

# Vanjski i unutarnji egzil u suvremenoj poeziji

---

Racz, Rajna

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:184841>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

## **Vanjski i unutarnji egzil u suvremenoj poeziji**

Korporalnost u suvremenoj egzilantskoj poeziji

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Andrea Zlatar Violić

Studentica:

Rajna Racz

Rajna Racz

[Rajnaracz97@gmail.com](mailto:Rajnaracz97@gmail.com)

Ovaj rad bavi se temom egzila u suvremenom pjesništvu, od početka dvadesetog stoljeća do danas (2011. godine)

U analizu teme egzila uključeni su pjesnici i pjesnikinje: Marina Cvetajeva, Rafael Alberti, Czeslaw Milsoz, Irena Vrkljan, Adonis, Josif Brodski, Mahmout Darwish, Adam Zagajewski Warsan Shire.

Rad analizira oblikovanje egzilantskog pjesništva iz ključnih očišta: egzilantsko tijelo, egzilant i obitelj, egzil kao "dijagnoza".

Ključni teorijski autori na koje se rad oslanja su: Edward Said, Giorgio Agamben, Arjun Appadurai, Michel De Certeau, Svetlana Boym, Dubravka Ugrešić

**Ključne riječi: suvremena poezija, egzil, egzilantska poezija, korporalnost, tijelo, transgeneracijska trauma, grad, tijelo grada, obećana zemlja, samoća, bolest, Drugo, odbačeni, pisanje kao azil, trauma u tekstu, obitelj, metamorfoza, nostalgija, ljubav, Marina Cvetajeva, Rafael Alberti, Czeslaw Milsoz, Irena Vrkljan, Adonis, Josif Brodski, Mahmout Darwish, Adam Zagajewski, Warsan Shire**

1. UVOD .....	4
<b>1.1. O EGZILU I EGZILANTIMA.....</b>	6
<b>1.2. EGZILANTI I POTREBA ZA PISANJEM.....</b>	8
2. EGZILANTSKO TIJELO U TEKSTU.....	9
<b>2.1. TJELESNOST U CENTRU ZA DEPORTACIJU.....</b>	10
<b>2.2. TRAUMA U TEKSTU .....</b>	16
<b>2.3. GOVOR TIJELA KAO GOVOR O PISANJU.....</b>	23
<b>2.4. UNUTRAŠNJOST I IZVANJSKI SVIJET.....</b>	26
3. OBITELJ NOŠENA U TIJELU .....	33
3.1. UČIM SVOJU MAJKU KAKO RODITI .....	34
3.2. MISLIM NA MAJKU U ZAGREBU .....	38
3.3. JA NE ZNAM GDJE SMO SAD NAS DVIJE .....	42
3.4. DJECA IZBJEGLICE.....	43
3.5. O ODBAČENIMA.....	45
4. EGZIL KAO DIJAGNOZA .....	47
4.1. ODRAZ NOSTALGIJE NA TIJELO .....	49
4.2. SANJAO SAM (SVOJ) GRAD.....	54
4.3. NAPUŠTENI GRADOVI .....	56
4.4. OBEĆANI GRADOVI.....	61
6. LITERATURA .....	71

## 1.UVOD

Suvremenoj egzilantskoj poeziji moguće je pristupiti iz velikog broja interpretacijskih očišta, jer svaki od njih u stihovima pjesnika rastvara pomno sagrađene usamljene svjetove. Ključno je pitanje bilo kako za ovaj rad odabrati korpus. Kako i po kojem kriteriju probrati autore čije ću pjesme analizirati. Marina Cvetajeva, Josif Brodski i Czeslaw Milosz bili su autori od kojih sam odlučila graditi korpus jer smatram da su oni kanonski autori egzilantske poezije kojima je njihov osobni egzil oblikovao pisanje o egzilu na teorijskoj razini, ali i u umjetničkom stvaralaštvu. Kod ovih autora egzil postaje ključno iskustvo koje ih je oblikovalo kao umjetnike, te tako čitanje njihovih djela bez svijesti o njihovom osobnom iskustvu egzila djelomično umanjuje razumijevanje i zamagljuje kontekst. Postavlja se logično pitanje: tko su sve pjesnici egzilanti, ljudi koje svojim stihovima spašavaju svijet? Kakva je njihova poezija i arhiv egzila ispisan u njihovim stihovima?

Jedan od glavnih kriterija pri izboru autora bilo je njihovo vlastito iskustvo egzila koje je značajno obilježilo njihov život i poetiku. Milosz, Brodski i Cvetajeva živjeli su u tuđini u različitim dijelovima svijeta kako bi sačuvali osobnu sigurnost i umjetničku slobodu. Korpus djela proširila sam pjesmama Rafaela Albertija, Mahmouta Darwisha, Adonisa, Adama Zagajewskog, Irene Vrkljan i Warsan Shrire. Alberti je u egzil otišao nakon španjolskog građanskog rata zbog svojih marksističkih uvjerenja i većinu života proveo je u tuđini. Mahmout Darwish, palestinski pjesnik, otišao je u egzil nakon osnivanja Izraela, školovao se u tadašnjem Sovjetskom Savezu te mu je bilo zabranjeno vratiti se u domovinu zbog političkih uvjerenja i poezije koju je pisao. Sirijski pjesnik Adonis, koji se odrekao svojeg imena kad je objavljivao prvu zbirku poezije 1957.godine jer je njegovo ime bilo "prearapsko", danas je jedan od najkontroverznijih egzilantskih pjesnika koji i dalje u svojoj poeziji aktivno komentira događaje na Bliskom istoku odakle je prebjegao, ne slažući se ni s vladajućom politikom niti s politikom otpora. Poput Mahmouta Darwisha, i Adonis je zabranjen za čitanje u svojoj domovini, gdje su njegove knjige često spaljivane. Adam Zagajewski rođen je u Lavovu 1945.godine, ali je, još kao dijete, s cijelom obitelji istjeran iz rodnoga grada u centralnu Poljsku, tako da je od najranije dobi u egzilu. Komunistička vlada zabranila je njegove stihove, pa je emigrirao u Pariz, ali se 2002. vratio natrag u Poljsku, u Krakow. Tijekom života tri puta je iskusio egzil te je upravo egzil središnja tema u njegovom pjesničkom opusu. Irena Vrkljan rođena je u Beogradu 1930. godine, a njena je majka bila egzilantica Bečanka, koja se doselila u Beograd, pa tako Irena Vrkljan u sebi nosi

transgeneracijsku traumu svoje majke. Irena Vrkljan studirala je u Berlinu i živjela u Njemačkoj gdje je djelovala kao književnica, no 2014. godine vraća se u Zagreb.

Temu egzila u suvremenoj egzilantskoj poeziji započet ću s Marinom Cvetajevom iako je stvarala početkom 20. stoljeća i umrla 1941. godine. To je vrijeme kada većina ostalih pjesnika, o kojima pišem, tek počinje stvarati ili je tek rođena. Najmlađa je pjesnikinja, koju sam svrstala u ovaj korpus, Warsan Shire, rođena 1988. godine u Keniji, zemlji u koju su njeni roditelji pobjegli iz Somalije. Njeno rođenje obilježeno je egzilom. Potom se s roditeljima preselila u Veliku Britaniju u kojoj trenutno živi. Ona je dijete prve generacije roditelja egzilanata i iskustvo egzila koje ona osjeća, prenošeno joj je odgojem i upisano u tijelo. Njene pjesme obilježile su imigracije 21. stoljeća i smatraju se svojevrsnim egzilantskim himnama.

Djela svih ovih autora obilježio je egzil. Iako je Marina Cvetajeva proživjela teške godine siromaštva i gladovanja u egzilu, u njenim pjesmama ova tema nije toliko izravno zastupljena. Međutim, kod Warsan Shire egzil je gotovo jedina tema o kojoj govori. Odabrani obilježili su suvremenu poeziju dvadesetog stoljeća, a neki, poput Adonisa, Vrkljan, Darwisha i Zagajewskog, aktivni su i u 21. stoljeću. Njihova poezija i po formi i po tematskim sklopovima govori o suvremenosti. Warsan Shire novi je glas egzila suvremene poezije 21. stoljeća.

Kao motivsko središte ovog odabranog korpusa poezije uzela sam temu korporalnosti. Nastojat ću pokazati da izabrani pjesnici sidrište svojih stihova pronalaze u tijelu. Rad je podijeljen na tri cjeline u kojima ću analizirati sljedeće složene motivske sklopove: Tijelo, Obitelj i Egzil kao dijagnoza.

U prvoj cjelini *tijelo* je ključ za čitanje pjesama odabranih autora. Tijelu se pristupa propitujući odnos tijela i putovanja, istražujući stvaranje tjelesne traume u tekstu te načine na koji se ispisuje složen odnos tijela naspram izvanjskog svijeta. Tijela pjesnika egzilanata nisu na isti način prisutna u stihovima pjesnika. Negdje je *tijelo* skriveno i ono se iščitava implicitno putem glagola koji nas vraćaju natrag na tijelo, a u nekim pjesmama *tijelo* postaje lirski subjekt pjesme – *tijelo* koje govori čitatelju.

U drugoj cjelini pisat ću o obitelji egzilanata. Tijelo se ovdje preoblikuje u genetski kod, navike, strahove i običaje koje je svaki egzilant naslijedio. Svaki pjesnik na drugačiji način govori o obitelji, u pjesmama nailazimo na različite komplicirane odnose između egzilanta i obitelji koja je s njima u egzilu ili koju su ostavili iza sebe. Tijelo nekog člana obitelji, poput oca ili majke,

često poprima ulogu odsutnosti i o *tijelu* se ovdje piše u negaciji. Odnosno tijelo roditelja se ne opisuje, ono je poništeno i odsutno, dok se s druge strane opisi egzilantskog tijela gomilaju. Djeca egzilanata, koja odrastaju na putu, jedino što imaju jest tijelo u koje su upisane sve obiteljske traume, pa tako tijela postaju medij transgeneracijskih trauma.

Egzil kao *dijagnoza* predstavlja treći motivski sklop u egzilantskoj poeziji. Ova tema zapravo govori o egzilu kao o fizičkoj i psihičkoj bolesti od koje svaki egzilant oboli. Najčešći je simptom ove *bolesti* nostalgija i pjesnici u ovom tematskom sklopu govore o utjecajima te *bolesti* na svoje tijelo. Kada govorimo o nostalgiji, najčešće govorimo o žalovanju za onim što je ostavljeno, tako da, kada pjesnici govore o egzilu kao dijagnozi često se odmiču od sebe i govore o konkretnim prostorima unutar kojih je njihovo tijelo postojalo i zapravo pokušavaju stihovima podariti tim prostorima vlastitu korporalnost i antropomorfnu karakter. Tako gradovi postaju jedan od ključnih motiva u odabranom korpusu. Pjesnici govore o *napuštenim gradovima* u koje se više neće vratiti i o *obećanim gradovima*, gradovima u koje su stizali i razočarali se. O svojoj *bolesti* govore preko metafore grada budući da putem konkretnih realnih prostora najlakše progovaraju o boljetici samoće koju su zadobili u egzilu.

### **1.1. O EGZILU I EGZILANTIMA**

Egzil predstavlja čin slanja neke osobe u progonstvo, odnosno to je prisilni boravak izvan nekog mjesta, najčešće izvan domovine. Egzilom se naziva i dobrovoljan odlazak iz domovine iz političkih, moralnih ili vjerskih razloga (Anić, Goldstein 1999: 90). Egzil je tuđina, to je prostor ne-mjesta, stanje čekanja i privremenosti, ali i trajnog gubitka, *obećana zemlja* u negaciji, pristajanje na bespovijesnost, tuđi jezik, mjesto kulturne nelagode, nostalgija za ostavljenim. Edward Said nas podsjeća da je “egzil neobično privlačan kao tema za razmišljanje, ali grozan za življenje” (Said 2005: 1-11) jer je to nametnuto odvajanje ljudskog bića od rodnog mjesta. Said egzil označava neizlječivo svjetovnim i nepodnošljivo povijesnim jer to je stanje koje ljudi uzrokuju drugim ljudima.

Temeljni problem izbjeglištva događa se pri samom upisivanju čovjekovog rođenja u pravni poredak nacionalne države. U 5. poglavlju knjige *Imperijalizam* (1951.), koje je posvećeno problemima izbjeglica, Hannah Arendt govori o eroziji nacionalne države i kraju prava čovjeka objašnjavajući da su u današnjem svijetu sudbina prava čovjeka i moderne nacionalne države tako

povezani da kraj jednoga nužno označava nestajanje drugog. Arendt objašnjava da se koncept “prava čovjeka“, koji se temelji na pretpostavljenom postojanju ljudskog bića kao takvog, “urušio čim su se oni koji su ga proklamirali po prvi put suočili s ljudima koji su uistinu izgubili svaki oblik, svojstva i povezanosti, osim puke činjenice da su ljudska bića“ (cit. Prema Agamben 1995: 102). U sustavu nacionalnih država izbjeglice počinju predstavljati uznemirujući element jer se ukidanjem jednakosti između pojmova čovjek i građanin, mjesta rođenja i nacionalnosti zaziva kriza suvereniteta. Prvi logori u Europi podizani su kao mjesta kontrole izbjeglica. Hannah Arendt piše u svom eseju da su koncentracijski logori, logori smrti, nasljednici takvih logora. Naime, Židovi i Romi mogli su biti slani u logore smrti tek kad su im ukinuta sva građanska prava. Prava čovjeka prestaju kada čovjek prestaje postojati kao građanin neke države; on je tada osuđen na smrt. Said uspoređuje egzil sa smrću, ali navodi da u egzilu manjka čak i konačno milosrđe smrti jer je egzil stanje koje je otrgnulo milijune ljudi od onoga što im pružaju jezik, tradicija, obitelji i zemljopis (Said 2005: 1-11). Said pokušava pronaći termin blizak terminu izbjeglice. Izbjeglica je na neki način prognanik, iseljenik, siročće. Said preuzima riječ “*siročće*“ iz proze Josepha Conrada. Izbjeglica postaje politički termin, a siročće subjektivni osjećaj stanja izbjeglištva. Izbjeglica je u konstantnom stanju bipolarnosti, na granici između osjećaja gubitka i osjećaja dobitka. On se sjeća onog što je izgubio, ali isto tako ne može negirati stvari koje mu je nova zemlja pružila. Bernhard Waldenfels izbjeglice naziva *strancima posebne vrste* (Waldenfels 2017: 236) jer je upravo nedostatak zajedničke domovine ono što drugoga čini strancem. Stranac je beskućnik bez grada i države, razmještena osoba (Waldenfels 2017: 238). Egzilanti su tako “gosti na poziv, njihovo mjesto ne nalazi se ni vani ni unutra, nisu više tamo odakle dolaze, a još nisu stigli tamo kamo bježe“ (Waldenfels 2017: 240). Zato egzilant, stranac, prognanik na one koji nisu prognani uvijek gleda s ogorčenjem jer je prognanik uvijek izmješten i ne pripada nikamo (Said 2005: 1-11).

Danas kada govorimo o egzilu i egzilantima dolazimo u zamku raznolikosti jer egzil potječe iz povijesne prakse progonstva. A danas, pravno gledano, postoje razlike između prognanika, izbjeglica i useljenika, iako svi imaju zajedničke korijene jer svatko tko je spriječen vratiti se kući jest prognanik. Prema Saidu svi egzilanti žive nenormalnim i bijednim životom sa stigmom autsajdera (Said 2005: 1-11). Dok su izbjeglice skupine nevinih izbežumljenih ljudi koji traže novi dom, prognanik je u jednini, stoji sam i uvijek sa sobom nosi svoju *samoću*. Najčešće je zbog svojih izbora i vlastitih političkih odluka postao prognanik. Iseljenici pak svojevolumeno žive u stranoj zemlji, obično zbog osobnih ili društvenih razloga. Ipak oni s egzilantima dijele samoću



i otuđenje, te nostalgiju prema ostavljenom. Razloga za egzil je mnogo, ali stanje je isto, te su tako prognanici, prema Saidu, uvijek ekscentrici koji osjećaju svoju različitost, oni su *siročad svijeta* (Said 2005: 1-11).

## **1.2. EGZILANTI I POTREBA ZA PISANJEM**

Egzil je udaljavanje iz kruga zavičajnog društva. Nekoć je to bila kazna koje su se svi najviše užasavali. Takvu kaznu doživjeli su Ovidije, Seneka, Dante, a kasnije posredno i Cvetajeva, Brodski, Adonis i Mahmoud Darwish (Belamarić 2017: 101). Danas živimo u vremenu izbjeglica, razmještenih osoba i masovnih migracija, odnosno u *vremenu egzila*, u vremenu kada kaznu, koje su se pisci najviše užasavali, doživljavaju brojni (Said 2013: 137). Upravo mnogi pjesnici egzilanti daju dostojanstvo ljudima u egzilu, stanju koje u svojoj biti negira dostojanstvo i identitet (Said 2013: 139). O njima je govorio i George Steiner smatrajući normalnim da ljudi, koji stvaraju umjetnost u civilizaciji kvazi barbarstva, koja je od tolikih napravila beskućnike, i sami postaju ekscentrici, nostalgici, pjesnici-nomadi koji prelaze preko jezika (prema Said 2013: 137). Kod egzilanata javlja se *potreba za pisanjem*. Njihovo izbjeglištvo označeno je glagolom pisanja jer kroz pisanje svaki egzilant ponovno konstruira svoj identitet i prostor u kojem stanuje. Cijeli žanr zapadnjačke književnosti, prema Steineru, mogli bismo opisati kao *bezdomni* i izvanteritorijalni. Moglo bi se reći da književnost, koju pišu prognani o prognanima, simbolizira suvremeno doba, koje je doba izbjeglog (Said 2013: 138). Sanja Šakić govori da se egzil može zamisliti kao “*velika priča u književnosti*“ koja se u dvadesetom stoljeću raspala na niz “*individualnih priča*“ (Šakić 2014: 225-226). Egzil u književnosti prestao je imati jedan glas, kao što je to bilo do dvadesetog stoljeća, već se razlomio na krhotine različitih lica koja govore, pišu o njemu i u pisanju pronalaze novi dom. Tako egzil prestaje biti sudbina jednog naroda i postaje sudbina mnogih, u različitim društvenim, političkim kontekstima i zato se povijest egzila od početka dvadesetog stoljeća više ne može svesti na zajednički nazivnik. Edward Said zaključuje da je logično što se *uspješni* egzilanti bave intelektualnim poslovima, u koje ubraja i pisanje, jer takvi intelektualni poslovi proizlaze iz *samoće*, a ona je elementarni osjećaj svih egzilanata. Pozicija *samoće* svojstvena je egzilu, a pisanje je najusamljeniji posao. Ovidije je u *Metamorfozama* istaknuo da, iako mu nedostaju domovina, obitelj i dom, i bez obzira na to što su mu oduzeli sve što su mu mogli uzeti, on i dalje u potpunosti uživa u moći svoga uma i zato se može baviti pisanjem u egzilu (Belamarić 2017: 102). Svaki egzilant pisac pronalazi svoj prostor, svoj dom u vlastitom pisanju. Pisanje je njegov *azil* (Zlatar, 2004: 135).

Često egzilanti postaju pisci jer, kao što Said naglašava, nova stvarnost s kojom se susreću postaje toliko čudna da je doživljavaju kao fikciju. Ipak, kada pišem o egzilu, zauzimam povijesno-kulturološku poziciju i prihvaćam Šakićinu tezu da je nemoguće pothvat misliti o egzilu u književnosti, a ne zanimati se za autorovu biografiju jer je upravo odnos egzila i književnosti ključan (Šakić 2014: 226). Uloga pisca u egzilu je dvojaka: on je i pisac i intelektualac. Pisanje je njegova umjetnička funkcija, a biti intelektualac – aktivna društvena uloga. Tako je on istovremeno egzilant i pisac i intelektualac. A ključno je da ni jedan dio njegova identiteta ne smije biti društveno zakinut kako bi upravo njegov govor o egzilu bio punovažan u značenju i promišljanju modernog egzila i suvremene egzilantske književnosti (Šakić 2014: 227).

## 2. EGZILANTSKO TIJELO U TEKSTU

Dok egzilant piše, on postaje netko drugi. On ispisuje *tijelo* na stranicama svojih književnih djela, sa svakim novim retkom i sa svakim ostavljenim tijelom kao tekstom, on postaje netko drugi. Svaka pjesma sastoji se od tijela koje je sastavljeno u nekoj pjesničkoj formi. No zanimljivo je također da pjesnici egzilanti u tijelu svoje pjesme pišu o svojem tijelu na metarazini. Ne pišu o fizičkom tijelu, već upravo onom sastavljenom od slova, koje svu patnju ispisuje u strofama jedne pjesme: Prognanici, opsjednuti tijelom, prenose ga kao temu, tijelo kao tekst:

“Pokupi me još jedanput u rečenice, pripremljene i tihe, nađi čuvstvo, zahvalnost što pišeš, živiš, vičeš, otputuj brzo, otiđi u druge ruke, otrgni se, idi, preklinjem te, prelomi se“! (Vrkljan 1982: 14)

Emocija nije samo riječ nego tijelo prenošeno riječima, piše Starobinski, koristeći metaforu prelaženja granica i imigracije kako bi opisao diskurs nostalgije nošene ljudskim tijelom (Boym 2008: 4). Tijelo se “odijeva u znak“ (Vojvodić 2016: 12). Irena Vrkljan isprepliće u svojim pjesmama svijest o vlastitom pisanju i svijest o tijelu:

“I već je oduvijek u progonstvu

I ja se teško snalazim u ovom predjelu,

Riječi leže na usnama i poput uboda gore na tijelu,

Kako daleko je od Charlottenburga do Steglitza,

Iz Njemačke u Čile, ili iz Jugoslavije u Njemačku?

(...)

Svako pisanje otvara nesigurna područja,

Kiša koja pljušti pokreće male dječje ruke

I ne štiti te srodstvo, poznavanje geografije” (Vrkljan 1982: 18)

## 2.1. TJELESNOST U CENTRU ZA DEPORTACIJU

U Adonisovoj poeziji o tijelu često se govori kroz prizmu rata, trauma i nasilja. U svakom ratu pojedinac je najveći gubitnik, a njegovo tijelo najveći stradalnik. Pjesma *Proganici* iz zbirke *Zrcalo sna* govori o egzilantima i njihovom životu u egzilu, završava s izvrtanjem vremenskog kontinuiteta jer rat, zbog kojeg im zamišljeno društvo govori “spremite se za dalek put ili se nastanite u šatorima od leda jer ovo ovdje nije vaša zemlja“, završava sa “sutra će se govoriti: s naše je zemlje ponikla borba i razvila se na našim tijelima osakaćenim na pokliku i našoj dugoj zagledanosti u novo sutra“ (Adonis 2016: 20). Milosz kao i Adonis u *Bijegu* govori o bijegu:

“Kad smo iz gorućeg odlazili grada

Na prvom poljskom putu natrag okrenuv oči

Rekoh: “Nek na tragu nam trava izrasta sada,

Neka u ognju začute drečavi proroci.

Neka mrtvi mrtvima govore što je bilo

Nama je određeno da novo, jako rodimo pleme,

Slobodno od zla, koje je tamo govorilo, “Idemo“

A mač plameni otvarao nam je zemlju“ (Milosz 1988: 76)

U Miloszevu ratu postoje oni koji su uspjeli pobjeći, i oni koji su zauvijek ostali na gorućoj zemlji, dočekavši svoju smrt. Taj rat razlikuje se od Adoniso. Njegova ratom osakaćena tijela, koja su zagledana u novo sutra, predstavljaju suvremene načine ratovanja. Taj rat je za zapadnjake, prema riječima Kevina Mcsorleya, “*bez vidljivih žrtava*“, a osakaćena tijela prognanika, jedna duševno, druga realno, dolaze u bolji život (Mcsorley 2012: 6). Za nas, zapadnjake, njihovi se ratovi emitiraju i percipiraju kao televizijske snimke, zbog čega tijelo egzilanta prestaje biti opipljivo i stvarno, a rat se poima kao društvena igra. Naime, jedan je od specifičnih načina ratovanja postizanje što veći stupanj razaranja, ali iz velike udaljenosti, štiteći tijela zapadnjaka od rizika ratovanja (Vojvodić 2016: 24).

Kada Adonis u pjesmi *I sam zrak je jecaj* govori o opsadi grada, on govori o opsadi tijela: “odsutnost što obavlja grad ima tijela koja hodaju. Ta tijela imaju noge poput nogu anđela.“ (Adonis 2016: 117). Kada govori o povijesti, on govori o povijesti tijela u ratu: “Ubijanje bješe

jedna dojka Bejruta, a druga je krv“ (Adonis 2016: 117), govori o tjelesnosti otkinutih udova u izvanjskome svijetu gdje u “vihoru se razlijeću otkinute ruke i glave što više ne znaju sa svoje vratove“ (Adonis 2016: 117) jer “rat bez tijela ne postoji, bio rat ovdje ili ondje, bio nekad ili sad tijelo pamti njegovu prošlost, njegov tijek i njegove posljedice, ranjeno prošlošću tijelo se priborava budućnosti“(Adonis 2016: 117). Upravo je to stanje egzilantskog tijela u pjesmi *Prognanici*, koje strahuje od budućnosti dok je zagledano u “*novo sutra*“ (Adonis 2016: 20). Prognanicima je budućnost uvijek obojana prošlošću, a traume upisane u tijelo ne nestaju:

“ono naprijed sada je za nama išlo  
dani nam se skrutili na osakaćenim tijelima  
zgrušali se poput krvi i počeli živjeti tren po tren  
stali kružiti bez vremena.“ (Adonis 2016: 20).

U trenutku odluke kada se pristaje na egzil, prostor i vrijeme izmiču, nestaju, a uobičajene su vremensko-prostorne kategorije preobražene.

Arjun Appadurai u eseju “*Priželjkivani zemljovidni – narativi o migrantima i zamišljenom budućem državljanstvu*” govori o mehanizmu proizvodnje izbjeglica. Za njega “traumatični događaji u prirodi i ekonomiji ili građanski rat izazivaju u nekoj naciji prisilne odlaske. Oni proizvode izbjeglice koji su uvijek traumatizirani”. Oni su u novoj zemlji uvijek u prostoru između, to je siva zona između “gostoprimstva, skloništa i zatočenja“ (Appadurai 2017: 265).

Najpoznatija pjesma Warsan Shire *Conversations about home (at the deportation centre)* opisuje stvaranje narativa izbjeglica. Ona kroz prizmu tijela govori upravo o traumatičnim odlascima i dolascima. Ova pjesma postala je svojevrsna himna 2015. godine, tijekom izbjegličkog vala i krize, nakon što je na internetu objavljena slika malenog Sirijca, s licem u pijesku, koji se utopio tijekom bijega iz Sirije. Pjesma *Conversations about home*, počela je cirkulirati internetom kao objašnjenje političke situacije. To je pjesma u prozi koja predstavlja svojevrsnu kroniku izbjegličke krize. Kod Warsan Shire bol se očituje u detaljima. *Razgovori o domu* se odvijaju u “Centru za deportaciju“, što upućuje na to da su izbjeglice socijalno neprihvaćene u državi u koju su stigle, često se čak smatraju neprijateljima. Cijeli pogibeljni put koji su prešli čini se uzaludnim i besmislenim jer sada čekaju da ih se deportira natrag u zemlju iz koje su pobjegli. Pišući, Shire “nastanjuje intersekcijski prostor rase, religije i migracije” (Ouma 2017: 25). pa tako njena pjesnička zbirka stvara neki *treći prostor* usred različitih kultura. Ouma koristi teorijski pojam

postkolonijalnog teoretičara Homija Bhabhe, gdje je “treći prostor” rezultat hibridnosti koji omogućuje da se pojave druga mjesta, te tako postaje prostor uključivanja, a ne isključivanja koji “inicira nove znakove identiteta, i inovativna mjesta suradnje i osporavanja“ (Rutherford 1990, 1). Shire koristi ovaj prostor kako bi otkrila s kakvim se strahovima suočavaju izbjeglice te “kako bi razgovarala o novim pitanjima koji se tiču identiteta izbjeglice ili nedostatka istog“ (Ouma 2017: 25).

Pjesma je strukturirana u četiri odlomka međusobno odvojenih zvjezdicama. Ti odlomci predstavljaju fragmente razgovora koji vode izbjeglice o svome domu. Pjesma počinje slikom doma koji napuštaju:

“Well, I think home spat me out, the blackouts and curfews like tongue against loose tooth. God, do you know how difficult it is, to talk about the day your own city dragged you by the hair, past the old prison, past the school gates, past the burning torsos erected on poles like flags? (Shire 2011: 21)“

Domovina ovdje postaje personificirana, naglašava se neprijateljsko, negostoljubivo okruženje u kojem građani žive. Ovdje se ilustrira gubitak doma, sunarodnjaka i gubitak nacionalnog identiteta koji muči pojedinca u potrazi za utočištem od nasilja i rata. Ouma naglašava da je poniženje stvoreno slikom vučenja za kosu jer “kosa je za žene kulturološki izbor ponosa, i znak njene ljepote“ (Ouma 2017: 26). Činjenica da ih netko izvlači iz grada vukući ih za kosu, prikazuje bol i poniženje s kojima su se suočavale prije odlaska u izbjeglištvo. Lirski subjekt, koji predstavlja kolektiv izbjeglica, prolazi pored mjesta koja su mu nekoć bila poznata kao “školsko dvorište“, ali sva ta mjesta sada “gore“ što znači da je gubitak trajan. Zastava je simbol nacije i suvereniteta, ona je ono što ih sve stavlja pod isto ime. Warsan Shire uspoređuje ljudsko tijelo s zastavom jer su i ljudi podignuti u zrak kao zastave, ali i oni bivaju spaljeni. Ova slika doslovce prikazuje užase rata, ali i metaforički gubitak osjećaja pripadnosti. Gubitak se spiralno kreće od osobnog do društvenog pa sve do gubitka cijele nacije. Fizičko tijelo pojedinca postaje fizička granica njegove države. Koža postaje površina zemlje. Zemlja izdaje građane, isto kao što tijelo izdaje izbjeglice, koje se sada prepoznaju u drugim zemljama po čežnji: “the longing, the missing the memory of ash on our face“. Zaključak je prve strofe da “nitko ne napušta dom ako dom nisu usta morskog psa“ / ”No One leaves home unless home is the mouth of a shark“. Prvi odlomak završava himnom koja, na neki način, prikazuje cijelu kulturu izgubljene države. Izbjeglice na putu u drugu zemlju nose himnu u svojim ustima. Dolaskom u drugu kulturu slijedi faza adaptiranja i mijenjanja vlastite

kulture koja im je upisana u tijelo jer ne postoje mjesta na njihovom tijelu za drugu pjesmu i drugi jezik / "for another song, another tongue or another language". Činjenica da izbjeglice stižu bez dokumenata, zbog čega izazivaju strah i sumnjičavost pri dolasku u europske zemlje, ovdje je pretvorena u sliku da izbjeglica u hotelu jede svoju putovnicu, ali da je u svom tijelu pretrpan jezicima koje ne smije zaboraviti, jezicima novih zemalja kroz koje prolazi. Trenutak jedenja vlastite putovnice odgovara prihvaćanju stvarnosti: ti više nisi pripadnik te države, tvoje tijelo više nije tvoja nacija.

Drugi odlomak počinje pitanjem koje se postavlja izbjeglicama kada stignu u novu zemlju, a koje je njima potpuno irelevantno: "Kako si stigao ovamo?" Izbjeglica nam odgovara: "Zar to ne vidiš na mome tijelu?" / "Can't you see it on my body?". Warsan Shire je *kartograf* fizičkog tijela koje postaje metaforičko utjelovljenje krize identiteta:

"The Libyan desert red with immigrant bodies, the Gulf of Aden bloated, the city of Rome with no jacket. I hope the journey meant more than miles because all of my children are in the water. I thought the sea was safer than the land. I want to make love, but my hair smells of war and running and running. I want to lay down, but these countries are like uncles who touch you when you're young and asleep. Look at all these borders, foaming at the mouth with bodies broken and desperate. I'm the colour of hot sun on the face, my mother's remains were never buried. I spent days and nights in the stomach of the truck; I did not come out the same. Sometimes it feels like someone else is wearing my body" (Shire 2011: 21).

Geografija puta i ljudska anatomija ovdje su izjednačeni te postaju metafora izbjegličkog puta gdje je vidljivo kako se taj put zauvijek upisuje u njihovo tijelo. Tijelo postaje sjećanje na sve one koji su izgubili živote u Adenskom zaljevu. Prema podacima UN-a na tisuće Somalijaca i Etiopljana dnevno riskira svoje živote kako bi pronašli bolji život u nekoj drugoj državi, a pritom se velik broj utopi, nestane, bude ubijen. Migranti iz Afrike različitim rutama putuju prema Italiji, europskoj državi u koju stiže najviše izbjeglica. Geografske slike iz pjesme poput Libijske pustinje obojane krvlju izbjeglica i Rima koji nema jaknu, prikazuju smrt svih onih izbjeglica koji goli i bos dolaze po različitim vremenskim uvjetima i smrzavaju se do smrti. Ovakav način personifikacije puta i geografije zapravo je slika onoga što se događa svaki dan u našem susjedstvu, a mi pred tim činjenicama zatvaramo oči.

Treći odlomak opisuje krizu identiteta što se događa za vrijeme faze adaptacije u novu državu. Tijelo tu postaje mjesto srama jer njoj ne pripada, mjesto koje žudi za nečim izgubljenim. Koristeći

zamjenicu "Ja", izbjeglica sebe naziva grijehom i gubitkom sjećanja. Svoj novi život u boljoj državi on opisuje kao:

"the people at the desks, the calling cards, the immigration officer, the looks on the street, the cold settling deep into my bones, the English classes at night, the distance I am from home" (Shire 2011: 21).

Nova se država pretvorila u niz birokratskih pravila, a ne u mjesto koje im pomaže da pronađu novi identitet. Ipak, rizik pogibeljnoga puta, samoća i dehumanizacija bolji su od mogućih scenarija koji bi se bili dogodili da nisu otišli:

"the scent of a woman completely on fire, or a truckload of men who look like my father, pulling out my teeth and nails, or fourteen men between my legs, or a gun, or a promise, or a lie, or his name, or his manhood in my mouth" (Shire 2011: 21).

Zadnji odlomak govori što znači biti izbjeglica u zapadnome svijetu i o nerazumijevanju koje doživljava:

"I hear them say go home, I hear them say fucking immigrants, fucking refugees. Are they really this arrogant? Do they not know that stability is like a lover with a sweet mouth upon your body one second; the next you are a tremor lying on the floor covered in rubble and old currency waiting for its return (Shire 2011: 21)."

Smatram da je ovo najbolji primjer kako nacija vrlo brzo zaboravlja trauma, te iz straha prema drugom i drugačijem postaje agresor. Waren Shire nas podsjeća da je stabilnost države krhka i da u svakom trenutku bilo tko od nas može i sam postati izbjeglica: "I'll see you on the other side."

Czeslaw Milosz, s druge strane, mnogo ranije, u svojoj pjesmi *U Varšavi* (1945.) progovara o mehanizmu proizvodnje pjesnikā egzilanata, što je, smatram, jednako zanimljiv fenomen kao masovne migracije danas. On opisuje tu unutarnju borbu u pjesniku kada se on nakani pisati o izbjeglištvu. Na neki način ovo je himna pjesnika koji su svoj opus posvetili tematici prognanika. To je prisilno prokletstvo, ovisnost pisanja u egzilu i bivanja u egzilu. Milosz *pjesnike egzilante* izjednačava s narikačama koje moraju izazivati snažnu emociju svojim plakanjem, kao što pisci svojim stihovima moraju prouzročiti tu istu bol u čitatelju.

"Kleo si se da nikad nećeš biti  
Pogrebna narikača,  
Kleo si se da nikad nećeš dirati  
Velike rane svog naroda,

Da ih ne bi pretvarao u svetinju,  
Prokletu svetinju što progoni  
Potomke u kasnijim vjekovima!“ (Milosz 1988: 79)

Milosz zamišlja vlastiti proces pisanja gdje se pisanje susreće s mrtvima iz njegove zemlje, onima koji nisu mogli otići u egzil, pobjeći, onima koji nisu postali kolektivno lice u pjesmi *Bijeg*:

“Moje pero je lakše  
Od pera kolibrija. Ovaj teret  
Za mene je zaista pretežak.  
Kako da živim u zemlji  
Gdje se noga spotiče o nesahranjene  
Kosti mojih najbližih?“ (Milosz 1988: 80)

Svojim stihovima Milosz priziva slike traume u tijelu oblikovane njegovim riječima. Boreći se da ih ne pretvori u svetinju i ne piše o izbjegličkoj bijedi, upada u zamku koju jezik nameće egzilantu:

“Čujem glasove, vidim osmijehe. Ne mogu  
Ništa da pišem, jer petoro ruku  
Hvataju mi se za pero  
I tjeraju me da pišem njihovu povijest  
Povijest njihovog života i smrti.  
Zar sam za to stvoren  
Da postanem pogrebna narikača?“ (Milosz 1988: 79)

Piscu egzilantu motivski krugovi prestaju pripadati. Tada prestaje biti bitno o čemu žele pisati jer ih opsjeda njihov život i iskustvo u njih upisane kolektivne traume, te više ne mogu odbaciti identitet koji nose. Taj teret doma Marina Cvetajeva opisuje kao kanibalizam: “Pojeo polagano/Me - dom.“ (Cvetajeva 2018: 217). Tijelu u procesu pisanja suprotstavljaju se druga zamišljena tijela, domovina, mrtvaci, ranjenici, što postoje samo u riječima, a te se riječi *guraju* da ožive na papiru:

“Dok su mi riječi bile  
Mržnja  
Bijah prijatelj lancima“ (Darwish 1984: 34)



## 2.2 TRAUMA U TEKSTU

*Trauma* izbjeglica izaziva najdublju tjeskobu u modernoj nacionalnoj državi jer se naša država i identitet građana temelje na popisu stanovništva, porezima i ispravama i, na taj način, bit novih trauma je u tome da egzilant u novoj zemlji nema “fabulu, narativ, nema lik, identitet ili ime“ (Appaudrai 2017: 265). Egzilant se ponovno nalazi u paradoksu, jer je za državu u koju dolazi bezimen, a za njega, osobno, njegov život postaje narativ što sadrži osobna imena, ali nema identitet koji se uklapa u zakonski narativ države. Za udomitelje kao da ne postoje “jer nemaju nikakav identitet koji se uklapa u nove okolnosti“ (Appaudrai 2017: 271). Mahmout Darwish je svjestan politke primanja izbjeglica i vlastite pozicije bezimenosti. Adonis je uzeo ime koje mu ne pripada jer je svoje smatrao prearapskim, kreirao je tako svoj novi identitet. Poput književnika Mahmouta Darwisha suprotstavlja se činjenici da se njihovi narativi ne uklapaju u zakonski narativ države primateljice:

“Nema u povijesti Arapa  
Nijedno ime koje mogu uzeti  
I pod njim ti krišom pod tajne prozore doći  
Sva tajna imena su pohranjena  
U rashlađenim biroima za regrutaciju  
Prihvataš li onda moje ime  
Moje ime tajno i jedinstveno  
Mahmud Derviš  
Moje pravo ime  
S mesom su mi pokidali  
Policijski bičevi i karmelićanski zlobnici“ (Darwish 1984: 33).

Darwish svojem imenu daruje *tijelo* kada ga povezuje s mesom. Njegovo ime usko je povezano uz njegovu tjelesnost dok mu oduzimanjem identiteta trgaju tijelo. Darwish postaje *egzilant pjesnik* koji afirmira identitet u prošlosti, iako u modernoj nacionalnoj državi nema mjesta za narative koji nisu utemeljeni u “prošlosti: krv, rođenje, roditeljstvo, jezik“ ili u “sadašnjosti: radno mjesto, brak, studiranje“ (Appaudrai 2017: 271). Egzilanti zagledani u novo sutra žive u “budućnosti: težnja za boljim domom, sigurnijim životom“. I tako njihove priče o patnji, ugnjetavanju i nasilju u njihovim domovima nije lako pretvoriti u narative priželjkivanja (Appaudrai 2017: 271). Egzilant pisac uvijek je obilježen traumom prošlosti i traumom budućnosti, a njegovo tijelo živi isključivo u sadašnjosti, kao u pjesmi *Vječita robija*:

“Već su prestale nekadašnje patnje. Učutao plač. U starom albumu  
Vidiš lice jevrejskog djeteta

Četvrt časa prije pogubljenja.  
Oči su ti suhe. Pristavljaš vodu za  
Čaj, jedeš jabuku. Živjet ćeš.” (Zagajewski 1988: 51)

U sadašnjosti to tijelo ima sve potrebe običnog fizičkog tijela koje ne razlikuje etikete egzilanta ili modernog građanina:

“raspršeni smo, izgubljeni na putovima  
praznih ruku i srca  
a glad je sav naš zov“ (Adonis 2016: 20).

*Trauma* egzilanta tako postaje određeno iskustvo što se nije integriralo u simboličko. Sama trauma ne može biti neposredno simbolizirana u jeziku. Ona postoji kao stvarno, gdje je stvarno ono što bilo koji iskaz stvarnoga ne uspijeva uključiti, stoga o njoj subjekt ne može govoriti, odnosno na nju se referira kao na nešto što je izvanjsko u odnosu na njega (Vukas Lugarić 2016: 232). Upravo ova ideja vidljiva je u pjesmi Mahmouta Darwisha *Glas iz Šume*, gdje lirski subjekt govori o svojoj tjelesnoj traumi vranama:

“Iz maslinjaka  
dođe eho  
Dok bijah raspet nad vatrom  
Rekoh vranama: ne kidajte  
Možda ću se vratiti kući  
I možda će nebo kišiti  
Možda će  
Ugasiti se ova divlja šuma  
Jednom ću sići sa svoga križa  
Vidjet ćete  
Kako se vraćam bos...nag” (Darwish 1984)

Lirski subjekt ne gradi sliku svojeg ranjenog tijela, njegov je glas posve odvojen od njega i čini se da je on samo eho iz prve strofe, *obestjelesni* glas. Ipak, trauma se pokazuje u glagolima: “raspet”/ “Ne kidajte”. On svojim tjelesnim ranama pristupa uzimajući poznatu sliku iz Novog zavjeta i uspoređuje svoje muke s Isusovima. Svaki pisac egzilant, kada govori o tjelesnoj traumi, pronalazi različite narativne strategije. Darwish (1984) je pribjegao udaljavanju svojeg glasa od tijela i

poznatoj kulturnoj slici jer tako trauma postaje manje osobna. Jedini autentični egzilantski stihovi o samoći, ovi su: “Možda ću se vratiti kući/ Vidjet ćete kako se vraćam bos...nag”. Ogoljivanje sebe u posljednjem stihu jest priznanje: kada se vraćaš kući, vraćaš se bez ičega, samo svojim tijelom.

Andrea Zlatar u knjizi *Tijelo, tekst, trauma* ističe dva ključna razloga neizrecivosti traume iz perspektive pisca: prvi je filozofski i on govori o neizrecivosti nečovječnoga kao takvoga. Drugi razlog je psihijatrijsko-analitičke prirode i tiče se pretpostavke da radikalno traumatični događaj desubjektivizira pojedinca i uzrokuje slamanje njegova osjećaja konzistentnosti vlastitog identiteta, te da iz tog razloga trauma ne može doći do jezika i biti iskazana jezikom i u jeziku riješena (Zlatar 2005). Mora postojati *ja* koje svjedoči, a traumatično iskustvo lišava subjekta osjećaja cijelosti njegova vlastitoga *ja*. I tako trauma za svakog egzilanta pisca postaje sukob iskazivog i neiskazivog, reprezentabilnog i nerepresentabilnog:

“tragam za skrovištem  
za svijetom koji počinje  
na rubu ovog svijeta“ (Adonis 2016: 32).

Pisac egzilant, opterećen sidrištem svog života, svojom traumom, mora osmisliti narativne strategije kako svoju opsjednutost tijelom pretvoriti u *tijelo-tekst*:

“tvoj glas, poput drhtaja, počivaše  
u tijelu dana ili u tijelu riječi  
na ležaju od pjesama“ (Adonis 2016: 55).

Warsan Shire *tijelu riječi* pristupa kao ključnom nositelju svoje poetske ideje. Ona polazi od teze da se čovjeku može oduzeti domovina, kuća, putovnica, ime, ali mu se ne može oduzeti tijelo. Jedino što izbjeglica sa sigurnošću može ponijeti sa sobom jest tijelo i njegovo sjećanje. Shire vidi tijelo i njegov preobražaj kao rezultat društvene disharmonije prouzrokovane ratom, gdje tijelo postaje primatelj patnje. Tijelo postaje receptor preko kojega se nasljeđe rata ponovno proživljava. Često govori o ženskom iskustvu i ženskom doživljaju rata gdje se trauma prepričava iz pasivne pozicije koju lirski subjekt ne može napustiti. Oyeronke Oyewumi u knjizi *The invention*

*of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* iznosi tezu da je društveni poredak usidren u tijelo, tijelo je ovisno o kutu gledanja, uvijek drugačije. Ona navodi da fraze poput "političko tijelo" nisu samo metafore nego se mogu čitati doslovno. Tijelo postaje središte analize i supstanca subjektiviteta u koji se upisuju sve osobne i političke teme. Tijelo postaje mjesto otpora, mjesto borbe, mjesto aktivizma (Oyewumi 1997: 3). Pjesma *Trying to swim with god* najradikalnije opisuje traumu koja se vrši nad ženskim tijelom za vrijeme rata. Ta pjesma također u sebi sadrži dva direktna citata iz Kurana. Prvi stih pjesme je na arapskom. On je izdvojen nakon engleskog naslova "*Trying to swim with god*" kao pravi autohtoni naslov pjesme: "*Istaqfurulah*" znači "*Allaha za oprost molim*". Nakon toga u prvom stihu majka ponovno postaje središnji subjekt koji kćeri pripovijeda tu priču: "My mother says this city is slowly killing our women". Jedino Bog može oprostiti takvo nasilje koje se vrši nad ženama. Ovdje se produbljuje problem religije, što sam ga navela u pjesmi Warsan Shire gdje žena moli Boga da ju muž ne ostavi, no sada su uložili mnogo više. Nakon prve dvije strofe koje se usredotočuju na tijelo kćeri koje rat ne može dotaknuti jer je u egzilu, slijedi jedan razlomljeni stih ponovno na arapskom: "*Inna lillahi Wa inna ilaihi Rajioon*" / "Mi pripadamo Alahu i Alahu ćemo se vratiti". Potom majka objašnjava da ne postoji ta politička sila koja bi mogla spriječiti da se tijelo iscrpljeno ratom vrati Bogu. "Nobody can fight it, the body returning to God", gdje Bog ponovno postaje jedino mjesto utjehe za vrijeme rata. Kći, iz svoje pozicije, opisuje kako ona vidi to nasilje vraćajući se na sam naslov pjesme na engleskom jeziku koji prikazuje sliku plivanja s Bogom.

"But the way she fell, face first, in the dirt, mouth full of earth, air, teeth, blood, wearing a white cotton baati, hair untied and smoked with ouns, I wonder if Kadija believed she was going to float" (Shire, 2011).

Na dihotomiju kultura ukazuje i miješanje arapskog i engleskog jezika. Kći, koja cijeli život živi u egzilu, daje jedan pogled na smrt, na engleskom jeziku, a majka, koja je rat proživjela, daje drugu perspektivu na arapskom jeziku navodeći citate iz Kurana. Međutim, tijelo kćeri u egzilu iz Božje perspektive jednako je tijelima žena koje masovno ubijaju u gradskim bazenima.

Prema D. Ugrešić, pisac ispisuje temu egzila iz dvostruke pozicije: "pozicije egzilanta i pozicije komentatora sna koji se zove, egzil" kao što to reče Josif Brodski. (Ugrešić 2000: 97). Pišući, pisac uređuje svoj "*rasuti život*", pa su zbog toga gotovo svi egzilantski tekstovi obilježeni

“posebnom vrstom hladnoće slične posttraumatičnoj distanciranosti od traume“ (Ugrešić 2000: 97).

Kod Adonisa zapažamo pravilo da traumu, događaj koji pripada povijesti, predstavlja i doživljava kao sadašnjost. Svoje realno tijelo, svoj strah i fizičke promjene na svome tijelu, svoje uzdahe, manjak daha, strah i bol, on prenosi u tijelo pjesme kratkim fragmentima, brzim izmjenama slika, eliptičnim i uskličnim rečenicama. Sve se to očituje i u izgledu pjesme, u prazninama između strofa, u čemu se odražava trenutak nijemosti (Waldenfels 2017: 237). Adonis koristi još jednu strategiju kako bi opisao suvremena zbivanja: on odabire temu iz daleke prošlosti, i udaljavajući se iz svoje stvarnosti, opisuje analognu invaziju na tijelo, ali iz perspektive koja ne prijete konkretno njegovu vlastitom tijelu. Kao da u osakaćenim tijelima prošlosti pronalazi sadašnjost vlastita ugrožena tijela. Čak i kada je tema iz dalje prošlosti, on ju i dalje proživljava kao sadašnjost. Tako u *Četiri pjesme za Timura*, mongolskog osvajača i osnivača Timuridskog carstva, on opisuje:

“iznenada nasrni  
na tijelo djevice  
na tijelo žene noseće...  
iznenada nasrni i rastrgni  
ne ostavi ni starca ni djeteta...  
to je moj zakon“ (Adonis 2016: 48)

Nakon destrukcije uvijek dolaze Oni, to su nadolazeći, koji pospremaju nered i vraćaju red što nikada nije ni postojao, oni brišu dokaze nasilja i omogućavaju da se nastavi dalje. Adonis iznosi zanimljiv mehanizam ponovne konstrukcije nakon nasilnog čina. Oni koji dolaze pokušavaju vratiti prostor u prvotno stanje, zakopati sve dokaze nasilja i na taj način vratiti harmoniju. Glagol kopati postaje metaforički nositelj prividnog vraćanja stvari u prvotno stanje jer harmonija koja se postiže gradi se na zločinačkim temeljima.

“došli su  
ušli u kuću, goli  
kopali  
zakopali djecu  
vratili se.“ (Adonis 2016: 48)

Na primjerima ovih stihova vidimo da su pjesničke slike nasilja uvijek prekinute usred čina. Što kraće i jednostavnije, u što manje riječi, opisuje se invazija nad tijelima. Ritam je ubrzan. Svaka nova slika, nova je prijetnja, novo ugroženo tijelo. U ovom tekstu tijelo je bez daha, tijelo koje svakim stihom čeka novi udarac. Ono je golo, osakaćeno, jednostavno i napušteno, tijelo koje, od daleke prošlosti do danas, ostaje isto u svakome ratu. Brodski koristi isti postupak u pjesmi *Odisej Telemahu* vraćajući se temi iz svojeg kulturno-civilizacijskog kruga, Trojanskom ratu :

“Tko je pobjednik – ne pamtim.

Jamačno Grci, toliko mrtvaca

Iz zemlje bacit mogu samo Grci...“ (Brodski, 2012: 130)

Odabirući Odiseja kao naslovnog junaka, Brodski se osvrće i na tezu da Odisejev povratak predstavlja njegovu potvrdu kao muža, vladara i oca, odnosno svih patrijarhalnih funkcija. Ironičnim opisivanjem zločina koje samo Grci mogu raditi, zapravo Brodski zamjenjuje imenicu Patrijarhat s predstavnikom naroda koji je taj sustav u književnosti potvrdio. Opisivanjem udaljene teme jednog rata i vraćanjem kući pokušava progovoriti o vlastitom iskustvu izbjeglištva i osobnoj tuđini. Opisujući daleke teme, pjesnici egzilanti, stihovi kojih su često zabranjeni u državama iz kojih su pobjegli, tom strategijom osvrću se udaljenom metaforom na političku situaciju u vlastitoj državi koja je skrivena u narativu nasilja, opće prihvaćenom u povijesti.

“Pa ipak put što vodi našoj kući

Pokazao se tako predugačkim

Kao Posejdon da je, dok smo ondje

Tratili vrijeme, rastegnuo prostor. Sad ne znam ni ja gdje li se nalazim

I što je naprijed“ (Brodski, 2012: 130)

Traumatično iskustvo nikada se ne daje u formi *narativno sređenoga sjećanja*, nego se najčešće javlja u obliku snova, flashbackova, amnezijskih rupa u sjećanju itd. (Caruth 1995: 151). Caruth govori da ti iskazi nemaju svoje mjesto ni u prošlosti, koja nije u potpunosti doživljena, a ni u sadašnjosti, u kojoj bi te slike bile posve razumljive (Vukas Lugarić 2016: 232). U pjesništvu

je reprezentacija traume i njena forma još složenija jer tu se ne koriste navedene narativne strategije, a ipak unutar cijele strukture pjesme traumatična iskustva javljaju se kao klice slika izgovorenih vrlo jednostavno i izravno, ali ne iz perspektive subjekta, nego uvijek iz perspektive promatrača. Irena Vrkljan u svojoj zbirci često opisuje živote i traume drugih egzilanata iz perspektive lirskog subjekta koji ih promatra:

“i mi te često vidimo u Messini, spavao si na cesti  
S kćeri Fernandom i sinom Pasqualom,  
Ležali ste pred crnim kamionom, nitko više  
Ne primjećuje putnike srdžbe,  
Izmučen je mir, izgubljen,  
Osjećam, ovo bi pismo trebalo biti za sve one  
Koji budni leže na tlu,, (Vrkljan, 1982: 19)

Na isti način, kao što su Adonis i Brodski progovarali o aktualnom nasilju u njihovim zemljama, Vrkljan koristi strategiju udaljavanja tako što piše o traumama drugih egzilanata. Ona gradi tuđe sudbine, koje su ispunjene samoćom, kako bi u njima zrcalila svoju vlastitu. Tako lirski subjekt u egzilantskoj poeziji često depersonalizira svoje traume i odvoja ih od svoga tijela, a tijelu u tekstu daje formu udaljene slike. Tijelo u toj udaljenoj slici postaje detalj u velikom planu. Pjesnički subjekt gleda samoga sebe kao neko drugo, strano tijelo. Kada pjesnik svoj vlastiti autoportret napiše istom strategijom udaljavanja, kao što su to Vrkljan, Brodski i Adonis radili, dolazimo do krajnje točke otuđenja od vlastitog identiteta, gdje pjesnik gradeći svoj vlastiti lirski subjekt isto ga opisuje iz neke izvanjske točke, kao strano tijelo koje je odlaskom u tuđinu prestalo pripadati njemu, te su sve spone bliskosti tijela i sebstva popucale:

“Nisam stranac kad se nađem na brodu.  
Lice obično, skupljača poreza,  
Trgova, vojnika, ne izdvaja me iz grupe.  
Niti se branim da odam doličnu poštu  
Mesnim božanstvima. I jedem što i drugi.  
Toliko je dovoljno kazati o sebi“ (Milosz 1988: 108)

Miloszeva pjesma napisana je u tuđini, i što je naznačeno na kraju pjesme jer je naveden grad Washington, gdje je tada Milosz boravio. Iako nije dao ime lirskom subjektu, dao je ime prostoru u kojemu je boravio i na taj način on mjesto tuđine smatra važnijim od vlastita imena.

### 2.3. GOVOR TIJELA KAO GOVOR O PISANJU

Jezikom tijela iskazujemo ono neizgovorivo. Dok pisac egzilant piše o svome tijelu, kroz svoje tijelo govori o pisanju. U poeziji je često prisutna metarazina, gdje lirski subjekti u pjesmama sami govore o pisanju, i vlastito pisanje uspoređuju s tijelom. U egzilantskoj poeziji u čitanju se značenjska analiza vizualno stvara ispred očiju i tijelo se usporedno sa stihovima slaže u *snite*. Adonis u svojoj pjesmi *Glazba II* govori kako „ne želi da udovi naši brodom od papira putuju“ (Adonis 2016: 105) i on izražava želju odvajanja tijela od pisanja kako bi tijelu dao prostor da postoji nevezano za sam čin pisanja. zapravo pokušava svoje tijelo odvojiti od čina pisanja. Lirski subjekti u pjesmama Marine Cvetajeve često progovaraju sa sviješću stvarnoga života i svjesna činjenice da su njeni stihovi politički upitni i da se smatraju opasnima u Rusiji. U tom običaju s tradicijom, govor o pisanju uvijek se usidrava u tijelo:

“Vas ničim ne ugrožava  
Plemeniti moj stih.  
Nisu vam važna – kraj drugih –  
Ni moja oka dva.“(Cvetajeva 2018: 41)

U svakom ispisivanju svojega tijela, egzilant ga ujedno ponovno i gradi, te tako postaje arhitekt svojega života. On gradi svoje tijelo slovima, frazama, pjesničkim slikama, poigravanjem ritmom, i njime se obraća svijetu, koji ga nije slušao, sve dok nije stvorio novo tijelo u tekstu u takvoj situaciji pjesma *Ostaci tog tijela* govori o tom više nego njegova biografija (Adonis 2016: 108). Jedino u pisanju egzilant ima kontrolu nad svojim životom. On u tekstu gradi *arhiv* svojih sjećanja i trenutaka koje je izgubio odlaskom u egzil, prihvaćanjem identiteta prognanika. Pišući, on razgovara s onima s kojima ne dijeli tuđinu. Česta je strategija opisivanja samoga čina pisanja, što služi kao most za dijalog s onima koji su udaljeni:

“Tko zna, možda upravo sada,  
Dok pišem ove retke, sjedeći



U ciglenom malom gradiću  
Srednje Amerike, ti lutaš  
Duž gorušične zgrade, u čijim vlažnim zidovima  
Pati još jedan naraštaj“ (Brodski 2012: 179)

Pisci egzilanti tako grade dom onima koji su ga izgubili: taj dom ne gradi se od konkretnog realnog materijala, nego od ideja, koncepata, vjerovanja, nade. Zagajewski u pjesmi *Oblak* uspoređuje pjesnike s rudarima. Oni su u strukturi svijeta nevidljivi kao i njihov građevinski materijal, oni rade u kanalima podsvijesti svakog čitatelja. Zagajewski kroz stihove strukturira tijelo, traum, jedan svijet visokih soba s venecijanskim prozorima, „no to je svijet u kojemu se ne da živjeti” (Zagajewski 2013: 94)

“Pjesnici nevidljivi kao rudari  
Skriveni u jamama  
Za nas grade dom“ (Zagajewski 2013: 94)

Paradoks o pjesnicima koji grade za čitatelje dom, a sami su bezdomni, pokazuje nestabilnu poziciju suvremenih pjesnika egzilanta. Dok pišu, egzilanti odgađaju svoju smrt, taj konačni egzil, protjerivanje iz vlastita tijela, koji, nakon dugog puta, svejedno donosi kraj. Iako je pisanjem odgađaju, oni su opsjednuti njom i materijaliziranjem koncepta smrti, njenim otjelovljenjem.

“Nisam znao da se vrata miču s mjesta na mjesto, da se duše mogu zacrvenjeti zbog svojih tijela, niti da na kraju tunela svjetlo donosi smrt. Čujte me još.” (Alberti, prema Letić, 2010)

A odnos egzilanta i egzila, kao i njegov odnos prema tijelu uvijek je nalik *ljubavnoj pjesmi*. Eros i Thanatos se isprepliću. *Ljubav*, kao osjećaj, živi isključivo u našem tijelu. Za lokaliziranje ljubavi potrebno joj je pronaći sjedište u ljudskom tijelu. U pjesmi naslova *Ljubav*, Adonis glagol *voljeti* smješta u ruke i iznemogle grudi svojeg brata. *Ljubav* odlazi u egzil tek nakon smrti tijela i kada se Adonis pita “što će ljubav kada ja umrem?”, odgovara slikom bratova raskomadanoga tijela. (Adonis 2016: 12) Čak i u tim malim bljeskovima invazije na tijelo, što proviruje gotovo u svakoj Adonisevoj pjesmi, postoji i dašak optimizma i misticizma. Adonis uvijek zaključuje: “otkad me ima, postoji i bog ljubavi“ (Adonis 2016: 12). Pa tako njegova poezija, iako razorilački govori o tijelu u tekstu, uvijek ostavlja prostor nade u fizičkim ranama našega tijela, jer svaki egzilant, koji je ujedno i pisac, proživljava dva puta u ispisivanju: razaranje i stvaranje. Destrukcija postojećeg identiteta što su ga ostavili iza sebe,destrukcija prethodne države i političkog sustava ključno je za slobodno pisanje, za mogućnost faze stvaranja.

“razorih svoje kraljevstvo  
razorih prijestolje, trgove i peristile  
i svojim plućima nošen stadoh trgati“ (Adonis 2016: 30)

Faza stvaranja, sastoji se od ustoličenja svojeg novog identiteta rodne zemlje s vlastitim jezikom. Jezik postaje jedina utjeha svakog egzilanta, njihov pjesnički jezik i kreiranje autentičnog iskaza predstavlja jedinu mogućnost za pronalaženjem izgubljena doma. Taj dom nije građen brisanjem, nego na ruševinama ostavljenoga identiteta:

“danas imam svoj jezik  
imam granice, zemlju i znamen svoj  
i narode koji me svojom zbunjenošću hrane  
a moje ruševine i krila svjetlost im daju.“ (Adonis 2016: 30).

Milosz kao i svi pjesnici egzilanti ima složen odnos prema vlastitom jeziku. On u pjesmi *Moj vjerni jeziče*, posvećenoj njegovom materinskom jeziku, koji mu u egzilu naizgled ne služi, ali jedino njim gradi svoj identitet u pjesmama, te opisuje faze stvaranja i razaranja koje se isprepliću. On jezik izravno naziva domovinom, jedinom koja doista pripada njemu. Svjestan je što znači govoriti jezikom koji nije svjetski i toga da pisanjem na tom jeziku smanjuje direktnu komunikaciju s čitateljima, ali istovremeno Milosz, osvještava trenutak *vječnosti* stihova, kao činjenicu da njegove pjesme komuniciraju ne samo sa suvremenicima, nego i s onima koji će naslijediti njegovo razdoblje. Njegov odnos prema vlastitom jeziku nije jednoznačan, ali je autentično njegov i najslobodnije se može izražavati na njemu. Poljski jezik ima specifičnu političku i društvenu dimenzij te se kroz povijest okaljao određenim skupnim identitetom. Milosz pisanjem odabire umjetničku funkciju poljskog jezika i na taj način ga rehabilitira.

“Trajalo je to mnogo godina.  
Bio si moja otadžbina, jer je ponestalo druge.  
Mislio sam da ćeš biti i posrednik  
Između mene i dobrih ljudi, makar ih bilo dvadeset, deset,  
Ili da se još nisu rodili.  
Sada priznajem sumnju.  
Ima trenutaka kad mi se čini da sam upropastio život

Jer ti si govor obešćašćenih  
Govor nerazumnih i onih što sebe  
Mrze možda više no druge narode,  
Govor doušnika  
Govor umno poremećenih  
Onih što boluju od svoje nevinosti“ (Milosz 1988: 163)

Ali bez toga jezika, koji je njegov osjećaj sramote, Milosz je svjestan da on sam ne postoji, da su jezik i tijelo stvari kojih se egzilant ne može riješiti jer bez njih on postaje “Samo đak negdje u dalekoj zemlji“ (Milosz 1988: 163). I zato se Milosz, kao i drugi pjesnici egzilanti, odlučuje: neće biti jezik taj koji će spasiti njega, jer ga upravo jezik čini strancem u tuđoj zemlji, već da je njegov zadatak spašavati jezik i stvarati koristeći se njim:

“a možda ipak treba ja da spasavam tebe?  
Zato ću i dalje stavljati pred tebe zdjelice s bojama  
Svjetlim i čistim, ako je to moguće  
Jer u nesreći je potreban neki sklad i ljepota! (Milosz 1988: 163)

#### **2.4. UNUTRAŠNOST I IZVANJSKI SVIJET**

Ljudsko tijelo je fizički prisutno i naizgled ga je jednostavno fizički opisati. Sam termin “tijelo“ može se gledati kao antropomorfni pojam koji čini osnovnu komponentu živih bića. Kulturno gledano, tijelo se oblikuje u mnogim metaforizacijama. U raznolikim kulturama, u usmenim legendama i zapisima, tijelo je čovjeku podario bog, ali svaki dio tijela ima svoju realnu magijsku funkciju. Podroga tvrdi da smo mi “Uvijek izvan drugih tijela i unutar vlastitog“ (prema Caruth, 1995: 12), odnosno ono što je ključno, upravo je povezanost čovjeka i njegova tijela sa svijetom izvan njega, svijetom koji ga okružuje. Unutarnji svijet čovjekova tijela i vanjski svijet komplementarni su, no ključan je osjećaj vanjskoga tijela koje je odijeljeno od toga svijeta. Naše tijelo je “naše sidrište u svijetu“ (Caruth 1995: 177). Osjeća se da je egzilantsko tijelo u suvremenoj poeziji uvijek povezano s vanjskim svijetom, i svoju prostornost i identitet dobiva naspram okoline koja ga okružuje i označava. Egzilantsko tijelo nema svoj dom, ono je nošeno *stopalima*, uvijek je na putu i zato je uvijek u dijalogu s vanjskim svijetom. Kao da tijelo postaje propusna granica, koja propušta čitav izvanjski svijet da se upiše u njegove pore.

U Adonisovoj poeziji okoliš preuzima antropomorfne oblike, kao da postaje *personificirani ugostitelj* koji stalno prelazi u novu formu. Tako se pejzaži pretvaraju u dijelove tijela i konstruira se začudni ugostitelj čiji lik ne možeš obuhvatiti pogledom, ali on je sveprisutan u stihovima. Adonis okolišu podaruje tijelo koje je u dijalogu s egzilantom. Young primjećuje da je Adonis uvijek u interakciji sa svojim okolišem. (Young 2007: 42). U egzilantskom tijelu ne postoji ništa stalno, njegova zemlja mu neprestano izmiče. Čak i kada naoko piše ljubavnu liriku, kod Adonisa uvijek postoji prostor udaljenosti ispunjen svijetom, ali taj se svijet nalazi između dva tijela:

“i ćutim kako se svijet giba  
između tvojih očiju i mene“ (Adonis 2016: 11).

Putovanje u Adonisovoj poeziji opisano je slikama okoliša koji mijenja oblike. Adonis u svojoj poeziji stvara tjelesno-okolišni itinerarij egzilantskog puta kojeg čitatelj može pratiti. Ponekad se čini da je čitav svijet što ga je egzilant prošao zapisan u tijelu i ponuđen čitatelji kao karta neodređenih mjesta.

“Sunce mi je u zglobovima  
poput snijega, poput plama,  
o strepnjo što se rađaš na mom putu,  
osvite, družo moj“ (Adonis 2016: 18).

Adonis svoje tijelo postavlja u suodnos naspram Drugog: “Ponekad sebe sa sebe svlačim i iz vlastitih koraka izlazim“. Izbjegličko tijelo je poput puževe kućice, tako Adonis ostavlja metafizički prostor za napuštanje vlastitog tijela. Zanimljiv je prilog *ponekad* jer on podrazumijeva i vraćanje i odlazak. To nije vječno stanje, nego stanje s trajanjem, odnosno lirski subjekt se uvijek vraća tijelu. Ideja da možeš svući sebe sa sebe i izaći iz svojih koraka otvara ulazak Drugoga u naše tijelo. Drugi, kod Adonisa, nije stranac jer egzilanti koji su preuzeli identitet stranca afirmirali su Drugog u sebi i oni su prihvatili različitost te ne osjećaju i ne pronalaze nešto strano u nečemu drugačijem od nas, u nečemu što je izvan nas. Dogodila se svojevrsna desemantizacija riječi Drugo i riječi Strano. Adonis sam govori da se “on otvara prema Drugom (al-ākhar).“ (Young 2007: 42). I on vjeruje da Drugo nije “*samo stranac (ajnabi)*“ (Young 2007: 42), već je ono osnovna dimenzija, formativni element svih dimenzija našeg sebstva. Za Adonisa “*drugo je obrnuta slika sebstva*“. Izgubivši sve, jedino što egzilanti moraju spoznati jest svoje sebstvo jer, Adonis tvrdi,

“ako ne znaš tko si, bit će nemoguće poznavati Drugo i biti u dijalogu s njim, nego ćeš ga vječito razmještati, dislocirati“ (Young 2007: 42). Iz tog razloga većina koja nije u izbjegličkom tijelu ima zazor prema Drugome. To Drugo je strano, oni ne osjećaju gostoprimstvo prema strancu i drugome, nego ga razmještaju po svijetu dalje od sebe. Onaj tko ima mogućnost živjeti u kući koja nije u bijegu, teže će spoznati svoje sebstvo jer pažnju usmjerava prije na druge stvari, nego na svoje tijelo, kao jedino utočište koje ima. Dok prognanik putuje, “stabla među dlanovima premeće“, i on “smjesti more sebi u naručje“ (Adonis 2016: 87). Sav izvanjski svijet sabija se u jednu točku, u egzilantsko tijelo koje nosi sve to na svojim ramenima, ali ne kao teret, nego kao tajnu koju onaj drugi, ugostitelj, ne poznaje. Pisca egzilanta treba “prepuštiti njegovim tajnama“ (Adonis 2016: 89) jer on neprestano osjeća podvojenost između svojega sebstva i Drugog, unutarnjeg i vanjskog svijeta: “ujutro osjetih da sam nekako podijeljen, da sam postao netko drugi, neka daleka osoba koja ide svome dalekom jastvu pišući ovu pjesmu“ (Adonis 2016: 111).

Kod Mahmouda Darwisha tijelo je suprotstavljeno prirodi. Ono postoji jedino u odnosu na nju. Otpori koje Darwishovo tijelo osjeća naspram političke situacije u Palestini prikazani su, kao i kod Adonisa, kroz razgovor sa svijetom izvan njega. On sebe zamišlja kao neko biće koje nije antropomorfno, već pripada prirodi. Darwish je u tom izmaknutom identitetu marginaliziran, te sebe zamišlja kao:

“Ja sam naranča ukradena

I zato mi bježiš iz tijela

Jer ja ništa neću

Iz zavičaja, noževa i slavlja,

Do majčinu maramu

I razloge nove smrti“

(Darwish 1984: 30)

Ovdje se bijeg iz domovine zamišlja kao bijeg iz vlastita tijela. On se distancira od zavičaja koji opisuje s dva jukstaponirana pojma: noževima što mu mogu nauditi i slavljem koje podrazumijeva sreću. Majčina marama iz zavičaja predstavlja njegove osobne razloge i strahove koji svaki dan traže nove podatke o smrti. Ista ona ukradena naranča pretvara se u Stranca u dalekom gradu. Lirski subjekt opisuje svoju stranost kroz odnos svojega tijela i cvijeća. U sredini je dijaloško sidro

koje pjesmu dijeli na dva dijela strukturirana kao pitanje-odgovor: *Jesi li se promijenio mnogo? - Nisam se promijenio mnogo!*

Svaki stranac postaje neko drugo biće u odnosu na ono koje je bio, ili koje je, kao Adonisov lirski subjekt, svukao sebe sa sebe. To tijelo u suodnosu naspram Drugoga dovodi Stranca iz naslova pjesme u poziciju promatranog objekta. Lirski subjekt poziva čitatelja da ga proučava kad mu ukazuje na svoju metamorfozu:

“Gledaj me u čelo  
Umjesto ruže vidjet ćeš palmu  
A vrela su znoj,  
Vidjet ćeš me kao kad bijah  
Mali  
I lijep!“ (Darwish 1984: 30)

U posljednjem stihu lirski subjekt vraća se na točku u vremenu koja pripada njegovom djetinjstvu. Djetinjstvo predstavlja razdoblje kada nije bio u tuđini, kada mu je tijelo još pripadalo i zato je karakterizirano pridjevom “lijep”. “Lijep” je oznaka koja u diskursu služi za opisivanje vanjštine i nečijeg fizičkog izgleda. Tijelo se u tuđini prestaje opisivati uobičajenim rječnikom tjelesnosti i pjesnik ga uranja u okolinu. Kod Darwisha i Adonisa tijelo je uronjeno u prirodu suprotstavljenu civilizaciji.

Mahmout Darwish potvrđuje svoj identitet u antitezama tijela i situacije u kojoj se nalazi. Kako bi osvijestio životne okolnosti, one pronalaze svoje mjesto u njegovom tijelu i upisuju se na njega.. Taj proces upisivanja trajno ostaje na ljudima i prenosi se generacijama.

“Da bih zaboravio lahor svoje domovine  
Trebalo da dišem tuberkulozno  
Da bih se sjetio gazele u bjelini usnule  
Trebalo da budem prognan u uspomene  
(...)  
Da bih sačuvao kraljevstvo svoga dalekog neba  
Ne treba mi ništa do vlastita koža!“ (Darwish, 1984: 32).

Lirski subjekt svjestan je da jedino što egzilant posjeduje njegova je vlastita koža. Ta koža je njegov zemljopis, prostor, domovina, mjesto tajne sebstva. Darwishovo tijelo nije prikazano kao stroj, nego kao asocijativna mreža značenja u kojoj svaka misao ima svoju kuću. On afirmira izbjeglištvo u kojemu se njegov identitet čini kao kraljevstvo. Ključni su pojmovi “*tuberkulozno disanje*” što pomaže da se domovina zaboravlja, te ideja “*progonstva u uspomene*” kao metaegzil koji očekuje svakog egzilanta: “Zavičaju iz pjesama i sa stratišta (...) Možda si ljepši u san kada se preobraziš” (Darwish 1984: 33).

Darwishovo tijelo i priroda utopljeni su u uspomene i Darwish opisuje svoj pjesnički zanat u usporedbi s prirodom “Drveće moje zemlje bavi se zelenilom / Ja se bavim uspomenama” i tako on postaje pjesnikom proživljenih slika koje posprema u svoje zbirke poezije. Darwish u poeziji traži povratak kući, ali on shvaća da najprije nužno mora afirmirati svoj identitet, što mu je oduzet u trenutku odlaska, kako bi ponovno mogao ovladati sobom. Kad je riječ o povratku, lirski subjekt ne želi se vratiti kako bi vladao civilizacijom i urbanim prostorom, nego kako bi se njegovo tijelo moglo saživjeti s prirodom koju zamišlja u tuđini.

“Vrati mi ime

Da gospodarim drvećem

Vrati mi razloge moje radosti

Da gospodarim bezrazložnim odlaskom” (Darwish 1984: 40)

Često pjesnik ne može vratiti sam sebi svoj lik i njegov povratak postaje onemogućen jer osoba koju je on ostavio iza sebe, u trenutku odlaska u egzil, više ne postoji. Egzilantski povratak jest povratak smrti, a ne kući. Svaki egzilant je prognan iz domovine, zato svaki i razmišlja o svojem tijelu i trenutku kada će biti izgnan iz njega. Darwish zamišlja taj trenutak: “Tijelo mi pokopaše I odoše“, ali čak i nakon smrti na koži ostaju uspomene koje lirski subjekt čine Strancem u dalekom gradu ili ukradenom narančom: „A zemlje koje sam sanjao / Ostaće sanjane zemlje“ (Darwish 1984: 40)

Rafaelo Alberti opisuje egzil kroz slike anđela, bića koja nalikuju ljudima, ali nisu ljudi, te njihovo tijelo ima drugačije karakteristike. Anđeli su u njegovoj poeziji vjesnici, odnosno mogli bismo im podariti identitet pisaca egzilanata. U pjesmi *Anđelu gnjeva* on svoj obezličen lik pretvara u toranj na ničijoj zemlji, gnjev kojega je zapravo borba dvaju vjetrova. Alberti identitet

konstruira upečatljivom slikom koja nam prenosi osjećaj nečijeg sebstva. Identitet Anđela/pjesnika-egzilanta nikada nije opisan direktno, on je uvijek oslikan kao da ne postoji odgovarajući jezik kojim ga se može definirati.

“Ima toranj na ničijoj zemlji,  
bezbojni toranj sav izvješten  
mrtvim dušama koje su me vidjele,  
i koje me nisu vidjele.  
Vjetar protiv vjetra.” (Alberti, prema Letić 2010)

U diptihu, pjesmi *Dobrom Anđelu*, Alberti stvara tijelo toga Anđela opisujući sve ono što je izvan njega. Njegovo je tijelo rasuto u svijetu. Koristeći slike tuđine i egzila, on pokušava afirmirati identitet Anđela: pjesnika egzilanta. Tako je on “zvijezda bez koliba/luna, bez domovine“. Na svoju je kosu “privezao smrti“, i “privezao tišinu“. Alberti se u svojem pjesništvu tajne suprotstavlja ideji tijela kao jedinog doma. Pjesma *Nenastanjeno tijelo* govori o egzilantu koji je napustio svoje tijelo. Tijelo postaje lirski subjekt pjesme. To tijelo, bez stanovnika uronjeno je u prirodu, ali je nevidljivo i poništeno. On govori o tijelu nakon smrti u kojem nitko ne stanuje i koje ne može svoj odraz vidjeti čak ni u staklu. To je tijelo, kao i Anđelovo, rasuto u prostoru između, neuhvatljivo i za stablo, vjetar i sunce koje promatra svijet.

“Udarajući o do vratke  
u stabla, svjetlost ga ne vidi, ni vjetar,  
ni stakla.  
Čak ni stakla“ (Alberti, prema Letić 2010)

Stablo i vjetar suprotstavljeni su pojmovi. Stablo je statično biće, ono raste u svoju visinu i cijeli život provodi na jednom mjestu. Vjetar je u konstantnom pokretu, bijegu. To nenastanjeno tijelo nije vidljivo ni onima koji su ostali u domovini, ni onima u egzilu. Kao i kod Darwisha, Albertijevo tijelo je školjka, ljuštura, napušten prostor nakon konačnoga izganstva smrti (Alberti, prema Letić 2010). Ali za razliku od Darwisha, na ovom tijelu sjećanja blijede i ona ne pripadaju koži, nego duhu egzilanta. Sjećanja tako postaju nevidljiva za njegovo postojanje. Nenastanjeno tijelo više “ne poznaje gradove, ne sjeća ih se“, ono “Hoda mrtvo, mrtvo na nogama, po ulicama“. Ipak, čak i nakon smrti, egzilantsko tijelo nema mira i dalje ga pokušavaju uhvatiti i zatvoriti u zamku: “Uхватite ga! Ne, pustite ga.!“. Nakon što tijelo postane školjka, ljuštura, ono gubi svoj ljudski



oblik, obezličuje se i ostaje “bez očiju, bez glasa, bez sjene“ i postaje “nevidljivo za svijet, za ikoga“ (Alberti, prema Letic 2010)., ali sklapa mir s prirodom.

Mir s prirodom i tjelesno nestajanje opisuje i Zagajewski u pjesmi *Autoportret*, čiji je vrhunac stapanje mora i tijela. Granica se između unutrašnjosti i vanjskoga svijeta poništava sve dok ne zavlada mir. Ključna je sitnagma „drugi način postojanja“ koja može postati motom egzilantskog iskustva.

“Voli vodu, snene zaravni rijeke i zeleni ocean;

Kada pliva, njegovo tijelo nestaje u tamnim strujama

Kao da unaprijed isprobava drugi način postojanja.

Vjetar mu oduzima dah, noć vraća apsolutni mir“ (Zagajewski 2013: 97)

Odnos unutrašnjosti i vanjskog svijeta komunicira kroz tijelo kao most, te postaje ponavljajući motivski sklop u egzilantskoj poeziji. Vidljivo je, egzilanti kada razmišljaju o svojem tijelu u okolini, ne uranjaju tijelo u civilizirane prostore – gradove, ulice, muzeje, nego u netaknutu prirodu: “kroz moje tijelo sada teku / dvije rijeke i dva jezika, šire se poput lokve krvi!“ (Vrkljan 1982: 33). Svi egzilanti su napustili jedan prostor, koji se upisuje na njihovom tijelu, te žive u tuđini, koja je pronašla skrovište na tom istom tijelu:

“Rastao sam u dva grada

Kroz moje tijelo prolazila je granica

sprijateljenih država“ (Zagajewski 2013: 12).

I upravo zato što je njihovo tijelo politički odraz egzila, pjesnici traže utjehu u prirodi kao nečemu stalnom i nepromjenjivom. Harmonija prirode i tijela postaje sidrište motiva kojem se svaki egzilant vraća kada piše o svojoj tjelesnosti uronjenoj u vanjski svijet.

### 3. OBITELJ NOŠENA U TIJELU

Odvajanje od obitelji smatra se izvorom najveće boli i traume za svakog egzilanta. Separacija može biti prisilna i svojevoljna, ali u oba slučaja trauma se upisuje u tijelo onoga koji odlazi i onoga koji je ostavljen. Dubravka Ugrešić u svojem eseju *Pisati u egzilu* jedan ulomak imenuje citatom *Život je san*. San o kojem ona piše posvećen je njenoj majci koja nije zajedno s njom u egzilu. Mjerna jedinica koja ih dijeli jest egzilsko vrijeme. Opisani san posvećen je njenom odnosu s majkom koja živi u Zagrebu i kojoj svake subote telefonira:

“Vodimo kratak, usamljenički razgovor. Mamu, iz tko zna kojih razloga, uvijek zanima koliko je sati u državi iz koje zovem. Uskladimo vrijeme, popričamo o životu. Mama, koja se dugo godina nije pomakla iz Zagreba, nedavno mi je, sa uzdahom rekla: "Znaš, moj život kao da nije moj. Ne znam čiji život živim, jedino što znam je da ne živim svoj." Zastao mi je dah. Nisam znala šta da joj odgovorim. Moja mama je izgovorila autentičnu egzilantsku rečenicu.” (Ugrešić 2000: 108).

Njena majka nije živjela u egzilu, ali je izrekla autentičnu egzilantsku rečenicu, pretočila je u riječi njihovo iskustvo, taj osjećaj svijeta kao da je bio podijeljen i upisan u njeno tijelo samom činjenicom da dijele iste gene. Ostavljena majka, kojoj je dijete u egzilu, majka egzilantica koja je rodila u egzilu te je svoju traumu prenijela na svoju djecu, majka i kći koje žive u egzilu i zajedno dijele svoju patnju, ponavljajući je motiv u poeziji pjesnikinja egzilantica. No širi tematski sklop složen od odnosa lirskog subjekta naspram obitelji izranja iz korpusa suvremene egzilantske poezije, neovisno o rodu. Obitelj su životi koji su uvijek upisani u naša tijela, bez obzira jesu li razdvojeni ili dijele zajedničku sudbinu egzila.

Warsan Shire posvetila je svoju prvu zbirku poezije majci egzilantici i njenom odnosu prema kćerima. Zbirku je nazvala *teaching my mother how to give birth*. Svojoj kćeri Ariadni Efron Marina Cvetajeva posvetila je ciklus pjesama o Alji, gdje govori o njihovom životu u egzilu. Pjesnikinja Irena Vrkljan svoj složen odnos s majkom i sestrom opjevava u zbirci *“U koži moje sestre”*, kao egzilantica koja je iza sebe ostavila svoju majku i sestru. Ove pjesnikinje, iako udaljene vremenom, prostorom, domovinom, rasom i identitetom, u pjesmama stvaraju tematski bliske svjetove koji se međosobno preklapaju.

### 3.1. UČIM SVOJU MAJKU KAKO RODITI

Warsan Shire piše o domovini svojih predaka, zemlji njenog porijekla koja trpi nasilje, ratne sukobe i teritorijalnu podijeljenost. U svojoj poeziji ona istražuje iskustvo koje nije neposredno njeno, već pripada njenim roditeljima. Ipak, ono joj je upisano u tijelo, u kolektivno sjećanje njenog naroda. Warsen Shire govori da njena poezija nastaje iz osobnih iskustava ili iskustava ljudi koji su joj bliski. Tvrdi da piše o onome što zna ili da predstavlja sve osobe o kojima je pisala: “Ipak zamišljam ih u najintimnijoj okolini, kutku njihova sjećanja“. Warsan Shire je spisateljica koja je odrasla u zapadnom svijetu i zapadnoj kulturi, a kod kuće je odgajana u drugoj, vlastitoj kulturi. Kao takva, ona svoju poeziju koristi kako bi dala glas nevidljivima u zapadnom svijetu: imigrantima, izbjeglicama i drugim marginaliziranim skupinama ljudi i na taj se način razlikuje od Marine Cvetajevе, koja je pretežni dio svojega života bježala od ideologije vlastite domovine. Cvetajeva, kao što Milosz govori, nije pristala da postane pogrebna narikača za egzilante. Irena Vrkljan, koja je svojevolumeno otišla u egzil, u svojoj poeziji opisuje druge egzilante i njihovo iskustvo zrcaleći u njima vlastitu tuđinu i samoću.

U svojim pjesmama Warsan Shire (2011) progovara o traumi upisanoj u tijelo njene majke i oca, njenih sestara, prijatelja, izbjeglica. Koristeći vlastitu poziciju djeteta migranata, ona progovara u ime svih onih koji su nekoć, sada ili u budućnosti bili i bit će natjerani da napuste vlastitu državu zbog okolnosti koje ne mogu kontrolirati. Za svoju zbirku “Teaching my mother how to give birth“ dobila je 2013. godine nagradu Brunel University African Poetry Prize. To je kronika skupljenih fragmenata u kojima se govori o posljedicama somalijskog građanskog rata, poglavito iz ženskog iskustva traume, iz iskustva tijela koje se stalno mijenja. Iako nije sama proživjela rat, njeni roditelji i šira obitelj jesu, pa sjećanje njene obitelji postaje mehanizam koji omogućava da jedna trauma postaje kolektivna, a njena poezija mehanizam ispisivanja i liječenja traume. Naslov pjesničke zbirke “Teaching my mother how to give birth“ usredotočen je na tijelo. Tijelo djeteta uči tijelo majke. U središtu je rođenje nove generacije koja nosi u sebe upisanu traumu vlastitih majki. Potom slijedi epigraf: “Imam majčina usta i očeve oči, na mojem licu oni su i dalje skupa“. Warsan Shire (2011) strukturira pjesničku zbirku dajući čitatelju do znanja da se bavi problemom nasljeđa, da bol o kojoj piše, nije njena osobna, nego bol njenih roditelja. Zbog rata mnoge su izbjegličke obitelji razdvojene. Majke odlaze s djecom, očevi se bore i ginu za oslobođenje zemlje. Jedino mjesto gdje obitelj kao takva supostoji u genetičkom je zapisu toga djeteta. A raspadaju se čak i izbjegličke obitelji koje su zajedno prebjegle u drugu zemlju. Raspad

je ovdje prouzrokovan adaptiranjem na zapadni način života i na zapadnu kulturu koja se uvelike po sustavu vrijednosti razlikuje od njihove. Mnoge su somalijske obitelji razdvojene zbog rata, pa ima mnogo samohranih majki koje se brinu za djecu kojoj nedostaje očinska figura. Taj društveni fenomen Shire obrađuje u nekoliko vizualno najkraćih pjesama što se sastoje od samo jedne strofe, koja predstavlja tek fragment situacije prije raspada (Shire, 2011).

U pjesmi *Što ti je majka rekla nakon što je tvoj otac otišao* "What your mother told you after your father left", koristeći zamjenicu "Ti"/"You", neposredno se obraća čitatelju stavljajući ga u poziciju kćeri ili sina u raspadnutoj obitelji. Shire tako djeluje u dihotomnom kontekstu, pa pjesme koje se odnose na obitelj govore jednako zapadnim čitateljima i izbjeglicama. Ovisno o odabranomu kontekstu pjesme dobivaju drugačiju konotaciju. Budući da se tema rata provlači kroz cijelu zbirku, zbirka kao takva daje kontekst pojedinim pjesmama, ali ako se čitaju odvojeno, zbog njihove fragmentarne forme, mogu značiti i nešto drugo. Njihovo značenje multiplicira se ovisno o onome tko ih čita. Nakon naslova, pjesma je strukturirana po principu ispovijesti majke u prvome licu: "Nisam ga molila da ostane, jer sam preklinjala Boga da ne ode" /"I did not beg him to stay, because I was begging God that he would not leave".

Lirski subjekt iz pjesme, koji postaje fokalizator zbirke, nepoznata neka, vjerojatno majka iz naslova, donijela je svjesnu odluku da neće moliti muža da ostane. Ta odluka uvjetovana je društvenim kontekstom civilizacije i kulture iz kojih potječe Warsan Shire. Žena nema u strukturi obitelji dovoljno moći da zaustavi svojega muža, zato se okrenula Bogu. Pozicija žene u Somaliji razlikuje se od pozicije žene u zapadnom svijetu: ona ne može izraziti svoje mišljenje iako se ono tiče njene obitelji i utječe na njen život. Mnoge žene u Somaliji ne mogu se školovati iz razloga njihova diskriminiranog položaja. Antropolozi su utvrdili da u takvim kulturama religija ima veliku važnost u životima žena jer žena se jedino može okrenuti k Bogu, duhovnoj sili, koja je po hijerarhiji moćnija od volje muškarca. Religija zauzima središnje mjesto i u životima žena u egzilu. McMichael (2002) u *"Everywhere is Allah's Place, Islam and the everyday life of Somali Women in Melbourne Australia"* primjećuje da mnoge žene koje su otišle u progonstvo, konkretan dom kao prostorno mjesto pronalaze u islamu. Religija postaje konstrukt mjesta kojega više nema. Prakticirajući svoju vjeru i vjerske obrede, žene ponovno grade dom koji su izgubile.

Pjesma *"Kada smo zadnji put vidjeli tvojeg oca"* strukturirana je na isti način kao i prethodna. Sastoji se od jedne strofe, a zamjenica "Mi"/"We" naglašava očište pjesme. Radi se ponovno o

majčinoj ispovijesti, a uz nju, tu je i “Ti“/”You“ iz prošlog naslova, sin ili kći. Kada se u prvom stihu govori o ocu i dalje se koristi zamjenica “On“/”He“.

He was sitting in the hospital parking lot in a borrowed car, counting the windows of the building guessing which one was glowing with his mistake“ (Shire 2011: 17).

Ta pjesma predstavlja trenutak u kojemu otac / ”On“ odlučuje preuzeti ulogu odsutnosti. Warsan Shire piše jednostavno, ali stvar je u detaljima i formulacijama: činjenica je da auto nije njegov, a korištenjem riječi “njegova pogreška“ kao sintagme, stvara se fragmentirani identitet oca koji kao što je odsutan u naslovu zbirke, tako je odsutan i u djetetovu životu (Shire 2011).

I Adonis zamišlja svojega oca u tuđini, on ga zamišlja opisujući odjevni predmet, tradicionalnu arapsku odjeću *abaju* u koju je upisan život njegova oca. Adonis pišući o ocu kroz odjevni predmet putem objekta opisuje prazninu jer je u tuđini izgubio pravo da piše o stvarnoj osobi. Adonis je sam sebi ukinuo to pravo i svoja sjećanja je upisao u predmet, na taj način je emocionalna i prostorna udaljenost preseljena i motivski sa stvarne osobe na njegovu halju.

“U našem je domu abaja

Koju je skrojio život mog oca

I umorom je prošio

Kaže mi: bio si na njegovoj prostirci

Poput gole grane

I u mislima si mu bio

Kao sutra sutrašnjice!” (Adonis 2016: 15)

Dijete je zauvijek upisano u toj *abaji*, gdje god ono bilo, ono i dalje postoji u očevu životu.

Warsan Shire se radikalno u svojoj formi razlikuje od Milosza, koji stvara složeni lirski svijet prepun metafora. Ona gotovo dokumentaristički bilježi sudbine svojih roditelja, dok Milosz, udaljavajući se od stvarnosti, stvara imaginarni svijet egzilanta. Pjesma “*Your Mother’s First Kiss*“ počinje s dehumanizacijom koja se događa uslijed rata. Prva dva stiha u uvodnoj ekspoziciji pjesme govore: “The first boy to kiss your mother later raped women when the war broke out“ (Shire 2011: 6). Ova jednostavna rečenica počinje nevino s dječakom koji je prvi put poljubio tvoju majku da bi uslijedio šokantan nastavak gdje taj isti dječak, sada muškarac, u ratu siluje ženu. Strahota ratnih silovanja ovdje se izjednačuje s nevinošću prvih poljubaca čime se razotkriva

strašno lice rata u kojemu su srušene sve moralne vrijednosti, jer silovanja su uobičajeni dio svakodnevnice. Sintagma “tvoja majka“ podrazumijeva “tvoje“ postojanje u egzilu. Vrijeme rata navedeno je samo u prvoj rečenici pjesme. Potom pjesma opisuje ljubavnu epizodu iz predratnog vremena:

“Your mother was sixteen when he first kissed her. She held her breath for so long that she blacked out. On waking she found her dress was wet and sticking to her stomach, half moons bitten into her tights“ (Shire 2011: 6).

Ovdje je opisan čin prvog silovanja koji se dogodio prije rata. Šokantno je što se taj događaj u njihovom društvu ne smatra silovanjem jer je ona prvim poljupcem dala pristanak. To što se ona probudila razdjevičena i što je za vrijeme spolnog čina bila u nesvijesti, uopće se ne komentira, ne donosi se nikakav moralni sud, nego se samo iznosi kao činjenica. Opis vremena prije rata i kulture iz koje “tvoja majka dolazi“ ponovno je opisan vrlo jednostavno, sitnim detaljem njihove svakodnevnice:

“That same evening she visited a friend, a girl who fermented wine illegally in her bedroom“ (Shire, 2011: 6)

Obje žene u ovoj pjesmi opisane su kao buntovne, obje su prešle granicu svoje kulture. Vrijeme egzila, s druge strane, u ovoj poeziji opisuje se kao poezija svakodnevnice, podsjećajući nas na trend stvarnosne poezije u Hrvatskoj.

“Prošli tjedan vidjela ga je kako vozi bus broj 18”/ “Last week, she saw him driving the number 18 bus“.(Shire 2011: 6)

U jednom stihu prešli smo iz Somalije u London, u drugu kulturu gdje su odjeci rata zabilježeni tek u tijelu žene, subjektu traume. Taj je muškarac također u egzilu, a činjenica da je on silovao ženu kad je izbio rat, znana je samo “tvojoj majci“. Sad i on, poput nje, živi drugim životom, u drugoj kulturi, u egzilu, gdje nije bitno tko je bio silovatelj, a tko žrtva. Iz zapadne perspektive oni su samo, kao što će ih kasnije u pjesmi “*Conversations about home*“ nazvati Warsan Shire “*Fucking immigrants*“. Kći, koja se podrazumijeva, jer se govori o njevoj majci, bezimena je, ali je tamo, pojavljuje se u zadnjoj strofi. Njena bezimena daje prednost njenom tjelesnom postojanju: “You were with her, holding a bag of dates to your chest“/ “Bila si s njom držeći torbu s datuljama uz svoja prsa“. Datulje su tradicionalni simbol koji se ponavlja kao motiv u nekoliko pjesama jer datulje su tradicionalna hrana koja se jede na kraju svečanosti kao oblik zahvalnosti i poštovanja. Pjesma ima dva trenutka katarze, početni i posljednji stih koji uokružuju pjesmu.

Posljednji stih vraća se iz poslijeratne vizure, iz subjektivne perspektive gdje sada Warsan Shire opisuje majčinu fizičku reakciju na to što ga je ugledala u egzilu: “hear her let out a deep moan when she saw how much you looked like him“ (Shire 2011: 6).

U zadnjem stihu otkriva se da “Ti“ iz naslova, kći koja stoji kraj nje, plod je tog prvog poljupca. Dječak koji ju je prvi poljubio jest dječak koji ju je silovao, nju kao i još mnoge djevojke za vrijeme rata. Taj dječak sad vozi autobus u prognanstvu. A kći koja je začeta usred ratnog terora, koji se vrši nad ženama kao oblik zabave i iskazivanja moći, postaje utjelovljena trauma, koja je poput rata (Shire 2011).

### 3.2 MISLIM NA MAJKU U ZAGREBU

U svojoj autofikcijskoj poeziji Irena Vrkljan govori iz pozicije kćeri i njenog odnosa s majkom. U ciklusu *Mjesta sjećanja* majka postaje lice oko kojega se kreira pjesnički narativ, ali je cijela zbirka strukturirana iz očista kćeri. Iz biografije Irene Vrkljan znamo da se njena majka preselila iz Beča u Beograd, a potom u Zagreb, te je i ona svoj život provela u tuđini, osjećajući samoću egzila. U pjesmi *Slavenska uspavanka*, pisanoj slobodnim stihom, svijet se oblikuje oko trenutka rođenja kćeri: *Kada sam se rodila*. Pišući o trenutku rođenja, lirski subjekt zna sve o svojim roditeljima i govori o njihovom životu i boli kao da promatra trenutak vlastitog stvaranja i svoje najranije djetinjstvo kojega se ne može sjećati:

“Kada sam se rodila,  
Zajedno sa svojom sestrom blizankinjom smrti,  
Fotografirao nas je tata  
U sanatoriju Merkur u Beogradu,  
(Kralj još nije bio ubijen) on je odmah postavio svoje zahtjeve,  
Plakanje je zabranjeno od prvog dana,  
Morate hodati i morate govoriti  
Još nas je jedanput fotografirao  
Dok je njegova majka u pratnji  
Crnih zastava i ludila  
Tražila svoga muža pijanicu  
U rudnicima Bugarske” (Vrkljan 1982:13)

Lirski subjekt ulazi u intimu svojih roditelja predstavljajući je kao svoju vlastitu. Majke su u ovoj pjesmi u tuđini: njena majka i majka njenog oca zaboravile su “jezik, djecu, stare recepte, bračne patnje.“ Trenutak rođenja predstavlja prijenos obiteljskih trauma, trauma svojih roditelja i roditelja svojih roditelja koje će zauvijek biti upisane u njenom tijelu. To tek rođeno dijete poznaje bol svoje druge bake koja je

“sjedila u Beču, siromašna,  
izgubljen bijaše sjaj bosanskih rijeka,  
Ona je uzalud govorila francuski  
S grbovima monarhije,  
Mrzila Balkan i ovaj jarkobijeli kolovoz!“ (Vrkljan 1982:14)

Fokalizator ove slike je kći koja se iz daljine prisjeća svih majki, promatra sebe i svoju majku osjećajući u tijelu svoje pretke i njihove boli:

“Za to je vrijeme bolničarka  
Hranila dijete mliječnim nježnostima,  
Krevet bijaše nevin i neispisan  
Kao lice mlade majke,  
U sobi nije bilo anđela čuvara,  
Nitko nije pjevao uspavanke.“ (Vrkljan 1982:14)

Majka je prisutna u trenutku rođenja, no čim je kći prvi put zaplakala, njenu ulogu preuzima bolničarka, neka nepoznata žena koja se slučajno našla tamo. Tek rođena kći svjedoči o nekom drugačijem vremenu u drugačijem svijetu koji će se tijekom njenog odrastanja mijenjati i ostajati i nadalje prisutni u njenim genima. To je svijet u kojem “bijahu cigani još neslobodni“ u kojem je njen

“tata porazbijao tanjure s kojih nismo sve pojeli, zaboravio na tuberkulozu, išao u ured,  
nježnim prosjacima bijaše zabranjen pristup u ormare s odjećom i gdje su iz stida zaključavali tamna i osamljena poslijepodneva” (Vrkljan 1982:14).



Nakon opisivanja svijeta koji joj je prethodio, svijeta svojih roditelja i predaka, kći prelazi na svoje djetinjstvo, na vlastita sjećanja koja će utjecati na njen kasniji odnos s majkom. Ona više ne govori o roditeljima i obitelji, oni su odsutni u njenim stihovima, ali okolina, običaji i sve izvan nje, živi i izranja iz poetskog svijeta. Ova pjesma simboličkog naziva *Slavenska uspavanka*, uspavanka koju joj majka nije pjevala u trenutku rođenja, predstavlja nasljeđe što će ga kći, lirski subjekt ovog ciklusa *Mjesta sjećanja*, napustiti zauvijek:

“rasla sam tako sa svojom sestrom  
pod krevetom, stolom, kuhinjskim nožem,  
svagdje smo ležale, raštrkano poput dijelova lutke,  
mažene i odbačene,  
A Dunav je još bio plav  
Poput samoubojice, poput leša,  
Na leđima seljanke koja pleše,  
Uvukli smo se u njenu pjesmu,  
Dok je od nekuda nepoznata baka mahala rukom  
I prorokovala glad i rat“ (Vrkljan 1982:14).

O tom konačnom napuštanju Irena Vrkljan govori u ciklusu *Pisma*. Pisma pišemo onima koji nisu pored nas. Pisma putuju i služe kao nijem kanal komunikacije, ali ispisan riječima. U ovom ciklusu Irena Vrkljan stihovima stvara jedno egzilantsko iskustvo, koje nije samo njeno, nego je kaleidoskop nekih lica u tuđini o kojima ona govori, zrcaleći sebe. Ipak, tamo se nalaze i pjesme autofikcijskog tona gdje se ponovno prisjeća svoje majke i tog nasljeđa koje, iako napušteno, i dalje živi u njoj i njenom tijelu, od kojega ne može pobjeći. U pjesmi *Buđenje* lirski subjekt kćeri iz prve pjesme govori o tom trenutku shvaćanja da je nasljeđe u njoj i da ne može pobjeći od svoje majke. *Buđenje* predstavlja granično stanje, prostor između gdje susrećemo u svojoj svu ukupnost sebe. To *Buđenje* predstavlja i trenutak spoznaje da je identitet, što smo ga gradili odvojenim od naših roditelja, krhak jer oni jesu u nama i naše tijelo postaje njima nalik:

“*Dok se češljam*  
Gledam na kosu koja ispada,  
Starost,  
Bolest,  
Hrana,  
Tekuća voda ima okus metala,

Kosa,  
Voda,  
Smrt,  
*Mislim na majku u Zagrebu,*  
Vidim kako užurbano trči po sobi,  
Starost,  
Nesamostalnost,  
Bespomoćnost“ (Vrkljan 1982:23)

Prvi dio pjesme strukturiran je u sadašnjosti gdje lirski subjekt vrši dvije radnje: “Dok se češljam, (...) mislim na majku u Zagrebu”. Ta je rečenica podijeljena na dva ključna mjesta u pjesmi između kojih se nižu imenice koje grade identitet lirskog subjekta zrcaleći identitet njegove majke. Imenica naspram glagola predstavlja neko trajno stanje, zamrznuto u vremenu. Svaka je imenica jedan fragment koji se slaže u kaleidoskop njih dvije. Pjesma završava povratkom u sadašnjost, u trenutak kada kći izlazi iz stana i preuzima majčine strahove, majčinu posturu tijela, ali ne svojevrijedno, već kao da se radi o nekoj sili jačoj od nje. No kad na ulici susretne prvu osobu i pozdravi je, u tom trenutku ona opet postaje svoja:

“brzo napuštam kuću,  
Zaključavam vrata,  
Moram se plašiti razbojnika,  
Ne smijem poludjeti,  
Trčim kao mama  
Užurbano na ulicu,  
Pognute glave,  
Dobar dan,  
Dobar dan.“(Vrkljan 1982:24)

### 3.3. JA NE ZNAM GDJE SMO SAD NAS DVIJE

U pjesmi *Alji*, posvećenoj kćeri, Marina Cvetajeva piše o sličnosti majke i kćeri i njihovoj patnji u egzilu. Pjesma je strukturirana u dvije strofe, odijeljene brojevima 1 i 2. Pjesma je rimovana u formi ukrštene rime. U prvoj strofi, koja predstavlja fragment, pri usporedbi majke i kćeri one su izjednačene:

“Ja ne znam gdje smo sad nas dv’je  
A brige iste, pjesme, note. Nas dv’je smo nerazdvojive!  
Nas dv’je smo jednake sirote!  
Udvoje lijepo nam je sve: Bez krova, snova, gladne, jadne...  
Dv’je ptice: na noge i – pjev.  
Prosjakinje: nek' tkogod dadne.” (Cvetajeva 2018:141)

Kad roditelj povede svoje dijete u egzil, ono je o njemu ovisno i od njega nerazdvojivo. Roditeljeva sudbina postaje i njegova, dijete je preslika roditelja, njegovih strahova i strepnji koje nosi upisane u tijelu, baš kao u pjesmi Irene Vrkljan gdje kći preuzima majčine strahove i držanje tijela. Tako i Alja preuzima identitet prosjakinje, “bez krova, snova”, sa sudbinom tijela koje gladuje i čija egzistencija ovisi o milosti drugih. Kada govori o egzilu, ili kada se egzil skriva između njenih stihova, Cvetajeva osobe uspoređuje s pticama, tako su Alja i majka ptice koje umjesto krila imaju noge. Druga strofa ne opisuje njihov lik, nego njihovo kretanje, njihovu svakodnevicu:

“I lutamo po crkvama  
Po malima i velikima.  
I lutamo po kućama  
Po ubogim i gospodskima.  
Ti jednom reče: - Kupi mi! –  
Na Kremalj kad ti pogled sletje.  
On – od rođenja – tvoj je, spi,  
Svijetlo i strašno moje dijete.” (Cvetajeva 2018:141)

Alja, gladna tuđinka lualica, koja je htjela da joj Kremalj postane igračka, da joj pripadne, ne zna da joj je domovina upisana u tijelo i da od nje ne može pobjeći. Kasnije će Alja, Arijadna Efron,

saznajemo iz njene biografije, umrijeti za Kremalj i svoju domovinu. Kao da je Cvetajeva predvidjela sudbinu tog “*svijetlog i strašnog*” djeteta koje je sa sobom povela u egzil noseći sve strahote upisane u svom tijelu (Cvetajeva 2018:141).

### 3.4. DJECA IZBJEGLICE

U pjesmama Irene Vrkljan lirski subjekt često uzima poziciju kćeri, koja kroz vlastite oči opisuje opipljivu sliku tuđine. Marina Cvetajeva govori pak iz perspektive majke preslikavajući vlastitu sudbinu na svoju kćer. Što se tiče Warsan Shire, ona je egzil iskusila iz druge ruke, posredno, traumu nije doživjela ona, ali je trauma transgeneracijski upisana u njeno tijelo. Upravo zato kada Warsan Shire u svojoj poeziji govori o kćerima, ona govori o njihovom tijelu koje oslikava stihovima jer je to njeno autofikcijsko iskustvo. Ona stvara sliku vlastitog tijela koje nosi upisanu egzilantsku traumu i to joj transgeneracijsko iskustvo pripada i o njemu može autentično govoriti i pisati. Pjesma “*Ugly*” opisuje kćer izbjeglice. U njenom je tijelu nasljedno upisan cijeli put koji pratimo u “*Conversations about home*“, gdje trauma ne nestaje s prvom generacijom, već upisana u nama, postaje kolektivna. Cijela pjesma usmjerena je na opisivanje tijela. Tijelo postaje jedini dom iz kojeg ne možemo biti prognani. Tijelo je u ovoj pjesmi označeno pridjevom “*ružno*” koji mu pokušava dati identitet. Pjesma je pisana slobodnim stihom, a svaki stih gradi portret te kćeri tuđinaca. Prvi stih pjesme jest “*Tvoja kći je ružna*”/“*Your daughter is ugly*“. Taj stih postavlja početnu tezu koja reflektira / odražava mišljenje većine. Ta kći je ona ista kći koja živi u naslovu pjesničke zbirke Warsan Shire, koja nosi “*čitave gradove u svom truhu*“, koja je “*slomljeno drvo i morska voda*“. Nitko od obitelji je ne želi držati u rukama ni imati kraj sebe jer je tijelo tog djeteta podsjetnik na rat koji su preživjeli: “*ona ih je podsjećala na rat*”/ “*she reminded them of the war*“. Djeca, pogotovo ona rođena u egzilu, postaju otjelotvorena materijalizirana trauma. Odgajana u dihotomnoj kulturi da ne zaborave domovinu koju nisu niti upoznala, njihov je identitet uvijek u rascijepu. Lirski subjekt se distancira i prigovara svojoj majci jer ju je učila običaje, a nije joj rekla da je muškarci neće voljeti jer je njeno tijelo “*prekriveno kontinentima*”/ “*covered in continents*“, njeni su zubi “*malene kolonije*”/ “*small colonies*“, njen truh je “*otok*”/ “*an island*“, njena bedra su “*granice*”/ “*borders*“. Njeno tijelo svedeno je na kartografiju, na geografske i političke pojmove koje ona ne može odvojiti od sebe. Ona postaje svijet koji gori u sobama muškarca koji s njom vode ljubav. Spolni odnosi svedeni su u čitavoj zbirci na užitek muškaraca. Helene Cixous

naglašava da su muškarci počinili najveći zločin protiv žena jer su podmuklo naveli žene da budu svoji vlastiti neprijatelji, da svoje snage mobiliziraju protiv sebe i da izvršavaju njihove muške potrebe (Cixous 1976: 883). Izbjeglička kći kod Warsan Shire (2011) lice je pobunjenice “small riot“, njene su ruke “*građanski rat*”/“*civil war*“, iza njenog uha skriva se “*izbjeglički kamp*”/“*refugee camp*“. Njeno tijelo nije njeno, ali ne pripada ni muškarcu, njeno tijelo je obilježeno političkim sukobom. No usprkos svemu, to “ružno“ dijete koje nosi u sebi bolne traume sasvim se dobro nosi sa svijetom u potrazi za vlastitim identitetom: “ali ne stoji li joj svijet tako dobro”/ “But god, doesn't she wear the world well“. Portret izbjegličke kćeri preobrtne pridjev “*ružno*” i pretvara ga u ljepotu svijeta jer to je autentično tijelo u koje su upisane sve svjetske katastrofe. Pjesma “*Beauty*” diptih je pjesmi “*Ugly*“. Već naslovima te su dvije pjesme suprotstavljene jedna drugoj. U pjesmi “*Beauty*” fokalizator je izbjeglička kći iz pjesme “*Ugly*“, koja opisuje svoju stariju sestru. Iz sestrine perspektive mlađa kći vidi ljepotu u svemu onome što bi većina nazivala raznim pogrđnim imenima. Njena sestra odrasta u izbjeglištvu pokušavajući opstati između dvije različite kulture koje oblikuju njen identitet:

“My older sister soaps between her legs, her hair a prayer of curls. When she was my age, she stole the neighbour's husband, burnt his name into her skin. For weeks she smelt of cheap perfume and dying flesh.“ (Shire 2011: 13)

Ta starija sestra, preljubnica koja je živjela po svome, ljubav je povezivala s boli. Opekotina s njegovim imenom, nije metafora za suludost ljubavi, ona je zaista mirisala po jeftinom parfemu i tijelu koje je trunulo. Prvi dio pjesme opisan je iz perspective mlađe sestre, on opisuje događaj koji je prethodio pisanju. Potom se s oznakom vremena “It's 4 a.m.” I korištenjem glagola u prezentu vraća u sadašnjost, u trenutak koji se zamrznut u vremenu uvijek ponavlja:

“It's 4 a.m. and she winks at me, bending over the sink, her small breasts bruised from sucking. She smiles, pops her gum before saying boys are haram, don't ever forget that.“ (Shire 2011: 13). Njeno tijelo, njene kretnje postale su zavodljive, ona je preuzela ono što su drugi mislili o njoj. Kada je prekršila pravilo svoje kulture, preuzela je sve uobičajene stereotipe koje joj netko može pridjenuti. Ta sestra koristi riječ “*haram*“ što na arapskom znači “*griješ*“, odnosno znači da su dečki zabranjeni i da to njena mlađa sestra ne smije nikad zaboraviti. Iako je njeno tijelo karakterizirano imenicom “*Ljepota*“, ono je zapravo distancirano od te riječi. To tijelo upozorava mlađu sestru da joj vlastito tijelo ne pripada, već pripada tradiciji i kulturi koje će ih uvijek pratiti bez obzira gdje žive i gdje se školuju, kulturi koja zabranjuje djevojkama uživanje u ljubavi, koja

u njih upisuje osjećaje krivnje, srama i grijeha. U patrijarhalnom društvu smatra se da žena ne smije uživati u svome tijelu što je prikazano u pjesmi “What we lost Last summer“. Pjesma govori o dvije djevojčice, dvije sestre, kojima su odrezani klitoris. Majka je svjesna nasilja koje je izvršeno i pita se jesu li dobro: “Are they all okay? Are they healing well?“ (Shire 2011: 7). Dok u pjesmi “Beauty“, majka ne može podnijeti kako se njena kći prilagodila novoj kulturi: “Our mother has banned her from saying God’s name“ jer “Anything that leaves her mouth sounds like sex (Shire 2011). “Njeno tijelo, kojega postupke ne odobrava obitelj, postalo je “*haram*“- grijeh. Kći je tako izopćena iz vlastite kulture, iz svog religijskog kruga zbog seksualiziranog tijela kojeg se njena majka srami, ona ista majka koja je sa svojim kćerima otišla u tuđinu i pobjegla od represivne kulture što joj je ugrožavala život (Shire 2011: 7).

### 3.5. O ODBAČENIMA

Egzilantska pozicija uvijek se dijeli na one koji odlaze i one koji su ostavljeni. I jedni i drugi trpe posljedice odlaska. Egzil uvijek perpetuira stvaranje praznog mjesta na kojemu je svatko zapravo odbačen. Odbačen od prijašnjeg vlastitog identiteta, od društva, države, jezika. Kćeri, djeca tuđinaca, ostavljene majke, odsutni očevi mogli bi se opisati jednom strofom iz Cvetajevine pjesme Alji:

“O, skitnice, što ni rod svoj ne zna –  
Mladosti! – Znam: mećava je mela,  
Pjevalo srce. – Iz doma nježna  
U mećavu tebe sam odvela! (Cvetajeva 2018: 151)

U ovoj strofi ključna je opreka između “*nježnog doma*” i “*mećave*”. Lirski subjekt pobjegao je iz jednog života koji ga je strašio i našao se u drugom, jednako strašnom, s neprijateljima koji imaju drugačije lice. U drugoj metaforičkoj mećavi svaki pjesnik egzilant nešto odbacuje, tako Adonis kada se prisjeća svojeg oca, onoga koji je odbačen, ne piše o njemu, nego o odjevnom predmetu što ga je otac nosio na svojem tijelu. Abaja bez tijela na neki način postaje metafora za tu prazninu koju svatko, tko je na mjestu odbačenoga, osjeća. Iako je očeva *abaja* u izbjeglištvu odbačena, lirski subjekt i dalje osjeća snažnu povezanost s napuštenim domom, kulturom i tradicijom:

“U našem je domu abaja

Odbačena, posuvraćena  
Koja me čvrsto veže uz taj strop  
Uz tu ilovaču i kamen.  
U poderotinama razabirem  
Njegovu ruku koja grli  
I srce njegovo i žalost što se u srcu nastanila” (Adonis 2016: 15)

Kad govorimo o izbjeglištvu i separaciji od obitelji i voljenih, govorimo o tri stanja – procesu ostavljanja, zaboravu i promjeni tijela koju svaki pjesnik doživljava kada se odlučuje na egzilantsku sudbinu. Kada Adonis piše o ostavljanju, on ne opisuje trenutak ostavljanja lirskog subjekta, nego emocije koje lirski subjekt osjeća i smješta u ostavljene stvari, te se na taj način autor, dok piše o tom trenutku ostavljanja, udaljava od vlastita tijela i prenosi ga u predmete. Svatko tko je ostavljen nužno će osjetiti na vlastitoj koži što znači zaborav. Cvetajeva odbačenoga zakapa duboko u sjećanje onoga koji ju je poznao. Ona onda postoji jedino u tom dijalogu nekadašnjih sjećanja koja su sada duboko zakopana: “zagubljena u tvom golubookom sjećanju – negdje daleko – duboko!” (Cvetajeva 2018). Nakon zaborava dolazi do promjene tijela. Tijela se u tuđini nužno mijenjaju. I tada dolazi do trenutka kada ih obitelj više ne prepoznaje ili ih se ne želi sjećati:

“ne znam jesam li se promijenila,  
I kucam glasno na jedna vrata,  
Moja je majka ostarjela  
I ne otvara” (Vrkljan 1982: 42)

Svaki će egzilant na svojoj koži osjetiti tri faze egzilantske sudbine. Egzil rastavlja ljude u svim mogućim kombinacijama ovisno o tome tko je preuzeo egzilantsku ulogu. Praznina, uzaludnost i stid su osjećaji koji se šire egzilantskom udaljenošću između genetski i krvno povezanih ljudi. Irena Vrkljan zamišlja majke i očeve kad su ih egzilanati napustili, zamišlja vrijeme koje za njih prolazi i djecu koja postaju starci u tuđini:

“susjeda obučena u crno čita glasno iz tvog pisma,  
Cvijet djetinjstva vene na tvojoj fotografiji u okviru,  
Tvoja majka šuti, ne zna čitati.”  
(Vrkljan 1982:26)

U pjesmi “*Strepnja*” Milosz daje glas odsutnom ocu koji nije odgovorio na djetetov krik. A u pjesmi *Oproštaj* otac se obraća sinu nakon što je tuđina godinama između njih rasla. On ga moli za oprost i oprašta se od svog sina dajući mu savjete da ne ponovi njegov put samoće u egzilu. Njegovi savjeti usmjereni su na osobni odnos prema gradovima:

“Govorim ti posle dugih godina ćutanja,  
Moj sine. Nema Verone,  
Rastrljao sam ciglanu prašinu u prstima, eto što  
Ostaje  
Od velike ljubavi prema rodnim gradovima.” (Milosz 1988: 77)

Taj odsutni otac u svojem sjećanju čuva fragment jednog trenutka koji više ne postoji, a oživljava ga u pjesmi “Smijeh dječji u vrtu“. Ipak je taj otac donio odluku da je njegov odlazak u egzil konačan i da povratka nema: “Odbaciti. Odbaciti sve, to nije ono. Neću da vaskrsavam ni da se vraćam natrag” (Milosz 1988: 77). I kao posljednju ispriku, ali i konačni oproštaj govori svojem sinu da od života nema ničega osim truda: “Sine moj, vjeruj mi, ne ostaje ništa. Samo trud muških godina, Brazda sudbine na dlanu. Samo trud, ništa više” (Milosz 1988: 77). Podsjeća ga da su sve stvari prolazne, ništa nije trajno i da jedino što nosiš vlastita je sudbina na dlanu.

Konačni oproštaj, posljednji odlazak predstavlja motiv smrti u poeziji. Smrt je konačno izganstvo koje nitko ne može izbjeći. Onaj koji je otišao ili onaj koji je ostavljen, umrijet će jednoga dana i ta će smrt utjecati na onog drugog, ali neće više biti jezičnoga kanala s kojim bi se oni mogli približiti i ponovno susresti: “Nad našom je kućom jecala šutnja i plakala tišina Jer umro je moj otac. Polje se sasušilo, lastavice pomrle” (Adonis 2016: 14).

#### **4. EGZIL KAO DIJAGNOZA**

Edward Said, kao što smo rekli u uvodu, smatra da je egzil jedna od najtužnijih sudbina (Said 2000: 25), te da, zaista, u egzilantskom opusu postoji nesavladiva tuga uzrokovana progonstvom. Egzil je nepresušna tema još od Biblije, koja je egzil definitivno etablirala u krugovima književnih motiva. Ponavljanjem u povijesti, on zaslužuje da se o njemu govori i uvijek da ga se iznova definira. D. Ugrešić se slaže da je egzil česta citatna tema, ali ona nadodaje da je egzil i “stil, strategija pripovijedanja.“ (Ugrešić 2000, 98). Rilke piše da *je rasuti život* moguće ispričati samo u fragmentima. Egzil otvara piscu mnogo različitih perspektiva. Šakić dobro primjećuje da je upravo zbog repetitivnosti, “svaki govor o egzilu osuđen na stereotipe i opća mjesta jer pisci i književna djela, u većoj ili manjoj mjeri, reproduciraju stereotipe o egzilu kako bi on kao takav



bio prepoznat na književnom tržištu“ (Šakić 2014: 228). I tako u 20. i 21. stoljeću, stoljećima masovnih migracija, pisci, smatra Ugrešić, zaista nemaju “*copyright na temu egzila*“, ali oni su jedini među egzilantima koji “na kulturnoj karti svijeta ostavljaju za sobom otiske prstiju“ (Ugrešić 2000: 97). Egzil je postao dio individualnih priča, ali kao da postoji kolektivni dogovor između pisaca na koji način se diskurs o egzilu ispisuje. Možda je to osjećaj svijeta, možda je to dio terapije pisanjem kako bi se izliječila trauma jer mnogo pisaca u egzilu opsesivno piše upravo o odlasku, o putu i o dolasku u egzil. Možda je to zato što se stvarno iskustvo i fiktivno iskustvo pretapaju, a polazišna točka stvarnog iskustva slična je za svakoga. Možda postoji nešto univerzalno u trenutku odluke. Možda je “egzil duševni poremećaj uzrokovan gubitkom mjesta i prisilnim izmještanjem“ (Šakić 2014: 228) jednak drugim psihičkim iskustvima koja imaju svoj opis dijagnoze, jer nesavladiva “tuga nije povlašten egzilantski osjećaj“. Što god napisali o egzilu pisci, kritičari, studenti, sve su to samo lijepe rečenice koje reproduciraju stereotip dijagnoze egzila. Kao što je Ugrešić osvijestila da je “sam egzil neuroza, nemirna aktivnost testiranja vrijednosti i poređenja svjetova, onog koji smo napustili i onog novog u koji smo stupili“ (Ugrešić 2000: 97).

*Nostalgija* je sigurno jedan od simptoma dijagnoze egzila, i zato je Svetlana Boym bila u pravu kada je u svojoj studiji o nostalgiji, govorila o razvoju te psihotraume kroz povijest. Prema Boym, simptomi nostalgije su “gubitak dodira sa stvarnošću“, “žudnja za svojom zemljom koja postaje opsesija našeg uma“, pacijenti koji su postali “beživotni“ i “indiferentni prema svemu“, miješali su događaje “iz prošlosti, sadašnjosti i zamišljene događaje“, čuli su glasove “osoba koje vole“, u svojim “snovima vidjeli su svoju obitelj“ (Boym 2008: 1). Možda je nostalgija zapravo sinonim egzila. Boym govori da se *epidemija nostalgije* poklopila s još opasnijom epidemijom prikrivene nostalgije, primijećene kod vojnika koji su služili u stranoj zemlji. Prikrivena imaginacija bila je bolest što umrtvljuje tijelo i utječe na imaginaciju. Vojnici su svoj um preselili u uspomene, a tijelo je postalo ljuštura koja obavlja zadatke. Oni su opsjednuti idejom svoje domovine (Boym 2008: 1).. Nostalgija za domom u tuđini preslikava se na njihovo tijelo, uzrokuje mučninu, gubitak apetita, visoku temperaturu, suicidalne misli, a ponekad i smrt. Nostalgija se kod pisaca egzilanata različito pojavljuje. Ponekad je ona progonstvo u uspomene, ponekad se fizički odražava na tijelo, a ponekad ima oblik pretvaranja u svojem umu kao da si ondje i da nikada odonud nisi otišao (Boym 2008: 1).

#### 4.1. ODRAZ NOSTALGIJE NA TIJELO

Adonis se u egzilu zarazio nostalgijom. U imaginativnom dijalogu razgovara s onima koje je ostavio, čuje glasove voljenih osoba i u snovima vidi obitelj koja ga zamišljeno pita: “*gdje si bio*“, koja ga promatra u egzilu. Na taj je način njegova nostalgija prouzrokovala činjenicu da obitelj iz nekog drugog prostora vidi njegovo tijelo u sadašnjem prostoru. Vremenski se kontinuitet kod nostalgije poništava: “Kakvo ti to svjetlo pod trepavicama plače?” (Adonis 2016:27). Ne odgovorivši, “ne odgovorih joj” postaje rečenica zajedno s “gdje si bio“, te njihovo ponavljanje tvori ritmičko tijelo ove pjesme. Ona zna da on piše i nagovara ga: “pokaži mi, što si napisao“, ali zbog visoke nostalgijske temperature egzilant pisac razdere svoje papire jer više nema zemlje koju je napustio: “zemlja je izmijenila svoje brežuljke“ i on postaje vječiti “zalutali“ putnik što je “nabasao na dugu stazu“ (Adonis 2016: 27).

Marina Cvetajeva također je *oboljela*. Cvetajevino tijelo u tuđini propadalo je zbog nemogućih uvjeta u kojima se nalazila. Možda zato, kada ona piše o unutrašnjem osjećaju egzila, taj se osjećaj poklapa s dijagnozom Boyminog egzila, te ona prestaje spavati, gubi nadu, i zapravo negira svaku moguću radnju, dok njeno tijelo samo postoji, hibernira da preživi:

“Ne razmišljam, ne tužim se, ne sporim.

Ne spavam,

Ne žudim ni za suncem, ni za mjesecom, ni za morem,

Ni za brodom.

Ne osjećam da je u kući vrelo

Ni u vrtu zeleno

Dar, dugo željen i čekan

Više ne čekam.

Ne raduje me jutarnje svjetlo, ni tramvaja

Jurećeg zvek,

Živim, a ne znam za dan, zaboravljam

Datum i vijek“ (Cvetajeva 2018: 49)

Stanje koje Cvetajeva opisuje, moglo bi se današnjim terminima nazvati i depresija. Njeno tijelo i um su se desentizirali i otupjeli na sve što se događa izvan tijela. Cijela pjesma osmišljena je u negaciji koja podrazumijeva da je postojalo stanje prije ovoga, da je bilo stvari koje su je radovale, a sada svega toga nema. Ključan je taj osjećaj života koji se ne živi, dana koji se zaboravlja i ne primjećuje. Ona postoji nesvjesna svojega postojanja, naime, otupljenja od vlastita života u tuđini.

Zagajewski se na sličan način kao i Cvetajeva. On opisuje sebe u pjesmi “*Autoportret*” kao niz simptoma koji se očituju u različitim situacijama, a on ih primjećuje: “Ali to sam ja, uvijek ja, vječno u potrazi i bezobličan“. Njegovo je tijelo u tuđini također izgubilo ljudski oblik. On zatim nastavlja popisivati simptome nostalgije darujući tako sebi identitet:

“to sam ja ignorancije, ja nesigurnosti, ja žudnje, očekivanja i divlje radosti, ja koji ništa ne razumijem, (...) pokušavam početi iznova, tražim zaklon u razgovoru, u očaju, u učenoj raspravi, u tišini zimskog dana, to sam ja nezainteresiran, rezigniran, nesretan, arogantan, to sam ja uronjen u maštu, poput dvanaestogodišnjaka, smrtno umoran poput starca, to sam ja u muzeju, na moru, na Trgu u Krakovu, čeznem za trenutkom koji neće doći (...) konačno dolazi bistrina i odjednom znam sve, znam da to nisam ja” (Zagajewski 2013: 98).

Njegovo se tijelo umara opterećeno nizom jukstaponiranih osjećaja. On čezne u tuđini za trenutkom koji neće doći, umoran je poput starca i uronjen u maštu, ali to nije isti on koji je bio prije nego što se razbolio. Pjesma završava trenutkom samorealizacije kad shvaća da je ovo što je on sada zapravo prouzrokovano bolešću; to nije njegovo pravo lice, pravo ja.

Czeslaw Milosz, za razliku od Cvetajeve koja pati od nesanice, može spavati: “mnogo spavam i čitam Tomu Akvinskog ili Smrt Boga“ (Milosz 1988: 137). Njegova se nostalgija također očituje u promjenama u ponašanju i promjenama koje fizički osjeća u tijelu, a koje nemaju fizički uzrok i ne mogu se objasniti nikako drugačije nego nostalgijom za domom ili bolešću tuđine:

“Gospodine doktore, boli me.

Ne tu. Ne tu. Ni sam više ne znam

Možda je to prekomernost ostrva i kontinenata

Neizrečenih reči, bazara i drvenih frula“ (Milosz 1988: 137)

Milosz jeca. Ponavljanjem sintagme “Ne tu“ čitatelj dobiva znak da je lirski subjekt dezorijentiran od boli, on gubi vlastiti identitet jer ne može svoju bol smjestiti unutar medicinske dijagnostike svojega vremena Milosz je čak svjestan da njegovu bolest izaziva put koji je prošao i uobičajeni

život egzilanta, ali isto tako je svjestan i toga da prekomjernost kontinenata, neizrečenih riječi i otoka koje mu prouzokuju bol ne mogu opstati kao istina u pozitivističkom svijetu u kojem živimo. Njega samosvijest o svojoj bolesti najviše boli. On uspoređuje život egzilanta s životom ribe: bićem koje se radikalno razlikuje od ljudi. Njemu je to dobra metafora za stranost i otuđenje koji ga prate.

“no obični ljudski glas gubio je svoje pravo i bio poput otvaranja usta ribice iza zida akvarijuma. Primao sam što bijaše mi suđeno. Pa ipak, bio sam samo čovjek.“. (Milosz 1988)

Iako je egzilant otuđen i stran, u tijelu koje je promijenilo svoje obličje on je i dalje samo čovjek. Za Milosza to bivanje čovjekom ima simptom koji ujedinjuje sve egzilante, bez obzira na osobne razloge zbog kojih žive u tuđini: “To znači, patio sam čeznući za bićima sličnim sebi“ (Milosz, 180). Svaki egzilant drugačije reagira na psihotraumu tuđine, ali ona je sveprisutna i uvijek se sastoji od povlačenja u sebe, u svoju ljušturu:

“Zatvaram se u sebe

jer nisam špijun svoje duše

A vani kiša robuje bezrazložno“ (Darwish 1984: 41)

Kao što Darwisheva kiša robuje, egzilanti su svjesni vlastitog robovanja nostalgiji koja na neki način postaje okov od kojeg su pobjegli. Tako pjesnici u egzilu postaju i zatvorenici i tamničari u isto vrijeme (Darwish,41). Oni sami sebe zatvaraju u vlastitu nostalgiju koja im je obuzela tijelo. Metafora zatvora postaje čest motiv u slikama koje pjesnici egzilanti rabe u svojim stihovima. Taj zatvor nostalgije uvijek je usko povezan s njihovim tijelom, pa se tako zatvor Irene Vrkljan spaja sa slikom usta koja predstavljaju ulazak u unutrašnjost ljudskoga tijela: Koso svjetlo pada u ovaj zatvor, Mrve šećera u moja usta.“ (Vrkljan 1982: 45) U unutrašnjosti tijela Irene Vrkljan “*cvjeta unutarne jezgroe Zagreba*“ (Vrkljan 1982: 45), grada kojeg je napustila i o kojem sanja kada je u tuđini. Sanjanje i poticanje na vlastito autoprogonstvo u uspomene zapravo je prihvaćanje bolesti kao akutnog neizlječivog stanja. Darwish je pronašao lijek za boljeticu nostalgije u egzilu: “Nisam prognan / Iz svog srca prognao sam progono i pošao“. On smatra da je ključ za nastavak života bez boli – prognati svoje progono i napustiti prihvaćeni identitet, kao što smo napustili svoje domovine i otišli u tuđinu jer nismo prihvaćali tamošnju akutnu bolest svojega naroda. Tek ako napustimo taj identitet, tada ćemo osloboditi svoje tijelo simptoma.

Shire (2011) bolest nostalgije dovodi do ruba smrti. Njeni su lirski subjekti onemoćali od bolesti i starosti, tijelo im truli od života u tuđini. Ona u svojim pjesmama *“My Foreign Wife is Dying and Does Not Want To Be Touched* i *“Old Spice“* opisuje nadolazeću smrt u progonstvu. U naslovu prve pjesme nalaze se dvije ključne stvari: pridjev “stran“ / “foreign“ objašnjava zašto ona ne želi da se njeno tijelo dira. Shire ponavlja metafore ženskog tijela koje postaju mjesta radosti i boli. Lirski subjekt umire od žalovanja za izgubljenim domom u koji se nikad više neće vratiti. Njen muž nije izbjeglica. On dolazi iz druge kulture i ne može do kraja shvatiti njenu bol. Upravo iz njegove pasivnosti, iz nemogućnosti da joj pomogne proizlazi tragičnost njegova položaja. Njegova je žena brodom stigla bježeći od rata - *“Ship docking from war“*, njeno tijelo *“poplavljuje kuću“* / *“flooding home“*. Cijeli njen dolazak opisan je metaforom gdje ona prestaje biti svoje tijelo, već se njen identitet zamjenjuje slikom broda koji bježi od rata. U ovoj pjesmi sve teme koje smo prije obradili zapravo poplavljuju tekst i preplavljuju njeno tijelo. Ona je nečija majka što sada umire – čitatelj to zaključuje jer se nakon njene slike suprotstavlja neko “Mi” – muž i još netko koga ostavlja iza sebe kada umire: “Bojimo se, želimo znati što će nam voda oduzeti” (Shire 2011: 25). Ona je svoju traumu upisala u tijelo svojega djeteta koje će ju čitav život nositi u sebi kamo god pošlo. U ovoj pjesmi otvara se tema zajedničkog egzilantskog iskustva, Shire ovom strofom tvrdi da postone neke teme o kojima samo izbjeglice mogu govoriti s izbjeglicama jer je njihovo iskustvo zajedničko i njima poznato te se prenosi zajedno s genetskim materijalom:

“later, at home, she calls her sister/ They talk about curses, the evil eye, their aunt/ who drowned, all the money they need/ to send back [...] (Shire 2011: 25).”

U tijelo strankinje uvukla se nostalgija i pretvorila se u tumor koji ju živu izjeda, sve dok ne umre od gladi: “Gown and body together: 41 kilos” (Shire 2011: 25). U polakom raspadanju života, tijelo strankinje se udaljava o ljudskih karakteristika pretvarajući ih u slike rata: “Her body, a burning village, a prison with open gates. She wont let me hold her, now she needs it the most (Shire 2011: 25).”. On je pretvorio bolest nostalgije koja ju je napala u metaforu zatvora s otvorenim vratima, ali iz kojeg izbjeglice ne bježe. Ona, strankinja, nije napustila svoj identitet, nije prognala svoje progonstvo kao što je to Darwish učinio, nego je odabrala umrijeti u zatvoru. Bez obzira na vrijeme koje prolazi, sjećanje na rat zauvijek ostaje upisano u tijelo prognanika. Njegovo tijelo postaje slika terora i destrukcije, fizička rana i jecaji, žalovanje za izgubljenim, a onaj koji promatra prognanika može samo vidjeti apatiju.

“I think of all the images she must carry in her body, how the memory hardens into a tumor. Apathy is the same as war“ (Shire 2011: 25).

Nostalgija je ovdje uspoređena s apatijom, stanjem koje su u svojim pjesmama opisali i Marina Cvetajeva i Milosz. Tako apatija postaje zajedničko stanje svih egzilanata. Žena strankinja nije poginula “fast like a machete in the neck”, nego se njena nostalgija pretvorila u rak na dojci koji ju je sporo ubijao, oduzimavši joj ženske karakteristike i pretvarajući je u obezličenu ljušturu.

Pjesma “*Old spice*”, koja u zbirci slijedi ovu pjesmu, govori o životu djeda vojnika koji unuci govori o ratu. Ova pjesma je na neki način diptih gore navedenoj pjesmi. One se razlikuju po ženskom i muškom iskustvu bolesti nostalgije, ali oboje opisanih tuđinaca umiru od žalosti za izgubljenom domovinom u stranoj zemlji čiji jezik i kulturu ne poznaju. Ovaj djed, vojnik, kao da utjelovljuje vojnike iz Boyminog eseja (2008) “*The future of nostalgia*”.

“Every Sunday afternoon he dresses in his old army uniform, tells you the name of every man he killed. His knuckles are unmarked graves“ (Shire 2011: 23).

Njegov prijašnji život i rat smjestili su se u zglobove njegovih podlaktica, gdje sada žive svi mrtvi koje je ubio. Poput “žene tuđinke“ on umire usamljen u svojoj boli, proganjan slikama, koje se nižu pred njegovim očima, slikama tijela žena koje nije mogao spasiti. Svaka od tih žena podsjećala ga je na kćer, majku njegove unuke: “Reći će ti kako je izgledala, kao tvoja majka/ I ti ćeš osjećati oluje u svom želucu” (Shire 2011: 23). Shireini lirski subjekti tijelo pretvaraju u slike. Slikama nekadašnjeg života gradi se identitet subjekta. Slike koje se nižu stih za stihom, imaju funkciju stvaranja atmosfere nostalgije: “Russian degrees and a school yard Cuban national, anthem, communism and religion” (Shire 2011: 23), “He married his first love, her with the long curls down to the small of her back” (Shire 2011: 23) Uz pomoć jednostavnih bljeskova prošlosti njegovo tijelo postaje “Frail, a living memory reclining in a seat, the room orbiting around him” (Shire 2011: 23), on je izgubio svoj ljudski karakter. Poput žene strankinje i ostalih lirskih subjekata u pjesmama pjesnika egzilanata, i ovaj djed boluju od nostalgije te na kraju napušta tijelo. Djed umire i moli svoju unuku:

“Take me home yaqay,

I just want to see it one last time;“ ( Shire 2011: 23) . Ali Shire posljednju moguću sliku koja bi trebala izroniti iz njegova tijela, sliku njegove rodne zemlje poništava jer ona više ne postoji i u nju se ne može vratiti: “you don’t know how to tell him that it won’t be anything like the way he left it.“ (Shire 2011: 23)

Moderna je nostalgija ili moderno stanje egzila “žalovanje za nemogućnosti mitskog povratka“ (Boym 2008: 26). Odisej se vratio na Itaku, nastavio tamo gdje je i započeo, dok je današnjim piscima egzilantima sudbina Odiseja onemogućena. O tome piše i Dubravka Ugrešić kada govori o tome da se “pravi egzilant rijetko vrati i čak i onda kada može, kad je njegova domovina zacijeljena. Zbog čega bi ponavljao isti put; samo rijetki imaju snage za dva egzila“ (Ugrešić 2000: 100). Tako je odlazak u egzil, odnosno nostalgija koja ga prati, gubitak tog začaranog svijeta koji je imao jasno postavljene granice i vrijednosti. Egzil je *nostalgija za apsolutnim domom* koji je materijalan i duhovan:

“Dugo stanje agonije

Vraća me u ulice djetinjstva

Uvodi me u kuće u srca u klasje

U problem me pretvara

Identitet mi vraća

I lance kao naslijeđe“ (Darwish 1984: 40).

#### **4.2 SANJAO SAM (SVOJ) GRAD**

Pjesnici egzilanti često pišu o *napuštenim mjestima* u mjestima kamo dolaze. *Napuštene gradovi i obećani gradovi* ponavljajući su motiv u egzilantskoj poeziji. Prema De Certeau “Grad“ podrazumijeva proizvodnju vlastitog prostora. Kako bi nešto bilo naš prostor, treba ukloniti “sva tjelesna, duhovna ili politička onečišćenja koja bi na neki način mogla taj pojam iskriviti. Grad mora stvoriti svoj univerzalni subjekt” (De Certeau 2002: 158). Potrebno je utvrditi da je grad u svakom diskursu mitsko uporište društveno-političkih strategija. Grad je prepušten proturječnim gibanjima i on postaje glavna tema, motiv “bez čitljiva identiteta, bez uhvatljive osnove, bez racionalne prozirnosti kojima nije moguće upravljati“ (De Certeau 2002:159). Grad je prostor, ali

on je i ne-mjesto jer zapravo ne postoji, on je samo promatrani objekt lirskog subjekta. Taj lirski subjekt podaruje prostoru identitet i oblik tijela.

U egzilantskoj poeziji gradovi imaju izraženu korporalnost i antropomorfni oblik. Oni se pretvaraju u zasebnog čovjeka koji je ostavljen u tuđini, ili gostoprimatelja koji se rukuje s izbjeglicom i smiješi mu se. Zagajewski je svoj grad pretvorio u lik i podario mu glas. Njegov grad “govorio je jezikom djece i žrtava“, on se žurio i nadvikivao kao “obični ljudi iznenada postavljeni pred lik višega činovnika“. Njegov *grad* uzvikivao je “Nema pravde“, “Sve su nam uzeli“. Kako bi taj grad postao njegov vlastiti, postoje određene strategije koje opisuje De Certeau (2002) u knjizi *Invecija svakodnevnice*. Naime, svaki ostavljeni grad ili grad u koji izbjeglica stiže postaje ne-mjesto. Ne postoji “mjesto“ za izbjegle jer su oni činom odlaska u egzil prihvatili da njihova tijela koračaju prostorima koja ne pripadaju njima. Njihova tijela plutaju u međuprostoru. Upravo zato kroz neke od strategija pisci egzilanti u svojoj poeziji, pišući o gradu, darujući mu tijelo, čine ga svojim. Za De Certeau (2002) “Vlastito je pobjeda mjesta nad vremenom“ (De Certeau 2002: 173), odnosno postoji strategija činjena prostora vlastitim – to je trenutak u kojem Zagajewski “s mukom izlazeći iz bunkera tog sna,“ shvaća da “tamo još uvijek traju sukobi, još se ništa nije razriješilo“. Tek u trenutku kad je to mjesto pobijedilo njegovo osobno vrijeme, jer taj grad i sukobi u njemu prestali su postojati, kada tijelo lirskog subjekta više nije bilo ugroženo unutar granica tog grada, ponovno se grad kroz san vratio u njegovo sjećanje. Poput gosta koji ga posjećuje, to mjesto ponovno postaje njegovo jer je i dalje u otporu i živi. Druga strategija je ovladavanje mjestom pomoću vida (De Certeau 2002):

“Vidio sam feministice crnih očiju, gurali su se plemići zaboravljenih grbova, suci u togama sašivenim od koprive – i pobožni, umorni Židovi, ali sporo, neumoljivo svitala je siva zora i govornici su postajali tamniji, gasili se, poslušno se vraćali u košare kao regimente olovnih vojnika.“ (Zagajewski 2013: 17)

Gradovi postaju njihovi vlastiti kada pjesnici egzilanti počinju o njima pisati, prisjećati ih se i u stihovima stvarati topografiju tih mjesta. Time ih otjelotvore. Tada ti gradovi prestaju plutati u praznom prostoru tuđine i počinju se smještati, dobivati svoje ruke i noge i hodati zemljovidom egzilanata.



### 4.3. NAPUŠTENI GRADOVI

*Napušteni* su oni *gradovi* koji postoje jedino u sjećanju. Možda se gradovi raspadaju kad i procedure koje su ustrojile taj grad (De Certeau 2002:60). Za lirski subjekt napušteni gradovi više ne postoje kao takvi, sami po sebi, već isključivo u njihovu sjećanju. Sjećanja se razlikuju od osobe do osobe, nepouzdana su pa se tako subjekt grada ruši jer naznačuje raspršenost pamtivoga. Pamćenje je anti-muzej u kojemu ne može postojati mjesto (De Certeau 2002: 173). U legendama o napuštenim gradovima čuvaju se njihovi odbljesci. Predmeti koji pripadaju tim gradovima šuplji su kao i riječi. Prema Certeau u napuštenim gradovima spava prošlost kao i u svakodnevnim pokretima hodanja, jedenja, snivanja, u njima drijemaju pobune (De Certeau 2002: 173). Napuštenost se, prema Certeau, skriva u riječi “*tamo*” jer ona ukazuje na mjesto kojega više nema.

“Tamo gdje je zasigurno započeo

Tvoj život, mumlja tuđi televizor.“ (Zagajewski 2013, 22)

Uspomene su ono što svakog egzilanta veže za napušteni grad. Svatko se prisjeća određenog prostora i tako ga priziva u sjećanje. “U podrumu se pak nalazi spremište mrakova, sve noći od tvog odlaska slijepile su se kao vunica starog džempera“ (Zagajewski 2013: 22). Svaki *grad* progone brojni duhovi, skutreni u tišini, a mi ih prizivamo svjesnošću da oni postaje. Ti duhovi više ne govore i ne vide, ali su i dalje tamo. Na neki način podsjećaju na egzilante kojima je odlaskom u egzil oduzeta mogućnost djelovanja. “Mjesta su tek djelomične i uhvaćene povijesti o prošlostima kojima su drugi oteli čitljivost, nagomilana vremena koja se mogu rasklopiti, jedino nalik pričuvnim pričama ostajući u stanju rebusa, konačno i simbolizacija ugrađenih u bol ili u zadovoljstvo tijela“ (De Certeau 2002: 174). O legendama napuštena grada izravno se referira Milosz u pjesmi *Legenda*. U njoj opisuje sklapanje *identiteta grada* upravo kroz uspomene i legende duhova kojih više nema:

“Ko li zna početak. Živeli smo u tome gradu

Ne brinući za starinu. Njegove zidine

Izgledahu nam večne. Oni što živeli su

Nekad pre nas, već su bili legenda,

Neodgonetnuta. Bolji je naš vek,

Govorili smo.“ (Milosz 1988)

*Identitet grada* Milosz stvara iz perspektive onih koji tamo žive, jer oni jesu *tijelo grada*. Ipak, kao što su u tijelo svakog egzilanta upisane traume što ih on nosi kroz život, tako je i *tijelo grada* obilježeno onima koji više ne žive u tom gradu:

“Govorili smo. Ni kuga ni oštrica mača, ne progonjaju nas, pa zašto se osvrutati unatrag. Neka vekovi strave spavaju u zamkovskoj zemlji“ (Milosz 1988: 92).

Milosz opisuje onaj trenutak u kojem naviru legende i uspomene grada, a tijelo se iz prošlosti uzdiže i preuzima grad. Tad se izjednačavaju sudbine i povijest se ponavlja, a oni, kao i oni prije njih, prognani su iz grada:

“I tada, sedeći tamo gde nekad stajao je

Taj lepi grad, presipajući kroz prste

Pesak pustoši, otkrili smo slatko

Ime otadžbine. Bila je samo pesak

I šum vetra u pelenu. Jer ništa

Nije otadžbina bez prošlosti. Tad je samo reč

Što na polovini zvuka gubi smisao,

Kratkotrajni zid što ga uništava plamen,

Eho životinjskih uzbuđenja. U pesku je bio

Pepeo vekova pomešan sa svežom krvlju

I napustila nas je oholost, i duboko

Poklonili smo se ljudima prošlih vremena,

I dom svoj otada imali smo u istoriji“ (Milosz 1988: 93)

Milosz opisuje legende koje se ponavljaju u povijesti jednog grada i čine njegov identitet. Svako mjesto ovisno je o sjećanju onih koji žive ili su otišli iz tog grada, ali ga se sjećaju. Prema De Certeau (2002) :

“Upamtivo je ono što se može sanjati o kakvu mjestu. Već se na tome mjestu, subjektivnost vezuje za odsutnost koja se strukturira kao opstojnost i čini “tubitkom“, ali tubitak se ostvaruje jedino u praksama prostora, naime u načinima prelaženja u drugo. Valja u njemu napokon prepoznati ponavljanje, u različitim metaforama, odlučnoga i izvornog iskustva, kada dijete shvati razliku između svoga tijela i tijela majke“ (De Certeau 2002: 176).

De Certeauov citat može poslužiti za opisivanje kako nastaje tijelo grada u poeziji, ono je naime uvijek u unutrašnjosti lirskog subjekta. Ono što pamtimo, to se rekonstruira, a pamtimo sve ono što smo izgubili. Prakse prostora stvaraju se kada stvarni prostor koji smo napustili se u našim sjećanjima mijenja u neki novi različit prostor. De Certeau taj trenutak promjene prostora opisuje kada dijete se odvaja od majke, odnosno trenutak odlaska iz grada je trenutak kada se mi odvajamo od *tijela grada* i više se nikada ne možemo vratiti u jedinstvo nas i grada. Zagajewski opisuje taj trenutak vraćanja svom gradu, koji više nije njegov. Opisuje taj trenutak shvaćanja da su tvoje tijelo i tijelo tvog grada odvojeni i udaljeni.

“Dolaziš tu kao stranac,  
A to je tvoja rodna kuća.  
Ribizle, jablan i trešnja te ne poznaju.  
Plemenito drvo u miru priprema  
Novi urod talijanskih oraha,  
A sunce, poput zbunjenog prvoškolca  
Posve je zauzeto bojenjem sjena.  
Blagovaonica izgleda kao kriptu s grobovima,  
Tu više nema nijednog poznatog ega -  
Davni razgovori nisu preživjeli“ (Zagajewski 2013: 22)

U praksama prostora, sjećanjem čovjek čini prostor svojim. On kada se prisjeća, dolazi u taj prostor kao stranac, iako je prostor nekoć pripadao njemu. U prostoru što ga Zagajewski opisuje priroda je jednaka kao i prije, ona se ne mijenja, ali konkretni urbani prostori postaju, kao blagavaonice,

mjesta samoće koja dokazuju da se sve promijenilo i da se njegova tuđina iz egzila prelila u njegov rodni dom. Povratak je povezan s napuštenim gradovima. Povratak egzilanta može biti realan, iako je rijedak, te može biti metaforički kada se povratak događa sredstvom kojim tvoje tijelo ne putuje, ali ti odlaziš u taj grad i ponovno bivaš tamo. To je povratak u uspomene u kojima taj napušteni grad postoji:

“Može se dogoditi bilo gdje, katkad u vlaku,

Kad sam nigdje: odjednom se otvaraju

Vrata i dolaze zaboravljene osobe, pojavljuje se

Moj mali nećak, kojeg više nema,

Ali sad je vedar, nasmijan“ (Zagajewski 2013: 75)

Taj povratak u napušteni grad, povratak je *u prostor-nigdje*. Odjednom lirski subjekt u tom gradu susreće ljude kojih više nema, a za njega i dalje postoje u mentalnom prostoru egzila. U tom mentalnom prostoru ne vrijede ista pravila kao i u stvarnom svijetu jer je to mjesto popločeno uspomena iz kojih ispadaju stvari i živa bića, a ljudsko tijelo osjeća prirodu i vremenske nepogode udaljene od njega.

“Zaprepašten slikama koje se ustrajno vraćaju:

Kameni put što vodi stricu Juri,

A zmije, kukci, i sedefasti gušteri

Padaju na tvoje lice, na strah tvoj zbog uspomena,

Pada na tebe kiša iz tvog sela pod planinom“ (Vrkljan 1982: 26)

Egzilanti, prognanici, u *napuštene gradove* teleportiraju se u trenutku metaforičkog povratka. Oni postaju opsjednuti *napuštenim gradom*, počinju bivati u njemu dok žive u nekom drugom, osjećaju osjete grada u kojem ne borave. Vrkljan koristi glagol lijepiti za opis procesa koji se događa svakom egzilantu u trenutku selidbe u mentalni prostor grada:

“Ti stojiš ovdje i gledaš u Sinjsko Polje, u beskraj sjećanja,

To je zemlja koja se lijepi za tvoja stopala, hod, iznošene cipelom“ (Vrkljan 1982: 27)

Metaforički susreti s onima koji više ne žive u istom prostoru postaju za egzilanta najbolniji jer ga podsjećaju na gubitak. Egzilant gubi sve svoje susrete koje je ikad dogovorio i ostvario, a zajedno s gubitkom često odlazi i mladost jer se egzilant prisjeća zamrznute slike u vremenu koji je pohranio u svoj migrantski arhiv, ali sa znanjem da je između te slike i stvarnosti godine i godine u tuđini. Brodski se u ove dvije strofe najprije prisjeća te zamrznute slike jednog mola i susreta dvaju prijatelja, ali zatim uviđa i zrcalno sjećanje kada se teleportira u arhiv, u taj mentalni prostor egzila u koji više nema nitko pristup osim njega. Na taj susret njegov prijatelj ne može doći jer samo on može putovati slikama sačuvanima u svojim sjećanjima. Tako taj mentalni prostor postaje jednako usamljen kao njihov stvarni život, jer su čak i uspomene obojane tuđinom.

“Jedanput je taj gradić južni bio  
Poprište sastanka mog s prijateljem;  
Oba smo bili mladi i taj susret  
Dogovoren je suglasno na molu  
Građenom u davnini  
(...)  
I evo opet ovdje uvečer stojim. Samo nitko  
Ne dočeka me. Zapravo ni sam  
Već nemam kome reći: dođi  
Ovamo tad i tad.“ (Brodski 2012)

Egzilant s odlaskom pristaje na promjenu tijela te prihvaća utiske drugoga grada u njega. On se više nikada neće moći vratiti u napušteni grad i tamo nekoga susresti. Svaki je metaforički povratak u napušteni grad kratak, a grad “odjednom blijedi i nestaje, baš kao poljski miš, koji se, naslutivši opasnost, spretno uvlači u svoj skriveni stan“ (Zagajewski 2013: 75). Opasnost svakog egzilanta su uspomene u napuštenim gradovima, arhiv prostora koji živi u našem mentalnom egzilu. Svaki egzilant postaje poljski miš što se spretno uvlači u skriveni stan novog grada u kojem živi jer nitko ne živi život u uspomenu. Napušteni prostori postaju napušteni kao i egzilanti.

“One – uspomena,  
Gdje mi mladost svene.

Te Rusije – nema.

Kao ni te mene!“ (Cvetajeva 2018: 221)

Kada egzilant shvati da je napušteni grad promijenio svoje prvotno tijelo i preobrazio se, anulira se njegova korporalnost i identitet. I egzilant kao i Cvetajeva u pjesmi *Moja domovina* shvaća da je daljina njen novi dom, ali i njena kob i da će svoju domovinu nositi uvijek pohranjenu u svojem tijelu, kamo god pošla. Ona postaje dio prtljage sjećanja: „I kamo god me vodi put – ja u sebi je nosim svud“ (Cvetajeva 2018: *Moja domovina*)

Nemoguće je uistinu i u potpunosti napustiti svoj grad jer on je uvijek u tvom tijelu, pa se tako korporalnost grada prelijeva na korporalnost lirskog subjekta egzilanta koji o domovini mašta.

#### 4.4. OBEĆANI GRADOVI

Gradovi u koje egzilanti stižu i žive obećani su gradovi jer oni su za njih utopijsko mjesto iz biblijskog motivskog sklopa - zemlja Kanaan u koju su starozavjetni egzilanti stigli. U suvremenoj egzilantskoj poeziji ti obećani gradovi postaju gradovi-čudovišta, tuđi i nikada potpuno bliski, ali oni su ponavljajući motiv u njihovoj poeziji. Egzilanti pjesnici ispisuju identitet Pariza, Berlina, New Yorka i drugih gradova iz pozicije Drugoga u mjestu u kojem žive. Egzilanti su uvijek na rubovima gradova, unutar svojevrsnih granica. Granica ima dvostruku ulogu jer svaki grad prepušta mjesto strancu kad se pričinja da ga izbacuje (De Certeau, 197). Pjesnici egzilanti uvijek su u potrazi za obećanom zemljom koju nisu pronašli, a njihovo traženje se vječno perpetuira u stihovima:

“Tragam za skrovištem

za svijetom koji počinje na rubu ovog svijeta“ (Adonis 2016: 32).

Taj svijet na rubu svijeta postaje Odisejeva Itaka, začarani svijet s jasnim granicama koji je nestao za moderne egzilante. Adonis je odlaskom u egzil izdao jedan svijet da bi ga zamijenio drugim:

“ti drevna lešino

svijete koji sam izdao i koji izdajem”(Adonis 2016: 28).

Adonis je prigrlio egzil kao stanje izdaje. On se nije htio prilagoditi novim situacijama u državi. Njegov je egzil promišljena odluka. On je svojevolumino izdao svoju državu, kao i ostali egzilanti. Ugrešić ističe da se zbog toga egzilant nalazi u paradoksalnoj poziciji jer on je “osoba koja se suprotstavlja tome da se prilagodi. Ukoliko prihvatimo misao da je egzil posljedica greške u prilagođavanju, i da je zbog toga egzilant neka vrsta socijalnog invalida, onda se egzilant u egzilu suočava s tragikomičnosti svoje situacije, jer je upravo egzilantski život velika igra prilagođavanja“ (Ugrešić 2000: 101).

Pjesma “*Grob za New York*” poema je u kojoj lirski subjekt iščitava kozmos od betona, čelika i stakla. On silovito uživa u spoznaji tog grada, u visinama njujorških zgrada koje svakom strancu omogućuju voajersku ulogu, gdje njegovo tijelo više nije “opleteno ulicama koje ga okreću i skreću slijedeći neznani zakon, niti je opsjednuto, bilo kao igrač ili žrtva igre“ (De Certeau 2002: 156). AdonisoV lirski subjekt preuzima ulogu voajera i opisuje tragikomiku egzilanta koji odlazi iz straha za svoj život iz jedne zemlje u drugu zemlju, gdje smrt i razaranje samo mijenjaju strategije postojanja:

“New York,  
četveronožna civilizacija. Svaka joj strana ubojstvo i put  
prema ubojstvu,  
a u daljinama stenjanje utopljenika.“ (Adonis 2016: 61).

“*Grob za New York*” po obliku je poema koja u svakoj strofi obilazi drugi dio grada New Yorka i na taj način opisuje želju da se grad vidi jer je “ta ideja moć svepogleda i tog novog slobodnog života, te obećane zemlje” (De Certeau 2002: 158).

“New York – Wall street – 125. ulica – Peta avenija  
Prikaza međuzolika uzdiže između ramena i ramena  
Tržnica robova svih rasa. Ljudi žive kao biljke u staklenicima  
Nevidljivi neki bijednici poput prašine  
prodiru u tkivo svemira kao spiralne žrtve.“ (Adonis 2016: 62).

Nevidljivost je ključni osjećaj koji poznaje svaki pjesnik egzilant:

“ovdje  
na mahovinom obrasloj strani stijene svijeta nitko me ne  
vidi osim crnca što samo što nije ubijen ili vrapca koji tek  
što ne uquine“ (Adonis 2016: 62).

On ne postoji niti kao pripadnik svoje države, niti kao pripadnik tuđe. Svrstavaju ga u oba kvadratića, ali nema dom niti u jednom. On nema ime. On nema državu. On nema jezik. A ipak “radi se o zajedničkome svijetu“ (Paić 2017: 179). Pa kada Rimbaud govori da “živjeti s drugim znači dijeliti istu sudbinu u jednoj duši i jednome tijelu“ (Paić 2017: 179), on govori o egzilantskoj sudbini koja je, kako je Rimbaud i sam naslovio svoju zbirku, “sezona u paklu“ (Paić 2017: 179). Ta je “sezona u paklu“, prema Adonisu, opisana kao:

“I evo svijeta gdje  
sazrijeva pred nama. Hej! Pripremamo treći rat i osnivamo  
prvi, drugi treći i četvrti ured da se uvjerimo:  
1. na ovoj strani je jazz koncert,  
2. u ovoj kući je netko tko posjeduje samo tintu,  
3. na ovom je stablu ptica koja pjeva.  
i da objavimo:  
1. prostor se mjeri kavezom ili zidom,  
2. vrijeme se mjeri konopcem ili bičem,  
3. sistem koji gradi svijet onaj je koji počinje  
bratoubojstvom“ (Adonis 2016: 63).

I kad Adonis govori da se svaki prostor pretvara u zatvor jer je on uvijek ograničen, a svako vrijeme da je mjereno nasiljem, odnosno bičem ili konopcem kojim pojedinac počinu samoubojstvo, onda je epigraf na Walter Benjaminovom grobu zaista istinit: “ne postoji zapis civilizacije koji ujedno nije i zapis barbarizma“ (Boym 2008, 26). I što onda preostaje piscu egzilantu kojemu je napuštena sredina uvijek polje traume, a rijetko oprašta odlazak? (Ugrešić 2000: 103). Kada čitamo Ugrešić, shvaćamo da egzilanti dijele ista iskustva i teorijske teze koje postavlja Ugrešić preslikavaju se na čitanje Adonisove poezije, iako ona nikada nije pisala o njemu. Ugrešić misli da će pisac egzilant najprije “bez zadržke zakikotati na svom rodnom jeziku:



“Ali dok pišem:

Damask, ne ispisujem riječ nego oponašam besmislicu.

D-a-m-a-s-k... i dalje je to zvuk, hoću reći malo vjetra“ (Adonis 2016: 70).

Potom će, kako navodi Ugrešić, opisati svoju borbu za život:

“Ostavlja svoje žene i djecu i izlazi noseći

pušku. Jedno sunce, dva, tri, stotinu... Evo ga poput niti,

porażenog, kako se sam pod sobom kvrči“ (Adonis 2016: 71).

Zatim će pisac egzilant, kaže Ugrešić (2000), prebrojati uvrede koje su mu načinili u tom dalekom svijetu:

“zlikovče, izgnaniče, izbjeglico“

više nisi drugo doli šešir što ga nose ptice, koje ne poznaju

nebo Amerike“ (Adonis 2016: 73).

I tako svaki pisac egzilant, kupi stvari i vraća se tamo odakle je zapravo i došao u svoj egzil, egzil pisanja:

“riječ je umrla jer su

se vaši jezici odučili od govora i naviknuli na gestikuliranje.

Riječ? Želite otkriti njenu vatru? Onda pišite! Kažem pišite,

ne kažem gestikulirajte, i ne kažem prepisujte. Pišite! – od

Oceana do Zaljeva ne čujem jezik, ne čitam riječ. Čujem viku. (...)

riječ je nešto najlaganije, a sve nosi. Čin je jedan smjer i jedan

trenutak, riječi su svi smjerovi, sve vrijeme. Riječ-ruka,

ruka-san.

Otkrivam te, vatru, prijestolnice moja,

otkrivam te, poezijo,

i zavodim Bejrut.“ (Adonis 2016: 65).

I tako Adonis, koji je svoj azil pronašao u pisanju, postaje svjestan svoje paradoksalne pozicije nepripadanja niti jednom kulturnom krugu, niti jednom kanonu: “pisac egzilant oslobođen svoje sredine najprije spoznaje da je uhvaćen u tragikomičnu zamku i da ga ni tamo u dalekom svijetu ne etiketiraju drugačije do predstavnika države koju je napustio“ (Ugrešić, 2000, 101). I dok “živi u očiglednoj i golej tjelesnosti egzila, egzilant pisac “jednom nogom stoji u jednoj, drugom u drugoj državi“ (Ugrešić 2000:100).

“pustio sam Libanon da teče poput rijeke gnjeva, i Džubran  
se pojavio na jednoj obali, a Adonis se pojavio na drugoj.“ (Adonis 2016: 75).

Marina Cvetajeva u svojoj poeziji idealizira gradove, ali zatim se u svaki od njih i razočara, te njena poezija o gradovima zapravo postaje odraz njenih reakcija na Prvi i Drugi svjetski rat. Brodsky je Marinu Cvetajevu nazvao “dušom egzila”. Čitav njen život bio je obilježen egzilom koji ju je inspirirao i koji je pridonio imaginariju iz kojeg je pisala. Brodsky je primijetio da je ona šutjela o svojem iskustvu upravo zato što je ono bilo intenzivno. Ipak, kroz njenu liriku možemo pratiti razvoj osjećaja lirskog subjekta prema gradovima koji nisu njeni. Poput Adonisa, Cvetajeva u svojim stihovima prolazi metamorfozu gdje shvaća da će joj gradovi u kojima živi i kojima pišući podaruje identitet, zauvijek biti tuđi i strani. Usprkos tomu, pozicija s koje kreće njen lirski subjekt uvijek odaje dašak optimizma, kao da sudbina svakoga obećanog grada može postati utopijsko mjesto za kojim je tragala. Cvetajeva je njemački jezik, njemačku književnost (naročito romantizam) i kulturu osjećala kao svoju duhovnu domovinu, “kao kolijevku svoje duše“. Pa i njena majka, Marija Meyn, bila je napola Njemica, napola Poljakinja. Marina je čak uoči Prvoga svjetskoga rata (1914) u pjesmi strasno branila Njemačku:

“Svijet se dao u hajku na te

I broja nema tvojim neprijateljima,

Pa kako da te ja ostavim?

Pa kako da te ja izdam?

.....

Njemačka – moje bezumlje!

Njemačka – moja ljubavi! (Cvetajeva 2018)

Ali već emigrantsko iskustvo života u Berlinu, a zatim u okolici toga grada, teški životni uvjeti i osjećaj izoliranosti od čitateljske publike počeli su dovoditi u pitanje Cvetajevino oduševljenje Njemačkom u pjesmi Berlinu – Berlinu iz 1922. godine.

“Uspavljuje kiša bol.

Pod zastorima što ih pušta pljusak

Spavam. Duž ceste asfalte strese skok

Kopita – kao pljesak.

Ispozdravljah se – sve se sleglo.

Sred ostavljenosti zlatotrake,

Nad najbajkovitijom mi bijedom

Smilovale ste se, barake.” (Cvetajeva 2018: 177)

Dogodilo se zapravo isto što i s odnosom s Rusijom: slom perspektive. Vrhunac negiranja Njemačke doći će, dakako, u razdoblju okupacije Češke i Slovačke, tj. prije početka Drugog svjetskog rata. U ciklusu *Pjesme Češkoj (Stihi Čehii, 1939)* pronalazimo ponovno pjesmu pod naslovom *Njemačkoj – Germanii* iz 1939. godine, ali sada potpuno drugačije intoniranu od one na početku Prvog svjetskog rata:

“O djevo od svih rumenija

usred zelenih gora –

Njemačka!

Njemačka!

Sramota!

Pola si svijeta prisvojila,

Astralna dušo!

U davnini – bajkama zamagljivala,

Danas – tenkovima krenula.

.....

.....

O manijo! O mumijo

Veličine!

Izgorjet ćeš

Njemačka!  
Bezumlje,  
Bezumlje  
Činiš! (Cvetajeva 2018)

Za razliku od Njemačke i Berlina, odnos Cvetajeve prema Parizu od početka je bio negativan – bar ako je suditi po lirici. U pjesmi *U Parizu*, napisanoj 1909. godine, lirsko Ja “u vedrom, velikom Parizu“ osjeća bol i tugu. Ljubavno-erotski ugođaj večernjega Pariza samo pojačava osjećaj samoće. To je pjesma iz razdoblja kada je mlada sedamnaestogodišnja Marina Cvetajeva pohađala na Sorbonni predavanja iz povijesti književnosti.

“Tuđ je i sjetan Pariz noću,  
srcu je draži nespokoj!  
Ja tugu ljubičica hoću  
i znani portret i dom svoj.  
Nečiji pogled vidi bratski,  
na zidu profil prenježan.  
Rostand i mučenik Reichstadtski  
i Sara - dođu mi u san!

U vedrom, velikom Parizu  
ja sanjam travu, oblake,  
smijeh dalek je, a sjene blizu,  
i stare boli duboke. (Cvetajeva 2018)

Kasnije, od 1925. do 1939. Marina Cvetajeva provodi u Francuskoj, najvećim dijelom u okolici Pariza, četrnaest emigrantskih godina. Njena lirika iz toga vremena postaje socijalno sve kritičnija i ogorčenija. Upravo u Francuskoj završava satiričnu poemu “*Štakoraš*” napisanu u gradu Krysolov 1925. godine, a nastavlja s “*Poemom stubišta*” iz 1926. godine. Cvetajeva izražava negativan odnos prema industrijskomu, zagađenomu i siromašnomu Parizu, a još više prema gojaznoj, dobrostojećoj buržoaziji.

“Ne otplovismo nikamo – ti i ja –  
Za nas – krpa na zakrpi – mora sva!  
Uz sitniš nam, s nulom na čeku –  
oceani nisu po džepu!

Neimaštine stalne, vječiti post!  
Opet ljeto oglodavaš kao kost!  
I postade more nam – bara:  
Naše ljeto – pojela bagra!” (1932-1935)

Upravo luč Rusije osvjetljava joj i osvješćuje vlastitu poziciju tuđinke razapete zauvijek između zemlje koju je napustila i zemlje u kojoj sada živi. Cvetajeva, baš kao kasnije Brodsky i Ugrešić, osjeća da povratak kući znači ponovni egzil. Jedino stanje u kojem živi i koje osjeća kao svoje jest samovanje:

“O domovini maštanje?  
To davno posta mi gnjavažom  
Ta meni je svejedno gdje  
Samovati i zar je važno“ (Cvetajeva 2018:) 239

Tako Cvetajeva, koja u niti jednom gradu nije mogla pronaći obećanu utopiju o kojoj je sanjala, piše u stihovima o osjećaju tuđine od koje svaki egzilant *oboli* u stranoj zemlji. Ona u stihovima opisuje život na margini.

“Svejedno gdje se, među kim  
Ja kostriješim na lava sužnja  
Nalik, što uvijek smetam im  
U društvu - svagdje, svuda tuđa.“ (Cvetajeva 2018: 239)

Od te samoće i njeno tijelo se mijenja u egzilu jer duša ne zna kamo pripada. “Ne zna se gdje se duša rodi“, nju nije sačuvao rodni kraj. “Svak dom mi tuđ i hram mi pust / Sve isto – isušena duša“

(Cvetajeva, 241). To stanje uvenulosti, ocvalelosti, suhoće, pustoši poznato je svakom egzilantu jer *obećanu zemlju neće pronaći*, a povratak je u domovinu nemoguć. Čak kada se i odlučiš vratiti, to više nije tvoja zemlja i u njoj si stranac.

Iako vremenski udaljena od Marine Cvetajeve više od pola stoljeća, Irena Vrkljan također opisuje Njemačku, njene gradove, te osjeća istu samoću. Ona zauzima voajersku poziciju opisujući tijelo egzilanta u *tijelu grada*.

“Grad ima zimske rane,  
Lošu svijest, crne pločnike.  
Krv iako prodire kroz srdžbu,  
Hladno  
U zagonetku.” (Vrkljan 1982: 10)

Ipak taj voajer egzilant po svojim osnovnim potrebama ne razlikuje se od drugih ljudi. Kao što Cvetajeva naglašuje post i glad u svojim pjesmama, Irena Vrkljan također piše o utaživanju gladi osnovnim namirnicama, a to voajera egzilanta izjednačuje s bilo kojim građaninom.

Neovisno o početnom stavu prema obećanom gradu, on se uvijek pretvara u antropomorfno čudovište koje oduzima egzilantu mogućnost bivanja svojim, i osuđuje ga na zatvor tuđinstva. Pariz, Berlin, New York, za egzilanta među njima nema razlike, svi su ti svjetski gradovi isti. Vrkljan opisujući Berlin, opisuje čudovišnost gradova uopće:

“Starost mu sjedi u grlu  
I piše brojke na kožu,  
Rubovi ulice nisu mjerljivi,  
Nema dobrih koraka,  
Mrzovolja, nijem prah.“ (Vrkljan 1982: 39)

Jedino što preostaje egzilantima pjesnicima mogućnost je da u jeziku pronađu dom za svoje tijelo. Taj dom ostaje uvijek udaljen, on više nije prostor domovine koju su napustili, a nikada neće postati niti zemljom u koju su došli. Možda je taj dom za pisce egzilante upravo u pisanju, naime,

možda je proces pisanja upravo potraga za tim apsolutnim domom. Tako Adonis u pjesmi *Početak jezika* govori o distinkciji grada i zemlje koja više nije njegova zemlja i traganja za novim jezikom. Jezik postaje zamjena za apsolutnim domom.

## 5. ZAKLJUČAK

Pjesnici egzilanti su nomadi koji svojim stihovima stvaraju lijek za bolest izazvanu tuđinom. Oni u pjesmama konstruiraju identitete, ranjena tijela, transgeneracijsku traumu, sveprateću nostalgiju za izgubljenim i obećanim gradovima. Svojim stihovima obilježili su poeziju dvadesetog i dvadesetprvog stoljeća. Marina Cvetajeva, Josif Brodski, Czeslaw Milosz, Rafael Alberti, Adam Zagajewski, Adonis, Mahmoud Darwish i Warsan Shire pjesnici su koji su vlastito intimno iskustvo egzila prenijeli u poeziju i jezikom konstruirali svjetove gdje se zrcali njihova tuđina i samoća. Svaki je od tih pjesnika prognanik kojega su stihovi našili na zabrane u njihovim rodnim zemljama, a azil su pronašli upravo u pisanju i stvaranju vlastita svijeta na rubu ovoga našeg. U njihovom pjesničkom opusu korporalnost postaje tematska cjelina koja obilježava suvremeni egzilantski diskurs. Književnici koji odlučuju poezijom progovarati o vlastitom egzilu priznaju vlastiti diskontinuitet sjećanja. Iako je kod svakoga auotra pjesnički jezik posve različit i poseban na svoj način, oni svojim stihovima oblikuju zajednički suvremeni migrantski arhiv. Tijelo postaje nositelj tog arhiva. Tijelo svoje mjesto u pjesmama pronalazi na različite načine i o njemu se ne progovara uvijek direktno, ali ono je jedini dom što ga svaki egzilant nosi sa sobom na putu i taj dom postaje medij u poeziji. Ne govore sve njihove pjesme o egzilu, ali praćene su njegovom sjenkom čak i kada su teme metafizičke, filozofske i ljubavne. Tema egzila često je obavijena „koprenom romantike“ kao da je u pitanju *„ljubavna priča“* (Ugrešić 2000: 98). I zaista postoji sličnost koju vidi Ugrešić, jer niti žanr ljubavne priče niti žanr egzilantske književnosti ne bavi se činjenicama, birokracijom, nikoga nije briga u egzilantskom arhivu za dozvole i mučne susrete s birokracijom, prijavljivanjem za ostanak u državi. Sve je to sjenka, koja u pisanom stihovima egzilantskom arhivu ne nalazi svoj motivski sklop. Za pisce egzilante bitno je izgraditi biografski arhiv i zato je važno razmišljati o činjenici je li istina da se Walter Benjamin ubio jer nije dobio potrebne dokumente i papire. Svi razmišljamo o osjećaju, boli, i nesavladivoj tuzi koju je on nosio sa sobom u svome kovčegu. Ono što je zajedničko svim egzilantima, složena je praksa sjećanja i činjenica da je egzilantski arhiv gotovo uvijek *„sjećanje na gubitak“*. Ako uzmemo u obzir da je većina egzilanata

izbačena iz “službenog nacionalnog sjećanja“ (Appadurai, 2017, 269), onda zaista možemo reći da, kada se pjesnik egzilant prisjeća svega što je napustio i ta sjećanja isprepliće sa sjećanjima na novu sredinu, on tada zapravo ili ponovno rađa cijeli taj krajolik, ispisujući ga, ili ga ubija. Nakon odlaska u egzil sve što je egzilant napustio, kako vrijeme prolazi, blijedi jer “migraciju vrlo često prati pomutnja o tome što je točno izgubljeno, dakle što treba sačuvati ili upamtiti“ (Appadurai 2017: 270). Iz tog razloga pjesnici često stvaraju slike napuštenoga, koje ponovno slažu poput komadića mozaika ili niza bljeskova.

“Jedanput, posljednji put  
sanjam da padam na to mjesto  
živim na otoku boja  
Živim kao čovjek“ (Adonis 2016: 23).

I tako to postaje ključna želja svakog egzilantskog arhiva, želja da ponovno živimo kao ljudi. Jer egzilant se “često shvaća kao osoba koja ima samo jednu priču – priču o teškom gubitku i potrebi“ (Appadurai 2016: 270). Svaki migrant s dolaskom u novu zemlju i društvo prihvaća svoj “manjinski status migrantskog arhiva“ (Appadurai 2016: 270). On zna da je ubijen u prostoru između, da je uvijek etiketiran, nikada prihvaćen, te mu jedino preostaje pisanje i refleksija o onom vremenu kada je bio čovjek. Kada pjesnici pišu, oni svjesno stvaraju egzilantski arhiv jer je on “stalan i osviješten rad mašte, pronalaženje etičke osnove kolektivnog sjećanja za održivu reprodukciju kulturnih identiteta u novom društvu“ (Appadurai 2016: 271).

## 6. LITERATURA

Adonis, 2016. *Zrcalo sna*, Zagreb: Sandorf.

Agamben, Giorgio. 1995. “Mi, izbjeglice“ U: *Symposium* 49, 2: 100-105. dostupno na: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/we-refugees/>

Ahmed, Hamoud Yahya i Ruzy Suliza Hashim. 2014. "Resisting Colonialism through Nature: An Ecopostcolonial Reading of Mahmoud Darwish's Selected Poems." U: *Holy Land Studies* 13 1: 89-107. DOI: 10.3366/hls.2014.0079

Anić, Vladimir i Ivo Goldstein. 1999. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber.



- Appadurai, Arjun. 2017. "Priželjkivani zemljovid-narativi o migrantima i zamišljenom budućem državljanstvu". U: *Europski glasnik-Le Messenger européen* 22, 22: 265-272.
- Arendt, Hannah. 2017." Mi izbjeglice". U: *Europski glasnik-Le Messenger européen* 22, 22: 117-128.
- Belamarić, Inge. 2017. "Publije Ovidije Nazon-o 2000. obljetnici smrti." U: *Latina et Graeca* 32, 2:95-104.
- Boym, Svetlana. 2008. *The future of nostalgia*. Basic books.
- Brodski, Josif. 2012. *Postaja u pustinji – izabrane pjesme*. Zagreb: Litteris.
- Caruth, Cathy. 1995. *Explorations in memory*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Cixous, Hélène, Keith Cohen and Paula Cohen. 1976. "The laugh of the Medusa." U: *Journal of Women in Culture and Society* 1, 4: 875-893. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/493306?journalCode=signs>
- Cvetajeva, Marina. 2018. *Izabrane pjesme*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Darwish, Mahmoud. 1984. *Otpori – izbor iz poezije*. Kruševac: Bagdala.
- De Certeau, Michel. 2002. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD.
- De Young, Terri L. 2007. "The Influence of the Colonial Encounter: Self, Identity and Other in Modern Arabic Intellectual Discourse." U: *al-'Arabiyya*, 40, 27 - 44. (dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/43195684?seq=1>, pristupljeno 2.4.2020.)
- Derrida, Jacques. *Of Hospitality*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2000.
- Garsallah, Hodna. Today's Most Daring and Provocative Arab Poet: Adonis, inside Arabia 1.7.2018. (on line) (dostupno na: <https://insidearabia.com/syria-arab-poet-adonis/>)
- Letić Jovica. 2010. *Rafael Alberti - izbor iz Poezije*. (dostupno na: [http://www.jovicaletic.com/cms/?page\\_id=5134](http://www.jovicaletic.com/cms/?page_id=5134))
- McMichael, Celia. 2002. "Everywhere is Allah's Place': Islam and the Everyday Life of Somali Women in Melbourne, Australia." U: *Journal of Refugee Studies* 15 2: 171 –188. <https://academic.oup.com/jrs/article-abstract/15/2/171/1579133>
- Mcsorley, Kevin. 2012. „War and the body: cultural and military practices.“ U: *Journal of War and Cultural Studies*, 5 1:3-6
- Miloš Česlav. 1988. *Poezija*. Beograd: BIGZ.
- Ouma Atieno, Lynda. 2017. *Trauma and the female body: an analysis of warsan shire's teaching my mother how to give birth. Master degree*. Nairobi: University of Nairobi. (dostupno na: [http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/102190/Ouma\\_Trauma%20And%20The%20Female%20Body.pdf?sequence=1](http://erepository.uonbi.ac.ke/bitstream/handle/11295/102190/Ouma_Trauma%20And%20The%20Female%20Body.pdf?sequence=1))
- Oyèwùmí, Oyèrónké. 1997. *The invention of women: Making an African sense of western gender discourses*. University of Minnesota Press.
- Paić, Žarko. 2017. "Sezona u paklu: Izbjeglištvo, teror, Europa." U: *Europski glasnik-Le Messenger européen*, 2017, 22 22: 163-180.

- Rutherford, Jonathan. 1990. "The third space: interview with Homi Bhabha." U: *Identity: Community, culture, difference* 207-221.
- Said, Edward W. 2000. „Intelektualni egzil.“ U: *Tvrda* 1–2: 25–32.
- Said, Edward W. 2013. *Reflections on exile: and other literary and cultural essays*. Granta Books, (dostupno na: [https://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/said\\_reflections.pdf](https://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/said_reflections.pdf))
- Said, Edward. 2005. “Razmišljanja o egzilu“ U: *Zarez, Dvojednik za društvena i kulturna zbivanja* 149: 1-11. <http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu>
- Shire, Warsan. 2011. *Teaching my mother how to give birth*. (dostupno na: [https://www.academia.edu/42094351/Teaching My Mother How to Give Birth Mouthmark by Warsan Shire](https://www.academia.edu/42094351/Teaching_My_Mother_How_to_Give_Birth_Mouthmark_by_Warsan_Shire))
- Šakić, Sanja. 2014. „Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje-postajanje“. U: *Umjetnost riječi* 2: 225-241.
- Ugrešić, Dubravka 2000. “Pisati u egzilu”. U: *Reč* 60 6: 97-109. (dostupno na: <http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/60/97.pdf>)
- Vojvodić, Jasmina. 2016. "The Disappearance of the Body (On the Novel SNUFF by Viktor Pelevin)." U: *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi* (ur. Vojvodić, J.). Zagreb: Disput, str. 9 – 29.
- Vrkljan, Irena. 1982. *U koži moje sestre – berlinske pjesme*. Zagreb: Naprijed.
- Vukas, Danijela Lugarić. 2016. “Body-(linguistic) identity and body-reference (on war and trauma in War's Unwomanly Face and Zinky Boys by Svetlana Alexievich)”. u: *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi* (ur. Vojvodić, J.). Zagreb: Disput, str. 229-247.
- Waldenfels, Bernhard. 2017. “Izbjeglice kao gosti u nevolji.” U: *Europski glasnik-Le Messenger européen* 22, 235-250.
- Zagajevski, Adam. 1988. *Putovati u Lavov*. Beograd: Narodna knjiga.
- Zagajevski, Adam. 2013. *Nevidljiva ruka*. Zagreb: Meandarmedia.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.