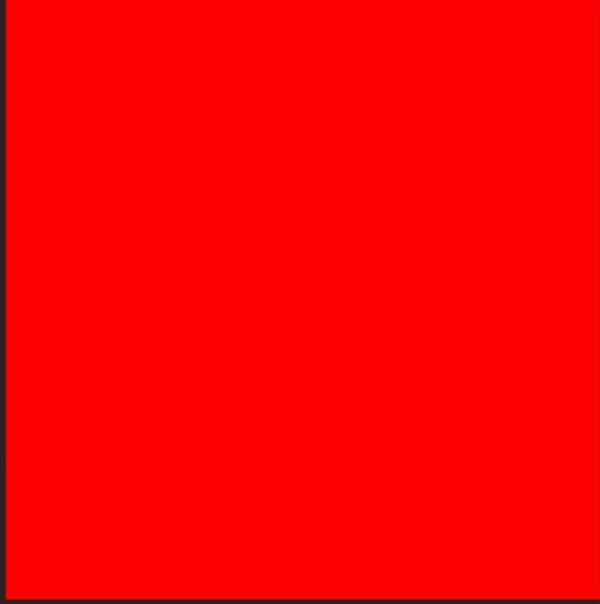


خط ریسک
RISK OF POETRY
RISQUE LA POÉSIE



پارہام شہزاد جردی
POETRY.PUB.INFO
PARHAM SHAHRJERDI

خطر شعر

RISK OF POETRY RISQUER LA POESIE

پرهام شهر جردی

PARHAM SHAHRJERDI

نشر شعر پاریس

۱۳۸۷

کلیه‌ی حقوق برای پرهام شهرجردی و نشر شعر پاریس محفوظ است.

عنوان : خطر شعر

نویسنده : پرهام شهرجردی

ناشر : نشر شعر پاریس www.poetrymag.ws

نوبت چاپ دوم - دی ماه ۱۳۸۷

فهرست:

۵	سر نوشت
۹	خطر شعر
RISK OF POETRY	54
RISQUER LA POESIE	79

سر نوشت

خطر شعر متنیست که با تارهای شعر، پود می‌شود، طرح می‌دهد. خطر شعر زبان و شیوه‌ی «علم ادبیات» و «ادبیات علمی» را مخدوش می‌کند: شیوه‌ای از پیش تعیین شده یا تعریفی از ماضی بازآمده نیست که این‌جا نوشتن کند. خطر شعر بی‌صبرانه به تاویل متوسل نمی‌شود، بل که در شعر صبورانه انتظار می‌کشد، خود را به روی شعر می‌گشاید، شعر را در متن خود باز می‌کند، و دستِ آخر، شعر را، خودش را، و شعرِ گشوده در خودش را، باز می‌گذارد. پس با هر شعر، رفتاری می‌کند از جنس باز، از نوع گوش. خطر شعر در سه زبان باز می‌کند. در این‌جا هر زبانی به دنبال

گشایش‌های خودش خطر می‌کند: هیچ زبانی در پی ترجمانِ آن متنِ دیگر نیست، سه متنی که از هم مستقل‌اند و در خودشان تجربه‌ی باز شدن را بازی می‌کنند. خطر شعر سه بار نوشته می‌شود، سه متنی که تنها شباهت‌شان در شبیه نابودنشان خلاصه می‌شود. و جمله‌گی پایاپای پایه‌های ادبیاتی‌ست که می‌آید. پس این سه‌گانه‌ی بیگانه خطر شود که خطر کند که به خطر بیاندازد.

پ.ش

خطر شعر

گذرنامه‌ای برای شعرِ پساافتاد

اشاره: متن این سخنرانی،
نخستین بار در همایش
دبستان لندن، در تاریخ ۱۹
آگوست ۲۰۰۷ ایراد شد.

نا ادبیات: نهی از معروف

ادبیات؟ ادب؟ تأدیب؟ مودب؟ ادبیات را فراموش کنیم. دنبال یک ناادبیات باشیم. بیایید قدیم را تازه کنیم. نو ادبیاتی بسازیم که مثل ادبیات نباشد، بر ادبیات باشد، زیرا این ادبیات، همین ادبیاتی که هست، به انضباطش، که ادبیات را مطلقاً منزّه، منظم می‌کند؟ به انفعال‌اش؟ به مانده‌گی‌اش؟ به ماندن و رضا و ارضایش؟ به ارضای مانده‌گی، به ادبیاتِ مانده، به ارضای ادبی، در- مانده‌گی، درمانده‌گی، فکری کنیم؟ نه! این ادبیات، تمام می‌شود. این ادبیاتِ تمام شدن است.

نگارنده‌های ادبیات ایرانی منظم و منزّه در خدمت نظام (نظام اخلاقی، نظام دینی، نظام حکومتی، نظام اخلاقی دینی...) مطابق نظم پیش می‌روند، و ادبیات ایرانی‌شان پس، و پس‌تر می‌رود.

نظام ادبیات ایرانی در یک حوزهی استحفاظی (گِردِ خودش) می‌چرخد. نگارنده‌ی ادبیات ایرانی در کارِ مراعاتِ قانون تبدیل به مجریِ قانون می‌شود، نگارنده‌ی ادبیات همان نگارنده‌ی قانون است. قانون می‌خواهد که از حوزه‌ی استحفاظی بیرون نرود، زبان را از حوزه‌ی منظم و منزّه بیرون نبرد، نمی‌برد، می‌مانی.

نظم و ترس جایی به هم می‌رسند: بررسی که از نظم خارج شوی، بترس که نامنظمی، بررسی که نظمی را از ریخت بیاندازی، بررسی که انگشت‌نما شوی، بررسی از تغییر، بررسی از ناشناخته، بررسی از خطر، بررسی از خطر کردن، بررسی از ترس.

با این وصف، شاید هیچ وقت «ادبیاتی» در کار نبوده: رساله و صحیفه و وهم بوده. به این توهم پایان می‌دهیم.

زبانِ جهان، زبانِ شعر، زبانِ خطر

نوشتن، به لرزه درآوردن پایه‌های جهان است. زبان شالوده‌ی جهان را ساخته، می‌سازد. برای دست بردن در شالوده‌ی جهان، برای برهم زدنِ نظمِ جهان، در شالوده‌ی جهان، دست می‌بریم، در زبان دست می‌بریم.

خطر از وقتی آغاز می‌شود که شاعر در مقابل زبانِ معیشت، زبان مالوف، زبانِ رسانه‌ش و گفت و گو، زبانِ عام و عامه، می‌ایستد. در مقابل زبان می‌ایستد، یعنی در مقابل جهان ایستاده، ایستاده‌گی می‌کند. زبانِ شعر، زبانِ عادت نیست، عادت به خبر ندارد، خبر رسانی نمی‌کند، گزارش نویسی نمی‌کند، پند نمی‌دهد، اندرز دادن نمی‌تواند، تکرار نیست، تکرار نمی‌کند، تکرار نمی‌شود.

حکومت‌ها بقا می‌خواهند، ماندن می‌خواهند، پس از قانون عام و عوام پیروی

می‌کنند. پیروی می‌کنیم؟

به «دستور زبان» فکر کنیم. دستور؟ زبانی که به دست دستور می‌دهد؟ چه

کسی دستور می‌دهد؟ به چه دستور می‌دهد؟ دستور زبان یک سامانه‌ی اخلاقی است

که باید و نبایدهای از پیش تعیین شده‌اش، آینده‌ی زبان را تعیین کرده است. اما شعری هست، شاعری هست، که به دستور و زبان دستور، بیگانه می‌شود، یعنی با جهان، بیگانه می‌شود و زبان تازه‌ای را خلق می‌کند، باری، برای شاعرِ خطرناک، زبان وسیله نیست، بل که موضوع کار است.

تقدّس در ادبیات و ادبیاتِ مقدّس

زبانِ عام و عوام، زبانِ گفت‌وگو و خبررسانی‌ست. وسیله است. برای شاعر، زبان وسیله نیست، موضوع کار است.

تقدّس، قدس و قداست، قد علم می‌کنند و کلمه را زیر سیطره‌ی خود درمی‌آورند. پیش می‌آید که قدس و قداست زیر سؤال برود. به عنوان مثال، احمد شاملو روزی آمد و حقیقتِ آسیب‌پذیر را پیش کشید، یعنی می‌توان شک کرد، که باید به هرچیزی شک کرد (گفتاری دکارتی)، و بعد؟ خودِ او موضوع شک قرار گرفت، اما موضوعی که مطرح کرده بود، به دلیل قداستِ بی‌قد و اندازه‌اش (فردوسی) هیچ وقت زیر سؤال نرفت. چیزهایی هست که زیر سؤال نمی‌روند. شعر

به ما می‌آموزد که همه چیز، بی هیچ استثنائی زیر سؤال می‌رود. شعرِ خطر از این جاست که آغاز می‌شود.

نهادهای اجتماع

شعر، حکمت و پند و اندرز نیست. شعر، دیده را نوشتن نیست. گفتنِ هرآنچه هست، نیست. بلکه هرآنچه نیست، هست. غیر از این بودن و آن بودن است.

من در خطرناک زنده‌گی می‌کند

کسی می‌گوید: من در خطرناک زندگی می‌کردم و بلافاصله خودش را به خطر می‌دهد. کسی خطرناک‌اش را می‌نویسد و بلافاصله خطر را در برابر خطر قرار می‌دهد. چه اتفاقی می‌افتد؟ وقتی از خطر حرف می‌زنیم، کسی در ما، با ما، بیرون ما، شروع به حرف زدن می‌کند. صدایی می‌آید: نوشتن خطر کردن است، در خطرناک بودن، در متن خطر بودن و از متن به متن رفتن است، در خطر سفر کردن

است. یکی دیگری را با خود می‌برد، نوشت راه، خطر راه، خطر نوشت راه، که یکی آن یکی است.

به خطر رفتن، در خطر ماندن، از خطر گفتن. من در خطرناک زندگی می‌کردم، می‌خوانیم: من در نوشتار زندگی می‌کردم. اینجا با هست و نیست نوشتار سر و کار داریم. خطر هستن و نیستن، خطر نوشتن، خطر قطع و تعلیق نوشتن. درین مابین بودن، درین بینابینی، زمان نوشتار وقوع می‌کند. به بیان دیگر، خطر، عدم قطعیت است. خطر در این است که... که چی؟ خطر، به تعویق افتادن (یا انداختن) نابودی‌ست، مهلت است، پیش از آنکه خطر جای خود را به نانوشته بدهد، پیش از آنکه نوشتار خود را پس بکشد. در خطرناک زندگی کردن، در مهلت نوشتار زیستن است. زمان نوشتار، زمان خطر است. من در خطرناک زندگی می‌کردم، و بعد؟ یا خطر را از جای برمی‌داری، یا خطر تو را از جای برمی‌دارد. یا خطر را ادامه می‌دهی، یا خطر را تمام می‌کنی، یا خطر تمامات می‌کند. تمام؟ خطر اگر تمام شود، دیگر نوشتاری در راه نیست.

خطرناک: وقتی که نوشتار به اصل خودش نزدیک می‌شود. من در خطرناک زندگی می‌کردم. ما با یک تجربه رو به رو هستیم. به ژرژ باتای فکر کنیم: تجربه‌ی باطنی. به این اعتبار، نوشتار، خطرِ نوشتار، و در خطر، نوشتار را خطر کردن، درونی‌ترین و عمیق‌ترین تجربه‌هاست. آزمونی که زندگی را، زندگی‌ی متن را، و شاعر را، به خطر می‌اندازد. اینجا، تجربه، خطر، تجربه‌ی خطیر، شکل بیرونی ندارد. خطر، زیستن با متن است، برخورد با متن است: به راهی ناشناخته، پا گذاشتن است. خطر این‌جاست: چیزی را بنویسی که ننوشته‌ای، که ننوشته‌اند، ناشناس و ناشناخته را بنویسی، از راه‌های ناپیموده و از کلمات نامده، از سطرهای نانوشته و از ترکیب‌های ناآزموده، از شکل‌های ناساخته و از تصویرهای نادیده، بنویسی، خودت را به میان‌شان بیاندازی. آیا باز می‌گردد؟ آیا می‌نویسی‌شان؟ آیا می‌نویسند؟ آیا خطر در حدِ خطر باقی می‌ماند؟

من در خطرناک زندگی می‌کردم: برگردی و تجربیات را به نوشتار بدهی. برگردی و زندگی در متن خطر را به سطر بکشانی. خطر، یک‌باره است. یک‌بار است، و حتی یک بار هم نیست. خطر می‌تواند یک‌بار، و فقط یک‌بار، بیاید، پیش بیاید. پس

نوشتاریست که با خطر مماس می‌شود. به عبارتی، حادثه‌ی نوشتار، همین مماس شدن است. نوشتار، مماس با خطر نوشتن است.

بی‌جهت نیست که عنوان شعری می‌شود نترس، و نخستین سطرش با فعل امری **ی نترس!** آغاز می‌شود. آغاز ادبیات، همین جاست. نترس! یعنی بنویس!

دارم سعی می‌کنم دری باز کنم

تا حرف دیگری بزنم

دیگری حرفی بزند

که دیگر نمی‌شد زد

دری که باز شود، باز شود و حرف بزند. دری که حرف است. دری که حرف بزند و حرف بدهد و دیگر شود. به دیگری حرف بدهد. دری که دیگر است، دیگریست.

تغییر و تحول در متن و از متن آغاز می‌شود. از اینجا به بعد انقلابِ متن در حال

شکل گرفتن است:

انقلاب تازه‌ای بر میز کردن

از شعر یعنی چی؟

شعرهای زبان مادر

مادر اگر زبان باشد، اگر ما، در زبان باشیم، مادر کجاست؟ ما، در کجاییم؟ در کجای مادریم؟ زبان ما در کجاست؟ ما بعیدیم، تبعیدیم، دوریم، فاصله‌ایم. فصل مشترک ما کجاست؟ مادر، فاصله‌ی ماست. پس فاصله چیست، یا کیست؟ فاصله حضور دیگریست، فاصله، در بودن من است و در نبود تو. و بالعکس. فاصله، اینجاست، آنجاست، فاصله‌ی اینجا با آنجاست، من اینجا، تو آنجایی، بین ما هیچ جز فاصله نیست. بدین ترتیب، زیباترین سطرهای فاصله نوشته می‌شود:

این طرف دنیا پسری هم اگر داشته باشی

پسری در این طرف دنیا است

این آغاز دنبال ترجیعی می‌گردد که ناگهان به پایانی تکان دهنده بدل می‌شود:

آن طرفِ دنیا مادری هم اگر داشته باشم

مادری در آن طرفِ دنیاست

از شعر کاس عروس

مادر، زبان است، تن است. زبان، و تن، غایب‌اند. مادر غایب است. زبانِ مادر، تنِ مادر، دورند، بعیدند. دوری از تنِ مادر، آغاز تبعید است. از بدو تولد، کودک از تنِ مادر نفی بلد می‌شود. اساس روایت از همین جاست که شکل می‌گیرد. به محض تولد، در تبعیدیم، بعیدیم، راوی‌ایم، روایت می‌کنیم آن‌چه را که در گذشته‌ای بعید، از دست داده‌ایم. چیزی که از دست رفته، یا از دست داده‌ایم، در متن حاضر می‌کنیم، گم شده را صدا کردن، گم شده را پیدا کردن. که لذت است. و جایگزین کردن. تنِ مادر را، جنس و جنسیتِ مادر را، با کلمه، با جنسِ کلمه تعویض کردن. از جنسیت به ناچسبیت رفتن، و بازگشتن، به کلمه جنسیت دادن. کلمه را مادر کردن.

در شعر آلبوم می‌خوانیم:

دوری دوری چه کرده با حافظه‌ام

زود، دور، دیر

زودترین جای صدا کجاست وقتی که صدا به کسی، به صدای کسی، می‌رسد؟
صدا در حدِ فاصلِ دو نفر شنیده می‌شود، وقتی فاصله به سمتِ بی‌نهایت میل
کند، کلام و کلمه، حرف و صوت، زمان را به سمت و سوی دیگری می‌برند: وقتی
که حرف، صدا، صدای حرف، دیگر شنیده نمی‌شود. فاصله کلام را دور می‌کند:

مادر زودترین جای صدایم بود

که وقتی از آن دور شدم دیر شد

از شعر دستم بگیرفت و پا به پا برد دق کرد

حافظه هست، فراموشی هست و بعد به یاد آوردن است. به دور کردن، در فاصله گذاشتن است، و بعد، فاصله را بی‌فاصله خواستن است. در این بلافاصله‌گی، که گاهی اتفاق می‌افتد، ادبیات طعم لذت را می‌چشاند.

رازی که راز بماند

به راز، به رازگونه فکر کنیم. ادبیاتی که راز را می‌نویسد، اما فاش‌اش نمی‌کند. از این‌جا حرفِ دموکراسی را پیش بکشیم: انتخابِ این‌که چه را راز بخواهی، چرا نخواهی. ادبیاتی‌ست که رمز دارد و مرموز می‌شود، لذتِ خواننده، در برخورد با همین رازهاست، در کلنجار رفتن با رازهایی که فاش نمی‌شوند، که نمی‌توانند فاش شوند. ادبیات رازش را با ما در میان می‌گذارد، اما این راز چیست؟ راز می‌گوید که در پشتِ این راز، رازِ دیگری‌ست، و دیگری‌ست، و دیگری‌ست.

مادر؟!

احمق شاعری‌ست

که سعی می‌کند این را بنویسد

از شعر دستم بگیرفت و یا به یا برد دق کرد

بسامد مادر در این دفتر شعر، حاکی از همین راز نیست؟ رازِ مادر، به مثابه منبع

و منشاء رازهای زبان.

Normopathie یا مرضِ استاندارد

به نحو - و نحوه‌ی این جمله‌ها دقت کنیم:

اول که شدم قرار بود

ولی هزاری گم شد

...

دوچرخه را قول داده بود و پدر هول کرد و هرگز بیست نشد

از دوچرخه‌ای که هرگز برایش نخرید

بعدها چنان افتادم که مادرم بزرگ شد

پسرم که دیگر سه شده بود

قرار شد روی قولِ مادر حساب کند

مادر بزرگ داشت از کنارِ مهربانیِ خود رد می‌شد
 کارنامه او را بیست کرده بود و تابستان داشت آفتاب می‌پاشید که ناگهان

آسمان کلاغ پوشید

عجب غارغارِ صد آفرینی داشت!

یا:

وقتی مطمئن ندارم
 که لطفی برای بعدن نگه دارم
 دستی به سبکِ لطفن ندارم
 که برمohای نستین بگذارم

یا:

برو به سمتِ برو که رفتم برو که می‌مانی

غیبت، جابجایی، دست بردن در ساختِ جمله، تعویضِ جای کلمات، از یک جا
 به جای دیگر بردن، پرش کلمات. اینها از جمله اتفاقاتی‌ست که در این جمله‌ها، از

جمله در شعر دروغ، دیده می‌شود، یا خوانده می‌شود. خواننده در برخورد اول فکر می‌کند چیزی کم است، یا چیزی سرجایش نیست، چیزی به هم خورده، و چیزی، چیزهایی جایشان را از دست داده‌اند. چه چیزهایی؟ اینجا نحو و نحوه‌ی کلمات ساختِ دیرین خود را از دست داده‌اند. ساختِ کلاسیکِ جمله، ترکیب‌های متعارف و تصویرهای متداول، غیبت دارند. این غیبت است که خواننده را تکان می‌دهد: تکان خوردن کلمات، به تکان افتادن خواننده.

جامعه، استاندارد می‌سازد و بعد، جامعه به دنبال مهر تایید است. به دنبال شناساندن و شناسانده شدن است. جامعه، ارزش می‌سازد. رسانه‌ها روزنامه‌ها، مجلات، تلویزیون - استانداردها را تبلیغ می‌کنند، استانداردها را حاکم می‌کنند. و بعد، همه - همه؟ - به تکاپو می‌افتند که مطابق استانداردها زنده‌گی کنند - یعنی زنده بمانند. حتا شاعر و نویسنده هم استاندارد می‌شود، چون به دنبال تایید شدن است، چون به دنبال تایید کردن است. چون به دنبال جامعه است. اما شاعر خطرناک، از استانداردها فاصله می‌گیرد. کار او به دنبال جامعه رفتن نیست، شاید کار او این باشد که جامعه را به دنبال خود بکشانند.

پس در دستور دست می‌بریم. در دستور زبان که دست می‌بریم، در دستور جهان دست برده‌ایم. در دستور جهان که دست برده باشیم، یعنی در حقیقت دست می‌بریم. حقیقتِ جهان را عوض می‌کنیم چون جمله جمله‌ی جهان را عوض می‌کنیم. پس دیگر حقیقتِ غایی در کار نیست. تنها حقیقت، حقیقتِ شعر است که حقانیتِ اوست:

توی حقیقت چنان دست برد

که وقتی مُرد

دروغ بود!

در هر استاندارد، گذشته‌ای هست. استاندارد در هنر، موزه‌های هنری را ساخته است. موزه، جایی است که استانداردهای هنری به نمایش گذاشته می‌شوند. بینندگان مطمئن‌اند به تماشای چیزی می‌نشینند که مهر استاندارد دارد، چون زمان گذشته است و این آثار از فیلترهای ارزشی گذشته و ثابت شده که دارای «ارزش هنری» هستند. در شعر هم موزه‌ها شکل گرفته‌اند: کلمات تاکسی‌درمی شده، کلمات خشک

شده، شعرهایی که زنده‌گی‌شان در عدم زنده‌گی‌شان، در نبود زنده‌گی‌شان، خلاصه می‌شود.

شعرِ خطر، با قول که قبولِ قبل است، قطع رابطه می‌کند. شعرِ خطر، قبیل نیست، یعنی شبیه نیست، شبیهِ قبل و شبیهِ قبول نیست. شعرِ خطر، شبیهِ خودش است، شبیهِ خطر:

اگر که قول تویی پس چرا قبول منم؟!
و از قبیلِ قبول فراری‌ام دوباره آری‌ام؟
از قبلِ من قبول من قبلِ کی؟

شعر خطر، مُدام از راه‌کردهای معمول و مالوف فاصله می‌گیرد، یعنی از هر وضعیتِ تثبیت شده‌ای دور می‌شود:

از وقتی که به یادم می‌آید
یاد گرفته‌ام از یاد ببرم راهی را که در راهم گذاشتند

چند صدایی، چند زبانی

شاید لازم باشد به چندصدایی بودن فکری کنیم، فکر دیگری کنیم. به شعر ابزوردیته که می‌رسیم، موقعیتی ست تا یکی از وضعیت‌های چندصدایی را مرور کنیم:

واقعن که!

تنبلی هم زیر پای تو لُنگ انداخته باشو!

شده بود

باور نمی‌کنم تا تنگِ غروب خواب دیده باشی

نخوابیده بود

چه نشستی بر صندلی‌های دور میز نشسته‌ای که چیده‌ای؟

سببی نچیده بود

به اندازه‌ی دو وعده بیشتر چریده‌ای چه دیده‌ای؟

نخورده بود چیزی ندیده بود

عجب هوای بوداری تن اتاق کردی خاک بر سرت باز هم گوزیدی؟

ریده بود

غیرت به این خوابی که می کنی گردن بدهکار است

حیفِ رگ که نداری

بریده بود

و تنهایی که عمری در دلش تنگی می کرد

زیلوی زیرِ میز را خون کرده بود

کور بود که نمی دید

مرده بود

صدایی به رنگِ مشکی حرف می زند. با کی حرف می زند؟ با کسی، با من، با تو، با او. مخاطبِ قرارت می دهد. به زمانِ حال، در زمانِ حال، حرف می زند. به محض اینکه جمله اش تمام می شود، صدای آبی شروع می شود. شروع صدای آبی، پایان صدای مشکی ست. صدای آبی این را تاکید می کند که بیانِ مشکی دیگر به گذشته پیوسته است. پاسخ است، اما پاسخی که خطاب قرار نمی دهد. صدای مشکی، تک صدایی ست که به شکلی مستبدانه، حرف می زند، بازخواست می کند، جواب می خواهد، اما شنیدن نمی تواند. خواندن، دیدن، نمی تواند: **کور بود که نمی دید.**

کوری چیست؟ صدایی ست که می‌خواهد یک نفس، بی‌وقفه، پیش برود. چیزی جز خودش نیست. صدای دیگری، صدای حاکم را دچار وقفه می‌کند. هیچ گفت‌وگو یا مکالمه‌ای بین این دو صدا شکل نمی‌گیرد، دو صدا که به موازات هم پیش می‌روند، دو قدرتی که با هم رزم می‌کنند تا شنیده شوند. صدای آبی، صدایی ست که به زمزمه می‌ماند.

زبان یگانه، زبانِ هوشیار

یازدهم اکتبر ۱۹۳۹، والتر بنیامین که در اردوگاه کار اجباری به سر می‌برد، خوابی می‌بیند. بنیامین در نامه‌ای به گرتل آدورنو، همسر تئودور، خواب‌اش را این طور تعریف می‌کند:

«دیشب، همین طور که روی کاه‌ها دراز کشیده بودم، چنان خواب زیبایی دیدم که نمی‌توانم برایت تعریف‌اش نکنم... خوابی است که شاید هر پنج سال یک بار می‌بینم و حول محور «خوانش» می‌چرخد... چیزی که دیدم، پارچه‌ی پر نقش و نگاری بود که تنها چیزی که توانستم تشخیص بدهم، بخش فوقانی حرف d بود... این

تنها چیزی بود که توانستم «بخوانم». گفت و گو مدتی درباره‌ی همین موضوع گشت.... یک جایی دقیقاً این را گفتم: «قضیه جریان عوض کردن یک قطعه شعر با چارقده است».

Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen

در میان زن‌ها، زن بسیار زیبایی بود که در بسترش دراز کشیده بود. با شنیدن توضیح من مثل برق حرکتی به خود داد. کمی از ملحفه‌ای که او را می‌پوشاند به کنار زد. نه برای نشان دادن بدن‌اش، که برای نشان دادن نقش ملحفه‌اش»

از اردوگاه کار اجباری، بنیامین، که آلمانی‌ست، نامه‌ای به گرتل آدورنو می‌نویسد و از کلمه‌ی فرانسه‌ی Fichu استفاده می‌کند که هم‌زمان هم به معنای حجاب و چارقده است و هم معنای از دست رفتن را در خود دارد. بنیامین می‌گوید که تمام این‌ها فقط در زبان فرانسه معنا پیدا می‌کند، همین‌طور، خواب و تعبیر آن فقط درین زبان مفهوم دارد. ژاک دریدا این مساله را زمینه‌ای قرار داد تا زبان بیگانه و زبان خواب را بررسی کند: بنیامین فقط به زبان فرانسه می‌تواند خواب‌اش را بازگو کند. خوابی که او دید، زبانی را می‌طلبید تا در آن بازگو شود، تا در آن مفهوم پیدا کند.

یک سال بعد از این خواب، بنیامین «از دست رفت». خوابی که آینده را دیده بود، و آن را نوشته بود.

فضای تبعید: فضای امکان

یک بار هم که شده بیاییم و ببینیم تبعید چه امکاناتی در اختیار شعر، در اختیار شاعر می‌گذارد. بله، من هم با شما موافقم که تا امروز، یعنی تا همین اواخر، شعر تبعید، از شعر تبعید شده بود. اما تبعید، محل تجربه و محل امکانات تازه‌ی شعری‌ست – کما اینکه ما همیشه در تبعید به سر می‌بریم. اول از مادر تبعید می‌شویم، بعد از جامعه و زبان‌اش بعید می‌شویم، که این آخری یک تبعید خودخواسته است، و بعد در فضاهای تازه‌ای قرار می‌گیریم که جایی برای زنده‌گی‌های متفاوت است. شاعر خطر وقتی به تبعید می‌رود، تجربه‌های تازه‌ای را

به شعر می‌کشاند. تجربه‌هایی که اتفاقاً همین دوری، همین بُعد مسافت، همین زنده‌گی تازه، ممکن‌اش می‌سازد. بیاییم چند نمونه را مرور کنیم:

دوتا زبانی از کالج لچ کردن

زین کردنِ اسی که قرار است تا کازینو بتازد و از رُلِی که شاید آقای صفر
روی میز رُلِت ایفا کند نیازد

کالج، کازینو، رُلِت: ترکیب کالج و لچ، رُل و رُلِت. فضاهای جدید زنده‌گی،
زنده‌گی‌های تازه‌ای را برای متن، برای کلمه، و برای شعر بوجود می‌آورد.
ترکیب‌های تازه، صداهای تازه، زبان تازه و تخیل تازه. این‌ها از زنده‌گی تبعید ساخته
می‌شود: شاعر، تجربه‌ی تبعید را در نوشتی پساتبعیدی به تجربه‌ای شعری بدل
می‌کند.

و:

با دو پاچه‌ای که دور میز بلک جک چرخید و چرخید و جک زد ایستادن

و:

از کنار پاتوبانکو ولو ولو در رفتن

با ماشین پنجاه پَنسی ور رفتن

تبعید، زبان دیگر است و امکانات زبان دیگر را به زبان خود افزودن است. شاعر، همه چیز را درونی شعرش می‌کند، حتا زبان دیگر، جزیی از سطرهای شعرش می‌شود:

برای win اگه مردی برعکسِ جان وین برو که I'm lost

برگردی

زنده‌گی در تبعید هم ادامه دارد، اما اغلب شاهد بوده‌ایم که زنده‌گی در تبعید به شعر کشانده نشده است. شاعرِ خطر، جزییاتِ زنده‌گی تبعید را به شعر می‌آورد، خطرهای تبعید را، مثلاً دو قطبی بودن را - که اتفاقاً شعر هفتاد از میان برداشته بود - به شکلی دیگر مطرح می‌کند. شعر پساهفتاد به دنبالِ قطب‌زدایی در گفتمانی پساتبعیدی‌ست:

°

پناهنده یعنی خنده و بعدش گریه و بعدش خنده و یک دنده روز را وسطِ

شب بردن و بعدش به روز کردنِ بعد و بعد و بعدش چی!؟

که از بس همه چی سیاه و سفید بوده سیاسی شده‌ام؟ برای چی؟
برای کی؟

فضاهای شعر تبعید که در «من در خطرناک زندگی می‌کردم» ظاهر می‌شوند، ساختِ استتیک تازه‌ای را برای تبعید، برای شعر، برای شعرِ تبعید - با توجه به اینکه شعر همیشه در تبعید است - پیش‌نهاد می‌کند. این استتیک، با چندزبانی بودن و چندفضایی بودن، فضای جهان را در اختیار شعر قرار می‌دهد، شعری که دیگر فقط برای زبان فارسی نوشته نمی‌شود، اما جهانِ فارسی را هم در خود دارد. یادش بخیر! زبان فارسی وطنِ ماست.

دیگر دخلی به من ندارد در رو!

که لنگرودِ شاعرها خیلی لنگ می‌زند در رود

بدرود!

ساخت‌زدایی از ساخت‌های فولکلور

من در خطرناک زندگی می‌کردم این مساله را یادآوری می‌کند که فولکلور یکی از پتانسیل‌های شعری‌ست. کدام فولکلور؟ فولکلوری که از پرگویی و تکرار تکرارش فاصله بگیرد، فولکلوری که ساخت‌هایش از هم پاشیده شود و ساخت‌های تازه‌ای را پیش‌نهاد کند. در اینجا ما نه با بازگویی تاریخ که با بازسازی آن مواجه‌ایم. به عنوان مثال یکی از زیباترین سطرهای این دفتر شعر وقتی اتفاق می‌افتد که نیل و موسی و عصایش فراخوانده می‌شوند:

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل

که هر چه پارو می‌زد

به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

از شعر به آنکه شلیک

می‌کند شلیک می‌شود

در اغلب شعرهای عبدالرضایی کارکرد تکنیک غلطخوانی مخاطب را به سمتی از دریافت شعری می‌برد که ریشه در شناخت دارد. شاعر مدام در پی دست بردن در

شناخت مخاطب است. تمثیل‌های شعری او مدام به ضد خود بدل می‌شوند. این‌جا او از نیلی حرف می‌زند که در متن‌اش جاری است و از موسایی نقل می‌کند که ممکن است همین حالا در حال خواندن این متن باشد. شاید دلیل اصلی رویکرد این گونه‌ی شاعر به اسطوره و فولکور این باشد که او مدام می‌خواهد از مقدس یک معمولی بسازد:

به لب‌های مریم لب‌هاش

روایت است در انجیل

هرگز نرسیده هیچ لبی

که موعِدِ کردن

تعجیل کرده خدا خیلی

چه بسا عیسا از فاک به عمل آمده باشد

که ترکِ خاک کرده چه می‌دانم!

از شعر من کمونستم

و همین طور:

بی خیالِ سوالی از محمد که صد و سگ تایی داشت پرسیدم

چقدر موسا کش رفته‌ای جانی!؟

از مانی که عیسای جاکشی ست مهر برده‌ای که رحم کنی به کی!؟

زن که سوره‌ی سوریه سازی نیست

از شعر بسم المهر

المهران المهبیر

و:

طفلی عایشه حسودی بود که وقتی با محمد خوابید

پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند

سنکوپِ شعری

و شعر سنکوپ می‌کند. یعنی ناگهان و یعنی ایست. یعنی شروع کنی، بنویسی و

بنویسی و نه! حالا بایستی. شعر را نگه داری. یک دفعه، بدون این‌که تدارکی دیده

باشی و بدون این‌که هشدار دادی باشی، تمام‌اش کنی. تمام؟ یعنی شروع را تمام

کنی و دوباره شروع کنی: شعری را شروع کنی، بعد سنکوپ را به شعرت وارد کنی، اما از شعرت خارج نشوی، شعر دیگری را در داخل شعرت شروع کنی. یک لحظه کافیست که همه چیز بایستد، و یک لحظه کافیست که همه چیز دوباره از نو آغاز شود:

بیاییم این سطرها را بخوانیم:

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل

که هر چه پارو می‌زد

به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

نرسد!

تو در وضعی نیستی که پرده‌ها را کنار بزنی

و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تَف کرد

نرسد! همان آن، همان لحظه ایست که شعری به آخر می رسد و بلافاصله شعر بعد، در داخل همان شعر اصلی (به آنکه شلیک می کند شلیک می شود) آغاز می شود. انگار شعرهایی هستند که در داخل خود، چندین شعر را جای می دهند: چند شعریت در یک شعر. تغییر فضا، تغییر زبان، تغییر ریشه‌ای، در یک لحظه اتفاق می افتد:

مثل شعر به آنکه شلیک می کند شلیک می شود که بعد از این سنکوپ‌ها، شعر، تغییر می کند. فضا عوض می شود. نوعی سفید خوانی که از خلال این ایست‌ها، ظهور می کند.

چه می دانند چقدر اسب دارد این شیهه که ارزان آبش کرده‌اند و از وقتی که قابش کرده اند زده از اصطیل بیرون و بیرون دهکده... *اصلن ول کن!*

در خانه باد هم پر نمی زند

اشتهای سر پا ایستاده‌ای مایل کن

بیا مرا کامل کن

ای تنگ دهن‌ترین گوشتخوار او

از شعر زن

در کالبدِ شر رفتن

در سال ۲۰۰۶، جاناتان لیتل، رمانی نوشت تحت عنوان **Les Bienveillantes** این رمان، خاطراتِ یک افسر نازیست که از زبانِ اول شخص مفرد، بیان می‌شود. این‌جا نویسنده خطر کرده بود، چرا که تا به امروز، مرسوم بود که نویسنده بعنوان طرفدار حق، بعنوان سمبل نیکی، در مقابلِ شر، در مقابلِ بد، موضع بگیرد و خودش را در پشتِ پرسوناژی برحق، پنهان کند. باری، زمانی هست که ما با فاصله از شر حرف می‌زنیم، با زبانِ نکوهش، محکوم‌اش می‌کنیم. زمان دیگری هست که ما به درونِ شر می‌رویم و خودمان را به آن می‌دهیم و آن را به خودمان. پس کالبد می‌شکافیم و در کالبدِ دیگری می‌رویم. اما این دیگری، هر دیگری نیست، دیگری خودِ شر است. وقتی به داخلِ شر می‌رویم، آیا در کارِ تاییدیم؟ یا تکذیب؟ یا هیچ‌کدام. بگوییم هیچ‌کدام. به کالبدِ شر می‌رویم تا شر را بهتر نشان دهیم. خواننده خودش متن را ادامه می‌دهد:

ما سه برادر بودیم

یکی بسیجی

بعدی خلقی

و بعدی‌ترین که من باشم خلقی بود

می‌گویند ما سه برادر بودیم و از همین لحظه، خودش را جزیی از مجموعه می‌کند و هرگونه فاصله‌ای را از جا برمی‌دارد.

در ادامه، تبدیل می‌شود به:

یکی بسیجی

دومی بعدی

و بعدی‌ترین که هرکی بود

یعنی «من» که در آغاز حضورش را اعلام می‌کند، هرکسی‌ست که کسی برعهده‌اش نمی‌گیرد. اما شاعر «من» را در بطنِ شر می‌نشانند و نشان می‌دهد که

چطور یکی، دیگری‌ست:

خلاصه خلقی یعنی بسیجی یعنی منی که هر سه یکدیگریم

و همین‌طور:

هنوز نمی‌دانست شبِ یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم

دخترش را به طرزِ خونِ آلودی خانم کردیم

شاعر از حضوری حرف می‌زند که جرات ندارد حضورش را اعلام کند. پس در

کالبد هر سه یک‌دیگر می‌رود و هر سه را، یعنی همه را می‌نویسند. خطر این است

که بگویند: تو این یکی یا آن یکی هستی. شاعر جواب‌اش را از قبل داده است: من

اینم و آنم و آن یکی‌ام. من همه‌ی آن‌هایم.

بیاسیم با دو شعر از من در خطرناک زندگی می‌کردم بیشتر زندگی کنیم، یکی

ساعت، دیگری چهارراه:

ساعت

و تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد نمی‌میرد
 در حال تازه جهان از تازه می‌گیرد که از بین رفته بود
 همیشه میچ ما را گرفته بود
 بزرگتری که دور تند می‌چرخید تو بودی
 عقبه‌ها بر میز کار می‌کردیم
 گیج می‌خوردیم
 من از کوچکترم تکان نمی‌خوردم
 و روی سنگین راه می‌بردم
 سرآخر سر دیوار که آونگ دارمان زد
 دنبال تو من باز بوده‌ام
 بازم
 در هر سه ساعتی که روی تو من می‌افتیم
 خدا خدا می‌کنم
 باطری روی دست ما باد و ما باطل
 که من توی تورو من تو در تو
 تو هر توهای جهان منی
 در ساعت من و سی دقیقه از تو عقب مانده
 چند ساعت و من دقیقه باید از من جلو بزنم
 که چند ربعی مانده به من در تو وقت کنم؟
 منی که پیش از پس از تو با تو بوده‌ام

بعد از هنوز و قبل از تو با توام

در ساعت همیشه و ده دقیقه از تو عقب مانده

چرا برم داشتی و بر روم افتادی

و از یک دقیقه بیشتر کم دادی؟

روم کم شد!

و تنهایی. تن-هایی در دو تن دو عقربه عقربه‌هایی که ربطی با زبان زمان ندارند و تنها صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرند، که اندازه نیست، بیرون اندازه است، بیرون اندازه‌ی ساعت است. ساعت؟ زمان است، زمانی است. زمانی دارد، اندازه‌ای دارد، با اندازه‌اش اندازه می‌گیرد. اندازه‌ها محدودند و محدود می‌کنند. تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد، اندازه‌ی دیگری می‌خواهد، که اندازه‌ی تعریف نیست، تعریف دیگری است، تعریف تازه‌ای است، تعریفی از زمان.

از تازه بودن، از زمان تازه که تازه‌گی همه چیزی است. با زمان تازه، نابودی، چهره‌اش را باز می‌سازد، زمان گم شده از دست رفته به دست می‌آید. و دست، که همیشه به زمانی وصل است، زمانی است که به دست‌ها آویخته، زمان معمول، زمان

روزمره، زمان همیشه به مچ، زمان مچ گیر، که همیشه جلوی چیزی را می‌گیرد، و حالا، زمان معمول را جا گذاشته، جا می‌گذاریم، تا جای دیگری پیدا کنیم، جایی که جا به جا نشود، جایی جم نخورد، و برای لحظه‌ای، تنها، تن-ها لحظه‌ای، تن‌های مجاور، معاشر شوند. مجاورتی که هیچ وقت به هم نمی‌رسد، و در یک «وقت»، منطبق که می‌شوند، متفرق می‌شوند، از نو متفرق می‌شوند. آیا لحظه را می‌توان مکرر کرد؟ در کجای زمان بی‌پایان، زمان مکرر شدن جای می‌گیرد؟ چطور یک لحظه مکرر می‌شود؟ می‌تواند مکرر شود؟ هر بار همان لحظه و دیگر هیچ وقت همان لحظه. همیشه همان ساعت، همیشه همان دور و همان رسیدن و نرسیدن، همان بودن، همان آنیت و همان تفریق.

زمان بایستد. زمان بماند، بمانیم، زمان بماند و ما بمانیم و بی‌زمان، بمانیم. باطری باطل شود، باطری که تکان‌ام می‌دهد، تمام شود، چرخیدن و گشتن و گیج‌هایمان بایستد و زمان را بگیریم بایستانیم و زمان تازه‌ای بخواهیم از زمانی که بیرون زمان است، بیرون تعریف است، بی‌تعریف است و بی‌زمان است، زمان همیشه است، همیشه است و همواره است. زمان سیاه چاله بخواهیم. زمان «بی». زمان نامحدود. زمان تمام ناشدنی. زمان بی‌ساعت. بی‌عقربه. چه کوچک چه بزرگ. چه

آونگ و چه آونگ شدن. بی آونگ و بر آونگ شدن. زمان ناملی، نابین‌المللی، نامفهوم، زمان بی‌مقیاس، زمان تخیل بخوایم که با هیچ خط کشی کنار نیاید. زمانی که متریک نباشد. شمرده نشود. بی‌شمار باشد و بی‌شمارمان کند.

زبان این زمان چیست؟ زبانی که در این زمان، در این بی‌زمانی و نازمانی، می‌خواهد زمان را متوقف کند. زبانی که می‌خواهد علیه زبان باشد:

همیشه، میج، ما را گرفته بود؟

همیشه میج ما را گرفته بود؟

و روی سنگین راه می‌بردم یعنی چه؟

و این روی و روم‌ها این جا در چه کاری هستند؟

روی من و روم؟

که من توی تو روی من تو در تو

که من:

توی تو

روی من تو

در تو

تو در تو؟

تو هر توهای جهانِ منی

تو همه‌ی توهای جهانِ منی؟

تو همه‌ی توها هستی؟

تو همه‌ای؟

همه تواند و تو همه‌ای؟

تو و هر تویی، فقط تویی؟

در ساعتِ من و سی دقیقه عقب مانده از تو

در ساعتِ من

سی دقیقه در تاخیرم

یا تو سی دقیقه از من جلویی

سی دقیقه مانده که کوچک به بزرگ برسد و نه کوچکی باشد و نه بزرگی، هم

کوچکی باشد و هم بزرگی، یکی باشد، بزرگ‌تری.

بزرگ‌تر دقیقه است. باید از خودش جلو بزند که به کوچک‌تر، ساعت برسد. همیشه دقیقه باید از خودش فراتر برود تا لحظه‌ای را لحاظ کند. لحظه‌ی یکی شدن کوچک با بزرگ.

و همیشه، همیشه یک دقیقه است که اتفاق می‌افتد. اتفاق یک دقیقه طول می‌کشد. در این زمان یک دقیقه است. اما اگر زمان را طور دیگر تعریف کنیم، اگر در زمان دیگری همین اتفاق واقع شود، واقعه همیشه می‌شود. واقعه در تخیل همیشه‌گی است. واقعه‌ی تخیل همیشه‌گی است.

شعر با تخیل شروع می‌شود و زمان را تخیل می‌دهد و زبان را تخیل می‌دهد و ساعت را تخیل می‌دهد و تخیل را تخیل می‌دهد و در تخیل باقی می‌گذارد. باقی می‌مانیم. با ساعتی متخیل. با زمانی متخیل. با زبانی متخیل.

چهار راه

در حال می‌رود - نمی‌رود

پشت چراغی که می‌گذارد - نمی‌گذارد

خیابان که می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد که بگذرد از نمی‌گذارد

در همان میدان که با میدان به میدان می‌رسد
نمی‌داند نمی‌رسد

می‌گذرد

می‌گذارد این نیز بگذرد از گذشته‌ها گذشت

نمی‌گذارد می به رسد که می‌رسد

میدان باز گذارد

در باز کند

باز در کند که دک کرده باشد گذشته از باشد و...

نمی‌شود!

نمی‌گذارند

چه کسانی؟

زبان در شعر خانه می‌کند. لانه می‌کند. بعد زبان از خانه بیرون می‌رود. بعد زبان می‌رود و دیگر، دیگر می‌شود. برای همیشه می‌رود، و همیشه بر نمی‌گردد. زبان در شعر راه می‌رود، جا می‌گذارد، جا می‌سازد، جا می‌ماند، جا می‌شود، بعد، بعد می‌گیرد، و شعر، زبان را بیرون می‌کند. بیرون از زبان زمانه، شعر زبان می‌گیرد، زبان می‌گذرد و

زبان باز می‌کند. طی‌ی راه، همین راه است، راهی که از بیرون درون می‌رود و درون را خالی از بیرون می‌سازد، اما چطور درون ساخته می‌شود، بی‌بیرون؟ درون زبان، اتفاقاً اتفاقی نیست که اتفاق‌ها، به اتفاق، در جایی فائق می‌آیند که اتفاق‌ها را اتفاقی می‌خواهد. درون زبان کافر می‌شود، درون زبان کافر می‌شویم، به دستور کافر می‌شود، دستور از زبان زمان، یا زمانه، نمی‌گیرد، دست، دستور زبان را به دست می‌گیرد، ایمان بی‌یمن‌اش را می‌گیرد، و از این جا به بعد، چیزی می‌آید، باری، چیزی می‌آید، یعنی «باز» نمی‌آید.

خانه در زبان. «یک زبان دارم، اما این زبان مال من نیست»، اما من مال این زبان‌ام؟ یا راهی مرا به این زبان می‌رساند؟ راهی که تک زبانی‌ام را، به راهی، به زبانی می‌کشاند، که زبان راه است، زبانی در راه است، زبانی که در راه زبان، زبان باز می‌کند. کدام راه؟ کدام راه زبان؟ نه زبان را در خیابان کشاندن، که خیابان را در زبان کشاندن، و جهانی از راه را، راه و بی‌راه را به زبانی، به راهی، زبان کردن. دیگر، اگر، زبان راه برود، من نمی‌روم. مانده‌ام با زبان‌ام، که مرا جایی می‌برد که من نرفتن می‌توانم. که زبان، در حال، در هر حال، از من گام‌ها جلوتر می‌گذرد. کدام راه؟

پشتِ زبان، زبانِ دیگری است که از راه دیگری به زبان من نمی‌رسد. این زبان،
در حالِ روزانه روزمره نمی‌شود.

در حالِ ساده، ساده نمی‌شود.

در حالِ می رود نمی‌رود.

ساده است، در زبانِ دیگر، همه چیز دیگر است. قرار-داد. قرار دادِ تازه‌ای
می‌بندد. که خود را به آن نمی‌بندد. مدام از قرار-دادن، نمی‌دهد، نمی‌گذارد، می‌رود
که نگذارد، می‌رود که نگذرد، می‌رود که راه شود، راهی شود، راهی می‌شود، که
جایی تسلیم نشود، تسلیم راه نشود.

رفتن و ردی نگذاشتن. می‌رود، اما انگار که نرفته است. کجا رفته باشد که نرفته
باشد؟ انگار می‌رود که ردش را رد کند.

رد: وقتی که بگذرد، که گذشته شود، و گذشته که بماند، حالا، بگذرد و نگذارد،

یا بگذارد که نماند، و مانده را:

در باز کند

باز در کند

باز در کند که دک کرده باشد گذشته از باشد و...

ردِ زبان را نمی‌خواهیم. زبانِ رد را شاید. زبانی که ردش را بگیریم و برویم و برسیم، که در واقع، نرسیم. که به چه رسیده باشیم؟ زبانِ هم-وار، هم-واره نمی‌خواهیم. سوم شخص مفرد، که هیچ وقت نامی از خودش نمی‌آورد، کیست؟ یا چیست؟ کیستی کیست؟

همه چیز باید از آغاز، آغاز شود. همه چیز از اول تعریف شود. زبان از آغاز، آغاز شود. اضافه‌ها، از آغاز، اضافه شوند. از بالا که پایین می‌آید، فرض‌هایش، پیش‌فرض‌هایش را فرض می‌کنیم:

خیابان که می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد که بگذرد از نمی‌گذارد

خیابان که چه؟

- می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد

- بعد؟

- خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد - بعد

- چه می‌گذارد؟

- می‌گذارد که بگذرد "خیابانی که می‌گذارد و خیابان نمی‌گذارد"

با «گذاشتن» و «نگذاشتن» - با چه تناقضی می‌گذرد؟ تناقضی که می‌گذارد

بی آن گه بگذارد؟ تناقضی که به رخ زبان کشیده می‌شود، و زبانی که به رخ حقیقت

(کدام حقیقت؟) کشیده می‌شود.

اتفاقاً همه‌ی اتفاق‌ها در زبان. ذهنیتی که اتفاق می‌افتد. و این اتفاقی است که اتفاقاً نیست.

انگار نمی‌گذارند که زبان بگذرد. راه شود. به راهِ خودش رود. گذشته؟ گذشته‌ی زبان را می‌گذارند که زبان نگذرد. در حالِ می‌رود، نرود، رفته را نمی‌رود. در باز می‌کند، راه باز می‌کند... رفته رفته نمی‌گذارند، «من شاعری بودم که نگذاشتند»، نگذاشتند که شاعری به عنوان یکی از علی‌های عبدالرضایی بگذرد از قبیل، قول، قبل... ما می‌گذاریم و از این همه نهی از معروف نمی‌گذریم!

RISK OF POETRY

Parham Shahrjerdi

Obliterature - or obliteration of celebrity

Literature? Letter? The literate, man of letters? Lets forget about literature, lets proceed to unliterature, obliterature, lets renew the old in favour of a neo-literature. Because this literature is so much politeness (as *Adabiat*, the Persian word for literature implies), so much nicety and etiquette that keeps literature pure and orderly? So much reactivity? So much stagnant gratification? Shall we think of the gratification of stasis, of stagnant literature, literary gratification in stagnant waters? No! This literature is finishing. This literature finishes.

The authors of this neat and tidy Iranian literature advance in the service of an order (a moral order, a religious, a political order) of a regime, as their Persian literature retreats further and further backwards.

The Iranian literary regime chases after itself in a protected zone - a literary protectorate. Thus writers of this Iranian literature become law enforcers in the process of abiding by the law. One is not to defect the protectorate, not to

take language beyond its neat and tidy boundary. So you don't cross the line - you stagnate.

Order and fear meet at a point: you fear transgressing, you fear you are disorderly, you're afraid to ruin the make up on this order, you're afraid of sticking out a sore thumb, afraid of change, of the unknown, afraid of risk and risking it, afraid of being afraid.

As such, perhaps there never was a "literature" but treatises and paginations and illusions. End this illusion, we must.

Language of the World, Language of Poetry, Language of Risk

To write is to shake the foundation of the world. Language has built and builds the groundwork of the world. To take a hand in this groundwork, to subvert the order of things, we take a hand in the foundation of the world; intervene in the order of things.

Danger begins when the poet stands up and against the week-day language, the language of communication and conversation, against common usage, i.e. stands up steadfast against the colloquial world. The language of poetry isn't the language of habit, is not habituated by

news giving, is not reporting, is not didactic, cannot give lessons, is no repetition, is not repeated.

Regimes wish to survive, want to remain, so they follow the popular rule, follow we the popular rule?

Think of Grammar, in Persian “Dasture zabaan”, verbatim ‘the order of the tongue’. Order? A tongue that orders the hand? Who gives the orders? Orders what? Grammar, is a moral construct that determines the future of language, according to certain pre-given list of thou shalt and thou shalt-nots. But poetry and the poet are there to alienate the order and the language of order, i.e. estranged from the world, to create a new turn of phrase. However, for the danger poet, language is not a means, but the end and object of work.

Sanctity in Literature and Sacred Literature

Sanctity, sacredness and sanctitude raise their sacred heads and bring the Word under their command. It happens that sacredness and sanctitude go under the question mark. For instance, Shamloo came out one day and brought up the vulnerable truth, i.e. one can doubt, that one ought to doubt everything as Descartes, and then? He himself became the subject of doubt, but the subject matter (Fedowski) because of its enormous sanctitude never went

under the question mark. There are things that never go under question. Poetry intimates that everything, without exception is under question. The risk of poetry starts here.

Social institutions define or want a defined poetry. But poetry is not wisdom and has no moral value. Poetry is not to write the seen. It's not speaking that which is. But speaking that which is not. To be other than this and to be that.

'I' lives in Riskdom

Someone says: I lived in Riskdom and immediately puts himself at risk. Someone writes his land of risk (into being) and immediately sets risk against risk. What happens? (what being's happening?) When we speak of danger(hood), someone with us, within us, without us starts to speak. A voice comes: to write is to risk, to live in danger (to live dangerously), in the (con)text of danger, and to go from text to text, to travel in this land of danger. One takes the other along (being textualised), the (unholy) writ, the risk, the risk of the writ, that one is the other (in the rip).

A close shave - being in danger, remaining at risk, speaking of risk. I lived in Riskdom, read: I lived in the writ. Here we're dealing with the being and nothingness of the written. The risk is that of being and nothingness, the

risk of writing, the risk of the cessation and suspension of writing. In other words, risk is lack of certainty. Risk is in this and that...so what? Danger, risk is in the deferral (or dropping) of obliteration, it's a respite, before danger gives way to the unwritten, before the writ pulls itself back. To live in Riskdom, is to live in the respite of the writ. The moment of writing is the moment of risk. I lived in Riskdom and then? Either you unseat the danger, or the danger defeats you. You prolong the risk, or finish the risk, or the risk will finish you. Finish? When danger is finished with, there no longer is any writ.

Riskdom: when the writ approximates its origin. I lived in Riskdom. We are confronting the same experience. Let's think of George Bataille: the inner experience. To his credit, the writ, the risk of the writ, and in danger, to risk the writ, is the innermost, deepermost experience. A trial that endangers life, the life of text, and the poet's. Here, experience, danger, dangerous experience, has no outer form. Risk, is to live with the text, to confront the text: to step onto the road to the unknown. Danger is here: one writes something one has not written, that no one has not written, one writes the unknown, the unrecognised, from roads unriden, words unbidden, from lines unwritten and from juxtapositions untried, from forms unfabricated and from images unseen, one writes, to throw oneself into their fray. Will one return? Will one write them? Will they write oneself? Will risk remain limited by risk?

I lived in Riskdom: return and give your experience to the text. Return and put life in the context of risk, on the line. Risk is one off. It's once, and is not even once. Risk can come once and only once, come about. It's behind the writ that touches on the line. So, the incidence of the text, is this very touchline. The writ, is writing on this touchline of risk.

It's not fortuitous that the title of a poem becomes Fear Not, and it's first line begins with the imperative verb fear not. Literature is right here, fear not! I.e. write!

I'm trying to open a door
 To say something else
 someone else to say
 what can no longer be said

A door that opens, and converses. A door that is a word. A door that speaks and gives word to and becomes the other. Talks to the other. Another door that is the other.

Change and evolution begins in the text, and from the text. From here on, a revolution is shaping up in the text.

What does it mean *To table a new revolution* in poetry?

Poetry of the Mother Tongue

If mother is the tongue and we in it, then where would be the mother? Where would we be? Where are we? Where in the mother, are we? Where, our language? We are after-words, exiles, far-aways, what is our intersection? Mother, is our distance. So what is distance? Or who is it? Distance is the presence of the other, distance is in my being there and in your not being there or vice versa, distance is here and there, the distance of here and there, me here, you there, between us nothing but distance. Thus the most beautiful lines of distance are written:

On this side of the world even if you have a son
It's a son on this side of the world

This beginning seeks a refrain which suddenly turns into an unexpected ending:

On this side of the world even if you have a mother
It's a mother on the other side of the world

Mother is the tongue, mother is the body, the tongue and the body are absent. Mother is absent. The mother's tongue, the mother's body are separate, unlikely. Separation from the mother's body is the beginning of exile. From the outset of birth, the child learns negation from the mother's body. All of a sudden at birth, we're in

exile, we're distant, we are narrators, we narrate what in the distant past, we have lost out of hand, and so invoke in the text, to call out the lost one, to find the lost one, that is the pleasure. And to substitute the mother's body, the mother's gender and sexuality, we exchange with the word, the gender of words, going from sexuality to non-sexuality, and returning, giving words a gender, making a mother of words.

Fast, far, late

Where is the quickest place of call when the call reaches one, given the voice of someone?

A call is heard at the limit of distance between two people, when the distance approaches infinity, word and speech, syllable and sound, drive time in to a different course: when the voice, the call, the call of a voice, is no longer heard. The mediation of distance sends speech adrift:

Mother was the **fast** seat of my voice
 Which as I drifted further away from
 became late

There is memory, there is forgetting and then there is remembering. To distance is to mediate and then to call

forth the immediate. In this immediacy, that happens sometimes, literature offers the taste of pleasure.

A secret that remains a secret

Lets think of secrets and hermetics. A literature that writes the secret but does not divulge it. Lets bring democracy to bear here. The choice of why desire a secret or why not. There is a literature that is written in code language and thus is mysterious. The reader's pleasure would be in confronting the mystery, in grappling with secrets that are never revealed. A literature that shares its secret with us, but what secret? The secret that says behind me hides another and yet another and so on.

Mother?!

Foolish the poet

Who tries to pin this with the pen

From the poem: Held *my hands and
step by step died of sorrow*

Doesn't the mother's gist in this book of poems, speak of this secret? The secret of mother, as the source and reservoir of the secrets of language.

Normopathy or the Disease of the Standard

Lets note the syntax and the tone of these sentences:

When I came first, I was going to
But the thousandth got lost

Had promised the bicycle and father flustered and
never got twenty

Out of the bike that he never bought him
Years later I fell down so bad my mother came
grand

My son who'd become three

Was going to count on mother's promise

Grandmother was walking past her kindness

Final results given him twenty and summer was
spraying sunlight when suddenly the sky covered in
crows

What a hundred excellent croaks it gave!

Or:

When I have no sure

To keep a favour for later

I hold no hand in the style of please

To put on the hair of relatively

Or:

Go to the go that I went don't go so you're left
behind

Absence, displacement, manipulating the make up of a sentence, swapping parts of speech, word jumps. These are some of the events evident in these sentences, which can be seen or read as poetry of falsehood. The reader feels something missing at first sight, or some things are not in their place and something, some things have lost their position; what things? Here the syntax and tone of words have lost their age old structure. The classical structure, ordinary combinations and customary images are jettisoned. It's this overboard quality which moves the reader: when words move, they move the reader.

Society makes standards and is, therefore, after the stamp of approval. It looks for introduction and recognition. Society evaluates, media, newspapers, magazines, television – advertise the standard, imperialise the standards and everyone (everyone?) endeavours to live by them – that is to survive. Even the poet and the writer become standardised. Because they seek approving and approval. Because they run after society. But the dangerous poet, draws away from the standards. His job is not to follow the society. Maybe his job is to drag society behind him.

So we manipulate grammar (which in Persian is the “order of tongue”). We manipulate the order of language to manipulate the order of the world. That is to change the truth of the world, like a sentence we put as a spell on the world. There is no longer an ultimate truth. There is only the truth, the poetic truth, that is its own virtue:

He manipulated the truth so much that
when he died
it was a lie!

In every standard, there is a past. The standard in arts has fabricated art museums. Museums are places that exhibit artistic standards. Viewers are assured that they are viewing something that carries the stamp. Because the works are time honoured and passed the tests of worth and therefore proven to have “artistic value”. In poetry too museums have taken shape in the taxidermy of dried up words - poems whose life is in their absence of life.

The poetry of risk obliterates the promise of the pre-approved. Poetry of risk is not an “also ran”, i.e. it does not resemble what ran before or what ran up approval. Poetry of risk is like itself, endangered:

If you are the promise why then am I so settled?

I also ran off also ran another yes am I
Settled from before am I me before when?

The poetry of risk distances itself from the well trodden and the well known, i.e. distances from any pre-established norm.

Since I can remember
I have learned to forget the road they put on my
way

Multi-vocal, multi-lingual

Perhaps it's necessary to think about being multivocal, an alternative form of thinking. We find in the poem *Absurdity*, a new opportunity to find forms of multiple voice.

Honestly!
Even laziness has tripped you down get up!

had got up

I can't believe you've been dreaming till dusk

wasn't sleeping

How come you've been sitting around the seats
you've picked round the table?

hadn't picked an apple

Now you've been grazing for two grazes what have
you seen?

hadn't eaten seen nothing

What stink you've made up in this room you scum
head you farted again?

had shitted

Shame owes a jugular to this sleeping of yours
pity the jugular you ain't got

had cut

and lonesomeness which nestled in him for a
lifetime
had dyed the rug under the table red
She was blind not to see
was dead.

A voice speaks in black letters, whom does it talk to? To someone, to me, to you, to them. It puts you in place of the interlocutor. It speaks in the present tense. And just as her sentence finishes, the blue voice begins. The beginning of the blue voice is the ending of the black. The blue voice emphasises that the expression of black has joined the past. It's a response, but a response that is un-addressable. The black voice, is a lone authoritative voice that speaks, interrogates and demands an answer, but hear it cannot. Read, look, it cannot: [She was blind not to see.](#)

What is blindness? It's a sound that uninterruptedly and in one breath ushers forth. It is nothing but itself. It interrupts the reigning voice, that of the other. No dialogue or conversation instantiates between the two voices that usher forth in parallel, two powers that fight each other to be listened out. The blue voice whispers.

Alien Language, Conscious tongue

On the night of October 11, 1939 Walter Benjamin living at the concentration camp, has a dream. Benjamin thus relates his dream to Gretel Adorno, Theodore's wife:

“Last night, as I was lying down on a bed of straw, I had too beautiful a dream not to tell you... It's a dream that I have perhaps every five years and

revolves round a hub of “reading”... what I saw was a cloth adorned in patterns and colours and the only thing I could recognise was the upper part of the letter d...This was the only thing that I could “read”. A conversation revolved round this topic for a while... At one point I said exactly this: “the issue is to swap a piece of poem for a scarf”.

Es handelte sich darum. Aus einem Gedicht ein Haistuch zu machen

Among the women, there was a very beautiful woman lying in her bed. Hearing my explanation she suddenly made a lightning move. She pulled aside a bit of her sheet cover. Not to show her body, but to show the pattern on the sheet”

From the concentration camp, Benjamin who is German writes a letter to Gretel Adorno which uses the French word Fichu that simultaneously means a headscarf as well as finished, ruined. Benjamin says, all this finds meaning only in French. Similarly the dream and its interpretation only make sense in this language. Jacques Derrida makes this a basis to investigate alien language and the language of dreams: Benjamin can only recount his dream in French. His dream was calling for a language to be recounted in, to find meaning. One year after this dream Benjamin was “finished” – dead! A dream thus visited the future and wrote it.

The Air of Exile: the space of possibility

Even for once, let's see what possibilities exile offers poetry and the poet. Yes, I agree with you until quite recently the poetry of exile was exiled from poetry. However, exile is the place of experience and fresh poetic possibilities – as indeed we always are in exile. First we are exiled from the mother, and then draw away from society and its language, though the latter could be a voluntary exile, and then we find ourselves in a different clime, amid different lives. When poets of risk go in exile they bring new experiences to bear on poetry. Experiences made incidentally possible only in the dimension of distance, the same new life. Let us review some examples:

To latch away double tongued from college
 To saddle a horse to gallop to the casino and not to
 lose to the role that perhaps Mr Zero will play on
 the Roulette table

College, casino, roulette: the concatenation of college and latch, role and roulette. New atmospheres of life, creates new lives for text, for diction and so for poetry. Fresh combinations, fresh language and fresh imagination, these are the makings of life in exile. The poet, converts the experience of exile into the experience of poetry.

And:

With trouser cuffs that walked round and round the
Black Jack table and jacked to stand

And:

From the Punto Banco table sloppily to pass by
The fifty pence machine to fumble by

Exile, is the language of the other and adds the possibilities of the other language. The poet implicates everything in his poetry. The other language infiltrates even his lines:

برای win اگه مردی برعکس جان وین برو که I'm lost برگردی

Life goes on in exile, but we have witnessed how often life in exile is not drawn into poetry. Poets of risk, bring details of exilic experience into their poems, pose anew the dangers of exile such as being bipolar (which incidentally the poetry of 1990s removed) Post 90s poetry is after depolarization.

Asylum means laughing and crying and then laughter and stubbornly carrying the day into

midnight and then the dawning of then and then
what?!

Since everything's so black and white I have been
politicized? For what? For who?

The ambience of exile poetry that appear in “I used to live in Riskdom”, proposes new aesthetics for exile, for poetry for exile poetry (despite the fact that poetry is always in exile). This multilingual, multi-spatial aesthetics brings the atmosphere of the world to the service of poetry. The poetry is no longer written for the mother tongue, but encompasses the world of the mother tongue. Remember? Mother tongue is our country.

It no longer bears on me run away!
That poets' Langerude limps in the river
Goodbye!

Deconstruction of the folklore structures

“I used to live in Riskdom” calls up the problematic of folklore and its potential in poetry.

Which folklore? The one that distances itself, both from its verbosity and repetitiveness; folklore whose fabric is dismantled in order to re-shape it into new structures.

Here we encounter not any reiteration of history; but with its need for reconstruction. For instance, one of the most aesthetic lines of this volume of poems is the episode at which the river Nile, the prophet Moses and his staff are to be marked off before passing across.

Dhao was a Mademoiselle on the Nile
 Rowed her oars very
 Still not to reach Moses whose staff
 god has taken away!

From the poem: *The Trigger is Pulled on the One
 who Pulls the Trigger*

In most poems of Abdolrezaei, certain misreading techniques guides the reader to a poetic perception routed in their cognition. The poet is constantly after working on the cognitive apparatus of the reader.

His poem's similes constantly turn to their opposites. Here, he is speaking of a Nile which is flowing through his text and tells the story of a Moses who might well be the one busy reading this very text at this very moment.

Perhaps the root cause of this face off to myth and folklore is that the poet, intentionally, wants to make the sacred into the ordinary (if not profane).

Mary's lips her labia
it says in the Bible
no lip has ever touched

but at the time of annunciation
god has rushed indeed
god knows how Jesus was made o f fuck !
so has forsaken flesh who knows!

And similarly:

Poor thing! Was a jealous Ayesha who laid with
Mohammad
Before taking a hand to the fig
she read the Bible
and found out about a woman Israelite
who became the Grim Reaper of Cairo

From the poem: *The Trigger is Pulled on the
One who Pulls the Trigger*

Poetic Syncopation

And the poem syncopates. That is, all of a sudden stops. That is, you start, write and write then not! Now you stop. Hold the poem still. And suddenly with no preparation or warning, you end it. Finished? That is, you end the beginning and begin again, that is you syncopate your poem but don't exit your poem; you start another poem inside your poem. A moment is enough for everything to stop, and a moment is enough for everything to begin anew.

Let's read these lines:

Dhao was a Mademoiselle on the Nile
 Rowed her oars very
 Still not to reach Moses whose staff
 god has taken away!

Let her not reach!
 You're not well enough to draw the curtains
 And sponsor a sky that's spat out god

Let her not reach! At that instant, that very moment when a poem ends and immediately the next poem begins in the midst of the original poem (The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger). As if there are poems which accommodate multiple poems in their bowels - poetic

multiplicity in one piece. Ambience and language radically change in one instance:

Like the poem *The Trigger is Pulled on the One who Pulls the Trigger* which after these syncopations changes as a poem. Through the atmospheric turns and in the heart of the gaps , a kind of blank reading emerges.

What do they know this neighing has so many
horses which they've got-ridden in sale of and since
they've framed it has broken out of the stables and
out of the village... *Just let it!*

There's no one at home

not even the wings of the wind

Decline a vertical appetite

Come make me whole

Hey most tight mouthed carnivore of hers

From the poem *Woman*

To get under the skin of Evil

In 2006, Jonathan Littell wrote a novel called "The Kindly Ones". This novel consists of the memoirs of a Nazi officer narrated in the first person singular. Here obviously, the novelist has taken risk; because up to now;

it has been customary for the author to be a defender of rights and a symbol of the good taking up position against bad and evil, and generally hiding behind a righteous persona. .

Nevertheless, there are times when we speak of evil from a distance and in derogatory terms, we condemn it. There are other times, when we get inside evil and give ourselves over to it and vice versa. So we get out of our skin, and get under another's. But this other is no other than evil itself. When we enter inside this other, are we approving? Or disapproving? Or neither. Let's say neither. We get under the skin of evil to better point it out. The reader continues the text for themselves:

We were three brothers
 One militia
 Next popular front
 And the nextest that I was was a
 wanker

He says we were three brothers, and from that instant, counts himself in the set and removes all distance.

Continuing it turns to:

One militia
 The Second was next

And the nextest who was anybody

That is 'I' whose presence is announced at the beginning,
is anybody whom nobody takes on. But the poet puts 'I' in
the interior of evil, and shows how one is another:

In short populist means militia means me all three
in one another

And in the same vein:

She still didn't know that one night of the Saturdays
When we made off the next day
Womaned her daughter bleedingly

The poet speaks of a presence who dares not speak its name. So gets under the skin of all three in one another and writes all three that is all. The risk is that everyone would say: you are either one or the other. The poet's answer though is pre-given: I am this and that and the other. I am all of them.

Translation : Abol Froushan

RISQUER LA POÉSIE

Parham Shahrjerdi

Oblittérature ou oblitérer la célébrité

Littérature? Lettre? Lettré, homme de lettres? Oublions la littérature, marchons vers une non-littérature, l'*oblittérature*, renouvelons l'ancien en faveur d'une néo-littérature. En effet, la *littérature* suppose trop d'égards (comme le sous-entend le mot persan pour la littérature, *Adabiat.*), trop de raffinement, d'obligeance, elle demeure par conséquent *pure* et *ordonnée*. Assez de passivité! Assez de vanité! Pensons à la satisfaction de l'inertie, à la littérature stagnante, littéralement, au contentement dans les eaux stagnantes? Mais non! Cette littérature touche à sa fin. Cette littérature se termine.

Les auteurs de cette littérature iranienne, propre et ordonnée, agissent au service de l'ordre (un ordre moral, un ordre religieux ou politique) d'un régime, et en même temps leur littérature persane régresse, reflue, elle recule de plus en plus.

Le régime littéraire iranien s'emprisonne lui-même dans une zone protégée — un protectorat littéraire. Par conséquent, les écrivains de cette littérature iranienne

deviennent des promoteurs de la loi lorsqu'ils se soumettent à elle. On ne transgresse pas le protectorat, on ne porte pas le langage au-delà de ses frontières sages et ordonnées. De fait, on ne franchit aucune ligne, aucune limite — on stagne.

L'ordre et la peur se rencontrent en un point : on a peur de transgresser, on a peur d'être désordonné, on a peur de défigurer ou déformer l'ordre, on a peur de donner liberté à son doigt, à sa main, peur du changement, peur de l'inconnu, peur du risque et de le risquer : on a peur d'avoir peur.

À ce titre, peut-être n'y a-t-il jamais eu de "littérature" mais seulement des traités, des mises en page et des illusions. Finissons-en.

Langage du monde, langage de poésie, langage du risque

Écrire c'est ébranler les fondations du monde. Le langage bâti les trames du monde. Ayant accès à ce canevas, en subvertissant l'ordre des choses, nous avons accès à la fondation du monde; c'est ainsi que nous intervenons dans l'ordre des choses.

Le danger commence à partir du moment où le poète se positionne contre le langage quotidien, contre le langage de communication et de conversation, contre l'usage commun, c'est-à-dire se tient résolument contre le monde du familier. Le langage de la poésie n'est pas le langage de l'habitude, n'est pas habitué à donner des nouvelles, ne rend pas compte, n'est pas didactique, il n'est pas là pour donner des leçons, n'est pas répétition, ne peut être répété.

Les régimes étatiques, pour perdurer, pour demeurer, suivent la règle du peuple, c'est-à-dire un langage « populaire », étant immédiatement accessible. Posons la question suivante : devons-nous suivre la règle du peuple? Pensons à la grammaire, en persan "*dasturé zabaan*", signifie littéralement « ordre de la langue ». C'est un ordre ! Une langue qui commande de la main? Une langue qui donne des ordres? Et pour ordonner quoi ? Dans ce sens, la grammaire est une construction morale, un devoir qui détermine le futur du langage selon une liste préalable d'impératifs. C'est à ce moment là que la poésie intervient pour aliéner l'ordre et le langage de l'ordre, c'est-à-dire les éloigner du monde pour créer de nouvelles tournures de phrase. Pour le poète du risque, le langage n'est pas un moyen, mais une fin et un objet de travail.

Le sacré en littérature et la littérature du sacré

La sainteté et le sacré lèvent leurs mains sacrées et amènent le monde en leur pouvoir. Il arrive que le sacré et la sainteté se dissimulent derrière un point d'interrogation. Un jour, Ahmad Shamlou, poète iranien contemporain, lors d'une conférence à Berkeley, évoque la fragilité de la vérité, se permet de douter de tout, à commencer par les certitudes. Dans un mouvement que l'on considère comme « risqué » celui qui doute devient lui-même objet de doute, en revanche, le sujet sacré, à cause de sa sainteté infinie, n'est jamais venue sous le point d'interrogation. Il y a des choses qui ne sont jamais mises en question. La poésie induit que tout, sans exception, peut être questionné. C'est ici que le risque de la poésie commence.

Les institutions sociales définissent ou désirent une poésie définie. Mais la poésie n'est pas la sagesse et n'a aucune valeur morale. La poésie n'est pas écrire ce qui est. Ce n'est pas dire ce qui existe mais dire ce qui n'est pas. Être autre que ceci et être cela.

Revenons un instant à la vie réelle : dans un système totalitaire, toute remise en question est considérée comme un danger. Ce n'est pas sans amertume qu'on assiste, lâchement, à l'emprisonnement, à la torture et à

l'exécution d'hommes qu'un Etat, lui-même assassin, présente comme « éléments dangereux pour la Sécurité Nationale ».

"Je" vit au dangereux

Quelqu'un dit « je vivais au dangereux » et subitement se met *dans* le risque. Quelqu'un décrit sa terre du risque et subitement pose le risque devant le risque. Ainsi, nous nous trouvons devant une mise en abîme du risque ? Que se passe-t-il ? Quand on parle de danger, quelqu'un avec nous, à l'intérieur de nous, *sans nous* commence à parler. Une voix se lève : écrire est risquer, écrire est vivre dans le danger (vivre dangereusement), écrire n'est rien d'autre que de vivre dans le (con)texte du danger, passer de texte en texte, naviguer de danger en danger. Portant de l'autre en-soi, on est ainsi inter-textualisé, le risque de l'écrit est que *soi* devienne *autre*. Ici, c'est dans la déchirure du *soi* qu'*autre* surgit.

L'échappée belle — être en danger, rester dans le risque, parler du risque. J'ai vécu au dangereux, lisons : j'ai vécu dans l'écrit. Nous avons ici affaire à l'être et au néant de l'écrit. L'écrit est cela : de l'être et du néant, le risque de

l'écriture, le risque de la cessation et de la suspension de l'écriture. En d'autres mots, le risque est l'absence de toute certitude. Le risque est que... quoi ? Le danger, le risque, est le sursis, de (se) mettre en sursis avant d'être oblitéré, c'est un répit, avant que le danger ne donne sa place à l'inécriture, avant que l'écrit ne se retire. Vivre dans le risque c'est vivre dans le sursis de l'écrit. Le moment de l'écriture est le moment du risque. Vivre donc dans le risque, et après ? Soit tu désarçonnas le danger, soit le danger t'anéantit. Soit tu prolonges le risque, soit tu mets fin au risque, sinon c'est le risque qui te finira. Finir ? Si le danger prend fin, il n'y aura alors plus d'écrit.

Le risque : le moment où l'écrit approche de son essence. Je vivais au dangereux. Nous sommes confrontés à une expérience. Pensons à Georges Bataille : l'expérience intérieure. En ce sens, l'écrit, le risque de l'écrit, et dans le danger, risquer l'écriture, sont les plus intimes, les plus profondes des expériences. Un défi qui met en danger la vie, la vie du texte, et celle du poète. Ici, expérience, danger, expérience dangereuse, n'ont pas de forme visible. Le risque, c'est vivre avec le texte, affronter le texte ; aller sur la route de l'inconnu. Le danger est écrire ce qui n'a jamais été écrit, écrire ce que personne n'a jamais écrit, écrire l'inconnu, écrire le pas encore connu, partir sur des routes jamais parcourues, avec des mots jamais convoqués, avec des lignes jamais écrites, avec des rapprochements jamais expérimentés, avec des mots

jamais créés, avec des images jamais vues, on écrit, on suit leur fil. Est-ce qu'on reviendra ? Est-ce que quelqu'un parviendra à les écrire ? Le risque demeurera-t-il égal à lui-même ?

Je vivais au dangereux : revenir et donner l'expérience au texte? Revenir et mettre sa vie dans le contexte du risque, sur la ligne. Le risque est soudain. C'est l'unique fois, la seule fois. Le risque est atteindre cette unicité. C'est derrière l'écrit qu'on touche à cette ligne. L'incidence du texte, par conséquent, est ce simple toucher même. Le risque, c'est d'écrire sur le toucher même du risque.

Il n'est pas fortuit que le titre d'un poème soit *N'aie pas peur*, et que ses premières lignes débutent par cet impératif. La littérature est justement là, n'aie pas peur ! C'es-à-dire : écris !

*Je tente d'ouvrir une porte
Pour dire autre chose
Pour qu'autre dise
Ce qui ne peut plus être dit*

Pour qu'une porte s'ouvre, et qu'elle parle. Une porte qui est un mot. Une porte qui parle et qui donne parole à de l'autre et devient autre. Elle donne parole à de l'autre. Une porte qui est autre.

Dès le départ, une métamorphose est en marche. A partir de là, une révolution prend forme dans le texte.

C'est ainsi qu'il continue :

Mettre en (sur) table une nouvelle révolution

Poésie de la langue-mère

Si la mère était la langue, et nous en elle, où serait la mère ? Où serions-nous ? Où sommes-nous ? Où sommes-nous dans la mère ? Où est notre langue ? Nous sommes loin, nous sommes exils, nous sommes lointains, où est notre intersection ? La mère est notre distance. Mais qu'est-ce que la distance ? Ou qui est-elle ? La distance est la présence de l'autre, la distance est dans mon être-là quand ton être-là n'est pas, ou vice-versa, la distance est ici et là, là et ici, moi ici, toi là, entre nous, rien d'autre que la distance. Ainsi sont écrites les plus belles lignes de la distance :

*Sur ce côté du monde même si tu as un fils
C'est un fils sur ce côté du monde*

Ce commencement cherche un refrain qui tout à coup

trouve une fin tragique :

Sur ce côté du monde même si tu as une mère
C'est une mère de l'autre côté du monde

La mère est la langue, la mère est le corps, la langue et le corps sont absents. La mère est absente. La langue de la mère, le corps de la mère sont séparés, invraisemblablement. La séparation d'avec le corps de la mère est le début de l'exil. A partir de la naissance, l'enfant apprend la négation du corps de la mère. Tout à coup par la naissance nous sommes en exil, nous sommes distants, ainsi nous devenons narrateurs, nous racontons ce qui a eu lieu jadis, nous avons tout perdu et nous reconstruisons le tout perdu dans le texte, pour rappeler le tout perdu, pour retrouver le tout perdu : le plaisir jouissif du texte. Nous substituons au corps de la mère, à son genre et sa sexualité, le mot, le genre du mot, pour aller de la sexualité à l'absence de sexualité, et nous revenons, nous donnons un genre aux mots, nous fabriquons une mère de mots.

Véloce, loin, tard

Où est le lieu de l'appel le plus court quand l'appel rejoint autrui et qu'il renoue avec la voix de l'autre ?

Un appel est entendu à la limite de la distance entre deux personnes, quand la distance approche l'infini, le mot et la parole, la syllabe et le son, emmènent le temps dans un autre espace: quand la voix, l'appel, l'appel de la voix, n'est plus entendu. La distance éloigne la parole.

*Mère était le plus rapide lieu de ma voix
Lorsque je m'en fus éloigné elle devint tard*

Il y a la mémoire, il y a l'oubli et puis il y a le souvenir. Eloigner, est mettre à distance. Et puis, vouloir cette distance-même sans distance, dans une certaine immédiateté.

Un secret qui demeure secret

Et il y a ce qui reste à jamais secret et hermétique. Une littérature qui écrit le secret sans le divulguer. Une certaine démocratie de l'écriture : avoir le choix pour désirer ou ne pas désirer le secret. Il est une littérature qui a ses énigmes et demeure mystérieuse. Le plaisir du lecteur se situera dans l'expérience du mystère, dans le plaisir de se saisir de secrets qui ne sont jamais révélés. Une littérature qui partage ses secrets avec nous, mais quel secret ? Le secret

qui dit que derrière ma personne se tient quelqu'un d'autre
puis encore quelqu'un derrière et ainsi de suite.

Mère ?!

Stupide ! le poète qui tente de l'écrire

extrait de *Elle me prit par la main, me grandit, et mourut de chagrin*

La mère n'est-elle pas le point crucial dans ce recueil de poèmes, qui parle de ses secrets ? Le secret de la mère, comme la source et le réservoir du secret du langage.

Normopathie ou la maladie du standard

Observons la syntaxe de ces phrases :

*Quand je suis arrivé premier, j'ai failli
Mais le millièème s'est perdu*

*Avait promis le vélo et père précipita et n'eut
jamais vingt ans*

*Du vélo qu'il ne lui jamais avait acheté
Je suis si tombé que ma mère devint grande*

*Allait compter sur la promesse de sa mère
Grand-mère passait à côté de sa gentillesse*

*Le relevé de note l'avait rendu vingt sur vingt
Et le ciel versait du soleil
Mais soudain le ciel s'habilla de corbeaux
Quel croassement de bravo !*

Ou :

*Je n'ai pas de temps pour sûrement
Et Garder une grâce pour après
Je n'ai pas de main dans le style du s'il vous plait
Pour mettre sur les cheveux d'à peu près*

Ou :

*Va vers le va comme j'allai ne va pas que tu
restes*

Absence, déplacement, manipulation des phrases, interversion de certains fragments du discours, saut de mots. Voici quelques-uns des événements évidents dans ces phrases qui peuvent être vues ou lues comme de la poésie ou comme des mensonges. Le lecteur ressent l'absence de quelque chose, au premier abord, ou que certaines choses ne sont pas à leur place et que quelque chose, certaines choses ont perdu leur lieu ; quelles choses? Ici la syntaxe et le ton des mots ont perdu leur structure habituelle. La structure classique, les combinaisons ordinaires, les images d'usages sont balayées. C'est la qualité de rupture qui touche le lecteur : quand les mots remuent, ils remuent le lecteur.

La société crée des normes et ceci, donc, après approbation de l'autorité. Elle cherche leur intégration et leur reconnaissance. La société évalue, les medias, les journaux, les magazines, la télévision — chacun fait la publicité du standard, rend souverain le standard et chacun (chacun ?) s'efforce de vivre selon ces codes — c'est survivre. Même le poète ou l'écrivain sont standardisés. Car ils recherchent l'approbation, veulent qu'on les approuve. Parce qu'ils courent après la société. Mais le poète du dangereux s'écarte des standards. Son travail n'est pas de suivre la société. Peut-être son vrai travail est-il de faire courir la société après lui.

En manipulant la grammaire (l'ordre de la langue en perse), on manipule l'ordre du langage, ainsi on désordonne l'ordre du monde. Ce qui revient à changer la vérité du monde, comme une phrase que nous assignerions au monde. Il n'y a plus de vérité ultime. Il n'y a que la vérité, la vérité poétique, qui est sa propre vertu.

*Il a tellement manipulé la vérité
que lorsqu'il mourut
ce fut un mensonge !*

Dans chaque standard il y a une histoire. Le standard artistique remplit les musées. Les musées sont des lieux où sont exposés les standards artistiques. Les visiteurs sont conscients de contempler des images qui portent le sceau de l'approbation. Parce que les œuvres ont été éprouvées dans le temps et leur valeur artistique démontrée. Dans la poésie trop de musées sont nés du dessèchement des mots, de poèmes dont la vie réside dans l'absence de vie.

La poésie du risque oblitère-t-elle la promesse de pré-approuvé ? La poésie du risque n'est ni similaire, ni la similitude, elle ne ressemble pas à ce qui l'a précédée et a été approuvé. La poésie du risque est telle quelle : en danger.

*Si tu es la promesse pourquoi suis-je alors l'accord ?
Et de toutes promesses étant fuyant de nouveau
suis-je le oui ?
D'avant moi l'accord et moi l'avant de qui ?*

La poésie du risque prend de la distance avec les chemins bien connus et déjà parcourus, c'est-à-dire prend de la distance avec tout ce qui représente la norme préétablie.

*Aussi loin que je me rappelle
J'ai appris à oublier la route qu'on mit sur ma
route*

Plurivoque, multilingue

Il est peut-être temps de penser de manière plurivoque, une manière autre de penser. On en trouve l'opportunité dans le poème *Absurdité*.

Franchement !
Même la flemme s'incline devant toi lève toi !

S'était levé

Je ne peux pas croire que tu aies rêvé jusqu'au soir

N'avait pas rêvé

Qu'est-ce que tu es assis sur ces fauteuils que tu mis
autour de la table ?

N'avait pas cueilli de pomme

Maintenant que tu as bouffé à tous les râteliers
qu'as-tu appris ?

N'avait rien mangé n'avait rien vu

Mais avec quelle puanteur puante tu as habillé la
chambre t'as pété encore ?

Avait chié

Ton sommeil parle pour ton déshonneur
Hélas tu n'as pas de veine

L'avait coupée

Et la solitude qui se serrait en lui depuis longtemps
Avait mis la carpe sous la table en sang

Elle était aveugle pour ne pas voir
Il était mort

Une voix parle en lettres noires, et à qui parle-t-elle? A quelqu'un, à moi, à vous, à eux. Elle te met à la place de l'interlocuteur. Elle parle au présent. Et aussitôt qu'elle s'arrête, c'est la bleue qui prend le relais. La voix bleue montre que l'expression noire vient du passé. C'est une réponse, mais une réponse qui ne peut être adressée. La voix noire est une unique voix autoritaire, qui parle, interroge et veut obtenir une réponse, mais entendre elle ne peut pas. Lire, voir, elle ne peut. *Elle était aveugle pour ne pas voir.*

Qu'est-ce que l'aveuglement? C'est ce qui sans interruption et d'un jet s'introduit. Elle n'est rien d'autre qu'elle même. Elle interrompt la voix présente, celle de l'autre. Aucun dialogue, aucune conversation n'ont lieu entre les deux voix qui émergent en parallèle, deux pouvoirs qui se combattent pour être entendus. La voix bleue ressemble à un chuchotement.

Langue étrangère, langue consciente

Dans la nuit du 11 octobre 1939 Walter Benjamin, alors en camp de concentration a fait un rêve. Il le relate à Gretel Adorno, la femme d'Adorno. Jacques Derrida, dans son discours de Francfort, raconte ainsi ce rêve :

Le rêve est aussi un lieu hospitalier à l'exigence de justice comme aux espérances messianiques les plus invincibles. Pour «fichu», on dit parfois «foutu» en français, mot qu'on entend aussi bien dans le registre eschatologique de la fin ou de la mort que dans le registre scatologique de la violence sexuelle. L'ironie s'y insinue parfois: «Il s'est fichu de quelqu'un», cela signifie «il s'est moqué de quelqu'un, il ne l'a pas pris au sérieux ou n'a pas assumé ses responsabilités à son égard».

Benjamin commence ainsi la longue lettre qu'il écrit donc en français à Gretel Adorno, le 12 octobre 1939, d'un camp de travailleurs volontaires dans la Nièvre:

«J'ai fait cette nuit sur la paille un rêve d'une beauté telle que je ne résiste pas à l'envie de le raconter à toi. (...) C'est un des rêves comme j'en ai peut-être tous les cinq ans et qui sont brodés autour du motif "lire". Teddie se souviendra du rôle tenu par ce motif dans mes réflexions sur la connaissance.»

[...]

Le long récit qui suit remet en scène (c'est ma propre sélection interprétative) un «vieux chapeau de paille», un «panama» que Benjamin avait hérité de son père et qui portait, dans son rêve, une large fente sur sa partie supérieure, avec des «traces de couleur rouge» sur les bords de la fente, puis des femmes dont l'une s'occupe de graphologie et tient dans sa main quelque chose que Benjamin avait écrit. Celui-ci s'approche et, dit-il, «ce que je vis était une étoffe couverte d'images et dont les seuls éléments graphiques que je pus distinguer étaient les parties supérieures de la lettre d dont les longueurs effilées décelaient une aspiration extrême vers la spiritualité. Cette partie de la lettre était au surplus munie d'une petite voile à bordure bleue et la voile se gonflait sur le dessin comme si elle se trouvait sous la brise. C'était la seule chose que je pus "lire"(...). La conversation tourna un moment

autour de cette écriture. (...) A un moment donné je disais textuellement ceci: "Il s'agissait de changer en fichu une poésie" (Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen). (...) Il y avait parmi les femmes une, très belle, qui était couchée dans un lit. En entendant mon explication elle eut un mouvement bref comme un éclair. Elle écarta un tout petit bout de la couverture qui l'abritait dans son lit. (...) Et ce ne fut pas pour me faire voir son corps, mais le dessin de son drap de lit qui devrait offrir une imagerie analogue à celle que j'avais dû "écrire", il y a bien des années, pour en faire cadeau à Dausse. (...) Après avoir fait ce rêve, je ne pouvais pas me rendormir pendant des heures. C'était de bonheur. Et c'est pour te faire partager ces heures que je t'écris.»¹

Dans son rêve, qui fut, à l'en croire, euphorique, Benjamin se dit ceci, en français donc: «Il s'agissait de changer en fichu une poésie.» Et il traduit: «Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen.»

Du camp de concentration, Benjamin, qui est allemand, envoie une lettre à Gretel Adorno dans laquelle il utilise le mot français « fichu » qui signifie aussi bien « foulard » que

¹ Jacques Derrida, *Fichus*, Galilée, 2002.

« foutu, fini ». Benjamin remarque que ceci n'a de sens qu'en français. De la même façon le rêve et son interprétation ne font sens que dans cette langue. Jacques Derrida en fait une prémisse pour travailler sur le langage étranger et le langage des rêves : Benjamin ne peut raconter son rêve autrement qu'en français. Son rêve cherchait un langage pour être narré, pour trouver un sens. Un an après, Benjamin était fichu, mort ! Un rêve revient du futur et écrit celui-ci. Ainsi, ce n'est peut-être pas Benjamin qui écrit : il a été écrit par la langue étrangère.

L'air de l'exil : l'espace des possibles

Regardons de près quelles possibilités l'exil offre au poème et au poète. Oui, je étais d'accord avec vous jusque tout récemment, alors la poésie était exilée de la poésie. Toutefois, l'exil est le lieu de l'expérience et de nouveaux possibles poétiques — de la même manière nous sommes tous en exil. En premier lieu nous sommes exilés de la mère, puis écartés de la société et du langage, mais le tout dernier pourrait être un exil volontaire, et nous nous retrouvons sous différents climats, au milieu de nouvelles vies. Quand les poètes du risque partent en exil ils apportent de nouvelles expériences au poème. Des expériences devenues possibles de par la distance, de par cette nouvelle vie. Voyons quelques exemples :

*Avec une double langue s'entêter dès le collègue
 S'eller un cheval pour se diriger vers le casino et
 peut-être ne pas perdre du rôle que M.Zéro -jouera à la
 roulette*

Collège, casino, roulette : il la y a un engrenage de collègue, entêtement, rôle, roulette. De nouvelles atmosphères de vie créent de nouvelles vies pour le texte, la diction et bien sûr, pour la poésie. De nouvelles combinaisons, un langage nouveau et une imagination nouvelle : bienvenue à la vie en exil ! Le poète traduit l'expérience de l'exil dans l'expérience de la poésie.

Et

*Avec des ourlets de complets qui tournent autour de
 la table de Black Jack et ferrailent pour y rester.*

Et

*Depuis la table de Punto Blanco passer
 négligemment
 Avec la machine à 50 pence tâtonner*

L'exil est le langage de l'autre et ajoute du possible aux

autres langages. Le poète implique tout en poésie. D'autres langages s'infiltrèrent entre ses lignes

*Pour « win »
Si t'es un homme
Va à l'inverse de John Wayne
Pour que tu sois rentré « I'm lost »*

La vie continue aussi en exil, mais nous en avons été témoins, bien souvent la vie en exil n'est pas venue dans la poésie. Les poètes du risque amènent des détails de l'expérience de l'exil dans leurs poèmes, renouvellent la figure du danger, de l'exil en tant qu'êtres bipolaires que la poésie d'après les années 90 avait chassés. La poésie d'après les années 90 est la poésie de l'après-dépolarisation.

Réfugié signifie rire puis pleurer et puis rire le jour et emmener tout droit le jour à minuit et puis ramener au jour et puis et puis et puis quoi encore ?!

Que tout était tellement noir et blanc que j'ai été politisé ? Pourquoi ? Pour qui ?

L'atmosphère de la poésie de l'exil qui se fait jour dans *Je vivais au dangereux* propose une nouvelle esthétique de l'exil, de la poésie pour la poésie de l'exil (hormis le fait que la poésie est toujours en exil). Cette esthétique multilingue, multidimensionnelle requiert l'atmosphère du monde et la met au service de la poésie. La poésie n'est plus écrite pour la langue maternelle, mais avec le matériau de la langue maternelle. Vous rappelez-vous ? La langue maternelle est notre pays.

*Ça ne me regarde plus va t-en !
Ce Langeroud² des poètes boite beaucoup dans la
rivière
Salut !*

Déconstruction des structures folkloriques

Je vivais au dangereux appelle la problématique du folklore et de ses potentiels dans la poésie.

² La ville iranienne, située au nord du pays.

Quel folklore ? Celui qui prend de la distance avec lui-même, à la fois dans sa verbosité et dans sa répétitivité ; folklore dont la fabrique est démantelée dans le but de prendre forme dans de nouvelles structures.

Ici nous rencontrons non pas une nouvelle réitération de l'histoire ; mais son besoin de reconstruction. Par exemple, l'un des passages les plus esthétiques du volume est l'épisode dans lequel le prophète Moïse, sa canne et le Nil sont réunis :

*Barque était une Demoiselle sur le Nil
Et avec tout ce qui ramait
N'atteignait pas Moïse
Dont la canne avait été reprise par Dieu*

Dans plusieurs poèmes d'Abdolrezaei, une technique que nous appelons délibérément mésinterprétation, guide le lecteur vers une perception poétique instruite par une nouvelle compréhension. Le poète travaille constamment sur le dispositif de compréhension du lecteur.

Les comparaisons dans le poème glissent constamment vers leur contraire. Ici c'est la parole d'un Nil qui court dans le texte et raconte l'histoire d'un Moïse qui est peut-être en train de lire ce texte...

Peut-être que la raison essentielle de cette expression en arrière du mythe et du folklore est que le poète, intentionnellement, désire créer constamment de l'ordinaire à partir du sacré.

Les lèvres de Marie ses lisières

C'est dans la Bible

Qu'aucune lèvre ne les a jamais touchées

Et au moment de la faire

Dieu s'est rué vraiment

Il se peut que Jésus soit né de la baise qui sait

Et qu'il ait quitté la Terre que sais-je !

De la même manière :

*La Pauvre ! C'était une Aïcha jalouse lorsqu'elle
coucha avec Mahomet*

Avant de tendre la main vers la figue elle

lut la Bible

Syncope dans la poésie

Et le poème se syncope. Soudain l'arrêt. Tu commences, tu écris, puis n'écris plus ! A présent tu t'arrêtes. Laisse le poème toujours ouvert. Et soudain, sans avertissement, tu le termines. Terminé ? Soit : tu termines le commencement et tu recommences, soit : tu crées une syncope mais sans sortir du poème ; tu débutes un autre poème dans le poème. Un instant est suffisant pour l'arrêt de toute chose, et un instant est suffisant pour commencer à nouveau toute chose.

Dans ces lignes :

*Barque était une Demoiselle sur le Nil
Et avec tout ce qui ramait
N'atteignait pas Moïse
Dont la canne avait été reprise par Dieu*

*Qu'elle n'atteigne jamais !
Tu n'es pas en mesure d'écarter les rideaux
Et de parrainer un ciel qui a craché Dieu*

Qu'elle n'atteigne jamais ! A cet instant, cet instant précis

où un poème touche à sa fin un autre poème débute au beau milieu du poème originel. Comme s'il y avait des poèmes qui autorisent la présence de multiples autres poèmes dans leur ventre — la multiplicité du poème dans un poème unique. Ambiance et langage changent radicalement en un clin d'œil.

Comme dans le poème précédent ces syncope se transforment en un autre poème. A travers les changements atmosphériques et au cœur des gouffres, un sorte de *lecture blanche* émerge.

Qu'est-ce qu'ils savent combien de chevaux a-t-il ce hennissement qu'on a vendu pas cher et depuis qu'on l'a encadré a quitté l'écurie et en dehors du village... laisse tomber !

Il n'y a même pas de vent à la maison

Prépare un appétit debout

Viens me compléter

O la plus étroite des bouches carnivore

Sous la peau du Mal

En 2006 Jonathan Littell a écrit un roman intitulé *Les*

bienveillantes. Ce roman est composé des mémoires d'un officier nazi racontées à la première personne du singulier. Ici, clairement, le romancier a pris un risque ; parce que jusqu'à maintenant, il était normal pour un auteur de défendre le droit et le symbole du bien, en prenant position contre le mauvais et le mal, en se cachant généralement derrière une *persona* probe.

Néanmoins il arrive que lorsque nous parlons du mal avec une certaine hauteur et en termes désobligeants, nous le condamnions ; il arrive aussi que nous nous mêlions au mal et nous nous abandonnions à lui et vice-versa. Nous délaissions notre peau et entrons dans une nouvelle. Cet autre n'est rien d'autre que le mal lui-même. Lorsque nous entrons dans cet autre, sommes-nous en train de l'approuver ? Ou désapprouver ? Ou restons-nous indifférents ? Supposons que nous restions indifférents. Nous entrons dans le mal pour mieux le désigner. Le lecteur poursuit le texte pour lui-même :

Nous étions trois frères

Un milicien

Le suivant front populaire

Le suivant encore qui était moi était

un branleur

Il déclare *Nous étions trois frères* et à partir de là s'inclut dans le groupe et éloigne toute distance.

Il poursuit :

Un milicien

Le deuxième le suivant

Le suivant encore n'importe qui

Le « je » dont la présence était annoncée au début est n'importe qui que personne n'assume.

*En bref socialiste veut dire milicien veut dire moi
tout les trois un autre*

Et dans le même registre :

*Et il ne savait toujours pas que dans cette nuit des
Samedis qu'on fuyait le lendemain*

*On transforma de sa fille en femme de
façon sanglante*

Le poète parle d'une présence qui ose ne pas dire son nom. De fait il endosse la peau des trois ou d'un autre et écrit les trois et cela suffit. Le risque est que chacun peut dire : tu es soit l'un soit l'autre. La réponse du poète pourtant est donnée par avance : Je suis celui-ci, celui-là et l'autre. Je suis chacun des trois.