

Irena Novak Popov
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-1:929Komelj M.

Drugost kot prostor svobode: pesniško ustvarjanje Miklavža Komelja

Prispevek predstavlja pesniško ustvarjalnost Miklavža Komelja, odličnega prevajalca, esejista in raziskovalca literature. Njegovo *delo v nastajanju* je primer uresničevanja konceptov drugosti in drugačnosti, ki nima vzporednic v sodobni slovenski poeziji. V svojo poezijo je postopoma sprejemal tiste radikalne dosežke modernistične in avantgardne poezije, ki so posledica premisleka in participacije v družbeni revoluciji in odpora do kulture kapitalizma. Zato tudi sam vse bolj sledi imperativu, da mora poezija izrekati nemogoče in še neuresničeno.

sodobna slovenska poezija, Miklavž Komelj, koncept subjekta, potujevanje v pesniški govorici, preboj horizonta mogočega

The paper presents the poetic work of Miklavž Komelj, Slovene poet, outstanding translator, essayist and literary researcher. His *work in progress* exemplifies the concepts of difference and otherness without parallel in contemporary Slovene poetry. He has gradually been integrating into his poetry those radical achievements of modernist and avant-garde poetry resulting from reflection on and participation in social revolution and from the rejection of capitalist culture. He thus increasingly follows the imperative that poetry should articulate the impossible and the as yet unrealised.

contemporary Slovene poetry, Miklavž Komelj, concept of subject, estrangement in poetry, breaking through the horizon of the possible

V brezbrežni temi drugosti in drugačnosti sem s področja sodobne slovenske poezije izbrala ustvarjalnost Miklavža Komelja (rojenega 1973), pesnika, prevajalca, esejista in doktorja umetnostne zgodovine. Izbor je motiviralo dejstvo, da je Komelj najbolj cenjen slovenski pesnik srednje generacije – podeljene so mu bile številne nagrade¹ – in hkrati najbolj tuj in drugačen od popularnih predstav o tem, kakšna je poezija in kdo, kakšen je pesnik. Avtor bi se ob naslovni temi letošnjega SSJLK najbrž nasmehnil ter jo povezal s sociološkimi teorijami ali psihoanalizo, v katerih se počiti enako domačega kakor v svetovni poeziji. Morda bi ponovil misel, da je vsaka eksistenca in kreacija drugačna, singularna in je posameznikova izjemnost univerzalna kategorija, pogoj obstoja jezikovne komunikacije in etično merilo neizključevanja. Morda bi asociacija preskočila na izrek Arthura Rimbauda o nedoločljivosti identitete in nezvedljivosti jaza na samega sebe: »Je est un autre« (Jaz je nekdo drug) in nato na Tomaža Šalamuna, ki je izrek uporabil v pesmi

1 Prešernova nagrada za študente Filozofske fakultete za diplomsko delo *Samota in bližina Robbove umetnosti* (1994); zlati znak ZRC SAZU za vrhunsko interdisciplinarno delo s področja umetnostne in literarne zgodovine ter filozofije umetnosti za doktorsko disertacijo *Pomeni narave v toskanskem slikarstvu prve polovice 14. stoletja* (2002); Veronikina nagrada za zbirko *Rosa* (2002); Župančičeva nagrada (MO Ljubljana) in nagrada Prešernovega sklada za zbirko *Nenaslovljiva imena* (2008); Jenkova nagrada za zbirko *Hipodrom* (2006) in za *Noč je abstraktnjša od n* (2014); Rožančeva nagrada za zbirko esejev *Nujnost poezije* (2010); nagrada-delovna štipendija Fundacije Erste in Društva Igor Zabel za kulturo in teorijo za monografijo *Kako misliti partizansko umetnost?*; španska prevajalska nagrada esAsi za repesnitev zbirke *Trilce* perujskega pesnika Césarja Valleja.

Drug človek iz »mehiške« zbirke *Maske* (1980): »Kdo si pravzaprav / jaz, / sem to // ti? DRUG? / ČLOVEK? Jaz ne / ve, / ampak // čuti.« Verjetno pa bi se ob drugačnosti drugega pojavili pesniki Pier Paolo Pasolini, Fernando Pessoa in César Vallejo, ki jih je Komelj pretanjeno prevedel v slovenščino in jim recepcijsko pot odprl s pronicljivimi študijami o tujosti, nerazumljivosti in transformativni vrednosti pesniške govornice.

Miklavž Komelj je bil drugačen že kot otrok: odraščal je v družini umetnostnega zgodovinarja in profesorja na Filozofski fakulteti dr. Milčka Komelja ter slovenistke Nade Šumi, hčerke profesorja umetnostne zgodovine dr. Naceta Šumija. V intervjuju s pesnikom Primožem Čučnikom (Komelj 2007a: 87–89) je zapisal, da se je doma ves čas pisalo in bralo, da je bila umetnost razumljena kot najvišja vrednota in je prek očeta osebno spoznal slikarje ekspresioniste (Božidarja Jakca, Miho Maleša) ter bil na sprehodu opozorjen na prvega pesniškega avantgardista Antona Podbevška. Skoraj neverjetno je dejstvo, da je že v osnovni šoli občudovanim sošolkam pisal sonetne vence, se naučil na pamet in imitiral pesmi Prešernovega sodobnika Koseskega, izdeloval rokopisne slovnice z izmišljenimi pravili in črkopisi in že pri štirinajstih letih objavil prvi znanstveni članek v ugledni *Slavistični reviji*: Prvotni zapis Prešernove *Ženske zvestobe*, v katerem je natančno opisal najstarejši rokopis *Romance od godca* iz leta 1839, ki se je našel v zapuščini Jovana Vesela-Koseskega, in zapis v bohoričici s Prešernovimi popravki primerjal s kasnejšim prepisom Mihe Kastelica v gajici. Danes velja za »pravega« pesnika svoje generacije in občudovanega »posebneža« (Komelj 2007a: 88), ne le zaradi količine objav in raznovrstnih področij delovanja,² temveč zaradi zgodnje pesniške zrelosti in izjemnosti vseh poznejših zbirk.

Prvo zbirko *Luč delfina* z lastnimi risbami je objavil leta 1991 pri ugledni založbi Wieser iz Celovca. Njena odlika je dovršena forma, red in blagoglasje sonetov in romanc, s čimer se ujema postmoderna preobrat v simulacijo tradicije in intertekstualnost. Pesnik je pozneje priznal, da sta bila njegova vzornika Dante in Petrarca in da se je v času osamosvojitvene evforije s poezijo umaknil v vzvišene svetove svetega, transcendentnega, božanskega in estetskega. Podobe za dramatično strukturirane eksistencialne, erotične in umetniške teme črpa iz zgodovine, krščanskih ritualov in ikonografije, literature, glasbe in narave (breza, jablana, delfin, morski konjiček, ptice, ocean, puščava, planeti). V skladu s trubadursko, renesančno in baročno poetiko je oblikovana zavest o minljivosti: »Težko je Smrti na kolenih rasti« (Komelj 1991: 7). Močnejši nasprotniki smrti so sublimni eros, vera in lepota. Ker ga podpirajo življenje, ljubezen, umetnost, Bog in večnost, si lirski subjekt privoščiči zamisel lastnega konca, izginotja in trohnobe. Kultivirano izzivanje je preskušanje v jezikovni igri, ki nevarnosti stopnjuje zaradi čustvenega in estetskega učinka:

Sem tisti, ki ga v rokah nosi Luna,
pod njo pa tudi tisti, ki računa,
koliko zlogov bodo imeli vzdih. (36)

² Miklavž tudi riše, piše razprave o filmu, starejših in sodobnih slikarjih in kiparjih ter se zanima za zgodovino delavskega gibanja; je poliglot (srbsščina, ruščina, latinščina, grščina, nemščina, angleščina, francoščina, italijanščina, španščina, portugalščina) in zbiralec starih knjig.

Zunaj gnusne, grozljive, pošastne smrti in bolečine ostaja le norost, ki se povezuje s svetlimi prividi, sanjami in vizijami preroka, svečenika, oraklja ali Prometeja. Ob romantičnem pojmovanju pesnika je poezija nekaj onkraj razuma, razumljivosti, blizu glasbi, čutnemu zaznavanju zvenenja.

Predstavlja si, da so te črke note.
 Pred njimi ni bilo še sploh nobene.
 So lepše kot zares razporejene.
 Da vse je polno milosti, dobrote. (34)

Že v prvi zbirki vzpostavlja kompleksen odnos do jezika, ki ga bo stopnjeval v naslednjih: da so besede nekaj telesnega, vendar niso pesnikova privatna lastnina, zato so lahko tudi čudne in nevarne; da je subjekt medij za utelešenje pesmi, zato o lastnih čarobnih doživetjih (plavanje v luči, istovetenje daljave in bližine) ne more govoriti kot človek: »(Kar manjka, se lahko pove samo / v jeziku praproti ali delfina.)« (26); in da si jezik subjekta podvrže, ker ni samo plastičen material, ampak nekaj skrivnostnega in samotnega. Tako jaz izginja v jezikovno formo, red, strukturo, ki jo sam oblikuje. S filozofijo jezika je povezano pojmovanje časa, ki ni linearno odvijanje, ampak hkrati navzočnost vsega. Sodobni pesnik tako ponavlja že znano, sprejema sporočila drugih pesnikov (28), zdaj nastajajoče obstaja že od vekomaj (58).

Zbirka *Rosa* (2002) pomeni oblikovni prelom (narativna in nagovarjalna besedila v prostem verzu, besedilni drobci) in vsebinsko poglobitev zaradi novih vrednostnih kriterijev: ljubezen, etično presojanje odraslosti, meditacija o religioznosti, pretresenost ob nasilju in smrti, perspektiva sedanjosti skozi zgodovinski in kulturni spomin, čudenje življenju. Čeprav sta avtorjevo realnost ob pisanju zaznamovali ljubezen do Barbare in rojstvo hčerke Talite Sofije, se ljubezen pojavlja le v kontekstu živih mrtvecev in njenega šepetanja v grozi (*Pesem za Barbaro*), pričakovanje rojstva pa v kontekstu spoznanja, da tam, zunaj maternice že pet tisoč let ni življenja (*Pogovor dveh embrijev*). Pretreseni subjekt bi si rad zamislil rajsko pokrajino cvetočih dreves, reke in konja, ki ga boža otroška roka, vendar ne najde točke, v kateri bi lahko ubesedil idilični prizor. Realnost je prepolna nasilja, ki se vleče skozi stoletja: od rimskih časov Cezarjevih vojakov do slikarjev, ki so v prvi svetovni vojni streljali ljubljene konje (*Pesem za Franza Marca*), od Katarine Sienske, katere svetniško podobo načenjajo brezbriznost, kletve, izločki in izcedki, do Poundovega prenašanja nečesa tako starega in bolečega, kot je pretepanje otroka (*Periplum*). Pesnikov napor je govor o neznosnem skozi kontrast: o starosti skozi nežnost bitja ob rojstvu (*Ta človek*), o tuji smrti skozi svoje umiranje, o zlu skozi neizrekljivi zvok glasbe (*Jok za Primožem Ramovšem*), o prihodnosti skozi sedanost (*Križana ljubimca*). Pretekla umetnost ali osebni spomin na otroštvo nista tolažba, saj je prva obremenjena s služenjem vladarjem (*Sala del trono*) ali proizvaja grozljive zgodbe o incestu in ritualnem umoru (*Senca*), otroštvo pa je zaznamovano z razočaranjem, da ni mogoče postati tisto, kar nas očara, in ohraniti nezavedanje sebe (*Od žalosti, da nisi konj*). Tolažbe ne prinaša niti samoanaliza religioznosti v dialogu s cerkvenim dostojanstvenikom, ki se prek spoznanja profanacije, sekularizacije in destabilizacije sveta izteče v zavrnitev vseh posredovanj in ritualov. Kompleksno in na več mestih paradokсно *Rosa* usmerja želja po rasti, nastajanju, preseganju togosti, premagovanju strahu pred izgubo. Spopada se s katastrofizmom, determinizmom in perspektivizmom. Pesnikov dar je nekaj majhnega in krhkega (*Dar*), opazovanje in prisluškovanje drobnim bitjem (bilkam, osam,

žuželkam), spominsko ohranjanje vsega, kar se uničuje, namesto da bi se vključilo v neko celoto. Tega ni mogoče početi z »mehaničnim jezikom« in retoričnimi shemami, ki podeljujejo smisel propadu (*Posillipo*), niti z istovetenjem, ki ukinja enkratnost in onemogoča pripadanje skupnemu, ampak z občudovanjem, sočutjem in ljubeznijo, katere izraz je pesniško dejanje: »Ne morem trepetati, ne da bi trepetal zate« (*Videnje v času cvetočih dreves*).

Metoda dekonstrukcije, prenesena na poezijo kot igra in raziskovanje forme, demontaža mitov in emblemov, osvobajanje iz mentalnih klišejev in zaznavnih avtomatizmov so značilnosti zbirke **Hipodrom** (2006). Tu se začenja intenzivna izmenjava z mišljenjem in življenjsko prakso tujih pesnikov, ki jih Komelj prevaja in o njih piše razlagalne študije. Za *Hipodrom* se zdi odločilno sprejemanje levičarske drže in demaskiranje nevidnega sodobnega fašizma v delu P. P. Pasolinija.³ Tudi v tej zbirki se zgoščene impresije in kratke refleksije srečujejo z daljšimi biografskimi, avtobiografskimi in mitskimi zgodbami, ki so osvetljene z novih gledišč. Daljno zgodovino je v glavnem zamenjala analiza patologije dvajsetega stoletja, predvsem razrednotenje živih bitij in na smetišče odvrženih stvari: »Mladenič / pojoč prisluškuje, kako se stvari / povsod okrog njega / spreminjajo (trassubstancirajo) v smeti. [...] Kako se *mirno* kopičijo / najhujše okrutnosti, / ko nihče ne prenese ničesar [...] ko ne prenesem / ničesar.« (Komelj 2006: 70–72). Neznosnost je učinek uporabe, izrabe in zlorabe v sodobnem kapitalizmu. Kultura z gestami, rituali in maskami zakriva obupanost, praznino, brezčutnost, samoto in nesrečo v svetu na robu razpada. Največja groza je navajenost na odpor in gnus, pasivno pristajanje na danost kot brezizhodno in negibno (*Zraku; Pesem o zidu, zidu*). Pesnikova neprilagojenost je desubjektivizacija, kajti jaz se noče enačiti s tem, kar zaznava zunaj sebe, ker mu je to tuje, ne odziva se na ime, s katerim ga kličejo (*Verzi dezerterja*). V skrajni konsekvenci odkriva konec komunikacije (molk) in konec skupnega/javnega prostora. Obenem pa se zaveda, da je drugi pogoj subjektive človeškosti: »O tem, / o čemer ne morem govoriti / z nikomer, / ne morem govoriti / niti sam s sabo.« (*O tem*) Druga plat odsotnosti drugega je tiranija praznega blebetanja, prisilna in prikrita afazija, zgolj »žvenketajoči okraski molka« (111). V tem pesnik prepoznava fašistično namero: zamenjati svet z ničem, da ga ne bo treba spreminjati, zamenjati srce in možgane za košček mesa, človeško glavo za gnijoči sadež na pločniku, zamenjati uboj umetnika za uboj nekega človeškega življenja in njegovo truplo v črni plastični vreči za neznano umirajočo žival (*Intervju*). Pesnikova težnja je razgaliti s potujitvami, spoznati mehanizme, ki delujejo v ozadju legend (Empedoklovo vnebovzetje), mitov (Tezejeva rešitev iz labirinta) in emblemov (lahkotno gibanje konja je označevalec svobode, čeprav konji na hipodromu svobode nikoli ne občutijo). V isto polje spodmikanja domačnosti vpotegne celo podobe iz narave (*Po teh gorah, po Krasu / hodi samotna puma*) in interpretacijo umetnin: avtoportret Frida Kahlo z velikim Stalinom kot ozadjem ni poveličanje tirana, temveč izraz slikarkine predsmrtne agonije in vere v idejo komunizma (*Frida Kahlo slika Stalina*). Skrajno spoznanje je, da ni »naravne« narave, ni nedotaknjene realnosti in ni prostora za ljubezen: »Najin skupni prostor na svetu je / prostor na tem, da še ni sveta.« (*Ljubezenska pesem 21. januarja 2004*). V imenu še neobstoječega, neznanega sveta poteka preboj horizonta mogočega: »Roka, ki se prebija / skozi to, da je še ni na svetu« (*Takoj te prepoznam*). Čeprav se zdi pesnikov načrt skrajno individualističen, hoče

³ Leta 2005 je izšel prevod Pasolinijevega *Svinjaka* in *Manifesta za novo gledališče*, leta 2007 izbrane pesmi *Realnost*.

biti univerzalen: »Ločenost tudi mene postavlja v kontekst neke množice« (41), v prostor »tukaj, kjer je skupno tisto, kar ni ničemur enako« (50).

Ob zbirki *Nenaslovljiva imena* (2008) in naslednjih je začela kritika izumljati pesniški govoriči ustrezno metagovorico in opaziti pomenljivost individualne forme. Že prej je pesnik zapleteno skladno povedi razmikal z vrivki med pomišljaji in oklepaji in vsakdanjo logiko odpiral v paradokse. V *Nenaslovljivih imenih* je oboje doseglo novo stopnjo nedoumljivosti, ki spodmika govorico ideologij. Temu se pridružuje mešanje različnih perspektiv, igrivo vijačenje okrog pomenskih jeder in zamolki, ki zahtevajo bralčevo dopolnjevanje izrečenega. Paradoksi merijo v nedoločljivost identitete, konstruiranost realnosti, relativnost pozicije govorca in naslovnika, prostorsko ter časovno premeščanje. Posamezno besedilo, cikel in celotna zbirka se razvijajo iz znanega, prepoznavnega, bližnjega v nedoločeno in neskončno. »Prihod fašizma« s ciničnim smehom in posmehom, ki ga uvaja Pasolinijev verz »una vittoria fascista«, dopolnjujejo citati Paula Celana, Alejandre Pizarnik, Jacka Hirschmana, Franza Kafke in aluzije na Fernanda Pessoa. Cikel *Dokumenti* predstavlja subjektive odzive na stanje duha: neberljivost in nerazumljivost uničenih zapisov iz preteklosti, ki bi lahko bili vodilo na nemirni morski in celinski poti; rezistenca kot edini možen način bivanja; prijateljska povezanost, ki v istem hladnem času in preprihanem prostoru odganja smrt; opozarjanje na uničujoči fašizem, ki ljudi zbira v skupine in druge izključuje. Porazno stanje je vidno v poškodbah, deformacijah in uničenosti vseh, zato bi bilo treba iz tega izpeljati moč za boj in se ne distancirati od neosveščenih. Končuje pa se z razcepom med zamislijo in uresničitvijo dejanja ter med skrito notranjostjo in družbeno vlogo. Tak razcep bi lahko pomenil začetek norosti: »Ne boj se zame. / Tudi če bi znoel, / bi bila to strogo racionalna / miselna operacija.« (Komelj 2008: 13) Hujša norost bi bila prilagoditev na blokado, ker onemogoča dejanja osvoboditve, ki se jih navaja le kot svarilo ali dokaz, da svoboda ni mogoča. Svoboda je nemogoča zato, ker govor prihaja samo še iz prostorov, ki so izključeni in zato nemi. Cikel *Korespondence* je poskus sporočanja izoliranega govorca neznanemu, odsotnemu naslovniku, ki se ga ni mogoče dotakniti, čeprav se nahaja v istem prostoru ekspanzivne puščave, rušenja in potapljanja. Problem pisanja (poezije) je razbiranje pomena, dialog, ker manjka osnovni pogoj: da drugi ni enak, ampak popolnoma drugačen, torej vnaprej nerazumljiv, skrivnosten. Ljudje živimo v semiotičnem univerzumu, zato vsaka stvar lahko postane znak, šifra, sporočilo (črte na želvjih oklepah, material rušene hiše, kitajske pismenke, radiotelegrafske kratice), če je namen gibanje in sodelovanje, in ne obvladovanje, prisvajanje in razdvajanje. Paradokсне *Neskončne situacije* se začenjajo v znamenju Pesooovega pojmovanja subjektivnosti kot množstva zamenljivih oseb (heteronimov), ki so popolnoma nepodobne jazu. Možnost govoriti v imenu drugega preprečuje redukcijo osebe v predmet menjave, v objekt, ki je odvisen le od imena in zato determiniran, nesvoboden, proti svoji volji naslovljenec poziva. Pesnikov prevrat je imaginacija prostora zunaj znanega, zamisel točke onkraj danega, skrajna daljava in svoboda: »Točka, od koder ni vrnitve. / To je edina točka, / kjer lahko živim.« (46) Etična posledica distance tujca brez imena je nujnost (brez izgovora) spregovoriti in delovati, občutljivo meriti potrese, »odpreti usta sredi puščave«, da bi skozenj prišla živa in mrtva, neživa in nemrtva bitja. Pesnikova stvariteljska moč izvira iz tega, da so v njem potopljeni sledovi obupnih človeških prijemanj stvari, ki se jih načrtno briše in nenehno dokumentira le katastrofe. To poraja »še bolj obupano tujo in noro željo«, da bi izbrisano nekdo našel (50). A tudi dokončni izbris,

ne-najdenje govorca ne pripelje do resignacije, temveč do radostne vizije neznane prihodnosti, iz katere je ta trenutek in vsak naslednji videti kot poln revolucionarnega potenciala. Podoben preobrat negativnih izjav je tudi zadnja pesem zbirke: ko subjekt zaznava odrezanost, fragmentiranost, breztalnost, padanje in razbijanje iluzij, da je mogoče najti resnico, hkrati odkriva, da je »moja resnična samota kolektivno delo« (55), odsotnost človeka že točka zbiranja in končni »tovariški pozdrav« implicitno razmerje z drugim. Potencialnost še neobstoječega je vsebovana tudi v nami-gih na revolucionarnost, ki se zdi nekaj anahronističnega, končanega, pesnik pa jo izklicuje z ruskim vprašanjem »Что делать?« (Kaj storiti?),⁴ da svet ne bil tako brezbarven in brezkrven.

Že v *Hipodromu* so bili namigi na to, da se Komeljevi postopki in refleksije hranijo z dosežki ruske avantgarde (Malevičev Črni kvadrat) in to brez odpora do njene vključitve v proletarsko revolucijo. V zbirki **Roke v dežju** (2011) je tovrstno sklicevanje vidno na vsebinski in formalni ravni. Na avantgardo se vežejo velikanski časovni intervali, ki omogočajo brezmejno perspektivo, imaginacijo onkraj znanih praks. Prostor se iz vertikalne hierarhije horizontalno podaljšuje v daljavo in breztežnost, stopničasto dviga in spušča, dinamizira linearno pisavo. Po drugi strani se pesem vizualno krči, pada proti koncu, izostritvi, pogosta so zelo kratka besedila in enobesedni verzi. Poleg povečanja in pomanjšanja črk najdemo tudi označevanje neizrečenih intenzivnih čustev z vrsticami tropičij. Revolucionarna avantgarda spodbudi vprašanje o lastni držini in dejanju: kakšna naj bo današnja knjiga, da bo orožje v razrednem boju, od kod naj črpa eksplozivnost in komu naj bo namenjena (*S časovnim svinčnikom*). Delavci so namreč razglašeni za mrtve (Komelj 2011a: 133), revolt pa razorožuje muzealizacija stvari, ki so pripadale revolucionarjem ali so jih oni ustvarili (fotografije Tine Madotto iz Mehike). Pesnik se zavzema za ohranitev napetosti, za stisnjene pesti, čeprav so roke sodobnika izgubljene in odrezane (81). Stisnjena pest pomeni, da bo treba svet šele ustvariti (112), kajti »[k]omunizmu se nismo še nikoli približali« (*Pismo od daleč*). V opoziciji do zgodovinskega revizionizma Komelj izraža občudovanje slovenskih komunistov in sodelavcev Osvobodilne fronte,⁵ španskih borcev in ruskih umetnikov: Majakovski je »stopil svoji pesmi na grlo«, ko je pisal propagandna besedila, Tatlin je skonstruiral nikoli zgrajeni Stolp Tretje internacionale. Samo obilica zlih dejanj lahko sproži vprašanje, ali ni pesnikov govor o naravi zločin. V zbirki se pokloni tudi izjemnima slovenskima premišljevalcema umetnosti Juretu Deteli in Igorju Zabelu. Planetarna in kozmična perspektiva ni izgovor za pozabljanje in zanemarjanje življenja (80), temveč stopnjuje zaznavanje trpečnih, obupanih in mrtvih. Pogled usmerja v tresoče roke starcev in naporene prve korake malčkov. Etična občutljivost je na dnu razkritja perfidnih mehanizmov, ki dušijo mišljenje: senzacionalne medijske prezentacije tragičnih dogodkov, zamolk povezanosti vojn v Kongu z mobilno telefonijo in udarcev v čelo z blebetanjem. Govorec zavrača privatizem, pasivnost, z dolgočasnost in anestezijo, tudi v poeziji:

4 Vprašanje je naslov Leninovega pamfleta iz 1902, naslovljenega po istoimenskem romanu Nikolaja Černiševskega, danes pa ime kolektiva umetnikov, kritikov, filozofov in pisateljev iz Sankt Peterburga

5 Umetniško prakso v družbeni revoluciji je Komelj premislil ob prelomnem narodnoosvobodilnem boju. V monografiji *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009) ni le drzno afirmiral najbolj politično izrabljeni del slovenske zgodovine, ampak predstavil tezo, da so partizansko gledališče, grafika, poezija, tiskarstvo, bolnišnice in šolstvo poskušali vzpostaviti še neobstoječe, ustvariti prostor za pojav nemogočega: boj za novi svet v trenutku obsodbe Slovencev na uničenje.

Če besede ne morejo biti privatna lastnina,
to ne pomeni, da je vseeno, kdo jih govori,
ampak pomeni, da zase
zahtevajo, da so izrečene v procesu
ukinjanja
privatne lastnine.

(*Brezna, ki se prek njih posledice*, Komelj 2011a: 37)

V istem letu izdana zbirka **Modra obleka** je zaznamovana z erudicijo, mnogojezičnostjo, prese-
netljivim povezovanjem umetnostnih, družbenih, naravnih in zasebnih pojavov na različnih koncih
sveta (*Modra obleka infantinje Margarite*). Nadaljuje refleksijo, da v luči smrti, breztemeljnosti in
pozabe nobeno življenje ni samoumevno. Kar se zdi najbližje, dostopno z dotikom, npr. številka
mobilnega telefona, je najdlje: »040 239 108 / Te številke so bolj oddaljene kot zvezde.« (Komelj
2011b: 17) S paronomazijo izpelje aksiom upora: »kdor se je prl, zavrača, da bi se opr.« (*Artemis*)
Poudarja tujost, drugačnost narave: drevo nima druge izbire kot rasti, kuna sredi mesta je bolj
začudena kot njegovi ljudje, letenje ptice v zraku ne pušča sledi. Narava nima odgovora na člove-
kovo tesnobo, ker je »njena govornica druga« (72), pač pa je s svojimi govornimi dejanji odgovoren
pesnik: »Zame ni opravičila, / če umrem / na svetu, ki ni manj mrtev / kot ob mojem rojstvu.« (*»Ali
kakòr ena...«*) Intertekstualnost se širi na citate nadrealistov, na hommage reizmu v vizualni pesmi
Dve roki, pogoste so besedne igre in montaže fragmentov. V sodobni poeziji so izjemni navedki iz
Psalmov in *Biblije* v Dalmatinovem prevodu in izpoved sodobne groze v jeziku 16. stoletja:

Mene vdari
vše kar nediha.
Tihu.
Te prikasni
o lashniki.
Pfi po Mefti okuli tekaio.
Kojni fe h'dnevi tiga bojuvanja pèrpravljajo.
De bi fimèrti nevidil!

(*Ena strasha po nozhi*, Komelj 2011b: 64)

Iz beležnice prepisani utrinki, stari najdeni sonet, dopisovanja k tujim legendam in povestim bi
se lahko pojavili tudi v kaki drugi Komeljevi zbirki, težko pa bi samostojno izšla »besedna fuga«
Nemi topot imen, 1111 verzov-anagramov iz 13 črk naslova. Na sledi nemški pesnici in slikarki
Unici Zürn, ki ji je posvečena pesem *Netopir noče molčati v Hipodromu*, in kabalistu Abrahamu
Abulafii iz 12. stoletja, ki je v anagramih »videl sredstvo za doseganje mistične izkušnje« (Komelj
2007a: 89), to delo dokazuje neizmerne potenciale jezika, neskončno možnih kombinacij iz ome-
jenega števila elementov. Jezikovno mojstrstvo ilustrira rabo besed kot glasbenega materiala in
svobodo človekovega uma. V vabilu na glasno branje v okviru mednarodnega filmskega festivala
Kino Otok je pojasnil: »s tem sem poskušal vzpostaviti neko novo razmerje do časa, onkraj linear-
nih samoumevnosti. [...] To pesem razumem kot slutnjo brezmejnih energij, ki so skrite v naši

govorici – kot evokacijo teh energij, ki govoricu v vsakem njenem trenutku vodijo onkraj vsake govorce.« (Komelj 2011c)

Zbirka *Roke v dežju* se globinsko povezuje s premislekom partizanske umetnosti in napetega razmerja med politiko in umetnostjo, zbirka **Noč je abstraktnjša kot n** (2014) pa napoteva na knjigo esejev *Nujnost poezije* (2010), predvsem na zadnjega *Poezija in univerzalni jezik*, saj se v zbirki pojavljajo razpršeni in s konkretnimi podobami razširjeni fragmenti mišljenja o pesniški govoricu. V enigmatičnem naslovu se srečata konvencionalni, arbitrarni označevalec (črka N) in splošni označenec (noč), ki lahko kot označevalec drugega reda v pesniškem kontekstu pridobi številne, še bolj abstraktne in neoprijemljive simbolne pomene. Tako že naslov zbirke nakazuje razlikovalno kvaliteto poezije, njeno tujost in svobodo glede na komunikacijsko funkcijo jezika. V eseju je specifičnost pesniške govorce poimenovana kot: enigmatičnost, zaum, dezartikulacija, vsejezičnost, eksplozija pomena, labirinti govorce, govorjenje v neobstoječem jeziku, označevalčevo prehitevanje smisla, netransparentnost, neprevedljivost, neizrekljivost smisla v samih besedah. Avtor se v obeh besedilih sklicuje na odkritja literatov, ki so se radikalno odmikali od jezikovnih pravil in konvencij: Djuna Barnes, César Vallejo,⁶ James Joyce, Anonin Artaud, Velimir Hlebnikov.

Pozorni bralec se Komeljevega »dela v nastajanju« lahko do neke mere privadi, tako da spozna izvore ključnih predpostavk, vendar ga obsežna zbirka postavlja pred nove izzive – zaradi oblikovne, zvrstne, diskurzivne in jezikovne heterogenosti, polifoničnosti in večjezičnosti. Pesnik še naprej izpostavlja kompleksna razmerja med časom, spominom in prihodnostjo; med subjektovo čustveno in čutno navzočnostjo, imenom in drugim; med jezikovno konstrukcijo realnosti, zgodovine in mita, med človekom in živaljo. Etično pretresenost, odpor in neznosnost sproščata humor in igrivost, znamenji suverenosti ob izmuzljivem in nedoločljivem smislu. Odlomki v nemščini, latinščini, grščini, angleščini brez prevedkov širijo simbolni prostor čez meje nacionalnega jezika. Najpomembnejša novost pa je decentriranost in razsejanost: posamezna besedila in celota delujejo kot konstelacije fragmentov, ki jih ni mogoče totalizirati v subjektu, temi ali ideji. Notranja napetost paradoksov se tu razširja na hkratno vzpostavljanje in prelamljanje tekstualnega pomena. Dinamičnost ni le posledica velikanske mreže referenc, ampak brisanja meje med citatom in okoljem ter meje med tujim in lastnim govorom, ki je sam lahko avtocitat.

Predstavitev končujem z dejstvom, da se Miklavž Komelj intenzivno udeležuje sočasnega literarnega življenja, ne da bi se podredil centralnim medijem, ki promovirajo dominantni estetski okus. Sodeluje z različnimi publicisti, etabliranimi in elitnimi revijami, pa tudi z lokalnimi, specialističnimi in alterantivnimi. Mladinska knjiga je založila dve zbirki in eno knjigo prevodov, pogosteje pa ga objavljajo majhne, profilirane, neprofitne založbe: LUD Šerpa, Hyperion, LUD Literatura, Založba /cf*, Publicistično društvo ZAK. Predava na zunajinstitucionalnih srečanjih civilnodružbenih skupin, kot je Delavsko-punkerska univerza pri Mirovnem inštitutu. Svoje poslanstvo vidi tudi v odkrivanju pozabljenega, prezrtega, marginaliziranega, ki se mu kaže kot prelomno za premislek sodobnih družbenih in umetnostnih dilem. Tako dejanje je bila objava in interpretacije zapuščine

⁶ Prevedel je zbirko Cézarja Valleja *Trilce* in dela Djune Barnes (*Literatura* 24/258, 2012), zato se je s pomensko eksplozijo njenih govoric soočil neposredno. V študiji o ameriški avtorici je napovedal knjižni izid prevoda izbranega dela, a zaradi varčevanja države knjiga verjetno ni dobila subvencije in še do danes ni izšla.

zgodaj umrlega pesnika Jureta Detele (*Orfični dokumenti*), ki je v slovenskem prostoru razkril temelje nasilnega razmerja do živali: »bitja iz tujih svetov« so v kulturi (ritualno) ubijana, reducirana na embleme (metaforno) in izključena. Posledica nasilja in izključevanja je, da je človek samemu sebi odtujeno, izolirano in samotno bitje. Komelj iz tega izpelje spoznanje, da je horizont humanizma soočenje človeka z lastno univerzalno samoto, čemur je vzporedno odkritje, da je horizont pesniške govornice izrekanje nemogočega, še neobstoječega.

Literatura

- KOMELJ, Miklavž, 1991: *Luč delfina*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.
- KOMELJ, Miklavž, 2002: *Rosa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOMELJ, Miklavž, 2005: »Da me ti ne bi bral kot se bere pesnika«. Pier Paolo Pasolini: *Svinjak. Manifest za novo gledališče*. Prevedla Miklavž Komelj in Tomislav Vrečar. Ljubljana: LUD Šerpa. 109–116.
- KOMELJ, Miklavž, 2006: *Hipodrom*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOMELJ, Miklavž, 2007a: Intervju. Spraševal je Primož Čučnik. *Literatura* 19/191–192. 85–112.
- KOMELJ, Miklavž, 2007b: Poezija, misterij in razredni boj. Pier Paolo Pasolini: *Realnost: izbrana poezija*. Izbrala in prevedla, spremna teksta napisala Miklavž Komelj in Tomislav Vrečar. Ljubljana: LUD Šerpa. 190–220.
- KOMELJ, Miklavž, 2007c: Pessoa, kraj, kjer se čuti ali misli. Fernando Pessoa: *Psihotropija. Izbrano delo*. Izbral in spremno besedo napisal Miklavž Komelj. Ljubljana: Mladinska knjiga. 439–481.
- KOMELJ, Miklavž, 2008: *Nenaslovljiva imena*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- KOMELJ, Miklavž, 2009: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba /*cf.
- KOMELJ, Miklavž, 2010: *Nujnost poezije. Eseji*. Koper: Hyperion.
- KOMELJ, Miklavž, 2011a: *Roke v dežju*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KOMELJ, Miklavž, 2011b: *Modra obleka*. Ljubljana: Publicistično društvo ZAK.
- KOMELJ, Miklavž, 2011c: <http://www.isolacinema.org/arhiv/2011/novice-2011/miklavz-komelj-praizvedba-pesmi-s-1111-anagrami-nemi-topot-imen-danes-ob-20> (dostop 9. 6. 2016).
- KOMELJ, Miklavž, 2011d: Post scriptum. Jure Detela: *Orfični dokumenti. Teksti in fragmenti iz zapuščine*. Izbral in uredil Miklavž Komelj. Koper: Hyperion. 2. knjiga: 451–496.
- KOMELJ, Miklavž, 2011e: Poezija nevzdržnosti. Cesar Vallejo: *Trilce*. Prevedel in spremno besedo napisal Miklavž Komelj. Ljubljana: LUD Šerpa. 185–243.
- KOMELJ, Miklavž, 2014: *Noč je abstraktnjša kot n*. Koper: Hyperion.