

Pogovori s sodobniki

Alenka Urh z

Mirtom
Komelom



Urh: Ste filozof in pisatelj, filozofijo in književnost predavate tudi na Univerzi v Ljubljani. Na prizorišče slovenske literarne scene ste vstopili z dramami *Mes(t)ne drame* (2006) in *Luciferjev padec* (2008). Vendar je videti, da vas je kasneje povsem očarala romaneskna forma – v mislih imam vaše štiri romane, ki so izšli pri založbi Goga: *Pianistov dotik*, *Medsočje*, *Detektiv Dante*, *Akiles* –, v naročje dramskega ustvarjanja se v takem obsegu niste vrnili. Kako to?

Komel: Ah, takrat, v mladih letih, sem se več posvečal dramatiki, dramskim pesnitvam in drugim pesniškim projektom, ki sem jih kasneje opustil. V resnici sem do romana prišel prek neke povsem druge literarne forme: potopisa. Eden je nastal v Sarajevu (*Sarajevski dnevnik*) in drugi v Kairu (*Kahirske kahešije*), nobenega nisem nameraval objaviti. Zapisi so bili zamišljeni kot poročila s potovanja, ki sem jih pošiljal različnim ljudem, ti pa so me potem prepričali, naj jih vendarle objavim. Toda dramatiki se nisem odpovedal – prav tako ne ljubezni do gledališča –, je pa res, da je ne pišem več kot samostojno obliko, pač pa jo uporabljam kot del romaneskne proze. Kaj so drugega dejanja in dialogi, ki nasploh nastopajo v romanih, če ne literarne forme dramske poezije? V mojem novem romanu *Akiles* je tako eno celo poglavje napisano v dramski formi kot parodija akademskega diskurza, “Zapisnik seje Oddelka za duhoslovje”, kjer predstojnik članom



oddelka vnaprej da ne samo vse sklepe, pač pa tudi vse replike v branje *in viva voce*, kakor da bi šlo za gledališko bralno vajo.

Urh: Poleg številnih člankov s področja politične teorije, socialne antropologije in teoretske psihoanalize ste objavili tudi monografijo *Poskus nekega dotika* (2008). Nekakšen leposlovni odmev oziroma, če se primerneje izrazim, “odtis” slednje je vaš *Pianistov dotik* (2015). Kdaj ste začutili težnjo, da svoja teoretska dognanja prepesnite v leposlovno formo?

Komel: Ne gre toliko za prevod teorije v literaturo, kolikor za odraz dejstva, da sem se v tistem času poglobljeno ukvarjal z enim in istim objektom –

dotikom. Poleg tega sem se, sicer zelo pozno, vsaj po glasbenih standardih, v svojih tridesetih, začel učiti klavirja. Ne glede na to, kaj sem pisal v *Poskusu nekega dotika*, mislim, da odpira *Pianistov dotik* precej drugačna vprašanja, ki se jih lahko lotiš samo skozi literaturo. Za izhodišče sem vzel življenje in delo kanadskega pianista Glenna Goulda, na podlagi katerega sem zgnetel protagonista Gabrijela Goldmana in mu pripisal enak zelo poseben odnos do dotika, ki se mu klinično reče *délire de toucher* (tesnoba pred dotikom). Glenn Gould oziroma pri meni Gabrijel Goldman tekom življenja razvije posebno tesnobo dotika, ki se kaže kot strah pred stikom s svetom, vključno in najbolj usodnostno s soljudmi, paralelno z razvojem nekega določenega haptičnega fetiša do klaviature. Za Goulda/Goldmana je v poznih letih namreč veljalo, da se ni zmozel dotakniti ničesar, razen z rokavicami, ki jih je snel edinole za igranje klavirja. S tem tipom tipa pa se je lahko dotaknil ljudi veliko močnejše, kot bi se jih lahko dotaknil z običajnim, telesnim dotikom.

Urh: Dotik je v tem osnovnem, neprenesenem pomenu povsem fizičen, a ko bolje pomislimo, se pokaže v vsej svoji “metafizični zvižčnosti”, si nekje dejal. Lahko poveš kaj več?

Komel: Dotik se na prvi pogled zdi nekaj najbolj vsakdanjega, enostavnega ... tako rekoč najbolj priročnega za to, da afirmiramo “telo proti duhu”. A če se ga lotimo z druge strani, filozofsko, vidimo, da je stvar bistveno bolj zagonetna, saj je v še tako preprosto tipanje vpisana cela metafizična tradicija od Platona in Aristotela do sodobnih filozofskih smeri, kot sta teoretska psihoanaliza in fenomenologija. Merleau-Ponty je v svoji *Fenomenologiji zaznave*, denimo, predlagal preprost eksperiment: dajte dva prsta skupaj in se poskusite dotakniti ... Hitro boste videli, da ste lahko zavestno prisotni zgolj v enem dotiku naenkrat, nikoli sočasno. Dotik se tako izkaže kot tista točka, kjer se zabriše ne samo meja med subjektom in objektom dotika – med “aktivnim” in “pasivnim” –, pač pa tudi meja med notranjostjo in zunanostjo, in to tudi takrat, ko se dotikamo najbolj običajnih stvari, recimo skodelice kave, kakršna je tukaj pred nama. Dotik je način, kako se mi sami povnanjamo in dobesedno stopamo “v stik” s svetom, z ljudmi in rečmi, ki nas obkrožajo, in obratno, kako dopustimo, da se nas ljudje in reči dotaknejo dobesedno, kajti nismo samo mi tisti, ki se dotikamo reči, pač pa se tudi reči dotikajo nas. “Reči se ne bi smele dotikati ljudi,” skoraj izdahne Antoine Roquentin v Sartrovem *Gnusu*, prav tako kot ljudje ne bi smeli rokovati z rečmi, kakor da so žive, ali z ljudmi, kakor da so reči – o tem piše Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi*, kjer beremo, da

“ljudje polagajo roke na predmete in imajo razmerja” – pomislimo samo na Gapita in na njegovo lutko, s katero ima “razmerje”, ali na Preliha, ko se “polašča njenega telesa, mu ona obvisi v rokah kot neživ lik”.

Urh: Nasilje je vendarle izjema, tukaj gre za povsem enostransko razmerje med dotikajočim in dotaknjanim ... kot v omenjenem prizoru Prelihovega posilstva Hane iz Grumove drame.

Komel: Celo za nasilje kot ekstremno obliko enostranskega dotika, ki se na videz dotika, ne da bi samo bilo dotaknjeno, celo v tako ekstremnih primerih, kjer naj bi bili vlogi aktivnega in pasivnega subjekta dotika jasno razločeni, se mi zdi, da velja neka določena vzajemnost, v smislu, da je tudi nasilnež deležen svojega lastnega nasilja. O tem piše meni zelo ljuba pisateljica, Gillian Flynn, ki v delu *Sharp Objects* (v nekoliko ponesrečenem slovenskem prevodu *Ostrina*) Ammi položi v usta naslednje besede: “Čeprav oni mislijo, da to delajo tebi, v resnici to ti delaš njim.” Njena sestra Camille, protagonistka romana, ki je v mladosti utrpela seksualno nasilje, pa enemu izmed svojih posiljevalcev, ki se ji opraviči za to, kar so ji storili, češ da ga mučijo občutki krivde, odvrne: “No, zgleda, da sva oba najebala.” (Neprekosljivi angleški original replike se glasi: “Well, looks like we both got fucked.”) S tem nam daje vedeti, da tudi v ekstremnih primerih nasilja vedno obstaja ta povratna zanka, zaradi katere dotiki spreminjajo ne le tistega, ki se ga dotaknejo, ampak tudi dotikajočega se. Tukaj se lahko spomnimo Spinozovih *Pisem o zlu*, v katerih pravi, da se “greh dotika predvsem grešnika”.

Urh: Zanimivo se zdi, kako so eni dotiki bolj vzajemni kot drugi, denimo slavni Michelangelov dotik iz Sikstinske kapele, kjer se Adam in Bog dotikata drug drugega ...

Komel: To je ena izmed najbolj znanih reprezentacij velikega motiva krščanskega srednjega veka, to je “dotik boga” – nevidna, a še kako občutna roka boga, ki posega v človeške zadeve. Pri tem dotiku pa je v vseh teoloških razlagah, kar sem jih uspel prebrati, od *Nove zaveze* do Avguština (naj dodam, da gre, če natančno bereš, z vidika dotika za zelo interesantno branje, namreč na kako zelo različne načine stopa Jezus v stik s soljudmi), zanimivo to, da je Bog kot dotikajoči se sam pač nedotakljiv. Subverzija omenjene freske stika je ta, da se stik med Bogom in človekom sicer kaže kot vzajemen, a vendarle, če pogledamo natančneje, vidimo, da je Adam

nekoliko zleknjen nazaj, medtem ko se Bog steguje proti njemu. Bog je tisti, ki je v tem razmerju aktiven, medtem ko je Adam bolj pasiven. To velja za celotno metafiziko krščanske metafore “božjega dotika”. Lacan, denimo, v svojem XX. seminarju Še opisuje primer ekstaze svete Tereze, ki je prikazana tudi v znamenitem Berninijevem kipu tako, da ji angel prebada srce s puščico. To naj bi bila metafora izkušnje mistične ekstaze, tako rekoč religioznega orgazma, ki ga začuti nekdo, ki se ga dotika Bog. Nevidno, a vendarle otipljivo roko Boga pa so, med drugim, z vsemi teološkimi implikacijami, prevzeli tudi prvi sekularni ekonomisti, ki so bili povečini, med njimi tudi najbolj znani, Adam Smith, moralisti ali moralni filozofi. Na podlagi metafore božjega dotika so izdelali koncept, ki se ga še danes uporablja v ekonomskem žargonu, to je “nevidna roka trga”. Kaj zanjo velja? Enako kot za božji dotik: je nevidna in tudi nedotakljiva na način, da posega v človeške zadeve, ne da bi ljudje sami lahko vzajemno vplivali nanjo. Podobno kot z božjo roko, ki proizvede “mistični orgazem” na telesni ravni verujoče/-ga, čeprav v povsem nasprotni smeri, se tudi nevidna roka trga dotika na zelo telesni ravni, saj ima še kako materialne učinke na človeško telo. Če samo pogledamo, kaj trg dela z ljudmi, ki delajo. Psihofizično izčrpavanje, poškodbe telesa in duha, celo umiranje. Skratka, tudi tu ima ta nevidna roka, ki je sama nedotakljiva, zelo materialne učinke. A ko ekonomisti uporabljajo to metaforo, od samih začetkov do danes, pravzaprav poskušajo, hote ali nehote, upravičiti ta metafizični, tudi mistični značaj trga, ki naj bi deloval samodejno, po nekih nenaravnih, transcendentalnih zakonih, ki so onkraj človeškega delovanja. To pa je – podobno kot z vprašanjem Boga v srednjem veku – zavajajoče, še zlasti če gre za vprašanje politične ekonomije, kot je to artikuliral Karl Marx. Na kratko: vsaka ekonomija je po definiciji politična, saj je vedno stvar političnih odločitev glede tega, kako želimo, da bo neka družba gospodarsko in gospodarno urejena. V tem oziru je pač treba biti “bogoskrunski” in se je treba “nevidne roke” – trga ali Boga – poskusiti dotakniti nazaj. V srednjem veku je bilo absolutno subverzivno poskušati se dotakniti Boga in tudi v današnjih sekularnih (in ne več sakralnih) razmerah se moramo s političnim delovanjem dotakniti trga, na katerega na videz nimamo nobenega vpliva.

Urh: Če se še za trenutek ustaviva pri krščanskih temah ... Ena od filozofskih knjig Jeana-Luca Nancyja, ki si jo tudi prevajal, nosi naslov *Noli me tangere*. Ta naslovni stavek o prepovedi dotika naj bi bil bistveni pogoj za vzpostavitev svetega. Kako pa je v tem kontekstu z upodabljanjem? Seveda

je tudi umetniško upodabljanje neke vrste dotikanje in prisvajanje, pa naj bo z besedo ali čopičem. *Koran*, denimo, izrecno prepoveduje upodabljanje tako preroka Mohameda kot boga Alaha, medtem ko je upodobitev božjega v krščanski paradigmi stalnica, ki je v svetovno umetniško zakladnico prispevala številna najslavnejša dela.

Komel: V treh velikih religioznih monoteizmih se vprašanje nedotakljivosti svetega vsekakor razprostira na zelo zanimive in zelo različne načine: znotraj hebrejske tradicije imamo prepoved imenovanja boga, tako da je ime tisto, ki je nedotakljivo; v islamski tradiciji imamo prepoved upodabljanja, tako da je nedotakljiva podoba; v krščanski pa, zanimivo, ne le da je Bog eksplicitno upodobljen, ampak je tudi utelešen v figuri Jezusa Kristusa – tukaj je Bog kot večno bitje utelešen v končnem, smrtnem človeku in v tem je, denimo, Hegel videl tisto pravo “veselo oznanilo krščanstva” – namreč v tem, da je Bog dejansko umrl in pustil prosto pot človeškemu duhu, da se razvije. V tem oziru zagotovo ni naključje, da se je ravno iz krščanskega miljeja razvila renesansa in z njo moderni humanizem, kjer pa dobimo še en zanimiv paradoks v navezavi na drugi del tvojega vprašanja: namreč, zdi se, kot da se je umetnost najbolje razvijala prav v obdobju, ko je bila najbolj zatirana – v času služenja monarhiji in Cerkvi, potem ko se osvobodi, pa se kot da razpusti in postane čisti larpurlartizem ... Vsaj dokler ne nastopi naslednji večji prelom, tj. sakralizacija sekularnega, ampak to je že druga zgodba.

Urh: Če se samo še za trenutek zadrživa pri religioznih vprašanjih: različne vzhodne tradicije zagovarjajo prepričanje, da je tisto najvišje sicer misljivo, pa vendarle z jezikom neizrekljivo.

Komel: Priznati moram, da sem sicer ljubitelj azijske filozofije, ne pa tudi strokovnjak, zato lahko govorim samo na primeru nekaj filozofskih šol in religioznih vej, ki pa sem se jih, hm, zgolj “dotaknil”. Če zelo, zelo posplošim: za dovršen del azijske religiozne tradicije velja, da je resnica neizrekljiva. Ampak enako velja tudi za vso judovsko, krščansko in tudi islamsko mistično tradicijo, ki konec koncev ne zagovarja nič drugega kot to: transcendentalno izkustvo je sicer mogoče izkusiti, morda ga lahko celo razumemo, zagotovo pa ga ni mogoče ubesediti, zato je preprosto treba verjeti. A vendar je paradoks v tem, da se mistično bistvo nenehno izreka kot neizrekljivo, in zato je povsem izrekljivo bistvo neizrekljivega ... njegova neizrekljivost, ki se izreka kot neizrekljiva. V tem oziru je treba misticizem jemati dobesedno: v smislu, da gre za mistifikacijo nečesa,

kar je vendarle mogoče izreči. Če je kakšen nauk, ki nam ga polaga na znanje strukturalna lingvistika, potem je to ta, da je jezik ena od realnosti kot vse druge — in ne način, kako se realnost odraža ali odseva v nekem drugotnem, sekundarnem mediju, ki je bojda nezadosten za tisto resnično bistvo. Če strnem: resnica brez jezika obvisi v zraku in odplava na oblakih ali pa se skriva tako globoko v nas same, da tja sploh ne moremo seči.

Urh: Jeziku namenjaš precejšnjo pozornost tudi pri romanesknem pisanju. Kako se lotiš pisanja, je najprej stkana pripovedna plat zgodbe in jo potem v naslednjem koraku “brusiš” še slogovno ali sta postopka simultana?

Komel: Moje prepričanje je, da mora slogovna forma načeloma korakati vstric z vsebino zgodbe. Ampak vprašanje razmerja med slogom in vsebino verjetno najlaže razložim s primerom. V času pisanja *Pianistovega dotika* sem prebral ogromno romanov o glasbi in glasbenikih in bil z vsako knjigo bolj razočaran: neverjetno je, kako slabe romane se je pisalo s tako hvaležno temo, razen redkih izjem, med katere definitivno sodita *Doktor Faust* Thomasa Manna in *Potonjenec* Thomasa Bernharda. Poleg teh dveh pa je morda presenetljivo, da je bil v tistem času moj glavni vir stilistične inspiracije Vladimir Nabokov, saj sem bil takrat z njim dobesedno obseden: prebral sem vse njegove romane, dobršen del njegove poezije, pa pisma Veri, njegovo avtobiografijo in tako naprej in tako nazaj. Nabokov se vsebinsko namreč ne ukvarja z glasbo, a za njegov slog se mi je zdelo, da mi je najbolj blizu in da najbolje izraža tisto, kar skušam doseči s *Pianistovim dotikom*. Če je vsebina glasbena, mora tudi forma biti glasbena ... pač, ne glede na to, da se romane piše v prozi ... in od tod nemara tudi poetičnost tega romana: iz romaneskne proze sem skušal izvabiti glasbeni zven, se držati ritma, harmonije, melodije ... in nasploh vsega, kar je glasbenega.

Urh: Od kod pa osnovna ideja za roman?

Komel: Tako kot pravi Byron, ljubezen in rime padejo z neba, s čimer je hotel povedati, da obstaja neki moment kratkega stika, ko skozi iskro, ki preskoči, dobiš neke ideje, bog si ga vedi od kod.

Urh: Kako pa je bilo v primeru *Akilese*?

Komel: *Akilese* sem sprva zasnoval kot politično satiro v času vstajniškega gibanja 2012/13, nato sem temo razširil še na akademski svet, naknadno

dobil idejo o ljubezenskem trikotniku, forma pa je prišla sproti, ko sem začel eksperimentirati. Spraševal sem se, kakšno formo bi lahko našel za specifični problem, s katerim sem se ukvarjal v tem ali onem poglavju, predvsem pa to, kako napisati parodijo naših političnih izkustev z oblastjo v tistem času in na drugi strani samorefleksijo in samokritiko gibanja, ki sem mu tudi sam pripadal. To sem potem našel, mogoče presenetljivo, v formi, ki jo je razvil in do skrajnosti prignal James Joyce v zevi, ki zija med romanom *Ulikses* in *Finnegan's Wake*, tem "največjim spodletom v zgodovini literature", kakor mu ljubkovalno pravi Nabokov. Ti dve knjigi sem ne le preprosto prebiral, pač pa intenzivno študiral v času pisanja *Akileša*. *Uliksesa* v angleščini in v slovenskem prevodu, neprevedljivi *Finnegan's Wake* pa v angleščini – obe knjigi skupaj sta kar obsežen bralni zalogaj, zanju sem porabil dobri dve leti. Torej, joyceovski modernizem je tisti, ki je botroval k prvi roki predelave osnovne ideje romana in tistih nekaj poglavij, ki sem jih imel napisanih, delno pa je bil vpliv tudi vsebinski, saj sem dogajanje zamejil na štiriindvajset ur s tremi glavnimi liki, ki se med seboj osrečujejo in onesrečujejo. Predvsem pa je pomembna forma: s slovenščino sem poskušal narediti to, kar je Joyce tako genialno naredil z angleščino. To je bilo izjemno težko, saj slovenščina za razliko od angleščine nima tako dolge zgodovine, nima ne tako velikega besedišča kot tudi ne tako obsežnega idiomatskega rezervoarja, iz katerega bi lahko črpal, za nameček pa je še zelo konservativen jezik, tako glede vsebine – poglejte samo, kako malo izrazov imamo v slovenščini za ljubezenske prakse in kako razvejano je besedišče, ko gre za kmečke zadeve – kot še zlasti kar se tiče slovnice in slovničnih pravil (slovenski lektorji/-ice, strah in trepet vseh pišočių). Zelo težko je bilo slovenščino osvoboditi teh verig, da bi lahko skoval nove izraze, nove načine "rekanja", recimo, ko sem združil "ljubezen" in "blaznost", ki pač gresta z roko v roki, ko se spustita po reki izrekanja, v "ljublaznost".

Urh: Tukaj pa je potem prišel še Beckett ...

Komel: Ja, moj profesor filozofije, pri katerem sem tudi doktoriral, Mladen Dolar, je zaslužen, da sem se navdušil še za Becketta. Tekom najinih sedaj že kar tradicionalnih srečanj ob kavi in cigareti mi je ob vsaki omembi "mojega" Joycea repliciral s "svojim" Beckettom v smislu, da gre oba brati skupaj, pa čeprav počneta diametralno nasprotni reči. Joyce je avtor pisave, ki vedno dodaja, razširja, razvija – dodaja izraze, razvija situacije, razširja reference, ki segajo od literarnih, zgodovinskih, političnih pa vse tja do

filozofskih in teoloških virov – in preko takšnega presežka jezika proizvaja obenem presežek pomena. Na drugi strani pa Beckett ubira diametralno nasprotno strategijo, saj gre pri njem za redukcijo, odzemanje, na ravni protagonistov in dogajanja – vedno manj je likov, vedno manj se dogaja, vedno manj je vse skupaj prostorsko in časovno sploh umestljivo; osnovne kategorije časa, prostora, subjekta, objekta pravzaprav pri njem popolnoma odpadejo. In podobno se zgodi tudi na nivoju jezika, kjer minimalizem artikulacije razklene poprej povsem nezamisljivi smisel. Nekje tekom druge (ali tretje? kdo bi vedel ...) roke predelave sem se torej lotil temeljitega študijskega branja celotne Beckettove trilogije *Molloy*, *Malone umira* in *Neimenljivi*. Skratka, to dvoje, ta minimalizem in maksimalizem jezika sta se potem tepla tekom pisanja *Akilesa*, tako da so zdaj ena poglavja po formi bolj “joyceovska”, druga pa izrazito “beckettovska”.

Urh: Zakaj prav ta modernistična, joyceovsko-beckettovska forma za roman s tako vsebino?

Komel: Pri *Akilesu* je to delno mogoče razložiti s tem, da je, če odmislimo ljubezensko zgodbo in akademski svet, v ospredju vendarle politika, določena politična izkušnja, vstajniški dogodek, ki je po mojem mnenju najpomembnejši politični dogodek naše generacije. V tem pogledu gre za “angažirano književnost”, a ne preprosto po vsebini, kot je *littérature engagée* definiral in prakticiral Jean-Paul Sartre, temveč v smislu, kakor so potem Sartrovo in marksistično “teorijo odseva” kritizirali Theodor Adorno, mestoma pa tudi Althusser in njegova šola. Slednji so poskušali pokazati, da pri vprašanju razmerja med literaturo in ideologijo ne gre za to, da bi literatura morala biti realistična v smislu natančnega odseva realnosti, pač pa ravno nasprotno: z razklenitvijo razmerja med odsevom in realnostjo – pri čemer literatura ni razumljena kot izraz realnosti, ampak kot njen sestavni del – je forma tista, ki pride do izraza, in prek forme je treba delati tisto, kar v angažirani književnosti velja, da naj bi delali prek vsebine. V tem oziru je relativno nepomembno *kaj* je vsebinsko obravnavano, pomembno je, *kako*. V tem kontekstu naj omenim, da Joyceov *Ulikses* dolgo ni doživel prevoda v ruščino, ker se ga je v Sovjetski zvezi videlo kot primer buržajske literature; šele sčasoma se je uvidelo, da je ta roman na ravni forme veliko bolj revolucionaren in subverziven kot velika večina socrealistične produkcije tistega časa, ki je pravzaprav funkcionirala skrajno konservativno. In podobno, če je v mojem *Akilesu* kaj revolucionarnega, to ni opevanje vstajniškega gibanja, in če je kaj količkaj

subverzivnega, to ni politična satira oblasti, temveč jezikovna forma, v kateri je ta roman spisan.

Urh: V romanu je kljub vsemu tudi na ravni vsebine večkrat prepoznavna družbenokritična ost. Med drugim ošvrkneš “vsesplošni antiintelektualni šentiment, ki danes prežema celotno družbo od las do nohtov”. Kaj je zakrivilo ta zdrs družbe v takšno, pogosto prav klavrno stanje duha?

Komel: Dobro vprašanje. Mislim, da gre neposredne vzroke iskati v skrajno liberalni vzgoji, v nižanju standardov osnovnošolskega in srednješolskega izobraževanja, ki posledično potegne za seboj tudi univerzitetno raven, posredne vzroke pa v splošni spremembi kulture, ki se vse bolj nagiba k idealu nevednosti in neznanja, podkrepjenega z močno narcisističnim zagovarjanjem osebnih, individualnih svoboščin, še zlasti izražanja in *mnenjevanja*. Ampak naj poskusim odgovoriti z drugega konca. Aljoša Harlamov, ki je doktoriral iz modernizma, mi je ob neki priložnosti o mojem novem romanu dejal, da je v *Akilesu* že po prvem stavku jasno, da to ni branje za običajnega bralca. Zdelo se mu je zanimivo, da sem se v času, ko se vsi trudijo vse bolj in bolj prilagajati splošnemu bralstvu, ki žalibog bere vse manj in manj, odločil napisati roman, ki te lahko že s prvim stavkom – “Rana ura je bila zadana ...” – dobi ali odbije. Zakaj sem pristopil tako brezkompromisno? Zakaj v tako, kot praviš, antiintelektualnem času napisati tak roman? Moj odgovor je: Prav zato. Z mojo urednico Jelko Ciglencečki sva se ob neki priložnosti pogovarjala o tem in pol za šalo pol zares naposled sklenila: “Nekdo mora skrbeti tudi za umetnost.” Nujno je skrbeti, da se literarna umetnost razvija naprej, ne glede na to, da so se časi spremenili, ne glede na to, da sta izobrazba in bralska kultura upadli in da je za nameček pozornost, ki jo knjiga pač terja, deformirana in poškodovana zaradi sodobne tehnologije in socialnih omrežij. Kognitivni aparat še zlasti mlajših generacije so povsem okrnili pametni telefoni in tablice, ki jim s socialnimi omrežji ponujajo instantne psevdovsebine, za katere velja maksima “čim manj besed, tem bolje«. (Poglejte samo razvoj socialnih omrežij od Facebooka in Tweeterja do Instagrama in Tiktoka – vedno več zvoka in slike, vedno manj besed.) Tako pada koncentracija, ki je temeljni predpogoj branja, kaj šele učenja.

Urh: Ali to občutite tudi kot pedagog?

Komel: Vsekakor. Na univerzi spremljamo menjave generacij in vidimo, kaj se dogaja. Šolski sistem, ki bi nam moral pripeljati ljudi s temeljnimi

študijskimi in bralnimi navadami ter vsaj osnovno izobrazbo, če že ne splošno razgledanostjo, ne opravlja več svoje funkcije. Že korak poprej imamo tukaj še starše, ki otrokom, namesto da bi jim brali knjige, v roke potisnejo telefone in tablice, samo zato, da imajo mir, potem pa se čez leta čudijo, da "otroci ne berejo". Poleg šolstva in starševstva pa za nameček živimo v časih, v katerih omika komaj še kje najde svoje mesto, medtem ko smo z vseh strani bombardirani z reklamnimi signali, ki nagovarjajo tisto najslabše v nas. Celoten sistem kapitalistične produkcije in načina življenja namreč nagovarja najnižje človeške nagone, predvsem "nagon ugodja", sledeč kateremu naj bi bilo bistvo življenja izključno zadovoljevanje lastnih potreb in zasledovanje želja, ki ti sploh niso lastne. "Čim bolj po načelu ugodja in čim manj po načelu realnosti" – to je slogan postmoderne postkulture. V takih pogojih se šolstvo, znanost, umetnost in kultura nasploh prilagajajo družbi, ki ni več zmožna absorbirati, razumeti in uživati v umetniških, filozofskih in znanstvenih stvaritvah. Za to gre. Kultura, omika, to, čemur se po nemško reče *Bildung*, pač terja določen napor in posledično določeno odpoved ugodju. Dobro se zavedam, da je že v preteklosti to bil bolj kot ne ideal, a vendarle je bil ideal, h kateremu se je vsaj stremelo – od šolskih institucij prek družbe in družine do prevladujoče politike. Danes pa je praktično narobe svet: vse teži ravno v nasprotno smer, tako da se mora človek, kot kakšen Münchhausen, prijeti za lase in se izkoptati iz tega močvirja, zato da bi lahko užival v umetnosti, znanosti, filozofiji ... In zakaj bi to počel? Kot je dejal Oscar Wilde: "Saj vsi živimo v blatu, toda nekateri od nas vsaj gledamo v zvezde." Zato, torej.

Urh: Zadnjič mi je nekdo, ki mi je blizu, zastavil nekoliko provokativno vprašanje, češ, kje so danes filozofi? V času, ko je toliko negotovosti, eksistencialne tesnobe, kratenja svobode, vračanja v preteklost (npr. odprava že dolgo pridobljene pravice glede odločanja o splavu v ZDA), bi pričakovali, da bodo na vseh koncih in krajih odmevale burne debate, izrazi nestrinjanja, mobilizacije. Pa se zdi, da velik del kar nekako spi. Ker ste se trenutno znašli v vlogi dežurnega filozofa, me zanima, ali se strinjate s takšno oceno in kje bi iskali razloge za to?

Komel: Filozofi, razen redkih izjem, praviloma nikoli niso znali stopiti skupaj, kar je predpogoj političnega delovanja, ki ga terja trenutna situacija. Poleg tega mislim, da se oglašajo, a niso slišani, ker pač govorijo filozofski jezik, ki je dandanašnjemu občestvu nerazumljiv. Hkrati s tem smo priča fenomenu, vsaj ko gre za filozofijo, da si vsi po vrsti, tudi nefilozofi, zelo radi lastijo

pravico, da pristavijo svoje mnenje. Vsakdo si misli, da je poleg ostalega tudi "malo filozof", in za filozofska vprašanja se vsakdo počuti poklicanega, da se o njih izreče. To je dvorezen meč, saj po eni strani pomeni, da je filozofija vendarle dovolj splošno razširjena, da so z njo vsi vsaj seznanjeni, po drugi strani pa je to nevarno, saj je posledično vsako filozofsko mnenje reducirano na zgolj to: eno mnenje od mnogih. Filozofija se dostikrat pojmuje tudi kot neki neproduktiven, zamegljen način razmišljanja, kot da govorimo o stvareh, ki so preveč abstraktne, da bi imele stik z realnostjo, medtem ko je v resnici ravno obratno. Eden izmed didaktično najboljših filozofskih tekstov, Heglov *Kdo misli abstraktno*, pokaže, da ravno manj izobraženi ljudje razmišljajo in govorijo abstraktno, medtem ko filozofi govorijo najbolj konkretno – k čemur dodajam: ampak jim je tako kot Kasandri usojeno, da jim nihče ne verjame.

Urh: Poleg omenjenega *Poskusa nekega dotika* si spisal še eno monografijo o dotiku, *Sokratski dotiki* (2015), poleg tega pa še dve deli, *Diskurz in nasilje* (2012) in *Giljotina duha: Hegel in francoska revolucija* (2018). Kako se diskurz povezuje z nasiljem?

Komel: Diskurz in nasilje, ah, to je bila moja doktorska disertacija, ampak če moram, naj bo, kajti, kot bi moral dejati Kant, pa ni: Kadar je treba, to ni težko. Običajno si predstavljamo, da sta diskurz in nasilje dva antipoda, še zlasti v liberalni družbi oziroma znotraj liberalne ideologije, saj slednja izhaja iz *statusa quo*, v katerem je nasilje eksces, diskurz pa pravilo. Živimo v družbi, kjer naj bi vladali komunikacija, izmenjava informacij, dialog itd., na drugi strani pa je nasilje eksces, ki je sankcioniran in kaznovan. Ampak samo takrat, kadar gre za posameznike in skupine. Država ima namreč, po stari Webrovi definiciji, monopol nad nasiljem s policijskimi, vojaškimi in drugimi institucijami. A vendarle, že z malo zgodovinskega znanja vidimo, da je vsak monopol nad nasiljem sam rezultat nasilja: če pogledamo izvore držav, vidimo, da na njihovem začetku stoji generativni, ultimativni, konstitutivni moment nasilja. Pa ne nujno v pomenu nasilnega dejanja, kakor v mitu o Romulu in Remu, ki utemeljuje rimsko državo, temveč je nasilje že sama postavitev nekega režima, v katerem se razporedijo vloge in v katerem se nasilje monopolizira. Že postavitev simbolnega reda, v katerem je nasilje dojeto kot neki eksces glede na obstoječi red stvari, je nasilje.

Urh: Gre v tem kontekstu iskati tudi fascinacijo nad umorom, ki predstavlja jedro detektivskega žanra?

Komel: Absolutno. V kalejdoskopski miniaturo detektivka predstavlja to, kar velja za celotno družbo. Nasilje iztiri svet in naloga detektiva kot razsvetljensko-romantičnega protagonista je natanko to, da povrne svet v utečene tirnice. To velja za angleško kriminalko. Ameriška kriminalka, tako imenovana "trdokuhanka" (*hard boiled detective novel*), pa ravno nasprotno prikazuje, da je družba že sama po sebi nasilna. Ni naključje, da se v tem žanru detektivk, ki ga je verjetno najbolj razvil Raymond Chandler, mora protagonist soočiti ne le z morilcem, temveč tudi s celotno kriminalno organizacijo, ki stoji za morilcem, in za katero se prej ko slej izkaže, da je povezana s policijo in politiko. V tem oziru je umor vedno samo simptom splošne nasilne strukture družbe kot take. Od tukaj smo samo še korak od *skandi-noir* detektivk, ki so že pravi politični trilerji – kar je najbolj distinktivna poteza skandinavskih detektivk, no, vsaj veliko bolj distinktivna kot temačno, mračnjaško vzdušje. Zato je ta format tako zlahka prevedljiv v še tako različne in raznorodne kulture, vključno z našo.

Urh: Ko smo ravno pri detektivkah: dva romana si spisal v tem žanru, *Medsočje* (2021) in *Detektiv Dante* (2018). Kaj je botrovalo temu, da te je po prvencu odneslo v detektivske vode?

Komel: Verjetno veliko pove dejstvo, da sem fanatičen ljubitelj TV-serije *Twin Peaks*, in vedno se mi je zdelo, da bi se ta morala odvijati pri nas v Soški dolini. Drugače pa so bile okoliščine nastanka *Medsočja* takšne, da sem po *Pianistovem dotiku* projekt *Akiles*, ki je bil takrat šele v zametkih in je na neki točki obstal, dal na stranski tir in se zelo nepretenciozno lotil te twinpeaksovske detektivke. Zabavna okoliščina je bila še ta, da sem v istem času, ko sem pisal *Medsočje*, hodil plezat s Tadejem Golobom, ki je ravno pisal *Jezero*, tako da sva se o tem in onem veliko pogovarjala. Ko me je nekoč poslušal, kaj vse mislim narediti z žanrom, je zmajal z glavo in dejal, da on pa hoče, enkrat za spremembo, "napisati nekaj normalnega". Njegov izziv je bil, kako prevesti *skandi-noir* format detektivke v slovenski prostor, moj pa, kako napisati primorsko *twinpeaksovsko* detektivko. No, v *Medsočje* sem poskušal inkorporirati različne žanre, saj je roman kot nalašč za to: na strukturo klasične detektivke so naloženi različni formati, od literarnih do publicističnih, potem pa so tu še vremenske napovedi, pa reklame in meniji. Skratka, ja, moj projekt je bil postmoderna detektivka, s katero sem se želel po eni strani pokloniti *Twin Peaksu*, po drugi lokalpatriotsko svojim krajem, po tretji pa za nameček napisati nekaj, kar bi tudi sam z veseljem bral.

Urh: *Detektiv Dante* je nadaljevanje romana, je pravzaprav njegova predzgodba.

Komel: Tudi tu je zgodba podobna. Potem ko sem končal *Medsočje*, sem se znova lotil *Akilesa*, a se je zaradi določenih okoliščin pisanje spet ustavilo. Na moje veliko presenečenje je *Medsočje* poželo velik uspeh in z več strani sem dobil spodbude, naj nadaljujem ... A kaj storiti, ko pa zgodba o Eriku Tlomu ne dopušča ravno veliko manevrskega prostora za nadaljevanje? No, znova sem se spomnil na *Twin Peaks*, ki je po prvih dveh sezonah dobil nadaljevanje v obliki celovečernega *prequel* z naslovom *Fire Walk With Me*. Kaj ko bi nadaljevanje zastavil v obliki predzgodbe? Kaj ko bi Erika Tlomma zdaj videli še skozi oči nekoga drugega? Od tukaj se je zgodba *Detektiva Danteja* tako rekoč spisala sama od sebe in stvar sem relativno hitro končal. Dogajanje je umeščeno v Novo Gorico in okolico preprosto zato, ker sem glavnino pisal v času prvega vala pandemije, ko smo bili zaprti vsak v svojo občino. Od tod vsi detajli, zaradi katerih lahko tudi nekdo, ki nikoli ni bil pri nas, obišče Novo Gorico skozi branje tega romana. Pa še to: pozneje se mi je zdelo zabavno, ko mi je po predstavitvi knjige nekdo rekel, da je to bojda prvi roman, ki se dogaja v Novi Gorici. Zabavno zato, ker je Nova Gorica dobila svoj prvi roman ... v žanru detektivke.

Urh: *Akiles* pa je že takrat ves čas tlel v ozadju ...

Komel: Vračal se je na mizo in nazaj v predal, pa k urednici in nazaj k meni ... In nazaj v predal. Zagotovo je to roman, ki sem mu posvetil največ časa.

Urh: Postmodernizem ti je blizu?

Komel: Ja, čeprav moram takoj dodati, da je postmodernizem vsebovan že v samem modernizmu.

Urh: In naslednji literarni projekt?

Komel: Nič drugega ne bom povedal razen naslova: *Črepinja*.