

Torej odmaknjenost od ponorelega in blatnega sveta. Beg vase in hkrati večno vračanje s čistim kozarcem po požirek kislega vina, ki ga sicer navda z grencem, hkrati pa mu odpre žile. V pesmi *Karakter* pomenljivo zapiše: "Ves zanemarjen po cestah se vlačim, / v tragično masko svoj obraz pačim, // a sem vsaj jaz, se tolažim, ko jočem, / pojem in sanjam o nemogočem."

Ob branju Kovičeve zbirke me je navdal še občutek, da je (bil) njegov pesniški vir nepresahljiv. Raznorodnost tem, pa tudi modernističnih postopkov (*Črkešifre, Pesem, Val ...*), pogosti ironični nadih ali skepsa ob empiriji ali esenci sveta ("Dal bi težo vseh modrosti / za vrnitev v svet skrivnosti." – iz pesmi *Skrivnosti*), potovanja skozi pesnikov optikum po resničnih zemljepisnih krajih in deželah (Rim, Amsterdam, Pariz, Radenci, Grčija ...), povečini humorni, rahlo šansonjerski naklon mističnim bitjem, faraonom ali umetnikom, že barvajo njegovo mlado čudenje in zrenje z odtenki njegove kasnejše ustvarjalnosti, v kateri je prav tako moč čutiti – predvsem v zbirki *Nebeščani in zemljani* – to večno dihotomijo sveta in lastnega bivanja. In seveda zavedanja o minljivosti ter razpetosti med zemljo in zvezdami, med svobodo in okovi ter konec koncev med resničnostjo in skrivnostno mandalo v podobi gradu, ki bo na koncu le razblinjen privid, za katerim bo "ostalo dvoje čajnih skodelic, polnih belega peska".

Naj sklenem ta svoj zapis z Jurijevimi, za to zbirko docela pomenljivimi verzi iz pesmi *Duša*: "Ah, verjel neveden, mlad sem, / da le jaz kot bog prinašam // luč, lepoto in resnico v svet laži. // Zdaj vem, vsak je v duši ptica, // vsak je zvezda, vsak kresnica, / po neskončnosti vsak hip vsak hrepeni".

Njegova drža, predvsem v današnjem ustvarjanju, ni več v podobi demiurgičnega razlagalca sveta, na koncu se pojavi sprijaznjenost, ritem se umiri, pesnik pa se vse bolj in bolj spreminja v ptico, ki leti vanj. Jurijevi *Lokvanji* seveda niso njegova najboljša poezija, še daleč ne, bolj jih je treba brati kot stopnice k zdajšnjemu ustvarjanju, saj so navsezadnje zgolj izbor; se pa najde v knjigi kar zajetno prgišče draguljastih pesniških podob (*Čudež, Galeb, Večerni park, Usoda kamna ...*), ki pa, na žalost, zaradi preobilice in nagnetenosti materiala ne morejo zasvetiti s pravim žarom.

**Miklavž Komelj: *Rosa* (uredil Aleksander Zorn). Ljubljana: Mladinska knjiga 2002 (zbirka Nova slovenska knjiga).**

Literarne nagrade znajo biti obremenjujoče tako za dobitnika kot za morebitnega ocenjevalca nagrajene knjige – tokrat gre za letošnjo veronikino nagrado, ki jo je prejela zgoraj navedena knjiga – kajti neznosna teža ali lahkost nagrade visi nad ocenjevalcem kot Damoklejev meč in mu potihoma svetuje, naj se vendar vzdrži temnih in težkih mnenj, ki bi lahko načela bleščavico in veličino nagrade. Kakor koli: sam se bom v velikem loku in brez kakršnih koli predsodkov izognil senci omenjene nagrade in skušal zapisati o tej pesniški zbirki, kar je pač zarisala in zapisala vame.

Ko sem odložil Komeljevo zbirko *Rosa*, sem obvisel v praznem prostoru: zbirka je delovala preveč disperzivno, nekoherentno, na kar so kritiki sicer prisegali kot na veličastno kvaliteto, meni pa se zdi, da bi jo najbolje označil kar s Komeljevimi besedami: "raztrganine v prostoru med razpršenimi delci". Točno to: kot da gre za večno vstopanje in izstopanje iz senzibilnih hermetičnih notranjih ali zunanjih krušičih se prostorov, v katerih ali odmevajo kriki kot (himnične) prošnje ali se pritiša malce zbegana notranja govornica, polna zvena in odbleskov iz "čudenja in zrenja" nad lepoto in hkrati grozljivostjo narave, morja, sebe, sakralnih objektov, likovnih artefaktov ali vnovičnih obuditev že preminulih literarnih ustvarjalcev. V mislih imam predvsem Ezra Pounda, njegovo silovito in ekspresivno naracijo, ki tudi Komelju narekuje vzklíčnost in retoričnost "atonalne" govornice, ki se mnogokrat nenadoma, najbrž po notranjem nareku, obrne vase kot potajeno monologiziranje. Kot odkrivanje in "vpijanje z edinim telesom" detelovskih pejzažev, za katerimi ostajajo komaj vidne sledi. Tako je zbirka popisana z drobnimi pesniškimi krokiji, za katerimi naj bi se skrivala ali pesnikova "velika spoznanja" ali odtonek filozofij, ob njih, po nekem – samo pesniku doumljivem redosledu – pa se vrstijo daljše pesmi, tudi cikli, celo nekakšen prevod (*Senca*, prevod prologa k tragediji *Canace* Speroneja Speronija, uprizorjeni v Padovi leta 1542), če seveda ne gre slednjega pripisati postborgesovski potegavščini.

Obenem je Komeljeva drža vedno znova v precepu, na jezičku tehtnice, na kateri stoji zlovešči napis iz njegove pesmi *Videnje v času cvetočih dreves*: "Koliko revolta je v čisti hvaležnosti." Njegova očaranost nad vsakršno lepoto, ki jo sam v sebi najbrž imenuje zaradi krhkosti in enkratnosti kar *rosa*, lepota, ki se nagiba zdaj v smrtnost zdaj v spomin otroštva, s katerim je potkana ta zbirka, zna biti hudo boleča. In prav to ji daje sokrvice, ta večni razgovor z nedoumljivim, ko pravi, da "mu je ušel vzdih, / ki je bil spravljen / za uro smrti". Pesnikova čista, nalomljena ali ritmizirana govornica, ki variira med zamahom širokega verza in verzimi okruški, se vedno znova giblje na ostrini hotenega in možnega, na ostrici, ki jo zgovorno ponazarja ta verz iz njegovega, vsaj po mojem, najboljšega cikla *Episcopus Baptizans*, ki pravi: "Hotel sem biti kralj Salomon z vojsko, / da bi zaslišal prestrašen glas mravlje". V dialogu s pokojnim škofom v katedrali v Pisi se namreč vzpostavi razmerje med častitim cerkvenim očetom in učencem-sinom, ki nastopa v podobi plahega in ranljivega dečka iz njegovega spomina. Pesnik namreč pravi: "Videl si moje otroštvo. / Pastirčka, ki se mu trga srce. / Sprejel sem tvoje molitve za zdravje. /.../ Samo toliko sem hotel ozdraveti, / da bi se lahko čisto sam / izgubil / v snegu." Ali: "Otroštvo se ne trudi biti prepoznavno kot otroštvo, / ko gre za več kot vse." V totalnem števniku ali prislovu *use* se skriva univerzum, pogosto v podobi skrivnosti v lasti narave, telesa in boga. Zato ima tudi vlogo tihega razsodnika, ki razgrinja zemljevide pesnikovega bivanja in vstopanja v "popolnoma pozabljen prostor, za katerega se spomni, v katere smeri se odpira". Takole je zapisal pesnik v pesmi *Kar je v mojem spominu*: "Kar se v mojem spominu / tako neznošno skrbno formulira / kot moje otroštvo, / se mi nenadoma kaže / kot nekaj, kar me ločuje / od otroštva, / kot religiozen, pretenciozen tekst."

Torej odpiranje in hkrati zapiranje vrat zavesti, zavedanja in strahu pred obojim, na katere tako smelo in hkrati plaho trka. Zavedanje o minljivosti in človekovi majhnosti v svetu se zna iz sočiva sicer svetlega sveta, ki ga vedno znova nagovarja bolj s šepetom kot s krikom, izluščiti kot koščica, v katere jedru je zmeraj vsaj za pod noht grenca. "Ne živim več na ohranjenem delu sveta," zapiše pesnik. Ali: "Predmete, pozabljene v davnih domovih, / videne v sanjah z obupano željo, / je tuja vojna razsula po gorah." A ti pozabljeni predmeti navsezadnje "niso tisto, kar sem vam pripravil", kot pravi francoski pesnik (tudi nadrealizma) Antonin Artaud v citiranem pismu dr. Ferdieru, ki ga je pesnik postavil kot popotnico in hkrati napotnico k tej knjigi. Njegov izraz in govorica se trgata iz besed, ki so spočete od "udarca – ki ni prepoznaven – / niti meni – ki me v temi spočenja – / še zdaj, ob tem ognju – / in ogenj ne razsvetljuje – nosi in trga skorjo", kot zapiše pesnik v uvodni pesmi. Notranji nikoli potešen ogenj je torej boleči narekovelec, ki se polasti njegovega mestoma kar preveč ranljivega duha in telesa. Pogosto, predvsem v pesniških krokijih, ki se dotikajo minimalističnih "pokrajin" iz narave, zna biti njegova krhkost že kar moteča in naivna (Nežne ose so si zgradile gnezdo).

Zato pa najbolj živo in kleno zaživi v njegovi zbirki dvoje podob: konji in morje. Morje kot pozabljenje (Voda, ki je strmela vanjo, / se približuje morju.) ali pogubljenje, ki ima vonj Mannove *Smrti v Benetkah*. Pesnik namreč pravi v sijajni pesmi *Zattere*: "Vso noč je morje poskušalo priti / na tri stopnice, poraščene z algami. / Ko je začela četrta / prihajati izpod gladine, / se je dogajalo že v prvem svitanju." Pesnikova podoba ekspresivnega konja je prav gotovo, kot sam pravi, vstopila kot vzgib iz slikarij nemškega ekspresionističnega slikarja-fauvista Franza Marca (1880-1916), ki je pripadal slikarski skupini *Der blaue Reiter* (Modri jezdec); v Komeljevi *Pesmi za modrega jezdeca* ga nagovarja kot fantazmo enega izmed vojakov Julija Cezarja, celotna pesem pa izzveni kot grozeč in izostren spomin ter obtožba proti klanju.

Konj, ki ga v pesmi *Od žalosti, da nisi konj*, poimenuje kar "mali bog", je tista strašljiva, a hkrati dobrohotna podoba konja, ki ga privlači s svojo zaumno veličino in čarovnijo, napojeno z dotiki in klici, ki je že blizu božjega ali vsaj kentavrskega. Skratka: v pesmih, v katerih se pojavi konj, Komelj najbolj zažari.

V Komeljevi zbirki, pravzaprav v skoraj vsaki pesmi, naletimo na kopico podob, pogosto težko umljivih; antična mitologija ter vzgibi iz slikarij z raznih (italijanskih) galerij, ki vstopajo v njegovo zbirko, vnašajo preveč umetnosti, pridvignjenosti in filozofičnosti, ki je docela – kar je za mladega in eruptivnega pesnika skoraj neumljivo – izrinila erotiko. Zdi se, da prebiramo pesmi pesnika, ki je – morda se motim – nekako neobčutljiv za telesno in zemeljsko. Kot da vsaj za ped lebdi nad zemljo kot v pesmi *Noetov zaboj*, v kateri pravi, da "ljudi, živali, rastline, pokrajino vidi le v velikanskem Noetovem zaboju, ne na svetu". Tako mi deluje tudi ta njegova poezija – kot da je posrkana iz "kristalno črne goste viskozne gmote, / skozi katere grejo kot žarki / dolge tanke bele koščene cevke", kot zapiše v pesmi *Nervalov predmet*. Zdi se, da so pesmi preveč razsvetljene in posvetljene z umetno svetlobo, ki je je vsekakor preveč. Mestoma pa tudi bledi.