



Иван Миленковић

ГЛАС И ПИСМО: ДИЈАЛЕКТИКА ТМИНЕ АМИРА БРКЕ

У песми „Дијалектика тмине; Todesfuge“,¹ посвећеној народном хероју Нисиму Албахарију, песнику се, врло двосмисленим саветом, обраћа глас ратног хероја из „оног“ рата:

*(...) њедам на шџа џи се сага
сџремаш; шџа, зајраво, рука џвоја већ и ради. Али,
џусџи, и, најросџо, немој. Узаман и ми џинули смо.
Мудрије је: џи се џради, наиван да си, џо вас дан
као да дријемаш, јер кураж није лице, никада била,
џреџџосџављене врлине.*

На самом почетку строфе, пре него што дâ реч гласу који му се обраћа, песник открива свој нестабилни онтолошки статус („јесам ли, или нисам“) и релативизује своју позицију: ратни херој може бити сновиђење, може бити дух налик Хамлетовом оцу („с оног свијета“), или, најпросто, имагинарни саговорник („из овога града“). Један елемент је ипак чврст: писање („гледам шта, заправо, рука твоја већ и ради“). Ратни херој, дакле, види оно што види и читалац – почетак песме, али он зна оно што читалац не зна: куда то води („гледам на шта ти се сада спремаш“). Прво питање је, дакле: како ратни херој, његов дух, или приказа из сна, зна оно што читалац не зна? Нема пуно могућих одговора: реч је о наднаравној појави која прозира будућност (али Амир Брка је одвећ велики песник да би му било потребно једно тако јефтино средство оправдања), или се песник, поигравајући се са самим собом, поиграва с читаоцем (што је вероватније, али свеједно не можемо знати о којој игри је реч, јер песник није дао правила игре). Песник, наиме, зна шта хоће да каже и куда смера, али читаоцу песниково хтење и његове намере не значе ништа пре него што их запише. Он, међутим, реч препушта ратном хероју: можда је, каже му глас, боље да одустане од наума. Од каквог наума? Пре свега од писања. Али не од било каквог писања, већ од писања о нечему што знају само ратни херој и писац. Одмах се успостављају две равни: једна која може бити измаштана, или је – што се своди на исто – израз удвојеног песниковог ја, и друга која оставља јасан материјални траг: писмо.² Пусту, каже ратни херој, на-

¹ Амир Брка, *Дијалектика џмине*, Тешањ, 2020, стр. 56–58.

² Милан Гарић ће Амира Брку назвати песником деконструкције, песником разградње (*Зајис о књизи или Сабрано џјесничко џоворење Амира Брке*, Центар за културу и образовање, Тешањ, 2019, стр. 15, 16 и другде). Деконструктивни мотиви код Брке су, дословно, уткани у сваку његову песму. Примат писма у односу на говор, хтење, или намеру (рецимо). Или коришћење материјала који је

просто немој. Само тако, једноставно, *немој*, и додаје: узалуд смо *и* ми гинули. Да ли то ратни херој зна оно што читалац не може знати: да песник, на име, срља у погибел...? А ако то већ ради – онда херој из искуства зна да се не исплати, па зато и каже: пусти све то, прави се да дремаш, гради се незаинтересованим, није храброст врлина (како се прича), не вреди, песнице, одустани. Ратно искуство хероја и погибел којој се излаже песник нису, наравно, на истој равни, али, оборужан искуством борбе и, како слутимо, разочаран њеним исходом, херој каже песнику да одустане, да је храброст прецењена врлина, или, барем, да није оно што се о њој обично говори, те да је, ако већ ствари тако стоје, боље да се гради наиван (да изиграва идиота).

Друга строфа нас, својом сувом експлицитношћу, полива кофом хладне (језичке) воде. Глас хероја лапидарно, „као да вели“, обавештава песника (обесхрабрује га) да сви ти заплети са Хрватима, Србима, Бошњацима и Јеврејима, колико год у међувремену били гадни, нису ништа невиђено, те да се ствари „навлас исте“ збивају и у Кореји (рецимо), „где нема ни једних, ни других, четвртних ни трећих“. Шта је, најпре, то навлас исто у Босни и у Кореји? Мањи страдају од већих, то је навлас исто. Чему, дакле, сугерише глас хероја, писати о томе ако ствари већ стоје тако одувек, „откако вртња је у Геји“. Чему понављати оно што је, очигледно узалуд, без икаквог учинка, поновљено већ толико пута...? Глас хероја се, међутим, сада не позива на сопствено искуство, већ на искуство појма, и то непријатно, дословно: „појмовно, идентично се, и навлас исто“, каже херој, „збива и у Кореји“.

У другој строфи с приповедања или суздржаног певања прелази се на појмовну равн и започиње игра на две равни: сплићу се песнички израз и појмовни говор. Али не само то. Песник отпочиње игру у самој игри, поиграва се појмом и појмовним (а не песничким) говором: „навлас исто“, та лепа језичка петља, није друго до одређење појма, јер појам јесте оно „навлас исто“ са самим собом. Нема појма који није истовестан са собом, те појмом као логичком творевином (а не искуством) можемо да овладамо истошћу која спаја две тако далеке земље и два толико удаљена поднебља, Босну и Херцеговину и Кореју, Хрвате, Србе, Бошњаке и Јевреје и тамо неке Корејце. (Или – поиграјмо се дијалектичким могућностима што нам их пружа песник: шта спаја Корејце и *шамо неке* Бошњаке, Јевреје, Србе и Хрвате?) Иронија не би смела да нам промакне: властита имена овде се појављују у свој својој стабилности, са свим тим великим почетним словима, са свим својим тешким идентитетима, али песник их одмах изводи из утврђене неупитности и чврстине³ уводећи у песму властито име које је толико далеко да се, једноставно, може оправдати само иронијским одмаком: Кореја.

разграђен да би се градило: деконструкција је, на име, увек већ конструкција. Другим речима, не можемо изаћи из овог језика, али га можемо употребљавати другачије, можемо га користити за разградњу, уместо за учвршћивање идентитета.

³ Властита имена су, како сугерише амерички филозоф језика Саул Крипке, увек „чврсти означитељи“: *name as rigid designator* и, као таква, нека врста везивног ткива идентитета. Име је, наравно, контингентно – ако променимо име, суштина ће остати иста, једнака себи – али у оној мери у којој језик јесте чинилац идентитета (појединачног и колективног) и у оној мери у којој име означава непроменљиви део бића, име није „невино“. Упор. Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press, 1981, стр. 48 и на другим местима.

*Па види, он као да вели: Хрвати, Срби, Бошњаци,
Јевреји – ево, појмовно, идентично се, и навлас исто,
збива и у Кореји, јдје нема ни једних, ни груих,
чејврјих ни шрећих. (...)*

Кореја је толико далеко да од ње, углавном, имамо само име, али „развлачење“ до Кореје развлачење је и самих идентитета: ако мислите, драги моји Хрвати, Срби, Бошњаци и Јевреји, да сте нешто посебно – грешите. Ето Кореје, на пример, о којој не знате ништа, ето се, ако се потрудите сазнати, у Кореји догађају „навлас исте“ ствари као и у вашој земљи. Због тога херој успут удељује колико филозофски толико и практички савет писцу – „држи се истина цијелих“. И због тог савета била му је потребна Кореја. Појединачни идентитети затворени су, као оне монаде без врата и прозора, у себе. Њима насупрот налази се целина. Дакле појам.

Поменимо још један песнички миг. Друга строфа почиње речима: „Па види, он као да вели“. Место гласа је – као, уосталом, и место самог песника – релативизовано због тога што песник не зна откуда му глас долази (можда се то само његов ум поиграва њиме самим?). Песник, међутим, неће оставити ту ствар неразрешену. Дobar песник не оправдава своју позицију некаквом трансценденцијом, већ ће му глас, као дух Хамлетовог оца, послужити као замајцац, као игра чија правила тек треба конституисати. Песнику се не сме веровати на реч (и он то зна), али он осим речи нема ништа друго (па му се на реч мора веровати). Док пише песму и док преноси шта му глас говори, песник увек одговара и на питање: откуда глас? Покровитељски тон ратног хероја, дакле, релативизован је управо поштапалицом с почетка друге строфе: „Па види, он као да вели“. Поштапалицу „па види“ (да ти кажем) не изговара глас који је тек почетна претпоставка или могућност, него се њоме служи песник, јер одгонета тај глас, тражи му порекло. То „па види“ део је текста, не херојевог гласа: „Па види, он као да вели“. То је врхунски песнички гест који не само да унапред оправдава прелазак на појмовну раван – којој у песми место није – већ самоиронијским гестом измешта и перспективу самога хероја, без обзира на то што ће стихови који следе бити изречени без колебања:

*(...) Јединке људске, остави бивше,
држи се истина цијелих: и данас злојаће, увијек сѓрадају,
мањи од већих – ошћкако врјња је у Геју.*

Наредна строфа почиње опет снажним увођењем ироније: „Ab ovo ратују, силе опскурне“, да би се латински, у наставку строфе, указао још једном (*usque ad mala*) у истој функцији: депатетизација, онеобичавање и извор убрзања. Глас ратног хероја не престаје да обесхрабрује песника: мани се, човече, ћорава посла, одвајкада је било тако и тако ће и бити, знао је то још мрачни Хераклит из Ефеса – али ово ти, набацује херој, говорим само успут, не мораш ићи до антике да би то знао, ево ти ја кажем:

*(...) у човјекову свијетју, никада,
неће бићи ведрине. Ако се укаже начас, варљивом
искром ако за час и бљесне – то није истинско биће:
у поноор, шуробни, нашрај се, журно, сѓрмојлаво, она*

*суновраши. И све се, изнова, порејком једним силиће,
априорним, во вјеки смршодајним, у свејробни
сиремећи ѿмор.*

Ако се друга строфа потпуно одала појму, ако је тек иронијски тон сачувао песму од најезде непесничких елемената (али, ако је увек већ реч о језику, да ли постоје непеснички елементи?; зар Брка не деконструише и наше устаљене језичке навике које претпостављају различите језичке режиме?), у овој строфи песник се поново поиграва метафором и поређењем – ведрина уме варљивом искром да блесне – али их непрестано подводи под дискурзивни израз: чак и када блесне, каже херојев глас, ведрина није „истинско биће“. Због тога она пропада у „туробни понор“. И поново се песник креће у два различита језичка режима. Ако не припада истинском бићу, ведрина је пуки привид и, као привид, она пропада у понор туробности. Истовремено, међутим, ведрина се, као појава, на језичкој равни одбија од истинског бића, јер истинско биће припада појму. Када ведрина, дакле, пропадне у туробни понор, она бива ухваћена у мрежу песничког језика, јер „туробни понор“ није само значење, опис бездна, већ феномен, слика, а не појам. На језичкој равни, изван једнолинијског значења, ведрина се у понору не губи: управо нас туробност као појава враћа у песнички поредак. „Туробни понор“, на овом месту, није пуко значење, већ језички склоп постављен на један тас теразија, док се на другом тасу налази појам, оно сјактаво и хладно „истинско биће“: песник одржава равнотежу која се колеба између појмовног и сликовног говора. Колебањем и завршава строфу:

*(...) И све се, изнова, порејком једним силиће,
априорним, во вјеки вјеки смршодајним, у свејробни
сиремећи ѿмор.*

Понор одјекује као помор.

Реч и појам „једно“ нешто је попут жироскопа, оно што у језичком ковитлању остаје у равнотежи и, као појам, једнако себи. Априорни поредак долази пре сваког искуства и он је, као такав, већ уписан у наше животе, у наша тела, у наша деловања и наш језик. Почине да се указује тај чудни спој, тај непријатни спој два језичка режима (појмовног и песничког) на ивици мисливог (немисливог): *дијалектика ѿмине*. Дијалектика тмине – то није слика. Дијалектичка се тмина не може видети. Дијалектика тмине – то није појам. Дијалектичка се тмина не може мислити. Ни појам, ни слика. И појам и слика. Али да бисмо уопште дошли до слике, морамо знати да постоји нешто пре саме слике чиме смо, хтели ми то или не, условљени: оно априорно, оно што долази пре сваког искуства (ген, на пример).

Ни у следећој строфи херој не одустаје од обесхрабривања песника, али као да управо упорност обесхрабривања, парадоксално, гура песму даље. Одвраћање песника од певања ствара песму. Стихови се нижу, а садржина постаје све пунија:

*А уморених, мојих, сјене – у низу марширском,
духови нека се крећу. Па, хајде, заборави их,*

*не мисли на њих ни ши. Осамљене, ѿросѿором, који
јесѿе, или није, нека блуде, у своме шамном сјају.*

Ратни херој каже песнику да сене убијених („мојих“) остави на миру, али не због некаквог пијетета, или сујеверја, већ да би сене – несмирене, рећи ће у следећој строфи – наставиле да се крећу, да „блуде“ и „лелујају“:

*У ѿворци, нијемој, несмирене, над збиѿијем њиним
и даље нека се чуде. Као у сѿварном живоѿу, који
су имали, или нису, зеленим ѿрком, уѿваре ѿусѿи,
ѿредјелом сивим, нека лелујају. Као шѿо ѿривиде
ѿризори, разни, ѿред очима швојим, вањским, шећу.*

Сенке се непрестано крећу, лелујају (као морска трава), блуде (као Ахасвер), и у миру су са собом ако не мирују. Ако пак настојимо да ухватимо те сени, ако настојимо да их зауставимо и присвојимо, убијамо их још једном, а Срби су се, Хрвати и Бошњаѿи (ни Јевреји ту нису изузети) показали мајсторима у заробљавању сенки. Ухваћена сенка није сенка. У митолошком регистру сенка је неслободна већ тиме што је сенка, што је под влашћу Персефоне и Хада, што јој је, као Еуридици, ускраћена моћ слободног кретања. Ограничењима упркос, сене походе „наш свет“. Али ако покушамо да свет сенки подредимо и нашем режиму слободе, ако сенке, које походе наш свет на њима својствен начин, покушамо да узаптимо и подведемо под режим властитих имена, ако их уведемо у онај простор који већ запремају властита имена – „наш је простор тамо где су наши гробови“ – ако покушамо да им дамо она значења која су сенке имале (можда) пре него што су сенима постале, тада их изводимо из поретка једнакости – сенке су, у своме свету, све једнаке – тада их поново убијамо, тада их убијамо оживљујући их. И овде нас песник изводи на онтолошки ниво (јер не жели да се уплете у посебно и појединачно): простор, каже песник, можда јесте, али можда и није, као што, наставља, сенке су можда имале стварни живот, а можда и нису. Овде, нагласимо, није реч о пукој релативизацији, већ о баратању различитим онтолошким равнима: простор сенки није исти као простор живих, простор утвара и простор припадају другом онтолошком режиму.

И поново глас хероја пита, уводећи, сада, друга и другачија властита имена:

*У шоме траду, ши смаѿраш, дужан си, о злу, да збориш,
у њему скривеном, данас да ѿговориш...? Но исѿине,
друје, ниѿи боље, ни од ове ѿре, коју сада слушаш,
залудну наду заѿоми, коначно сѿознај – да нема.
Меркуш и Рахела, Микица и Мордо, Рена и син Чучо,
ше Исак и Бланка, и осѿали, сви су – оно у искону шѿо
бјеху: у зачећу одређени, нишѿавној аѿоми.⁴*

⁴ Имена која песник наводи могу се пронаћи у тексту потпуно другачије поетике: Амир Брка, *Нисим Албахари. Трајични револуционар*, Тешањ, 2018. Енвер Казаз, писац поговора, на једној равни је у праву када каже да у овој књизи Брка имплицитно поништава разлику између научног језика

Неколико је преокрета у овој строфи – која као да је уклесана у камени зид сећања. Не вреди говорити/писати о злу, ништа не вреди („залудну наду затоми“), јер судбина Јевреја већ је била записана у часу њиховог рођења (дакле априори): страдали су јер су рођени као Јевреји. Њихова кривица уписана је у њихове гене пре него што су рођени. Друге истине, каже ратни херој, и сам Јеврејин, нема. Схвати то, каже песнику, и потребе за песмом више неће бити. Све време, заправо, ова песма варира адорновску дилему о песништву после Аушвица, а „Фуга смрти“ из наслова песме, експлицитно дозивање Паула Целана и тај Целанов имплицитни одговор Адорну, није друго него одговор и Нисиму Албахарију. Глас нуди истину и песник бележи шта му глас говори, али у истом гесту, већ тиме што наставља песму, он се супротставља тој истини. Већ тиме што пише он се супротставља ратном хероју. Он записује да не треба да записује. Он ради управо оно што је, по мишљењу ратног хероја, узалудно: пише (уместо да послуша глас и прави се луд).

У наредној строфи експлицитност је још упечатљивија и мотив, најзад, избија на видело.

*(...) Ни њихова није, ни о њима ђласа.
Ни ѓраја, ни сјомен ма један. Ни црно зјаришћје,
од свеја шћо бјеше... Баш све ѓројало је. Нићи ѓлоча,
скамењена, ѓруба, на њој Албахари, чак ни шћо
не сћоји...*

На овом месту нужно је максимално успорити и одупрети се сиренском зову тумачења које нас мами својом очигледношћу. Ако је, до сада, одвраћање од писања могло бити протумачено из филозофске или историографске перспективе – имплицитни разговор са Адорном – сада се открива и други мотив који, на прву лопту, може да заличи на психолошки: херој Албахари огорчен је тиме што је и његове ближе, поморене у логору смрти (Јасеновац се именује у следећој строфи), и њега самог, преживелог, прекрио заборав. Херојева експлицитност, међутим, има сасвим другачију функцију од пружања чисте информације, или од баналне психолошке условљености: она, посредно, враћа онтолошку стабилност песнику. Све то колебање и мешање гласова, сва несигурност с почетка песме и то што глас хероја преузима иницијативу и говори само он, сада се преокрећу и постаје јасно да тај глас који је песник зачуо на самом почетку песме производи он сам – песник. „Знам шта те вређа“, каже глас, али тај глас то не може знати осим ако није глас самог песника. Глас који, у почетку, долази споља, глас који је други глас, који није глас песника, заправо јесте његов глас, али песнику је било потребно да га оспољи како би се одмакао од самога себе. Ово херојево „знам“ мора се читати као „не знам“, а једино што се може знати са стране јесте оно што песник оставља као траг: само писмо. „Знам“ је „знам“ самога песника који је

и поезије (стр. 337), али, с друге стране, он ту разлику и подвлачи. Употреба властитих имена, рецимо, у ова два израза има потпуно различиту функцију: у песми она носе значење (имена су јеврејска), али дају и ритам, чујемо њихов звук, пуштамо их да одјекују. У историографском делу она су сведена на значења.

изашао из фазе колебања, који је освестио порив за писањем, који је самоме себи објаснио разлог песме. Ово је глас песника. Песник је тај који себи замера што није реаговао раније. Песник је тај који жели да из заборава извуче неке људе који су страдали. И песник је тај који је морао да се одмакне од себе и подухвата писања да би писању прибавио разлог. И ето нове петље унутар саморефлективне петље: разлог писању даје само писање. Одвраћање од писања је писање. Зато у осмој строфи следи последњи, најснажнији напад на писање: ако је наличје тмине тек светлосни трачак, не одбацуј га, радуј му се колико год био кратак, али све остало је узалуд:

*(...) Друїо шек су ѿусїа, редом
їразна слова. Ријечи су излишне, све су бесловесне.
По себи су, оне, сїрам истїине конвертїиши, сїїої их
занемари.*

Глас хероја верује у истину која, међутим, не може да се захвати писањем, и ту истину изговара он, херој, глас. Истина увек пребива у гласу, не у писму. Истину мора да прати свест, а речи су бесловесне. Шта значи да су речи бесловесне? Оне не могу саме себе да бране, онако како глас може да брани оно што је изговорено. Ратни херој је, заправо, Сократ који својим присуством, својим гласом, својом свешћу, логосом као живом речи брани истину од небриге и погрешног тумачења. Херој не одустаје од истине, колико год, иначе, био резигниран небригом суграђана, али та истина не досеже се писањем. Речи – писане речи – су конвертити, из живе присутности преобразиле су се у мртво одсуство, од оригинала претвориле су се у пуке одразе: писана реч је копија. Ратни херој и Сократ будни су делови песниковог бића које непрестано сумња у писмо, у моћ и смисао писма. Ратни херој, због свега тога, не може да пева и у стању је или да одвраћа песника или да изговори име од кога се леди крв у жилама: Јасеновац. То власитито име обележава претпоследњу, девету строфу. Све се стиче у томе: и смрт и заборав и страва и тмина. Пред Јасеновцем, као и пред Аушвицом, можемо само да ћутимо.

У последњој строфи песник поново себи даје глас и поново себе изводи из равнотеже. Та нестабилност, међутим, друге је природе од нестабилности с почетка песме:

*Овдје шїїо исказах, јесїїе, или није, шайнуо ми блаїо,
именом већ Чуго, од сїїољећа Нисим. И сад не знам
да ли, о шїїоме, да шуїїим – све да држим несувислим. Или,
занијемевши, и као ойїјен, мисїїични ковиїїлац, и себе
у њему, који јесам, или нисам, да обрћем in cerebro,
безнадежно да їреїїурам – дораслим будем ли,
о чему їод било, унезвїјерен, било шїїа да мислим.*

Онтолошка нестабилност остаје, јер она је услов могућности било какве, макар и привидне стабилности, али песма је написана, реч је пала, писмо је ту, и дилема да ли да обрће дилему *in cerebro*, заправо, више не постоји, јер песма је ту. Последња строфа, зато, није друго до још једна песничка игра, још једна игра у самој игри – као што

је песник (или није?) у мистичном ковитлацу, осим ако није он тај који производи (или не производи?) кретање песме, ако није он тај који је заковитлао језик (а јесте) – у којој латински опет служи онеобичавању, депатетизацији и, пре свега, (само)иронизацији.

* * *

Две фусноте.

1. Ова се песма може, а вероватно и мора, читати заједно с два песмама које долазе након ње у збирци *Дијалектика тмине*: „Шта ми је рекао шејх Ибрахим“ (стр. 59–61) и „Некролог једном слободном пјеснику“ (62–63). Од многих разлога за ову сугестију, навешћу само један: запањујуће је у којој мери је Амир Брка у стању да мења језичке регистре, па ако је кроз „Дијалектику тмине; Todesfuge“ мучно пробијати се, ако је то непријатна песма која запиње у готово сваком стиху, две наредне песме су чиста прозирност иза које се стрмоглављујемо у добро припремљени понор.

2. Нужно је упоредити „Дијалектику тмине; Todesfuge“ с *Јамом* Ивана Горана Ковачића. Нужно, јер елеганција Ковачићевог ремек-дела, управо због језика, производи тескобу, као да је неумесно о ужасу говорити тако лако, као да већ собом хоће да пружи утеху које, међутим, нема. Бркина песма тескобна је од првог стиха, јер грца, кашље, сплиће и себе и читаоца, баца крв као човек оболео од туберкулозе. Бркин стих ломи и себе и читаоца; песма једва да је песма, а, опет, песма је, велика.