

V gori završijo drevesa.
 Lovca v mračnem gozdu je strah.
 Pride godba od daljnega plesa.
 Kamen potone v temnih vodah.

Pade žival, od loka zadeta.
 V mraku zasijejo mile oči.
 Minejo ure. Minejo leta.
 Lovec je lep od njene krvi.



Jože
 Snoj

Prispodoba brez primerjave

(Ob izboru pesmi K. Koviča, ki bo izšel pri Beograjski Narodni knjigi)

V pesniški plazmi Kajetana Koviča sta si razum in čustvo izjemno razvidno enakopravna in izjemno lepo uravnotežena. Od tod, se zdi, tudi drznost in moč, da njegov pesniški jezik v določenih trenutkih in nekaznovano, tj., ne da bi zdrsnil v golo misel brez čutno nazorske vsebine, misli sam sebe, doživlja sam sebe.

To se prvič prikaže že zelo zgodaj, v zbirki *Korenine vetra* iz leta 1961, ki je tudi sicer najzgodnejši tloris vse pesnikove snovne, slogovne in izpovedne razraščeniosti in v svoji zrelosti tako rekoč že dodelano ogrođje krošnje njegove poezije.

V pesmi *Olika* se nenadoma zgodi nekaj, kar je na videz komajda kaj več kot naštudirana parada elegantnega borivca, naskakujočega svet in življenje z izbrušeno in iztanjeno besedo, v resnici pa je začetek preloma s starim romantičnim subjektivizmom: metafora se zave sama sebe, stopi iz sebe, razpozna svoje podrejeno razmerje do pesnika, se mu upre in zavlada nad svojim mestom v stavku, v verz, v vsej pesmi; pripoved v prispodobah je iznenada pričevanje o prispodobi, kar pa je — z najpreprostejšimi besedami — tudi že spoznanje o njeni objektivni obstojnosti in samoobstojnosti in njenih neizmerno različnih pomenih in namenih. Pesnik potegne s svojega početja masko posrednika — odslej svet v njegovi pesmi ne bo več nastopal skozenj, ampak ravno obratno: svet bo v ospredju. Prvo, še plaho samozavedanje pesniške besede, ki je hkrati že znamenje, da se pesnik zaveda iluzije upesnjevanja sveta, je tudi že prva napoved tega, kam in kako bo tipal in prodiral v prihodnje, čeprav je zven njegovega vzklika na videz še tradicionalno programski, v smislu ekspresionističnega povečevanja človeka z veliko začetnico:

ti ptica v ušesu zemlje,
 ti mravlja v očeh neba,
 ti velika prispodoba med nebom in zemljo,
 drevo.

Toda če to razširjeno metaforo o metafori pogledamo поблиže in natančneje premislimo, opazimo bistvene razložke med tem, kako bi motiv drevesa obdelalo tradicionalno ekspresionistično pero, in kako ga je v *Oljki* izrabil iz tradicije rastoči, a s tradicijo spoprijemajoči se Kovič.

Na prvi pogled je opazno, da v pesmi nikjer ni zapisana beseda človek, čeprav je bralcu hkrati — prav tako na prvi pogled — jasno, da je to drevo antropomorfnno. In sicer počlovečeno tako, da so njegovi posamezni deli in pojavi na njem ter z njim v zvezi metaforično prevajani v lik človeškega telesa in je poudarjeno locirano med nebo in zemljo, s čimer se njegovo organsko funkcioniranje navzema človekovega zavestnega čutenja in spreminja v simbol njegove razpetosti med zemskim in nadzemskim, stvarjo in duhom.

Steblo
 z rokami iz solz,
 s telesom iz krušne skorje,

ti žeja kvišku za nebom vetra ne zvezd,
 od koder se sklanjajo k tebi
 samo ptice in strele,

ti nežnost duše iz bledezelenih listov,
 ti veter, ki grizeš prst z zobmi korenin,
 ti hlad nad studenci presahlimi,

ti ptica v ušesu zemlje,
 ti mravlja v očeh neba,
 ti velika prispodoba med nebom in zemljo,

drevo.

Res, nobenega dvoma ne more biti — Kovič je pri vzpostavljanju vizije o drevesu še zmeraj imel v mislih našo človeško usodo na zemlji. In tudi to drži, da se je oprijel motiva, ki je bil še posebno ekspresionistični poeziji pri nas nadvse ljub. Pa vendar Kovičevo drevo ni več ekspresionistično drevo, neskončno ranljivo v svoji živi pojavnosti in tudi že usodno ranjeno in zapisano minljivosti, samotni vprašaj in še samotnejši klicaj, štrlec pod zvezde, od vrha do korenin razklan krik.

Kovičevo drevo je silen in mučen, a prav tako boleče in slastno obvladan in uravnotežen spopad teze zemlje in antiteze neba. Sila in protisila, ki ga sestavljata in oblikujeta, sta se v mogočnem trku srečali med nebom in zemljo, ukročeni druga od druge, in zdaj to olesenelo poenotenje protislovij žene občutljivo, toda ne trepetavo in obupano zelenje.

Vtis skladnosti in življenjske polnosti, izmerjene z obstojem in tekom stvari, kakršne so, dosega pesnik tako, da niza komparacije, ki jih povezuje v pare nekakšno vrednostno kontrastiranje. Njegovo drevo ima resda žalostne roke iz solz, a ima tudi telo iz dobrotne in zdrave krušne skorje.

Trpinči ga žeja za nebom in zvezdami, a je hkrati muževno in prijetno hladno nad presahlimi studenci. Vanj sekajo strele iz viharnega ozračja, toda tudi njegove korenine, ki grizejo prst, so kot veter in vihar v negibnem sloju zemlje. Neznatna mravlja v očeh neba je, a je v drobnem ušesu gluhe zemlje hkrati velika razkošna ptica izpod nebesnega svoda.

In navsezadnje — Kovičevo drevo je prispodoba. Prispodoba česa, se vprašamo, ko preberemo predzadnji verz obravnavane pesmi. Pesnik ne da odgovora, in to je očiten spodrsrlaj po konvencionalni povedni logiki pesmi. Toda zavesten in za ves Kovičev nadaljnji pesniški razvoj odločilen.

Lahko si predstavljamo, kako mu je iz tradicionalne postromantične primerjalne metode ponujajoča se poanta prišepetavala, da zapiše: drevo — prispodoba mene samega, človeka, človeštva. Zapiše in običi v antropocentričnem pojmovanju sveta in življenja, ki tudi še dandanašnji in v okrilju najrazličnejših izmov poraja sentimentalno naivno subjektivno liriko izpovedovalcev v bistvu nezanimivih in neštetokrat pogretilih osebnih dnevniških zapiskov skozi prispodobe iz neposredne narave in drugega predmetnega in pojavnega sveta; *ne zapiše* in se prebije na neko višjo raven spoznavne, od koder se mu odpre pogled na samostojnost in samoobstojnost stvari in pojavov sveta in veselja in človeka v njem in na neskončno vrsto nerazločljivih, neponovljivih, neizčrpnih in prav toliko pomenljivih odnosov med njimi, kar vse vodi v neko novo individualizacijo liričnega subjekta in hkrati neko posebno objektivizacijo pesniške teme.

Kovič potrdi zamolčani spoznavno izpovedni vzrok svojega jezikovno formalnega premika, ki se je dal zaslutiti z uzurpirano metaforo, kakor smo ugotavljali uvodoma, sledi novemu občutju in — *ne zapiše*. In reši svojo poezijo za naš čas in prihodnost.

Od te prve, v pesnikovi zavesti bržkone komajda jasneče se odločitve postaja Kovičeva poezija čedalje bolj izčiščeno »prispodoba brez primerjave«. Podobe mu zaživijo samolastno življenje reči in zadev sveta, niso več prevod pesnika v pesniški jezik, temveč so le sprovcirane z njim in ob njem, ki je le še bitje izmed bitij, stvar med stvarmi, osmišljajoči vpraševalec o smislu ali nesmislu vsega tega, kar se dogaja z njim in v njem. Počasi se vrašča v nov tip pesniške subjektivitete, ki jo je v moderni slovenski poeziji v skladu z novim svetovnim tokom pesniške misli vzpostavil že Josip Murn na prelomu stoletja. Zanj, ki je bila daljnoviden obračun z v bistvu romantično iluzijo pozitivističnega človeka, da bo z eksaktnim razumom obvladal naravo in s tem hočeš nočeš postal njeno središče, je značilno, da se z izmirjeno skepsa umika za objektivne teme. Staplja se z njimi in tako skozi kot fokus pluralistične resonance stvarstva dosega novo individualizacijo sveta na višji spoznavnostni ravni. Od Murna naprej, ki je to novo posplošeno subjektiviteto oziroma poosebljeno objektiviteto lirične teme dosegel s kmečkim ciklusom, izkušnje v slovenski poeziji kažejo, da je v okviru pravkar nakazanega generalnega liričnega občutja slog pravzaprav irelevanten, ali z drugimi besedami, da so poti do te vrste vrhunskih pesniških dosežkov bile in bodo različne.

Koviču so se po prelomu z naivnim antropocentričnim subjektivizmom (ki v poglavitnih idejnoslogovnih obrisih in po svojih predstavnikih v sodobni slovenski poeziji ustreza sentimentalnemu humanizmu in liričnemu intimizmu v razčlembah Tarasa Kermavnerja) njegove »prispodobe brez primerjave« nemudoma razrasle na najrazličnejša problemska in snovna ob-

močja. Njegove izbrane pesmi iz leta 1970 pod naslovom *Vetrnice*, ki so sledile štirim pesniškim zbirkam (*Prezgodnji dan* — 1956, *Korenine vetra* — 1961, *Improvizacije* — 1963 ter *Ogenj-voda*, 1966), pričajo o dveh poglavitnih: narava in družba.

Pesmi, ki jih navdihuje narava oziroma predmetni svet urbanega pejzaža, prestrezajo tudi še erotične in druge intimne medčloveške reflekse — najznačilnejši zametek med njimi so pesmi na temo prednikov. Njegove družbene pesmi, če jih smemo popreproščeno tako imenovati, pa sestavljajo lirični protesti zoper stehnzirano civilizacijo, angažirane idejnopolitične izpovedi v posplošenih motivih in igrivo sarkastični verzificirani »feljtoni«. Prosta in urbanizirana narava je, seveda, pričujoča tudi v teh pesmih — kot kubistično razstavljena ali v paradokse zlepljena karikatura. Orientacijsko naj opomnimo, da sodijo v prvo skupino najznačilnejše razdelki, ki se v pričujočem dvojezičnem izboru začenjajo s pesmimi *Psalm*, *Glas* in *Sonet*, v drugo pa razdelek z začetno pesmijo *Šah* ter ciklusa *Improvizacije* in *Poskus o pingvinih in zajcih*.

Kajetan Kovič je miselno močno razčlenjen in raznovrsten pesnik, ki se nenehno poskuša v najrazličnejše smeri (to potrjuje tudi podatek, da sta značilen sestavni del njegovega dosedanjega opusa tudi dva romana — *Ne bog ne žival*, 1956, ter *Tekma*, 1970). Hkrati je tako rekoč praviloma zmeraj tudi formalno prepričljivo trden in dodelan. V okviru naše posplošene in poenostavljene motivnosnovne razdelitve je zato šele veliko pesmi, ki so vsaka zase možna zasnova samostojnejše in bolj kompleksne teme ter kot take domala vsaka posebej vredne pozorne posebne obravnave. To pa, seveda, ne more biti naš namen. Naša želja je, namreč, poskušati pokazati generalno linijo k tistemu delu njegovih liričnih stvaritev, ob katerih se ponujajo trdni dokazi, da so poseben prispevek k vrhu sodobne slovenske moderne poezije. Ta linija se za sedaj — tako bomo skušali dokazati — končuje nekje sredi prve motivnosnovne skupine in njenih kasnejših izpeljav, pri pesmih, ki bi jih lahko povezali s skupno oznako kot favnovske in fauvistične upodobitve narave, ter pri zamerku ciklusa o prednikih. Da bi jo zmogli začrtati, pa se moramo ne glede na vse doslejšnje razmišljanje o skorajda programski napovedi nove pesniške subjektivitete v pesmi *Olika* in prav v podkrepitev njenega porajanja v Kovičevi osebnosti povrniti na začetek pesnikove ustvarjalne poti.

Kovič je stopil v slovensko literarno zavest komaj dvaindvajsetleten — kot eden izmed avtorjev knjižice *Pesmi štirih*, ki je leta 1953 izšla razen njemu še Janezu Menartu, Tonetu Pavčku in Cirilu Zlobcu. Med naštetimi uveljavljajočimi se mladimi pesniki je bil v okviru nekaterih splošnih uglašenosti, ki so jih družile, še isti mah razločnejši po nakazujoči se pretanjenosti v izrazu in obliki. Vendar nas ta hip bolj kot njegove individualne poteze zanimajo splošne značilnosti skupine.

V sedanjih literarnozgodovinskih in esejističnih razlagah slovenske poezije tistega časa se je utrdilo malce poenostavljeno mnenje, da pomeni nastop četverice pesnikov, ki se je najavil z izidom *Pesmi štirih*, konec tako imenovanega lopatarskega oziroma soc. prebudniškega in prigodniškega razdobja v povojni liriki, napoved volje po obravnavi zasebnega v človeku pred družbenim zunaj njega in s tem, skratka, ponovno uveljavitev izpovedne intime kot prve in poslednje namere lirike nasploš, izpolnjujoče se v pesniškem subjektu in skozenj.

V prid popolnejšemu razumevanju te sodbe pa je treba takoj opomniti na dejstvo, da ta pesniški subjekt v slovenski poeziji v času, ko se je rojevala lirika štirih pesnikov, da bi ga — kot pogosto poenostavljeno ugotavljajo — s svojim nastopom spet oživila, ni bil mrtev. Še je namreč odmeval iz intimne partizanske in taboriščne lirike (Kajuh, Bor, Udovič, Vipotnik), nakazoval se je v pesmih najmlajših partizanskih in taboriščnih pesnikov (Levec, Minatti, France Kosmač, Krakar), predvsem in še posebno pa je živel naprej v pesniških osebnostih iz predvojnega časa, ki so kot partizani, zaporniki, pregnanci ali kako drugače s svojo že utrjeno poetično zasnovno in le nebistvenim prilagajanjem sloga preživelii vojno in se — nekateri med njimi — postopno vključevali v nova snovanja (Župančič, Gradnik, Gruden, Glazer, Božo Vodušek, Anton Vodnik, Kocbek). Posebno poezija slednjih in ob njih Jožeta Šmita, izstopajoča prav tedaj iz kroga manj vpadljivih predvojnih najmlajših pesnikov, pa je bila za obstoj in življenje tega pesniškega subjekta še posebno pomembna. Za razloček od povprečne spoznavno-teoretične in slogovne ravni »pesmi štirih«, ki so z realistično izrazno aparatur oživiljale večidel standardne romantične motive, je pomenila nepretrgano kontinuiteto s smermi iz let med obema vojnoma — z ekspresionizmom najrazličnejših odtenkov, postsimbolizmom in predvojno novo stvarnostjo. Če je torej izpovedni subjektivizem slavil zmagošlavni povratak v tedanjo slovensko poezijo dokončno zares šele z nastopom štirih pesnikov, se to nemara ni zgodilo zato, ker bi bil v njih tako poglobljen in izdelan, temveč zaradi golega in zgovornega dejstva, da se je zanj odločil in se mu v najugodnejšem trenutku zavestno odzval tudi rod, ki s prejšnjimi snovanji ni imel več nobene zveze in je bil — obratno — zoper njega celo načrtno usmerjan. Prizadevanja tega rodu pa je s podobnih izhodišč takoj podprla tudi poezija Ade Škerl.

Ko so se, torej, izhodišča na vsej poetični fronti načelno izravnala v potrditvi izpovednega subjektivizma in so se začeli oglašati še za nekaj razvojno pomembnih let mlajši pesniki, ki s soc. realizmom sploh niso bili obremenjeni in so se že na samem začetku navezovali na globlje ostaline prejšnjih modernističnih iskanj — na Kosovelov konstruktivizem in nadrealizem, na Balantičevo ekspresionistično metaforiko, Jeseninov razčustvovani obup, Lorcovo metodo gradnje pesmi itd., se je štirim pesnikom začelo le kratko ponujajoče se obdobje za uspešno dopolnjevanje in dohitevanje oblikovnih in idejnih dosežkov vedno bolj vehementnega modernizma, ki so mu bili pred časom odprli vrata v javnost in velikodušno odstopali prostor tudi v svoji reviji *Beseda*.

Kajetan Kovič, čigar pesniški poti sledimo v tem razmišljanju in čigar pesniška usoda nas zato predvsem zanima, se je s tem zahtevkom sprijel nemudoma in na sebi lasten način: premišljeno, z vrojenim občutkom za pravo mero, obdarjen z resničnim notranjim pesniškim žarom, ki mu — očitno — ni dovoljeval čez noč modno porojenih slogovno idejnih akrobacij, temveč ga je silil zgolj k upoštevanju pristnih notranjih nagibov in odzivov. Spoprijem ni bil hrupen, bil pa je zanesljiv in vseskozi formalno in miselno uravnotežen. Na tem, korakoma napredujočem prodoru Kovič nikoli ni izvedel ne stavčne ne verzne ne miselne ne semantične destrukcije, pa je navsezadnje vendarle dosegel tisto, k čemur so se pred njim in za njim mnogi destruktivistii le s težavo vračali in se še vračajo in kar se čedalje bolj izkazuje kot časovno obstojno — kompakten, lepотно dodelan,

v iracionalno premaknjen liriziran svet, ki mu je na mejo med dojetim in nedojemljivim tudi objektivno še mogoče slediti.

Tri leta za izidom knjižice *Pesmi štirih* je izšla prva njegova samostojna pesniška zbirka z naslovom *Prezgodnji dan* in ta je prinesla tudi prve rezultate pesnikovega bržkone še močno spontanega približevanja zunaj sebe obstoječemu poetičnemu miceliju sveta in njegovih pojavov. Pesnikov vase obrnjeni pogled se je moral — čeprav komaj uveljavljen in programiran — razklati ob robu sveta, ob katerega se je zadeval, če se je hotelo zgoditi to, kar se kasneje tudi dejansko je zgodilo, če se je — namreč — njegov jaz hotel znebiti iluzije o svoji središčni pomembnosti in naučiti prisluhniti utripu nekega odtlej po kovičevsko občutenega prapočela po sredi stvarstva. V *Prezgodnjem dnevu* pesnik namreč ne vidi več le sam sebe; v prostoru liričnega dogajanja preprosto ni več sam. Del snopa njegove zavesti še narcisoidno miluje lastno podobo, drugi del pa že sije mimo nje in osvetljuje nekaj, kar se sicer prilega njegovemu sladko razbolelemu občutju, a je že tako samostojno in posvajajoče, da se pesnik že skoraj prestrašeno sprašuje, kje pravzaprav se v resnici nahaja in kdo sploh je. O tem, kaj je to nekaj, kar ga použiva, nam namigne takoj v prvi pesmi, v *Pesnikovem življenju*. Pesnik nastopa v tej pesmi kot nekdo,

ki sanja
o veliki ljubezni in o sreči,
o mrtvih in nerojenih ljudeh,
o travi čez leta zeleneči
in o v starinarno postavljenih dneh.

Kako smotrno, podvizav, organizirano izpovedujoč avtor! Komaj prvih osem verzov zapiše, pa nas že spelje v svojo prevladujočo, romantično razčustvovano uglašenost. Kakšne dneve torej preživlja, ko se v enem izmed njih, v prezgodnjem, zaznamovanem od včerajšnjih, trezni v moro spoznana? Sam pove: take, postavljene v starinarno.

In kakšni so po svoji vsebini ti dnevi, če so zreli za v starinarno? Brez dvoma ne morejo biti drugačni kot naveličani, ponošeni, zaprašeni, dolgočasni, enolični, negibni, skratka, zapeljani na stranski tir. Nostalgija, dekadencia, predvsem pa neizmerna in nezmagljiva melanholijska so očitna občutja, ki prevevajo vsakdanjik mladega pesnika. Čeprav so močno neprimerna in izzivalna v času in prostoru, v katerem jih tako glasno preživlja, se prvi hip sprašujemo, ali so spričo zapletenih stanj, ki jih je slovenska lirika do tedaj že registrirala, res napoved kakega pomembnejšega premika ali zgolj zapoznela in pogrevana romantika.

Toda tu je še zmeraj starinar. Da ni hotel pesnik z njo namigniti še na kaj več? Kaj pa — se vprašajmo — človek še sreča v starinari? Najrazličnejše predmete, kajpak. Ponošene, izrabljene, zaprašene, zavržene, negibne, stvari pač. Toda vsaka teh stvari — in to se nam naenkrat izkaže pomenljivo — je prinesla v starinarno molčeč, skrivnosten odtis nekih tujih življenj. Kako po starinsko romantično, si vzklknemo, se je melanholični pesnik obdal s prilegajočo se scenerijo! Pa vendar, kaj zaznava, kam se izvablja iz preprosto slikanega občutja, kaj mu v njem že otipava misel, ko poje:

Moja podoba se v sanjah izgublja.
Tuje življenje živim
in sredi domišljenih rim
sem nekdo brez imena.

Vse je še sentimentalno, svetoboljno, v skladu z romantično pozo pesnika, ki svoji okolici navkljub demonstrira svoj jaz. Toda prav nič v skladu ne s to pozo ne s to demonstracijo ni, da se sredi te dekadentne zavrženosti dni in stvari nenadoma označi kot nekdo brez imena, kot nekaj, česar ni več zunaj teh dni in predmetov.

A kaj bi — si ne znamo pomagati naprej — s takimi daljnosežnimi razlagami, ko pa niti tega še ne vemo, ali je pesnik res meril na predmetni svet, ko nas je v uvodni pesmi prestavil v starinarno dni.

Kmalu se izkaže, da se nismo motili. Že v tretji pesmi namreč najdemo potrditev, da je bilo tisto, kar se je čedalje enakovredneje in pomenljiveje postavljalo ob pesnikov jaz in razklalo njegov naivni poetični subjektivizem že na samem začetku na dvoje, predmet, predmetni svet:

V tej sobi, kjer že dolgo vrsto let
živim, neopazno med vsakdanjimi predmeti
ozvezdja krožijo in je ujetih
veliko rim, spominov in besed.

Srce navidez negibnih stvari
oživljajo neki neznani kraji,
neko življenje, ki se sicer s pomišljaji
pregiblje, vendar ne stoji.

Vse ima svojo barvo, glas in zvok,
tudi venečih rož molčanje ...

Zdaj smemo že z veliko gotovostjo domnevati, da smo zadeli ob največjo in najpomembnejšo iznajdbo Kovičeve prve samostojne pesniške zbirke. Tisto, ki mu je omogočila nadaljnje poetične raziskave in poskuse in ga nezmotljivo usmerjala stran od tradicije. Predmetni svet, ki živi in utripa mimo pesniškega subjekta, je bil to sicer še močno romantično, a v okviru preprostega izhodiščnega romantizma štirih pesnikov že izjemno prodorno odkritje.

Naj na tem mestu opomnimo še na svojevrstno naravo Kovičevega poetičnega zaznavanja in občutenja obstoja (bivanja) tujega sveta, ki nam bo pozneje pomagala razumevati poseben kovičevski vitalizem in njegove oblikovno idejne posledice. Govorili smo že o utripu prapočela v Kovičevi poeziji, in ne brez vzroka. Že pravkar citirana pesem *Soba* nam namreč razkriva, da v Kovičevih poetičnih predstavah ne le živi, ampak tudi predmetni svet okrog pesnika obstaja biološko. Njegove »negibne stvari« imajo »srce« in so le na videz negibne, v resnici pa »ne stojijo«. Tam, kjer je srce, sta pa tudi kri in njeno pulziranje. Poleg tega — stvari s srcem, žilami in utripom v sebi ne morejo biti amorfne, temveč nekako organske, tj. zakonito oblikovane tudi po svojem vnanjem videzu. In končno — z vsem tem notranje določene stvari ne morejo obstajati brez nekakšnega, tj. že kakšnega smotra. Ta smoter sicer ni določljiv, mogoče pa ga je glede na skladno, živo

organičnost stvarstva predvidevati. In mogoče je o njem ugibati, ga slutiti, se mu v tej skrivnostni slutnji približevati, se z njim v samoanalizi enačiti.

Če te pesnikove nazore, kakor in kolikor jih je mogoče razbrati iz navedenih verzov, prenesemo v formalno območje besede, stavka, verza in sploh vsega organizma pesmi, nam pač mora biti takoj jasno, da bi bila formalna destrukcija zadnje, po čemer bi se Kovič odločil seči v želji za pristnejšim izrazilom. Tematika dekadentno depresivno melanholičnega in popredmetenega vsakdanjika se mu v *Prezgodnjem dnevu* razraste in razčleni v silhuete izljubljenih ljubimcev, odmirajočih starcev, v zavrženo predmetnost predmestja in ulice, pa naprej: v namige o boleče izpraznjeni in iztrošeni revolucionarni generaciji, o popačenosti civilizacije, o manipulacijah njenih mehanizmov s človekom, skratka, o vsem takem in podobnem, kar po svoji vsebini pomeni destrukcijo tradicionalne humanistične predstave o skladnem človekovem bitju in žitju sredi narave in družbe. Njegova beseda pa pri tem ostaja neokužena od vsega tega razkroja; ne doživlja ga sama na sebi, temveč ga le neutrudno opisuje. Celo sproščenega prostega verza, ki je ritmična razrušitev metričnega verzne kalupa, si pesnik noče in ne zna privoščiti: včasih se zateka k enjambementom, pa je njegovemu ureja-jočemu čutu takoj odveč to grobo zasekavanje v glasovno ritmično verzno enotnost. Rešuje jo z rimanjem sintaktično in vsebinsko nepoudarjenih verznihih koncev, predvsem pa se, brž ko je mogoče, spet izteče v jasen metrični zaris, kot — recimo — v *Zelenem jamboru*.

Kovičeva prva pesniška zbirka, ki je v smislu dolgoročnega pesniškega razvoja prva tiha in neopazna pesnikova zmaga nad subjektivizmom tradicionalne lirike, se je po vnanjem videzu iztekla v oblikovno vsebinsko pat pozicijo: pesnik postopoma prihaja do zavesti o razpadu sveta starih oblik in vsebin, vendar pa ne pristane na to, da bi ta razkroj ponazarjal z razkrojem pesniške besede same. Razrešitev so prinesle *Korenine vetra*, druga in po dogajajoči se pesnikovi izpovedno oblikovalni drami najbolj razburljiva Kovičeva knjiga pesmi.

Po ovinku smo se znova približali pesmi *Oljka* in njeni v bistvu še globoko slutenjski programski napovedi o svetu, ki bo prispodoba, z ničimer primerljiva, torej prispodoba samega sebe, ali enostavneje, podoba podobe.

Če je svet podoben samemu sebi, ga je treba opazovati in obravnavati takega, kakršen pač je. Bolj ko si ga vtiraš v čute takega, kakršen scela vdira vate, bolje si ga — podobo podobe — razlagaš in bolj ti je jasno, da ga s tako popolno metodo in rezultatom primerjave — kajti kaj je v bolj popolnem sorazmerju, kot je isto z istim — z besedami razložiti ne moreš. Kako boš tedaj posredoval iz sebe, kar čutiš do neizrazljivosti?

Popolnoma logično, da edino mogoče le s samim seboj: edini si, ki veš — in mukoma preživljaš to resnico — da je prvo podoba in drugo prav tako podoba; da je podoba, kar vidiš v sebi in skozse, in da je podoba, kar na veke obstaja mimo tebe. Med dvema podobama, skratka, si, zavest si med njima. In da bi vsem, ki podobno zaznavajo kot ti, dal znamenje o svojem obstoju med dvema podobama (ker si pesnik in hrepeniš stopiti iz anonimnosti in nesmiselnosti take povezave), skušaš s to svojo zavestjo kot s hrbtom, podstavljenim pod težko breme, zmakniti podobo, pokrivajočo podobo. In ta zmik, to komaj opazno odstopanje podobe od podobe, je čar tvojega realističnopoetičnega opisovanja, meja z iracionalnim, tvoja posebna zveza z živim sodobnim iskanjem poetične resnice o svetu.

Ker vemo, da Kovič ni hotel in mogel pristati na oblikovno destrukcijo v poeziji, se nam zdi njegovo reševanje v »prisposodbo brez primerjave« popolnoma naravno in preprosto. Sklenil je pač — tako si poenostavljeno mislimo o njem — da ne bo gradil z drobci, ampak s celimi kosi.

Vidiki, ki so se odpirali pred njim, pa osrednje smeri njegovega prodora očitno niso v celoti podpirali, temveč so ga postavljali pred nove preizkušnje. Kovič, ki se je ta čas že močno otesal stare romantične tradicije nasploh in se še posebej odločno izkopal iz njene zožene različice v skupini štirih, je imel namreč sorazmeren uspeh tudi v opisu civilizacijske in kulturno idejne destrukcije z nenačeto pesniško besedo in je v tej smeri postavil kultivirano zadržano humanistično vzporednico Zajčevemu nihilistično razbolelemu kriku. Sprostil je verz, se razmahnil v družbenem angažmaju in celo pretanjeno formuliranih idejnih protestih ter si za vso to rabo priredil zaokrožen metaforičen arzenal iz pojmov, ki v naši posplošeni zavesti karikirajo puščobnost, plitvost, uniformiranost, oglatost, brezčutnost stehnizirane civilizacije. Roboti, stroji, geometrična začrtanost eksistence, poenostavljena in zdesetkana, v tla zabijajoča stereometrija življenjskih oblik in načinov in mednje stisnjena podoba upirajočega se človeka, v patosu pomajševanja potlačena na štirinožno pozicijo psa — vse to vdre v *Korenine vetra* in prekipi do vrha v naslednji knjigi pesmi z naslovom *Ogenjvoda*.

Že se zdi, da bo Kovič ostal pri zreduciranem grafičnem orisu sveta in se bo zadovoljil s še močno romantično karikaturjo njegove podpovršinske gmote. Toda kakor gre skozi obe pravkar obravnavani knjigi pesmi ta tendenca, teče skozi njiju še neka druga. Nanjo pa smo naleteli že v pesmi *Soba v Prezgodnjem dnevu*. Za kompozicijo zbirke *Ogenjvoda*, ki je nadaljevanje in razčlenjanje zasnov iz svoje predhodnice, je — mimogrede — značilno, da se obe tendenci skoraj po pravilu izmenoma pojavljata v zaporedju pesmi.

Če je bila prva izmed teh tendenc v Kovičevem snovanju v bistvu še zmeraj svojevrstno nadaljevanje starega romantičnega subjektivizma z začetkov pesnikove poti, pa je bila druga tisti vedno bolj uveljavljajoči se vzgib v njem, ki mu je v tradicionalni humanistični uglašenosti oziroma — bolje — razglašenosti povzročal občutek nezadostnosti in nezadovoljstva. In tako mu je, očitno, zagrenil tudi uspeh v območju pravkar opisovanega protesta zoper stehniziranost in razčlovečenje tako imenovane atomske epohe in našega konkretnega trenutka v njej. Kovič je pač preveč čuten in hkrati v organično skladje razumno naravnan pesnik, da bi ga mogla zadovoljiti in prepričati mrtva predmetna konstrukcija sveta s svojim neogibnim miselnim tlorisom — nihilizmom. Ko je odkril predmet zunaj svojega jaza, je imel — spomnimo se — ta predmet srce, krvni utrip, organično obliko, neki — po vsem tem in zaradi tega — predvidljiv smoter obstoja. Vrh vsega ni bil pomasovljeno anonimen, ampak skrivnosten v svoji posamičnosti — odtiski vznemirljivo neznanih historij so vsakega teh predmetov obdajali s korono zgovornega molka in govorili pesniku o tujih, nepojasnjenih usodah. Tako daleč so šle te slutenjske zaznave, da je ujel v dvom še sam sebe in je svojo lastno nedoumljenost izenačil z neštetimi nedoumljenostmi okrog sebe ter zapisal: tuje življenje živim.

Vprašanja, ki so ga torej že od vsega začetka trla, so presegala sekundarna civilizacijska nasprotja. Skepsa v območju percepcije, ki ga je gnala v izenačenje z zunaj njega obstoječo predmetnostjo in pojavnostjo sveta po

navdihneno preprostem sklepanju: nisem si razumljiv in tudi svet naokrog mi ni razumljiv, torej smo si enaki, je prerasla tudi v moralno etični in ontološki agnosticizem. Nekako — si lahko zamišljamo — takole: moja ravnanja in njihova vrednost glede na neki nedoločljivi smisel in s tem neko absolutno vrednotenje so mi nerazumljiva in tudi početje sveta mi je nerazumljivo, torej smo si enaki. In parafraza pravkar citiranega verza bi se morala glasiti: tuje ravnanje živim.

Če pa človek ni gospodar svojega obstoja in njegovih ravnanj, je razbremenjen tudi odgovornosti zanju in sorazmerno svoboden. Tudi Koviču se je, lahko sklepamo, znenada zasvetlikala ta grenko vsiljena biopsihična svoboda in tega je čutni, favnovski del njegove narave bržkone komaj čakal. Živeti in izživeti svojo neprostovoljno priklicanost in poklicanost na tem svetu, si je zaklical, a sredi te zelene in krvave biologije obdržati zavest o vsem tem, si je z domala mistično vzhičenostjo prigovarjal. V takšnem razpoloženju, visoko nad begotnim in minljivim reliefom civilizacije in tehnizacije na površini Zemlje v njeni sedanji geološki starosti, je Kovič našel živali.

Žival, to je tista gomazeča vez med kamenino in človeškim umom, ki v spoprijemu z zadnjimi resnicami tudi že, kot da je na mestu okamenel. Žival je tisti predmet s srcem, ki je v njem že razločno bije srce sveta. Žival je tisti predmet, ki ima v našem izkustvu najpopolnejšo organsko obliko, saj je napoved našega telesa, ki ga v svoji zemski samoljubezni obožujemo. Žival je tisti predmet, ki nas s svojimi slepimi nagoni ponavlja na tej zemlji, da se smemo oddaljevati v prostranstva duha in vemo, kam se nam je vračati, kadar se utrudimo od teh pohodov. Žival je naš spomin na prehojeno pot in opomin, da ni večjega razumevanja od razumevanja nerazumnosti, zatoorej:

Blažena nerazumnost živali,
ločena od besed, ki so dane človeku,
da se z njimi do nesporazuma zastrupi.

Blažena skupna tema črede in samotarjev
pred podobo sveta, ki je ne meri duh,
ampak čuti, začudeni nad stvarmi.

Blažena, ker si onkraj zlega in dobrega
zajezena v nagon, ki ti vlada in sodi
in ti odmerja korak in izbira družico za noč.

Blažena, ker še tisti, ki jim je dana beseda,
tvoje blaženstvo čutijo in hrepenijo
v svojega bitja nezavestno temo.

Žival je torej tisto, kar Kovič — in mi za njim — neprestano išče: najpopolnejša prispodoba!

Citirana pesem se imenuje *Psalm* in je sklepna stvaritev v zbirki *Korenine vetra*. Končuje, kar bi morala napovedovati, namreč ciklus *Vetrnice*. Toda pesnik tedaj, ko je sestavljal to zbirko, tega še ni vedel. Ko je leta 1970 naredil knjižni izbor svoje poezije, je pa *Psalm* že uvod v ta ciklus pesmi.

In ne le to — *Vetrnice* prerastejo iz cikličnega naslova v naslov vse knjige. Jedro, ki je bilo započeto v *Koreninah vetra*, se mu je namreč v zbirki *Ogenjvoda* zgostilo in razmahnilo in Kovič se je — tako lahko z gotovostjo sodimo — ovedel, da je galerija njegovih podob (prisodob) iz narave jedro njegove pesniške izpovedi sploh.

Toda kot v vsakem organsko razvijajočem se snovanju, tako tudi v tem nadirju poglobitve v pesniško snov in poslanstvo, ki je hkrati njegov prvi neizpodbiten ustvarjalni zenit, ni šlo brez postopnega približevanja oblikovno in idejno izčiščenemu dosežku. Ali z drugimi besedami: pesnik je že našel najustreznejšo snovno in motivno področje za svojo zamisel o osamosvojeni prisposobi sveta, ko se je njegov jaz še upiral izginotju v objektivizirani lirizaciji sveta in življenja, tej zanesljivi znanilki modernega poetičnega občutja nasploh. Od verzov

Naj se spet vrnem v nebesa aprilov,
v gostega drevja zeleni grad.
V mladih potokov prozorno idilo
vetrnic, vetrnic pojdem iskat.

pa do verzov

Mlad rdeč bik se od črede loči.
Med jelše gre iskat drugim neznan zel.
Objamejo ga vetrnic beli obroči.
Skloni glavo in liže gorki plevel.

je širok lok samozatajevanja, reduciranja sebe, da bi se v pesmi multipliciral svet, predvsem pa dolgo obdobje temeljitega teoretičnega razmišljanja o besedi in procesu ustvarjanja.

Kovič je eden redkih pesnikov, ki se jim je kdaj posrečilo polno upesniti ta tako rekoč teoretična doživetja. Skozi pesmi *Sonet* in *Glas*, uvrščeni v zbirko *Ogenjvoda*, nam je pustil priprta vrata v oblikovno problematiko svoje pesniške delavnice med časom, ko so nastajale njegove upodobitve narave in — glede na tipičnost — skoraj žanrskih dogodkov v njej.

Ta problematika je bila resnično huda in na prvi pogled skoraj nerazrešljiva. Naj jo povzamemo s kar najpreprostejšim vprašanjem: kako z besedo, ki ni doživela destrukcije, naslikati — denimo — letni čas, pa da bi upodabljanje ne zdrsnilo na raven stare romantičnorealistične oziroma — morda bolje? — klasicistično akademske deskripcije? Takole poje, na primer, eden najbolj značilnih predstavnikov te šole v slovenski poeziji s konca 19. stoletja, Josip Stritar, o jeseni:

Po njivah se živina pase,
več žitne bilke ni nikjer;
plevel zdaj po strnišču rase,
pastirci kurijo zvečer.

Jesen rumena, dobro žena!
Otroci se je vesele;
rdeča, bela in rumena
na drevju jabolka zore.

In takole v svoji »rdeči pesmi« o jeseni Kovič:

Jutranji gozd rdečo sapo diha,
koruzni storž luščine je napel,
na veji v starem sadovnjaku niha
rdeči sad, do zadnje peške zrel.

Kaj je moderni pesnik storil, da je njegova podoba kljub uporabi domala enake metrične sheme in znanih materialnih rekvizitov poljedelčeve jeseni v nadrealnosti zmaknjen kompletan svet, medtem ko ostaja Stritarjevo slikanje na ravni poučno-vzgojnega površinskega opisa?

Odmislimo Kovičevo pesniško moč, s katero Stritarjeva profesorska zglajenost, kajpak, ne zdrži primerjave, in vzporedimo oba zgleda le z namenom, da bi nam postala nazornejša, moderna, v našem primeru tipično kovičevska metoda.

Stritar stopi v pejsaž od strani, od zunaj, in ostaja pri vnanjem. Kot da predava gruč mladim poslušalcev o jeseni, lepo po vrsti ugotavlja spremembe, ki so se zgodile v naravi: podlessek je zacvetel, na jug so poleteli žerjavi in lastovice, kos v grmu je umolknil in k človeškim bivališčem so se primaknile sinice; po praznih poljih se pase živina in pastirji si kurijo v prvem hladu; dozorela rdeča, bela in rumena jabolka so njihovo veselje; jesen je kljub vsemu dobra in prav je, da se je človek radosti.

Stritar je glasen in razviden opazovalec. Hoče, da ga slišijo in vidijo čimdlje in čim razločneje. Vse podobe nadrobi pred nas samo zato, da bi nas podučil in okrepil v vdani, umirjeni pridnosti. Za njimi ni ničesar, kar bi nas s svojo nedorečenostjo utegnilo vznemirjati in begati. Barve, ki jih polaga na svojo sliko, so naključne in nazadnje nam v neubrani, naključni sosesčini rdeče-belo-rumeno zamigljajo raz veje.

Kovič je nekje globoko v pejsažu. Ne vidimo ga in ne slišimo. Kar prihaja do nas, je potresna vibracija čutov in ti se nam pred očmi zablistajo v nasilno enotnem barvnem tonu kot med šokom ali pred spancem. Da njegovo rdeče jabolko nazadnje zaniha na veji v starem sadovnjaku, je le končna eksplozija nekega kot plima nastopajočega stopnjevanja rdeče barve: ta puhti iz potečih se rusih konj, votlo boljši iz dupline rdeče vrbe, kot višnjeva plesen se je razlezla čez negibno gladino, zdaj zdaj bo zavrela v bakreno rdečem kotlu in rdeče buhnila iz jutranjega gozda. Vse bistveno se dogaja nekje v globinah, vnanje lagodne menjave so le navidezni mir pred silnim navalom čudno omamne prevzetosti, zato ni čudno, če se tudi z ljudmi dogajajo nenavadne reči: kot večče okrog luči se vso noč do jutra motoviliijo okrog svetle nitke žganja v polneči se posodi bosonogi, omamljeni kmetiči.

Paletó obveznih barvic preliže fauvistično nasilna enotna barvna ploskev. Glasnega in na vse strani razgledujočega se opisovalca in razlagalca ni več. Je le še gluhonemi in nevidni posrednik, ki se mu je vse doživljanje obrnilo navznoter in kateremu se od prihajajočih treslajev navdiha v ustih dobesečno trese nebo:

Kompas si,
primi se za podboje,
da boš držal
potres glasu.

Čuj, zid se trese,
nebo se trese,
da, v tvojih ustih
se trese nebo,
to je glas, ki prihaja,
o borni prostori,
kje je zanj dovolj veliko uho?

Zdaj torej že vemo, da je tisto, kar je zmaknilo Kovičevo realno podobo sveta v nadrealnost, neko notranje dogajanje, eksplozivno in potresno. Pojdimo za pesnikom in recimo temu dogajanju glas, ki »prijaja iz lave, iz molka vulkanov« in napolni prostor, ki je beseda in zaradi možnosti te akumulacije večbeseda. Sledimo mu še dlje in opazujemo to besedo, čedalje bolj polno tega glasu. Mar se z njo ne dogaja natanko to, kar se dogaja v *Sonetu* s kapljo,

»ki iz strašnega preobilja voda
od znotraj postavi plodilo dežja«?

To pa, najpreprosteje rečeno, pomeni, da je treba staro, v privajenih zvezah in rabah izrabljeno besedo napolniti z drugačno čustveno in miselno vsebino. Ne gre torej za destruktivistično seciranje besede, temveč za njeno poetično transfuzijo. In to je Kovič tudi storil in povzročil zmik svoje podobe v nadrealnost. V obravnavanem primeru se je, da bi to dosegel, oprijel — spet kar najpreprosteje rečeno — fauvistične barvne prevlade v svojem realnem pejzažu. V drugih spet je od znotraj polnil poetično plodilo svojih besed s prvinskim spolnim nagonom, pa živalsko voljo do obstajanja, ali pa, na primer, z mitično pravljico tesnobo, ki je minuciozna lirična paralela strniševski fabulativno razčlenjeni epski.

Najrazličnejših konkretnih izpeljav in poetičnih realizacij je v njegovi poeziji — skratka — še veliko in jih bržkone še veliko bo. Vsaka — kot že rečeno — bi zaslužila razčlemba, kakršno je v našem razmišljanju doživel pričujoči drobci njegovih verzov. Če smo se je oprijeli, smo se je zato, da bi po miselni poti dognali tisto, kar je omogočilo, da je Kovičeva poezija redko lepo dograjena, v sebi sklenjena različica modernega liričnega izpovedovanja ne le na Slovenskem, temveč tudi na tujem. Kar se nam je posrečilo dognati, smo označili s prisposodobno brez primerjave. Naj nas pri tem ne moti, da je pesnik v zadnjem času izjavil tudi

Kaj so vse prisposdobe sveta
v noči
ko volk na ledeni gori
tuli v mesec
svoj goli stil.

Prisposdoba ali goli stil — to je v osamosvojenem in izpovedno estetsko potrjenem Kovičevem poetičnem svetu samo še vprašanje dogovora o poimenovanju.