



Ivan Milenković

GLAS I PISMO: DIJALEKTIKA TMINE AMIRA BRKE

U pesmi „Dijalektika tmine; Todesfuge“,¹ posvećenoj narodnom heroju Nisimu Albahariju, pesniku se, vrlo dvosmislenim savetom, obraća glas ratnog heroja iz „onog“ rata:

(...) gledam na šta ti se sada
spremaš; šta, zapravo, ruka tvoja već i radi. Ali,
pusti, i, naprosto, nemoj. Uzaman i mi ginuli smo.
Mudrije je: ti se gradi, naivan da si, po vas dan
kao da drijemaš, jer kuraž nije lice, nikada bila,
pretpostavljene vrline.

Na samom početku strofe, pre nego što dâ reč glasu koji mu se obraća, pesnik otkriva svoj nestabilni ontološki status („jesam li, ili nisam“) i relativizuje svoju poziciju: ratni heroj može biti snoviđenje, može biti duh nalik Hamletovom ocu („s onog svijeta“), ili, naprosto, imaginarni sagovornik („iz ovoga grada“). Jedan element je ipak čvrst: pisanje („gledam šta, zapravo, ruka tvoja već i radi“). Ratni heroj, dakle, vidi ono što vidi i čitalac – početak pesme, ali on zna ono što čitalac ne zna: kuda to vodi („gledam na šta ti se sada spremaš“). Prvo pitanje je, dakle: kako ratni heroj, njegov duh, ili prikaza iz sna, zna ono što čitalac ne zna? Nema puno mogućih odgovora: reč je o nadnaravnoj pojavi koja prozire budućnost (ali Amir Brka je odveć veliki pesnik da bi mu bilo potrebno jedno tako jeftino sredstvo opravdanja), ili se pesnik, poigravajući se sa samim sobom, poigrava s čitaocem (što je verovatnije, ali svedjedno ne možemo znati o kojoj igri je reč, jer pesnik nije dao pravila igre). Pesnik, naime, zna šta hoće da kaže i kuda smeru, ali čitaocu pesnikovo htenje i njegove namere ne znače ništa pre nego što ih zapiše. On, međutim, reč prepušta ratnom heroju: možda je, kaže mu glas, bolje da odustane od nauma. Od kakvog nauma? Pre svega od pisanja. Ali ne od bilo kakvog pisanja, već od pisanja o nečemu što znaju samo ratni heroj i pisac. Odmah se uspostavlja dve ravni: jedna koja može biti izmaštana, ili je – što se svodi na isto – izraz udvojenog pesnikovog *ja*, i druga koja ostavlja jasan materijalni trag: pismo.² Pusti, kaže ratni heroj, naprosto nemoj. Samo tako, jednostavno, *nemoj*, i dodaje:

¹ Amir Brka, *Dijalektika tmine*, Tešanj, 2020, str. 56–58.

² Milan Garić će Amira Brku nazvati pesnikom dekonstrukcije, pesnikom razgradnje (*Zapis o knjizi ili Sabrano pjesničko govorenje Amira Brke*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj, 2019, str. 15, 16 i drugde). Dekonstruktivni motivi kod Brke su, doslovno, utkani u svaku njegovu pesmu. Primat pisma u

uzalud smo i mi ginuli. Da li to ratni heroj zna ono što čitalac ne može znati: da pesnik, naime, srlja u pogibelj...? A ako to već radi – onda heroj iz iskustva zna da se ne isplati, pa zato i kaže: pusti sve to, pravi se da dremaš, gradi se nezainteresovanim, nije hrabrost vrlina (kako se priča), ne вреди, pesniče, odustani. Ratno iskustvo heroja i pogibelj kojoj se izlaže pesnik nisu, naravno, na istoj ravni, ali, oboružan iskustvom borbe i, kako slutimo, razočaran njenim ishodom, heroj kaže pesniku da odustane, da je hrabrost precenjena vrlina, ili, barem, da nije ono što se o njoj obično govori, te da je, ako već stvari tako stoje, bolje da se gradi naivan (da izigrava idiota).

Druga strofa nas, svojom suvom eksplicitnošću, poliva kofom hladne (jezičke) vode. Glas heroja lapidarno, „kao da veli“, obaveštava pesnika (obeshrabruje ga) da svi ti zapleti sa Hrvatima, Srbima, Bošnjacima i Jevrejima, koliko god u međuvremenu bili gadni, nisu ništa neviđeno, te da se stvari „navlas iste“ zbivaju i u Koreji (recimo), „gde nema ni jednih, ni drugih, četvrtih ni trećih“. Šta je, najpre, to navlas isto u Bosni i u Koreji? Manji stradaju od većih, to je navlas isto. Čemu, dakle, sugerise glas heroja, pisati o tome ako stvari već stoje tako oduvek, „otkako vrtnja je u Geji“. Čemu ponavljati ono što je, očigledno uzalud, bez ikakvog učinka, ponovljeno već toliko puta...? Glas heroja se, međutim, sada ne poziva na sopstveno iskustvo, već na iskustvo pojma, i to neprijatno, doslovno: „pojmovno, identično se, i navlas isto“, kaže heroj, „zbiva i u Koreji“.

U drugoj strofi s pripovedanja ili suzdržanog pevanja prelazi se na pojmovnu ravan i započinje igra na dve ravni: spliću se pesnički izraz i pojmovni govor. Ali ne samo to. Pesnik otpočinje igru u samoj igri, poigrava se pojmom i pojmovnim (a ne pesničkim) govorom: „navlas isto“, ta lepa jezička petlja, nije drugo do određenje pojma, jer pojam jeste ono „navlas isto“ sa samim sobom. Nema pojma koji nije istovetan sa sobom, te pojmom kao logičkom tvorevinom (a ne iskustvom) možemo da ovladamo istošću koja spaja dve tako daleke zemlje i dva toliko udaljena podneblja, Bosnu i Hercegovinu i Koreju, Hrvate, Srbe, Bošnjake i Jevreje i tamo neke Korejce. (Ili – poigrajmo se dijalektičkim mogućnostima što nam ih pruža pesnik: šta spaja Korejce i *tamo neke* Bošnjake, Jevreje, Srbe i Hrvate?) Ironija ne bi smela da nam promakne: vlastita imena ovde se pojavljuju u svojoj stabilnosti, sa svim tim velikim početnim slovima, sa svim svojim teškim identitetima, ali pesnik ih odmah izvodi iz utvrđene neupitnosti i čvrstine³ uvodeći u pesmu vlastito ime koje je toliko daleko da se, jednostavno, može opravdati samo ironijskim odmakom: Koreja.

odnosu na govor, htenje, ili nameru (recimo). Ili korišćenje materijala koji je razgrađen da bi se gradilo: dekonstrukcija je, naime, uvek već konstrukcija. Drugim rečima, ne možemo izaći iz ovog jezika, ali ga možemo upotrebljavati drugačije, možemo ga koristiti za razgradnju, umesto za učvršćivanje identiteta.

³ Vlastita imena su, kako sugerise američki filozof jezika Saul Kripke, uvek „čvrsti označitelji“: *name as rigid designator* i, kao takva, neka vrsta vezivnog tkiva identiteta. Ime je, naravno, kontingentno – ako promenimo ime, suština će ostati ista, jednaka sebi – ali u onoj meri u kojoj jezik jeste činilac identiteta (pojedinačnog i kolektivnog) i u onoj meri u kojoj ime označava nepromenljivi deo bića, ime nije „ne-vino“. Upor. Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press, 1981, str. 48 i na drugim mestima.

*Pa vidi, on kao da veli: Hrvati, Srbi, Bošnjaci,
Jevreji – evo, pojmovno, identično se, i navlas isto,
zbiva i u Koreji, gdje nema ni jednih, ni drugih,
četvrtih ni trećih. (...)*

Koreja je toliko daleko da od nje, uglavnom, imamo samo ime, ali „razvlačenje“ do Koreje razvlačenje je i samih identiteta: ako mislite, dragi moji Hrvati, Srbi, Bošnjaci i Jevreji, da ste nešto posebno – grešite. Eto Koreje, na primer, o kojoj ne znate ništa, eto se, ako se potrudite saznati, u Koreji događaju „navlas iste“ stvari kao i u vašoj zemlji. Zbog toga heroj usput udeljuje koliko filozofski toliko i praktički savet piscu – „drži se istina cijelih“. I zbog tog saveta bila mu je potrebna Koreja. Pojedinačni identiteti zatvoreni su, kao one monade bez vrata i prozora, u sebe. Njima nasuprot nalazi se celina. Dakle pojam.

Pomenimo još jedan pesnički mig. Druga strofa počinje rečima: „Pa vidi, on kao da veli“. Mesto glasa je – kao, uostalom, i mesto samog pesnika – relativizovano zbog toga što pesnik ne zna otkud mu glas dolazi (možda se to samo njegov um poigrava njime samim?). Pesnik, međutim, neće ostaviti tu stvar nerazrešenu. Dobar pesnik ne opravdava svoju poziciju nekakvom transcendencijom, već će mu glas, kao duh Hamletovog oca, poslužiti kao zamajac, kao igra čija pravila tek treba konstituisati. Pesniku se ne sme verovati na reč (i on to zna), ali on osim reči nema ništa drugo (pa mu se na reč mora verovati). Dok piše pesmu i dok prenosi šta mu glas govori, pesnik uvek odgovara i na pitanje: otkud glas? Pokrovi-teljski ton ratnog heroja, dakle, relativizovan je upravo poštapalicom s početka druge strofe: „Pa vidi, on kao da veli“. Poštapalicu „pa vidi“ (da ti kažem) ne izgovara glas koji je tek početna pretpostavka ili mogućnost, nego se njome služi pesnik, jer odgoneta taj glas, traži mu poreklo. To „pa vidi“ deo je teksta, ne herojevog glasa: „Pa vidi, on kao da veli“. To je vrhunski pesnički gest koji ne samo da unapred opravdava prelazak na pojmovnu ravan – kojoj u pesmi mesto nije – već samoironijskim gestom izmešta i perspektivu samoga heroja, bez obzira na to što će stihovi koji slede biti izrečeni bez kolebanja:

*(...) Jedinke ljudske, ostavi bivše,
drži se istina cijelih: i danas zlopate, uvijek stradaju,
manji od većih – otkako vrtnja je u Geji.*

Naredna strofa počinje opet snažnim uvođenjem ironije: „Ab ovo ratuju, sile opskurne“, da bi se latinski, u nastavku strofe, ukazao još jednom (*usque ad mala*) u istoj funkciji: depatetizacija, oneobičavanje i izvor ubrzanja. Glas ratnog heroja ne prestaje da obeshrabruje pesnika: mani se, čoveče, čorava posla, odvajkada je bilo tako i tako će i biti, znao je to još mračni Heraklit iz Efesa – ali ovo ti, nabacuje heroj, govorim samo usput, ne moraš ići do antike da bi to znao, evo ti ja kažem:

*(...) u čovjekovu svijetu, nikada,
neće biti vedrine. Ako se ukaže načas, varljivom
iskrom ako za čas i bljesne – to nije istinsko biće:*

*u ponor, turobni, natrag se, žurno, strmoglavo, ona
sunovrati. I sve se, iznova, poretkom jednim spliče,
apriornim, vo vjeki smrtodajnim, u svegrobni
stremeći pomor.*

Ako se druga strofa potpuno odala pojmu, ako je tek ironijski ton sačuvao pesmu od najezde nepesničkih elemenata (ali, ako je uvek već reč o jeziku, da li postoje nepesnički elementi?; zar Brka ne dekonstruiše i naše ustaljene jezičke navike koje pretpostavljaju različite jezičke režime?), u ovoj strofi pesnik se ponovo poigrava metaforom i poređenjem – vedrina ume varljivom iskrom da blesne – ali ih neprestano podvodi pod diskurzivni izraz: čak i kada blesne, kaže herojev glas, vedrina nije „istinsko biće“. Zbog toga ona propada u „turobni ponor“. I ponovo se pesnik kreće u dva različita jezička režima. Ako ne pripada istinskom biću, vedrina je puki privid i, kao privid, ona propada u ponor turobnosti. Istovremeno, međutim, vedrina se, kao pojava, na jezičkoj ravni odbija od istinskog bića, jer istinsko biće pripada pojmu. Kada vedrina, dakle, propadne u turobni ponor, ona biva uhvaćena u mrežu pesničkog jezika, jer „turobni ponor“ nije samo značenje, opis bezdna, već fenomen, slika, a ne pojam. Na jezičkoj ravni, izvan jednolinijskog značenja, vedrina se u ponoru ne gubi: upravo nas turobnost kao pojava vraća u pesnički poredak. „Turobni ponor“, na ovom mestu, nije puko značenje, već jezički sklop postavljen na jedan tas terazija, dok se na drugom tasu nalazi pojam, ono sjaktavo i hladno „istinsko biće“: pesnik održava ravnotežu koja se koleba između pojmovnog i slikovnog govora. Kolebanjem i završava strofu:

*(...) I sve se, iznova, poretkom jednim spliče,
apriornim, vo vjeki vjeki smrtodajnim, u svegrobni
stremeći pomor.*

Ponor odjekuje kao pomor.

Reč i pojam „jedno“ nešto je poput žiroskopa, ono što u jezičkom kovitlanju ostaje u ravnoteži i, kao pojam, jednako sebi. Apriorni poredak dolazi pre svakog iskustva i on je, kao takav, već upisan u naše živote, u naša tela, u naša delovanja i naš jezik. Počinje da se ukazuje taj čudni spoj, taj neprijatni spoj dva jezička režima (pojmovnog i pesničkog) na ivici mislivog (nemislivog): *dijalektika tmine*. Dijalektika tmine – to nije slika. Dijalektika se tmina ne može videti. Dijalektika tmine – to nije pojam. Dijalektika se tmina ne može misliti. Ni pojam, ni slika. I pojam i slika. Ali da bismo uopšte došli do slike, moramo znati da postoji nešto pre same slike čime smo, hteli mi to ili ne, uslovljeni: ono apriorno, ono što dolazi pre svakog iskustva (gen, na primer).

Ni u sledećoj strofi heroj ne odustaje od obeshrabrivanja pesnika, ali kao da upravo upornost obeshrabrivanja, paradoksalno, gura pesmu dalje. Odvrćanje pesnika od pevanja stvara pesmu. Stihovi se nižu, a sadržina postaje sve punija:

*A umorenih, mojih, sjene – u nizu martirskom,
duhovi neka se kreću. Pa, hajde, zaboravi ih,
ne misli na njih ni ti. Osamljene, prostorom, koji
jeste, ili nije, neka blude, u svome tamnom sjaju.*

Ratni heroj kaže pesniku da sene ubijenih („mojih“) ostavi na miru, ali ne zbog nekakvog pijeteta, ili sujeverja, već da bi sene – nesmirene, reći će u sledećoj strofi – nastavile da se kreću, da „blude“ i „lelujaju“:

*U povorci, nijemoj, nesmirene, nad zbitijem njinim
i dalje neka se čude. Kao u stvarnom životu, koji
su imali, ili nisu, zelenim parkom, utvare pusti,
predjelom sivim, neka lelujaju. Kao što privida
prizori, razni, pred očima tvojim, vanjskim, šeću.*

Senke se neprestano kreću, lelujaju (kao morska trava), blude (kao Ahasver), i u miru su sa sobom ako ne miruju. Ako pak nastojimo da uhvatimo te seni, ako nastojimo da ih zaustavimo i prisvojimo, ubijamo ih još jednom, a Srbi su se, Hrvati i Bošnjaci (ni Jevreji tu nisu izuzeti) pokazali majstorima u zarobljavanju senki. Uhvaćena senka nije senka. U mitološkom registru senka je neslobodna već time što je senka, što je pod vlašću Persefone i Hada, što joj je, kao Euridici, uskraćena moć slobodnog kretanja. Ograničenjima uprkos, sene pohode „naš svet“. Ali ako pokušamo da svet senki podredimo i našem režimu slobode, ako senke, koje pohode naš svet na njima svojstven način, pokušamo da uzaptimo i podvedemo pod režim vlastitih imena, ako ih uvedemo u onaj prostor koji već zapremaju vlastita imena – „naš je prostor tamo gde su naši grobovi“ – ako pokušamo da im damo ona značenja koja su senke imale (možda) pre nego što su senima postale, tada ih izvodimo iz poretka jednakosti – senke su, u svome svetu, sve jednake – tada ih ponovo ubijamo, tada ih ubijamo oživljujući ih. I ovde nas pesnik izvodi na ontološki nivo (jer ne želi da se uplete u posebno i pojedinačno): prostor, kaže pesnik, možda jeste, ali možda i nije, kao što, nastavlja, senke su možda imale stvarni život, a možda i nisu. Ovde, naglasimo, nije reč o pukoj relativizaciji, već o baratanju različitim ontološkim ravnima: prostor senki nije isti kao prostor živih, prostor utvara i prostor privida pripadaju drugom ontološkom režimu.

I ponovo glas heroja pita, uvodeći, sada, druga i drugačija vlastita imena:

*U tome gradu, ti smatraš, dužan si, o zlu, da zboriš,
u njemu skrivenom, danas da govoriš...? No istine,
druge, niti bolje, ni od ove gore, koju sada slušaš,
zaludnu nadu zatomi, konačno spoznaj – da nema.
Merkuš i Rahela, Mikica i Mordo, Rena i sin Čučo,
te Isak i Blanka, i ostali, svi su – ono u iskonu što
bjehu: u začecu određeni, ništavnog atomi.⁴*

⁴ Imena koja pesnik navodi mogu se pronaći u tekstu potpuno drugačije poetike: Amir Brka, *Nisim Albahari. Tragični revolucionar*, Tešanj, 2018. Enver Kazaz, pisac pogovora, na jednoj ravni je u pravu kada

Nekoliko je preokreta u ovoj strofi – koja kao da je uklesana u kameni zid sećanja. Ne vredi govoriti/pisati o zlu, ništa ne vredi („zaludnu nadu zatomi“), jer sudbina Jevreja već je bila zapisana u času njihovog rođenja (dakle apriori): stradali su jer su rođeni kao Jevreji. Njihova krivica upisana je u njihove gene pre nego što su rođeni. Druge istine, kaže ratni heroj, i sam Jevrejin, nema. Shvati to, kaže pesniku, i potrebe za pesmom više neće biti. Sve vreme, zapravo, ova pesma varira adornovsku dilemu o pesništvu posle Aušvica, a „Fuga smrti“ iz naslova pesme, eksplicitno dozivanje Paula Celana i taj Celanov implicitni odgovor Adornu, nije drugo nego odgovor i Nisimu Albahariju. Glas nudi istinu i pesnik beleži šta mu glas govori, ali u istom gestu, već time što nastavlja pesmu, on se suprotstavlja toj istini. Već time što piše on se suprotstavlja ratnom heroju. On zapisuje da ne treba da zapisuje. On radi upravo ono što je, po mišljenju ratnog heroja, uzaludno: piše (umesto da posluša glas i pravi se lud).

U narednoj strofi eksplicitnost je još upečatljivija i motiv, najzad, izbija na videlo.

*(...) Ni njihova nije, ni o njima glasa.
Ni traga, ni spomen ma jedan. Ni crno zgarište,
od svega što bješe... Baš sve propalo je. Niti ploča,
skamenjena, gruba, na njoj Albahari, čak ni to
ne stoji...*

Na ovom mestu nužno je maksimalno usporiti i odupreti se sirenskom zovu tumačenja koje nas mami svojom očiglednošću. Ako je, do sada, odvrćanje od pisanja moglo biti protumačeno iz filozofske ili istoriografske perspektive – implicitni razgovor sa Adornom – sada se otkriva i drugi motiv koji, na prvu loptu, može da zaliči na psihološki: heroj Albahari ogorčen je time što je i njegove bližnje, pomorene u logoru smrti (Jasenovac se ime- nuje u sledećoj strofi), i njega samog, preživelog, prekrrio zaborav. Herojeva eksplicitnost, međutim, ima sasvim drugačiju funkciju od pružanja čiste informacije, ili od banalne psihološke uslovljenosti: ona, posredno, vraća ontološku stabilnost pesniku. Sve to kolebanje i mešanje glasova, sva nesigurnost s početka pesme i to što glas heroja preuzima inicijativu i govori samo on, sada se preokreću i postaje jasno da taj glas koji je pesnik začuo na samom početku pesme proizvodi on sam – pesnik. „Znam šta te vređa“, kaže glas, ali taj glas to ne može znati osim ako nije glas samog pesnika. Glas koji, u početku, dolazi spolja, glas koji je drugi glas, koji nije glas pesnika, zapravo jeste njegov glas, ali pesniku je bilo potrebno da ga ospolji kako bi se odmakao od samoga sebe. Ovo herojevo „znam“ mora se čitati kao „ne znam“, a jedino što se može znati sa strane jeste ono što pesnik ostavlja kao trag: samo pismo. „Znam“ je „znam“ samoga pesnika koji je izašao iz faze kolebanja, koji je osvestio poriv za pisanjem, koji je samome sebi objasnio razlog pesme. Ovo je glas

kaže da u ovoj knjizi Brka implicitno poništava razliku između naučnog jezika i poezije (str. 337), ali, s druge strane, on tu razliku i podvlači. Upotreba vlastitih imena, recimo, u ova dva izraza ima potpuno različitu funkciju: u pesmi ona nose značenje (imena su jevrejska), ali daju i ritam, čujemo njihov zvuk, puštamo ih da odjekuju. U istoriografskom delu ona su svedena na značenja.

pesnika. Pesnik je taj koji sebi zamera što nije reagovao ranije. Pesnik je taj koji želi da iz zaborava izvuče neke ljude koji su stradali. I pesnik je taj koji je morao da se odmakne od sebe i poduhvata pisanja da bi pisanju pribavio razlog. I eto nove petlje unutar samorefleksivne petlje: razlog pisanju daje samo pisanje. Odvrćanje od pisanja je pisanje. Zato u osmoj strofi sledi poslednji, najsnažniji napad na pisanje: ako je naličje tmine tek svetlosni tračak, ne odbacuj ga, raduj mu se koliko god bio kratak, ali sve ostalo je uzalud:

*(...) Drugo tek su pusta, redom
prazna slova. Riječi su izlišne, sve su beslovesne.
Po sebi su, one, spram istine konvertiti, stog ih
zanemari.*

Glas heroja veruje u istinu koja, međutim, ne može da se zahvati pisanjem, i tu istinu izgovara on, heroj, glas. Istina uvek prebiva u glasu, ne u pismu. Istinu mora da prati svest, a reči su beslovesne. Šta znači da su reči beslovesne? One ne mogu same sebe da brane, onako kako glas može da brani ono što je izgovoreno. Ratni heroj je, zapravo, Sokrat koji svojim prisustvom, svojim glasom, svojom svešću, logosom kao živom reči brani istinu od nebrige i pogrešnog tumačenja. Heroj ne odustaje od istine, koliko god, inače, bio rezigniran nebrigom sugrađana, ali ta istina ne doseže se pisanjem. Reči – pisane reči – su konvertiti, iz žive prisutnosti preobratile su se u mrtvo odsustvo, od originala pretvorile su se u puke odraze: pisana reč je kopija. Ratni heroj i Sokrat budni su delovi pesnikovog bića koje neprestano sumnja u pismo, u moć i smisao pisma. Ratni heroj, zbog svega toga, ne može da peva i u stanju je ili da odvrća pesnika ili da izgovori ime od koga se ledi krv u žilama: Jasenovac. To vlasitito ime obeležava pretposlednju, devetu strofu. Sve se stiče u tome: i smrt i zaborav i strava i tmina. Pred Jasenovcem, kao i pred Aušvicom, možemo samo da ćutimo.

U poslednjoj strofi pesnik ponovo sebi daje glas i ponovo sebe izvodi iz ravnoteže. Ta nestabilnost, međutim, druge je prirode od nestabilnosti s početka pesme:

*Ovdje što iskazah, jeste, ili nije, šapnuo mi blago,
imenom već Čudo, od stoljeća Nisim. I sad ne znam
da li, o tome, da šutim – sve da držim nesuvislim. Ili,
zanijemevši, i kao opijen, mistični kovitlac, i sebe
u njemu, koji jesam, ili nisam, da obrćem in cerebro,
beznadežno da preturam – dorašlim budem li,
o čemu god bilo, unezvijen, bilo šta da mislim.*

Ontološka nestabilnost ostaje, jer ona je uslov mogućnosti bilo kakve, makar i prividne stabilnosti, ali pesma je napisana, reč je pala, pismo je tu, i dilema da li da obrće dilemu *in cerebro*, zapravo, više ne postoji, jer pesma je tu. Poslednja strofa, zato, nije drugo do još jedna pesnička igra, još jedna igra u samoj igri – kao što je pesnik (ili nije?) u mističnom

kovitlacu, osim ako nije on taj koji proizvodi (ili ne proizvodi?) kretanje pesme, ako nije on taj koji je zakovitlao jezik (a jeste) – u kojoj latinski opet služi oneobičavanju, depatetizaciji i, pre svega, (samo)ironizaciji.

* * *

Dve fusnote.

1. Ova se pesma može, a verovatno i mora, čitati zajedno s dvema pesmama koje dolaze nakon nje u zbirci *Dijalektika tmine*: „Šta mi je rekao šejh Ibrahim“ (str. 59–61) i „Nekrolog jednom slobodnom pjesniku“ (62–63). Od mnogih razloga za ovu sugestiju, navešću samo jedan: zapanjujuće je u kojoj meri je Amir Brka u stanju da menja jezičke registre, pa ako je kroz „Dijalektiku tmine; Todesfuge“ mučno probijati se, ako je to neprijatna pesma koja zapinje u gotovo svakom stihu, dve naredne pesme su čista prozirnost iza koje se strmo-glavljujemo u dobro pripremljeni ponor.

2. Nužno je uporediti „Dijalektiku tmine; Todesfuge“ s *Jamom* Ivana Gorana Kovačića. Nužno, jer elegancija Kovačićevog remek-dela, upravo zbog jezika, proizvodi teskobu, kao da je neumesno o užasu govoriti tako lako, kao da već sobom hoće da pruži utehu koje, međutim, nema. Brkina pesma teskobna je od prvog stiha, jer grca, kašlje, spliće i sebe i čitaoca, baca krv kao čovek oboleo od tuberkuloze. Brkin stih lomi i sebe i čitaoca; pesma jedva da je pesma, a, opet, pesma je, velika.