamćenja, zato što više ne postoje *milieux de mémoire*, stvarna okruženja pamćenja” (Nora, 1989: 7). Idilični arkadijski prizori – narandžini voćnjaci, bademovo grmlje, jasmin, plodna polja – nisu sentimentalne kulise, nego kontrapunkt apokaliptičnim slikama rušenja i spaljenih maslinjaka, „bivaka” i „razvaljenih gnijezda”: prostor se lomi između elegije i svjedočenja. Ta je topografija intimna: kuća (*al-bayt*) i vrt tvore mikrotopografiju bliskosti. U Derviševom pjesničkom univerzumu prostor djetinjstva predstavlja središnji, gotovo arhetipski nukleus poezije, mjesto u kojem su saobraženi emocionalni, društveni i politički horizonti pjesnikovog života. Pjesme u kojima je ugravirana idilična geografija Palestine otkrivaju da upravo prostor djetinjstva čuva najvjerniju sliku izgubljenog zavičaja, onog koji je nestao pod pritiskom izraelske okupacije. U tom smislu, Derviševo iskustvo djetinjstva korespondira s Bašlarovim (2005: 29) teorijskim opservacijama o prostoru djetinjstva kao utočištu trajne intimnosti i „fiksirane sreće”. Poput Bašlarovog „nepokretnog Praiskona”, Dervišev zavičaj ostaje nepokretan u najdubljem, pozitivnom smislu, kao središte pjesničkog postojanja u kojem se pohranjuje ontološko sjećanje na svijet prije rascjepa i gubitka. Taj „dom djetinjstva” po-

staje izvor pjesnikove imaginacije i moralne orijentacije, jer, kako kaže Bašlar (2005: 31), „kuća drži nepokretno djetinjstvo u svom naručju”, a upravo u tom naručju Derviš nalazi poetsko utočište i egzistencijalni smisao naspram svijeta razaranja i progonstva.

U odnosu na svoje savremenike, Derviš potiskuje uobičajenu opoziciju grad/selo: gradovi nisu mjesta otuđenja kao kod Al-Sayaba ili Adonisa, nego ravnopravne postaje pamćenja. Čak ni more ne nosi mističko-metafizičku nadu modernista nego oznaku deportacije: luke Aka, Jafa i Haifa su rubni prostori egzila, koji više artikuliraju geografiju odlaska, ne ideal spasenja.

Upravo egzil u Derviševoj poeziji zauzima važno mjesto, ne biva tek biografska činjenica, već trajni poetski topos i simbolični okvir u kojem se oblikuje iskustvo palestinskog naroda i samog pjesnika. Egzil kod Derviša nije prolazna etapa, nego afiksirani, beskonačni prostor, „spacij bez ušća”, koji postaje metafora postojanja obilježenog gubitkom doma, imena i adrese. U ranim pjesmama, poput „Pisma iz egzila”, ovaj prostor poprima konture hladne distopije: u njemu su svi putevi zatvoreni, vrijeme je kružno, a razgovor s drugima ne donosi bliskost ni povratak. Takav egzil nije početak, ali nije ni kraj, nego stanje permanentne izgubljenosti, gdje se ljudska vrijednost mjeri mogućnošću pripadanja. Ipak, Derviš ne ostaje zarobljen u tom negativitetu: kako se njegova poezija razvija, prostor egzila prerasta u složeniji poetski pejzaž, u kojem se, kroz sjećanja na povijesne gradove poput Bejruta, Bagdada i Damaska, oživljava „geografija prošlosti” kao prostor bliskosti, solidarnosti i duhovne identifikacije. Egzil tako postaje polje reinterpretacije ili prostor gdje se, saidovski (2002: 142), „lirika gubitka” pretvara u „odgođenu dramu povratka”, a fragmentirano „ja” ponovo gradi identitet kroz sjećanje i jezik. U završnim fazama njegovog stvaralaštva, Derviš univerzalizira iskustvo progona: egzil postaje omnitopos čovjekovog bivanja, metafora svijeta u kojem je svaki dom već izgubljen, a svaka povijest trag egzila. Na taj način, egzil u njegovoj poeziji prestaje biti samo znak odsutnosti. On postaje kulturalna matrica pamćenja, simbolički prostor otpora zaboravu i neprestano traženje smisla u svijetu bez uporišta.

Konačno, ne smijemo zanemariti kako u Derviševoj poeziji o prostoru ima i mjesta za utopiju. Ime te utopije jeste Andalus. Njegova zbirka *Jedanaest zvijezda* (1992) mnogostruko povezuje petstotu godišnjicu pada Granade s kontinuumom palestinske tragedije. U Derviševom horizontu Andalus nije naprosto nostalgija za „izgubljenim rajem”, nego ogledalo Palestine: topos odsutnosti koji se, kroz otpor, preobraća u utopiju dostupnu jeziku. Kordoba, Granada, Toledo i Sevilja u njegovim pjesmama tropološki presijecaju Jerusalem, Akon i Galileju: prirodna raskoš raja i težina gubitka tvore dvostruko ogledalo u kojem se prošlost ne zatvara, nego mobilizira kao memorijski kapital budućnosti. Znakovita je i posljednja pjesma u ovoj zbirci koja se ovako završava:

*Uđite, osvajači, u naše domove i pijte vina naša
Što opjevali smo ih u pjesmama. Mi postajemo noć kad ona se prepolovi.
Zoru neće donijeti vitez što iz krajeva posljednjih ezana dolazi...
Naš zeleni čaj vruć je, pa pijte, pistacije su svježije, pa jedite,*

*Beške zelene od kedrovine načinjene, pa snu se predajte
 Nakon ove duge opsade, i spavajte na paperju našega sanja.
 Odoze su spremne i mirisi na vratima i ogledala nebrojena.
 Pa, uđite, kako bismo mi otišli zasnivajući.
 Uskoro ćemo kazivati o našoj i vašoj povjesti u dalekim gradovima.
 I na kraju sami ćemo sebe pitati: Da li zemlja Andalusa
 Bijaše ovdje i tamo? Na zemlji... ili u pjesmama? (Darwish, 2009:173)*

Pitanje da li je Andalus bio ovdje ili u pjesmama, daleko je od melodramske rezignacije pjesnika. Ono je prije dokaz moći teksta da nadživi geopolitiku i vrati „okupirani” raj u polje mogućeg. Jer kad se stvarna geografija briše, poezija postaje kartografija opstanka: pjesma ima moć ne zato što negira poraz, nego zato što pamti, preusmjerava i otvara prostor za povratak kao smisao, makar u jeziku. Tako se u završnom stihu prostor i pjesma poklapaju: Palestina i Andalus vraćaju se kroz poeziju, a poezija otpora ostaje mnemotopos u kojem se odsutno udomljuje, buduće najavljuje, a etika sjećanja pretvara u jedinu suverenu topografiju.

Naposljetku, Derviševa poetika prostora istodobno je kartografija i kontrageografija. Ona imenovanjem vraća referent, mapiranjem raspršuje hegemonijske mape, a intertekstualnim ulančavanjima (Biblija, Kur'an, kananski mitovi, Andalus) proizvodi višeglasni palimpsest protiv nadmoćne, monološke karte. Opsada može dislocirati tijela, pjesma će relokalizirati pamćenje. U tom obrtu stih postaje kuća (*al-bayt*), a kuća stih: prostor i tekst zamjenjuju mjesta da bi se Palestina, između jezika i sjećanja, držala mogućom.

Prozna djela

Prozna ostvarenja Mahmuda Derviša sadržana su u tri knjige: *Dnevnik obične tuge* (1973), rani lirsko-esejistički zapis nastao nakon napuštanja Palestine kojim inaugurira prozni registar vlastite poetike egzila; *Sjećanje za zaborav* (1987), gusto komponirana dnevničko-meditativna knjiga o jednom danu opsade Bejruta 1982, koja je afirmirana kao kanonski tekst savremene arapske proze o ratu i opsadi; te *U prisustvu odsustva* (2006), kasno, autoelegijsko djelo u dvadeset cjelina koje je u okviru Derviševog opusa prepoznato kao suma temeljnih motiva (egzil, prisustvo/odsustvo, jezik kao dom) i kao žanrovski hibrid na razmeđu poezije i proze. U ukupnoj recepciji arapske i svjetske književnosti, ove knjige se čitaju kao prozni pandan Derviševoj lirici: *Dnevnik...* kao polazna točka proznog izraza, *Sjećanje za zaborav* kao vrhunac poetičke i retoričke kondenzacije, a *U prisustvu odsustva* kao pozno, samorefleksivno zaokruženje njegova projekta, često opisano kao „tekst” koji prkosi klasifikaciji i potvrđuje njegov status jednog od najuticajnijih autora arapske savremenosti. Posmatrano u cjelini, Derviš je stvorio žanrovski hibrid koji ne može biti svrstan ni u autobiografiju, ni u esej, ni u poemu.

Dnevnik uobičajene tuge (*Yawmiyyāt al-ḥuzn al-‘ādī*) prvo je od tri ključna prozna ostvarenja Mahmuda Derviša. Objavljeno sedamdesetih godina, kada je Derviš već bio

globalno priznat kao „glas Palestine“, ovo djelo zauzima centralno mjesto u njegovom opusu. Riječ je o zbirci autobiografskih eseja u kojima se Derviševa poetika suočava sa krutom stvarnošću, a intimna sjećanja prepliću s kolektivnom traumom. *Dnevnik uobičajene tuge* razotkriva ne samo osobni pejzaž autorovih iskustava već i dublje strukture palestinskog identiteta, egzila i otpora.

Po svom izrazu Dervišev *Dnevnik...* je hibridno djelo. Ono oscilira između lirskog zapisa, filozofske refleksije i dokumentarnog svjedočanstva, a upravo ta višeslojnost čini ga jedinstvenim mjestom susreta književnosti i historije. Autor govori o djetinjstvu u selu Birva, o izgnanstvu i povratku, o domovini kao stvarnom i mitskom prostoru, o gubitku i nadi. Njegove rečenice, premda oslobođene metričkog vezivanja, nose snažan pjesnički naboj: „Mjesto nije samo geografsko područje; to je i stanje uma. A drveće nije samo drveće; to su rebra djetinjstva.“ Upravo takva sinteza lirike i proze daje ovoj knjizi jedinstvenu snagu. *Dnevnik uobičajene tuge* otvara prostor introspektivnog i kolektivnog: on je svjedočanstvo o ličnoj boli, ali i o povijesnoj tragediji naroda. U arapskoj književnosti, ovo djelo se često posmatra u kontekstu „literature otpora“ (*adab al-muqāwama*), jer ne pristaje na pasivno bilježenje stvarnosti, nego je aktivno preoblikuje u jezik otpora. Istovremeno, ono se može smjestiti i u širi tok autobiografske i memoarske proze arapske književnosti, gdje Derviš svojim stilom nudi most između individualnog i kolektivnog sjećanja. U knjizi se pojavljuju tri dominantne tematske linije. Domovina je predstavljena kao egzistencijalna i metafizička kategorija. Naime, Derviš ne prihvata jednostavne definicije domovine. Ona je istovremeno mjesto rođenja, sjećanja, čežnje i borbe. Stoga on kaže: „Moja zemlja nije uvijek u pravu, ali ne mogu ostvariti istinsko pravo osim u svojoj domovini.“ Takva izjava razotkriva paradoks ljubavi i kritičkog odnosa prema zemlji koja je i rana i izlaz. Na temu domovine „prirodno“ se nadovezuju narativi o egzilu i povratku. Stoga je veliki dio Derviševih autobiografskih eseja posvećen iskustvu izbjeglištva, poniženju i životu na prijelomnoj liniji „prisutnosti“ i „odsutnosti“. Egzil se opisuje kroz prizore djetinjstva, ali i kroz filozofsku meditaciju o značenju pripadnosti. Derviš pokazuje da povratak u zemlju ne znači i povratak dostojanstvu, jer povratnici često ostaju lišeni prava. Kao treći tematski blok izdvajaju se pamćenje i historija. Derviš konstantno propituje službene narative: „Ne pitaj učitelja istorije. On zarađuje za život govoreći laži.“ *Dnevnik uobičajene tuge* uvjerljivo dekonstruira historiju kao ideološku konstrukciju te pledira za pamćenje kao autentično iskustvo naroda. U toj dijalektici, književnost postaje ključni instrument očuvanja identiteta.

Sjećanje za zaborav (*Dākira li al-nisyān*) nastaje kao lirska hronika avgustovskog dana izraelske opsade Bejruta 1982. godine. Ova hronika dana ne podrazumijeva realizam događaja, već semiotiku preživljavanja. Derviš ovdje spaja tri diskursa (dnevnik, elegiju i meditaciju) u jedan gust, na momente i hermetičan tekst.

Njegova proza je gustog ritma, gotovo muzička: „Želim miris kafe. Ništa drugo ne želim do mirisa kafe. I ništa od prolaznih dana ne tražim osim mirisa kafe. Miris kafe da se saberem, da stanem na noge, da se iz nečega što puzi pretvorim u čovjeka. Miris kafe da i ovom svitanju podarim snagu da se uspravi“ (Darwish, 1997: 9). U ovom prizo-

ru, naizgled banalni čin pripreme kafe postaje metafora opstanka, estetski ritual kojim subjekt potvrđuje vlastito postojanje nasuprot smrti. Ceremonija ispijanja kafe nije hedonizam, nego normativ svakodnevice: dokle god se jutarnji obred ponavlja, subjekt opstaje, odnosno opsada nije totalna. U tom malom ritualu je politička praksa: insistirati na „običnom” znači odbiti redukciju života na preživljavanje. Zanimljivo je kako se hronotop opsade u ovom djelu primjetno oblikuje kroz akustiku ili „zvuk školjke granate”, „tišinu između plotuna”), koloplete mirisa (kafe, dima, praha) i ograničeno kretanje (put od kreveta do džezve). Taj senzorički inventar je svojevrsna antimapa pjesnikove zbilje. Fildžan kafe ispisuje ritam života i „geometriju” stana, koja je jedina preostala suverena teritorija. Tako se arhitektura prenosi u sintaksu: kratke, isprekidane rečenice, elipse, ritmički suzdržaj. Takav je „stil” pisanja pod neprestanom neprijateljskom vatrom. Nadalje, ova knjiga teorijski redefinira i odnos pamćenje/zaborav. Zaborav nije neprijatelj pamćenja, nego njegov ritam: zaboravljati je način da se održi prostor za buduće prisjećanje, da se pamćenje ne pretvori u okamenjeni spomenik, nego ostane živo. Derviš koristi lirsku prozu kao čin prisjećanja koji ne obnavlja prošlost, nego je preobražava. Tekst funkcionira kao hermeneutički krug između sjećanja i jezika: pisati znači vraćati značenje svijetu koji je razoren, ali i prihvatiti da povratak postoji samo u riječi. Estetski, ovo je djelo na granici filozofskog eseja i modernog epa o opsadi. Ritam rečenica, fragmentarnost i kružna kompozicija podsjećaju na strukturu simfonije. U tom smislu, *Sjećanje za zaborav* jeste svojevrsni „orfejski silazak” u kolektivno pamćenje arapskog svijeta.

Knjiga *U prisustvu odsustva* (*Fî ḥaḍra al-giyāb*) iz 2006. godine predstavlja vrhunac Derviševe prozne poetike i njegov najodvažniji žanrovski eksperiment. Djelo je sam pjesnik definirao kao „tekst” (*al-naṣṣ*), ne kao zbirku poezije, niti kao prozu, nego kao hibridni govor u kojem „prisutnost i odsutnost, poezija i proza, život i smrt” ulaze u dijalog (Darwish, 2006: 10). Ovaj tekst je Dervišev autoportret u trenutku spoznate smrtnosti, svojevrsna „autoelegija”. On se obraća samome sebi u drugom licu, stvarajući dijalog između subjekta i njegove sjene. „Ako si ti taj koji govori ono što ja sada govorim u tvojoj tišini, tada smrt nije ništa drugo do sredstvo da duša pronađe svoje putovanje” (Darwish, 2006: 171). Ovaj iskaz kao da sintetizira Dervišev opus: iskustvo egzila, smrti, ljubavi i jezika pretapa se u jedinstvenu metafizičku refleksiju o „prisustvu odsutnosti”. Stoga bi se knjiga/tekst *U prisustvu odsustva* mogla shvatiti kao dugo obraćanje drugome-sebi u drugom licu („ti”), čime se autorsko „ja” decentrira: postaje i adresant i adresat, i svjedok i sudija. Riječ je o činu „predpraštaja” koji je ujedno „pretpovratak”. Kroz performativ „ti” autor sebi „daje prisutnost” – odsutni postaje prisutan, prisutni predviđa odsutnost: „Ti, koji si i ja i drugi – ostani da bi otišao.” Minimalna antinomija otkriva temporalnu logiku knjige: budućnost se piše u perfektu budućeg, a prisustvo se ostvaruje kao odgođa. Zato je ovaj „tekst” sporog ritma, široke kadence, s velikim „uzdahom” između perioda. On se čita kao rekvijem bez svršetka. U tom sporom talasanju, sjećanje napušta linearnu naraciju i postaje polifoni kolaž: djetinjstvo i opsada, ljubav i povijest, mit i dnevna politika izmjenjuju se kao „pasaži” ka istom paviljonu odsutnosti. U teorijskom smislu, tekst može biti čitan kroz poststrukturalistički okvir kao „metatekst o samome jezi-

ku”, o njegovoj moći da stvara prisutnost tamo gdje fizički nema ničega. U Derviševom diskursu, smrt nije kraj, već metafora za preobražaj u riječ: „Zaborav je uvježbavanje mašte da poštuje stvarnost, puštajući jezik da se uzdigne iznad nje. To je domaće tkanje nade koja nosi nepotpunu sliku sutrašnjice” (Darwish, 2006: 175).

Proza Mahmuda Derviša jedan je od zenita savremene arapske književnosti upravo zato što prevazilazi podjelu između lirike i naracije, između biografije i mita. U sva tri njegova prozna djela prisutna je ista ontološka matrica: jezik postaje prostor egzistencije, a pisanje ritual otpora ništavilu. Ako *Dnevnik obične tuge* otvara prostor sjećanja, a *Sjećanje za zaborav* uspostavlja ritam između zaborava i preživljavanja, onda se *U prisustvu odsustva* zatvara krug: to je knjiga u kojoj pjesnik „prisustvuje vlastitom odsustvu” i svojim riječima potvrđuje ono što je slutio cijeli život – da je pjesnik onaj koji preobražava smrt u ritam, a odsutnost u trajanje. U tom smislu, Derviševa proza je metafizička elegija palestinskog iskustva, ali i univerzalna meditacija o jeziku kao jedinom prostoru u kojem čovjek može biti istinski slobodan.

IZVORI:

- Darwish, Maḥmūd. (1971). *Dīwān Maḥmūd Darwish*. (M. Dakrūb, ed.). Bayrūt: Dār al-ʿAwda.
- Darwish, Maḥmūd. (1971). *Divān Maḥmūd Darwish*. (M. Dakrūb, ed.). Bayrūt: Dār al-ʿAwda.
- Darwish, Maḥmūd. (1997). *Dākira li-l-nisyan*. Ramallāh: Manšūrāt wizārat al-ṭaqāfa bi-taʿāwun maʿ Dār al-nāshir.
- Darwish, Maḥmūd. (2001). *Limādā tarakt al-ḥiṣān waḥīda*. Bayrūt: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2004). *Lā taʿtaḍir ʿammā faʿalt*. Bayrūt: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2006). *Fī ḥaḍra al-ḡiyāb*. Bayrūt: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2008). *Aṭar al-farāsha: al-yawmiyyāt*. Bayrūt: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Maḥmūd. (2009). *Al-Aʿmāl al-kāmila al-ḡadīda*. Vol. II. Bayrūt: Riyād al-Rayyis li-l-Kutub wa-n-Nashr.
- Darwish, Mahmoud. (2022). *Stanje opsade*. (M. Sarajkić, prev.). Sarajevo: Buybook.
- Derrida, Jacques. (2000). “A Self-Unsealing Poetic Text-Poetics and Politics of Witnessing”. In: *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. (R. Bowlby, trans.). (M. Clark, ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Duraković, Esad i Božović, Rade. (1979). *Savremena poezija Palestine*. Kruševac: Bagdala.
- Džejmson, Frederik. (1974). *Marksizam i forma*. (D. Puhalo, prev.). Beograd: Nolit.
- Said, Edward. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Harlow, Barbara. (1987). *Resistance Literature*. New York & London: Methuen.
- Kanafānī, Ghassān. (1987). *Al-Adab al-filastīnī al-muqāwim taḥt al-iḥtilāl 1948–1968*. Bayrūt: Muʿassasa al-abḥāth al-ʿarabiyya.
- Lachmann, Renate. (2008). “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”. In: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. (A. Erll, A. Nünning and S. B. Young, eds.). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Laurent, Jenny. (1982). “The Strategy of Form”. In: *French Literary Theory Today*. (R. Carter, trans.). (Tz. Todorov, ed.). London: Cambridge University Press.
- Levinas, Emmanuel. (1985). *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*. (R. A. Cohen, trans.). Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levi, Primo. (1991). *Isommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Pierre, Nora. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*, 26, 7–24.
- Pappe, Ilan. (1992). *The Making of the Arab-Israeli Conflict, 1947–1951*. London and New York: I. B. Tauris.
- Pappe, Ilan. (2008). *Etničko čišćenje u Palestini*. (N. Savčić i A. Salihović, prev.). Sarajevo: Bookline.

- Pappe, Ilan. (2012). *The Bureaucracy of Evil: The History of the Israeli Occupation*. Oxford: Oneworld Publications.
- Said, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sarajkić, Mirza. (2019). *Poetika otpora u djelu Mahmuda Derviša*. Sarajevo: Orijentalni institut UNSA.
- Sartr, Žan-Pol. (1981). *Šta je književnost?*. (F. Filipović i N. Bertolino, prev.). Beograd: Nolit.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). "Can the Subaltern Speak?". In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. (C. Nelson and L. Grossberg, eds.). London: Macmillan, 271–313.