

Igor Saksida

Ljubljana

POVEZANOST MLADINSKE IN NEMLADINSKE POEZIJE IN POETIKE NIKA GRAFENAUERJA

0.1 Razmerje med Grafenauerjevo poetiko (tj. načeli oblikovanja, pa tudi razlaganja in vrednotenja pesništva) ter njegovo mladinsko in nemladinsko poezijo je s stališča literarne vede eno osrednjih vprašanj, saj je že na prvi pogled mogoče ugotoviti, da je pesnikova (mladinska) ustvarjalnost mnogoplastna, oblikovno in tematsko razvejana, kar ne more biti brez zveze s premiki, ki so se dogajali v Grafenauerjevem nemladinskem pesništvu ter njegovi avtopoetiki – te je literarna zgodovina in interpretacija beležila in umeščala v širši literarni, pa tudi filozofski in družbeni kontekst. Je iz premikov v njegovem mladinskem pesništvu mogoče sklepati, da jih je povzročil pesnikov spremenjeni pogled na poezijo in njeno funkcijo, izhajajoč iz posebnega odnosa med subjektom in svetom? Ali potemtakem mladinsko pesništvo izhaja iz istih poetičkih izhodišč kot nemladinsko? Pritrdilni odgovor na zastavljeni vprašanji bi pomenil, da mladinsko pesništvo nikakor ni nekakšen »privesek« k ostalemu pesnikovemu delu, ampak da je v svoji posebni oblikovanosti sestavni del Grafenauerjeve poezije, ki se je oblikovala hkrati z opredelitvami oblike in funkcije moderne poezije ter pesnikovega položaja, vidnimi iz pesnikovih samointerpretacij in razlag besedil drugih ustvarjalcev.

Prikaz razvoja Grafenauerjevega mladinskega pesništva bo torej temeljil na primerjavi med njegovimi zapisi o (modernej) poeziji ter nemladinskimi in mladinskimi pesniškimi zbirkami. S tem pa se odpre novo, za nadaljnje razpravljanje vsekakor bistveno vprašanje: Kaj upravičuje postavitev mladinske poezije ob nemladinsko in njuno opazovanje v luči Grafenauerjeve poetike?

0.2 Prvo opozorilo na utemeljenost take primerjave je **sočasnost nastajanja/izhajanja** mladinskih in nemladinskih besedil ter esejistike. Prve objave nemladinske poezije sežejo že pred leto 1960, mladinske pesmi pa je prav tako »pisal že v srednji šoli in jih tudi objavljal v mladinski prilogi *Ljudske pravice* ter v *Dnevniku*« (Paternu 1979 : 187). Ta povsem zunanja vzporednost, ki opozarja na možnost globlje povezanosti obeh podvrst pesništva, je v Grafenauerjevem delu stalna, kakor je razvidno iz preglednice (ki ni sistematičen pregled objav, ampak le opozorilo na sočasnost izhajanja); ponatisi in izbori v njej niso upoštevani, kljub morebitni različnosti ilustracij:

NEMLADINSKO PESNIŠTVO, ESEJISTIKA

Večer pred praznikom (1962)
Stiska jezika (1965)

Kritika in poetika (1974)
Štukature (1975)
Igra v pesništvu za otroke (1975)
Izročnost pesmi (1982); v knjigi so
zbrane razprave že iz l. 1970 in 1974

Palimpsesti (1984)
Izbrisi (1989)
Tretja beseda (1991)

MLADINSKO PESNIŠTVO

Pedenjped (1966)
Domače živali (1970)
Živali na dvorišču (1970)
Živali v gozdu (1970)
Živali na polju (1970)
Kaj je na koncu sveta (1973)
Kadar boben ropota (1974)
Sredi polja rdeči mak (1974)
Avtozaver (1976)
Abeceda (1977)
Zmajček razgrajajček (1978)
Nebotičniki, sedite (1980)
Kam pelje vlak (1983)
Skrivnosti (1983)

Prikazana bližina izida posameznih besedil (npr. *Kaj je na koncu sveta*, *Kritika in poetika*, *Štukature*) je mestoma bolj, drugje manj očitna; vsekakor pa primerjava ne more biti utemeljena zgolj na »istočasnosti« izida posameznih del, ampak mora izhajati iz tehtnejših razlogov.

0.3 Taka globlja utemeljitev so Grafenauerjeve interpretacije mladinske in nemladinske poezije. Med njimi je že na prvi pogled opaziti vrsto sorodnosti; te so terminološke in metodološke. V zvezi s terminološkimi vzporednicami sta zanimivi razpravi *Pesniški modernizem* in *Ta roža je zate* – v obeh namreč Grafenauer razlikuje dva tipa pesništva/poetike; to sta: tradicionalno pesništvo/tradicionalistična poetika in moderno pesništvo/inovativna poetika. Oznaka tradicionalna poezija je v prvi razpravi opredeljena kot nasprotje modernemu pesništvu zato, ker v njej »fabulativni ali tematski kriterij prevladuje nad jezikovno informativnim« (Grafenauer 1982a:111), tradicionalistična poetika pa se od inovativne loči po ustvarjalčevi predstavi o otroštvu, iz katere izhaja posebna oblikovanost pesništva. Za vprašanje o utemeljenosti primerjave je važno zlasti dejstvo, da je Grafenauer kljub različnosti predmetov obeh razprav na podoben način in s sorodnim izrazjem pojasnjeval mladinsko in nemladinsko poezijo; ob tem je verjetna predpostavka, da so zveze med tradicionalistično poetiko in tradicionalnim pesništvom ter inovativno poetiko in modernim pesništvom še globlje, kajti interpretacija Zajčeve pesmi je kot odstiranje pomenskega polja podobna interpretaciji Tauferjeve pesmi. S tem pa se pokaže naslednja vzporednica med interpretacijami mladinske in nemladinske poezije, to je metodološka sorodnost – Grafenauer namreč v opaznem delu svojih razprav izvede »semantično strukturalno analizo« (isto: 82): na podlagi pomenskih razmerij med besedami prikaže tematske plasti besedila. To metodo poimenuje različno – v *Branju tradicionalne in moderne poezije* kot »osvetlitev (...) strukturalnih posebnosti« (isto: 116), v interpretaciji Župančičeve *Večerne impresije* kot »strukturalno semantič(o) razlag(o) teksta« (isto: 56). Svoj model branja, izhajajoč iz strukture pesmi, dogradi z nekaterimi filozofskimi pojmi, in tako formalno analizo poveže z miselnimi sestavinami besedila. Isti interpretacijski model je opazen v nekaterih Grafenauerjevih analizah mladinske poezije; že v *Prazniku pesmi* (poglavju knjige *Izročnost pesmi* in ponatisu razprave *O pedenj-človeku in laket-bradi* iz l. 1980) je ob metodi, ki osvetljuje posebnosti Levstikove leksike, opazna uporaba filozofskega izrazja (volja do moči ipd.). Interpretacija Zajčeve *Abecedarije*, zlasti pesmi *Ta roža je zate*, odraža isto metodologijo: prikaz ustroja besedila (pesniška pisava »teži k smiselni in strukturalni urejenosti in zaključnosti«

(isto: 164)) je dopolnjen z umeščanjem konotiranih pomenov v sistem idej, povezanih z moderno filozofijo: »V pesmi se torej na simboličen način staplja to, kar je, s tistim drugim, ki je nič, v mitsko celoto, v predočenost obojega.« (isto: 176) Zapisano že bolj jasno kaže na Grafenauerjevo naravnost do mladinske poezije – v svojih interpretacijah je očitno ne pojmuje kot z nemladinsko neprimerljive literarne vrste, ampak kot posebno strukturirana besedila, katerih sekundarna eksistenca (izhajajoča v tem primeru iz branja odraslega) je v svoji kompleksnosti primerljiva z nemladinskimi besedili. Takó brano besedilo seveda presega okvire mladinske književnosti, kar le še dodatno utemeljuje problematiko povezanosti njegovih mladinskih in nemladinskih pesmi.

0.4 V Grafenauerjevih interpretacijah mladinske poezije je najti nekaj zapisov, v katerih je nedvoumno izraženo prepričanje, da je mladinsko pesem mogoče obravnavati nemladinski enakovredno. V spremni besedi k Snojevim *Pesnim za punčke in pobe* z naslovom *Ko bo očka majhen* zapiše, da se bo do Snojeve mladinske poezije »vedel (...) enako kot do pesmi za odrasle« (Grafenauer 1984: 137), in sicer z upoštevanjem njene specifičnosti. Isto naravnost je razbrati tudi iz misli o lastnem pesništvu, ob dodanem vrednostnem kriteriju: »Takšna mladinska literatura, ki ji gre za estetsko igrino in s tem seveda tudi za artistično čim bolj funkcionalno urejeno jezikovno materijo, je brez dvoma povsem enakovredna literatura za odrasle.« (Grafenauer 1975: 35) V zapisu je za nadaljnje razpravljanje bistvena načelna izenačitev mladinske in nemladinske literature na podlagi temeljne fenomenološke določilnice besedil: njihov »namen je v prvi vrsti ta, da so estetski« (isto: 32). S tem je povezana tudi kasnejša Grafenauerjeva misel: »Kolikor lahko ugotavljam danes, se je mladinska poluta mojega pesništva, tudi če gledam nanj kronološko, čedalje bolj zblíževala s poezijo za odrasle.« (Grafenauer 1982b: 40) Ob zapisanem je zanimiva sodba T. Hribarja: »Mladinsko pesništvo pa ne spada, naj ne bi spadalo v visoko pesništvo.« (Hribar 1990: 122) Zdi se, da je bila oblikovana brez upoštevanja (tudi v Grafenauerjevem pesniškem in esejističnem delu razvidne) specifičnosti mladinske književnosti in hkrati njenega bistva (umetniškosti), na podlagi katerega jo je mogoče analizirati in vrednotiti v primerjavi z nemladinsko. Tako primerjavo je izvedel F. Forstnerič in v njej zapisal, da Grafenauerjeva »praksa v mladinskem pesništvu razveljavlja nekatere avtorjeve znane izjave« (Forstnerič 1980: 68), nanašajoče se na bistvo in ustroj poezije. Primerjava med Grafenauerjevimi teoretičnimi zapisi ter njegovo mladinsko in nemladinsko poezijo je torej utemeljena tudi na podlagi pesnikovih izjav o lastnem delu, ki opozarjajo na to, da je mladinsko poezijo smiselno obravnavati kot sestavni del celotnega pesnikovega dela.

1. GRAFENAUERJEVA POETIKA IN NEMLADINSKA POEZIJA

1.0 V knjigi *Kritika in poetika* je že v naslovu ob kritiko kot presojo o smislu, katere izvor je »v človekovi s-miselni zavesti o bivajočem« (Grafenauer 1974: 8) postavljena poetika – uvodno vprašanje je, kako razumeti zadnji izraz. Odgovor je mogoče najti v njegovem razmišljanju o krizi kritike, ki izhaja iz njene utemeljenosti v presojanju pesništva glede na resnico/smisel.

S tem ko se pesništvo bistveno spremeni, in ga ni mogoče več presojati na podlagi posnemanja, se spremeni tudi položaj kritike. Le-ta namreč nima več normativne, ampak le pojasnjevalno razsežnost, s tem pa postane posebna »filozofska disciplina, ki se dogaja v luči sokratemisleka o izhodiščih, v katerih se utemeljuje evropsko mišljenje z nastopom sokratičnega subjektivizma« (isto: 45). Kritika kot pojasnjevanje ali razlaganje pesniškega dela je torej utemeljena v prikazovanju »pomensk(e)

struktur(e) pesniškega logosa glede na problematizirani smisel« (isto: 49), kar pomeni, da izhaja iz branja kot presojanja literarnega dela glede na jezikovno in širšo konvencijo, ne morda glede na apriorni smisel, resnico ali idejo. Kritika se v sporočevalnem postopku kot razmerju med avtorjem, delom in bralcem nanaša na zadnjega, iz česar izhaja, da je poetika vezana na avtorja, in sicer kot sistem načel, ki določajo oblikovanje besedila in na podlagi katerih lahko kritika prepozna razločevalne lastnosti besedil določenega avtorja. V tem smislu poetika seveda ne more označevati raziskave »značilnosti literarnih vrst ali morfološk(e) analiz(e) literarnih del s kompozicijskimi vprašanji« (Ocvirk 1978: 13), ampak kot izraz razvidno kaže na svoje izhodišče, tj. grško besedo poiesis, »to besedo pa uporabljamo danes kot poezija, kar pomeni pesništvo« (Pirjevec 1981: 5). Poetika na podlagi svoje etimologije in v primerjavi s kritiko zajema sklop miselnih in načelnih usmeritev, ki sooblikujejo leposlovno delo, v tem pa se tudi razlikuje od izvornega izraza poiesis. Potrditev take oznake poetike je najti med drugim tudi v Grafenauerjevem spisu iz l. 1991, v katerem razmišlja o tradicionalistični poetiki, na podlagi katere nastajajo pootročena besedila – predstava o otroštvu (in v tem okviru o mladinskem pesništvu) se torej pojavlja pred umetniškimi ubesedovanjem, in prav to predstavo, razumljeno v zelo širokem smislu kot predstavo o jeziku, naslovniku in funkciji poezije, je mogoče označiti s pojmom poetika. V tem smislu je opredeljena poetika tudi v Snojevem zapisu o *Tretji besedi*; Grafenauerjeve interpretacije poezije povezuje z njegovo avtopoetiko, ki med drugim izhaja tudi iz samih interpretacij – s tem se Grafenauer giba »po obodu hermenevtičnega kroga« (Snoj 1991: 175), saj »pesnik Grafenauer – kot interpret – razume avtopoetike drugih pesnikov in poezijo moderne dobe v celoti iz svoje lastne poetike« (isto). Razmerje med kritiko in poetiko se tako pokaže v novi luči, kajti pri Grafenauerju je kritika kot eksplicacija pomenskih razsežnosti pesmi utemeljena v (avto)poetiki, poetika kot sistem besedilotvornih načel pa se kaže iz kritičkih zapisov – to pomeni, da med kritiko in poetiko, med presojanjem/interpretacijo na podlagi določenih meril in merili/načeli, ki sooblikujejo poezijo v okvirih avtopoetike, ni tako izrazitega zveza, kot se zdi iz uvodnih besed v *Kritiko in poetiko*. Četudi se je kritika odvrnila od presoje pesništva na podlagi novoveškega subjektivizma, je v novi obliki našla svojo smiselno utemeljitev v (avto)poetiki, s tem pa v miselnem in filozofskem okviru, iz katerega avtopoetika izhaja. Zveza postane še razumljivejša, če se upošteva misel o izrazitem porastu »poetske refleksije in avtorefleksije, ki spremlja moderno pesništvo« (Grafenauer 1974: 26).

1.1 Poetika Nika Grafenauerja

V okviru razmišljanja o razmerju med poetiko, nemladinsko in mladinsko poezijo se zdi smiselno shematičen prikaz izhodišč t.i. filotehničnega pesništva, izpostavljenih v *Kritiki in poetiki* ter interpretacijah poezije, zbranih v knjigah *Izročnost pesmi* in *Tretja beseda*. Grafenauerjeva poetika zajema tako filozofske kot oblikovne opredelitve modernega pesništva – ob tem formo pesmi povezuje z ontološkimi vprašanji človeka in pesništva, kar je primerljivo s Pirjevčevim razumevanjem razmerja med poezijo in filozofijo, ki se odraža v predpostavki, da »za poezijo ni brez pomena, kaj o njej mislimo« (Pirjevec 1978: 45). Zdi se, da je to razumevanje vplivalo na Grafenauerjevo poetiko, kar potrjuje tako letnica prve objave Pirjevčevega razmišljanja o poeziji (*Naši razgledi*, 1969) kot Grafenauerjev zapis: »Koliko dolgih nočnih diskusij s Pirjvcem, Kermaunerjem, Inkretom, Rožancem, Urbančičem, Hribarjem in drugimi prekriva prah minulosti?« (Grafenauer 1981: 111) **Filozofski okviri**, v katerih se utemeljuje Grafenauerjeva poetika, so prevzeti iz slovenske recepcije eksistencializma in zlasti

Heideggerja; že v *Kritiki in poetiki* so ti okviri razvidni: kriza subjektivizma je povezana z vprašljivostjo volje do moči, kriza kritike pa s problematizacijo apriornega smisla, »do katere je prišlo s spoznanjem in aktualizacijo ontološke diference« (Grafenauer 1974: 45). Ontološka diferenca je ena od najbolj bistvenih besednih zvez, po katerih je prepoznava njegova poetika, in sicer kot diferenca »med načinom in resnico biti poezije« (Grafenauer 1991a: 149). Resnica biti je nič, poezija pa to resnico razkriva in se hkrati poraja v čudenju in uporu, »ki vznikata iz groze pred brezdanjostjo ničā (isto: 77). Poezija je čutno nazorno upesnjevanje resnice, ki je nič, njena resnica pa je tudi resnica subjekta – ta se na podlagi resnice lomi v svoji smiselni utemeljenosti. Zato Grafenauer v postsubjektivistični poeziji različnih stilov sledi zapostavljanju ideologije subjekta; v interpretaciji Murnove poezije zapiše, da poezija »ne meri nikamor iz sebe, k nobenim splošnim ciljem ali idealom« (Grafenauer 1982a: 22), zato le še ponotranja svet v njegovi končnosti in brezmejnosti. Poezija in subjekt sta torej postavljena na nič kot temelj, na resnico, »da smo smrtni, da naša eksistenca »plava« v brezdanjosti ničā (isto: 8), in nič drugega (idejnega ali idealnega) ne more zamenjati tega temelja – breztemeljnost poezije se po Grafenauerjevem mnenju radikalizira v Šalamunovi poeziji. Iz temeljne resnice biti pa se razkriva tudi vrednost – svetost biti, sveto »kot transcendirajoča (ne transcendentalna) razsežnost bivanja, ki človeka povezuje z vsem drugim bivajočim« (Grafenauer 1991a: 67), tudi v enkratnosti in edinstvenosti človekovega bivanja. V poeziji se taka naravnost do svetega in ničā kot resnice biti, izročnosti ničū, izraža kot hrepenenje po drugem, izročnost drugemu, spominjanje kot ponotranjanje (Erinnerung), kar Grafenauer prikaže v interpretacijah poezije od Prešerna do Murna in Kosovela, Kocbeka in Zajca. Grafenauerjeva kritika in poetika je potemtakem bistveno zaznamovana s prej očitanim filozofskim (heideggerjanskim) slovarjem in sistemom idej, saj se v njegovih interpretacijah kot stalnica pojavlja vprašanje, »kako se v poeziji moderne dobe kaže razmerje med človekom/subjektom in bitjo/bivajočim« (Snoj 1991: 174) – v luči razmišljanja o ontološki diferenci in njenem pomenu za Grafenauerjevo poetiko je V. Snój posebej podčrtal Pirjevčev vpliv; kljub nekaterim posebnostim Grafenauerjevih interpretacij je opazil njun »skupen mišljenjski horizont« (isto: 179). Ob tem ni nepomembno, da spada Grafenauerjeva poetika v tisti tok recepcije heideggerjanstva na Slovenskem, ki se kaže kot »prevzemanje filozofskih idej v sklopu te ali one verske, socialnopolitične, umetniške miselnosti« (Kos 1983a: 293). Posledica navezave poetike in pesništva na filozofijo je poudarjanje miselnih plasti besedila – že ob zbirki *Stiska jezika* je B. Paternu zapisal, da se podobe iz stvarnosti »spreminjajo v čiste intelektualne pojme bivanja« (Paternu 1967: 210). Tako je razumljivo, zakaj tudi kasnejše Grafenauerjeve poezije ni mogoče pojmovati zgolj kot jezikovni eksperiment – pesnik sam pravi, da je treba razlikovati med opisom nastajanja bitja pesmi in med bitjem samim, v katerem je zajeto neznano in ki »vzpostavlja in imenuje vse tiste eksistencialne razsežnosti, ki označujejo tudi naše bitje« (Grafenauer 1981: 118). Njegova poetika je s stališča oblike sicer utemeljena na pojmovanju pesništva kot rušenja jezikovne konvencije (kar ni brez zveze z Bensejevo informacijsko estetiko), toda vsaka in-formacija je utemeljena na filozofiji biti in bivajočega, na ničū kot resnici biti, ki preseva skozi tkivo pesmi in ki ga pesem čutno nazorno upesnjuje.

Tehno-poetska izhodišča zavzemajo ob filozofskih opazno mesto v Grafenauerjevi poetiki, izražajo pa se tako v načelnih izjavah o lastnem pesništvu kot v interpretacijah poezije dugh. Po izgonu smisla iz poezije se le-ta v samopremisleku in kritiki pojavlja predvsem v luči prikaza jezikovne tehnologije oblikovanja besedila, saj je filotehnično pesništvo utemeljeno samo v sebi, v težnji po nenavadnem/novem. Uveljavi se torej »ljubezen do tehnike pri oblikovanju pesniškega govora« (Grafenauer 1974: 22), ki ga je mogoče razumeti predvsem kot »gnetenje(e) leksične materije v nenavadno, svojsko

jezikovno obliko« (Grafenauer 1982a: 138). Besedilo, ki je rezultat takega ubesedovalnega postopka, je estetska realiteta, »samozadosten estetski fenomen, katerega smisel, pomen in veljavnost je zgolj ta, da učinkuje sam na sebi« (Grafenauer 1974: 77).

Poezija je v svoji ideološki breztemeljnosti »samoprodukcija resnice in fenomena« (isto: 63), njeno izhodišče pa je v jezikovni inovaciji, v želji biti »izvorna in nereproduktivna« (isto: 64). Da pa bi pesem lahko delovala kot jezikovno-estetska inovacija, je v procesu nastajanja bistveno »zavestno vztrajanje znotraj iluzije ali igre« (isto: 107) – vsako pesniško dejanje ima potemtakem ljudistične izvore, kar Grafenauerjevo poetiko zbljuje s Pirjevčevimi opredelitvami poezije kot igre, ki se stvari »dotika in imenuje na prav poseben način« (Pirjevec 1987: 85) Misel opozarja še na en vidik Grafenauerjevih poetičkih zapisov, namreč na poezijo kot posebno »dotikanje stvari« – stvari/realitete se je mogoče dotakniti le, »če zavest priznava začudenje kot konstitutivni izvor svoje vednosti« (Grafenauer 1974: 154). Ta razsežnost njegove poetike je razvidna tudi v označitvi pesnikov kot glasnikov iracionalitete, poezije kot mitemskega jezika, pa tudi v interpretaciji Zajčevih »zarotitev« kot varuhinj skrivnosti. Poleg omenjenih bistvenih elementov (avto)poetike so zanimivi tudi povsem stilistični opisi pesništva in oznake tehnike – moderno pesništvo označujejo depersonalizacija, disonantnost, dekompozicija sveta, arabesknost, enigmatičnost, paradoksalnost, ornamentalizem, statičnost; tovrstno pesništvo je uganka zaradi gostote metafor in metonimij (misel Grafenauer izpelje na podlagi Aristotelove *Poetike*), njegova paradoksalnost je posledica posebnega zrenja, ki (kakor se mu kaže iz Murnove poezije) »poteka mimo misli in mišljenja, zato je čudno, neverjetno, posebno in hkrati čudovito« (Grafenauer 1982a: 42). Forma pesmi je smiselna kot uokvirjanje igre, v kateri je »sonet (...) pozicija, tekst opozicija« (Grafenauer 1974: 134), uporaba tujk pa zato, ker je ob tujki rabljena beseda pomensko izrazitejša. Grafenauerjeva poetika je primerljiva s (samo)premisleki o lastnem delu, ki so jih oblikovali literarni ustvarjalci (npr. E. A. Poe) – B. Paternu je posebej opozoril na Enzensbergerjev in Bennov vpliv, četudi Grafenauerjevih »nazorov o pesnjenju seveda ni mogoče pretirano vezati na Enzensbergerja in Benna« (Paternu 1979: 187); zanimiva pa je tudi zato, ker se naslanja na nekatere sodobne teorije jezika in književnosti (Lotman, Bense idr.).

1.2 Sledovi Grafenauerjeve poetike v njegovi **nemladinski poeziji** niso povsod enako izraziti. V prvi pesniški zbirki (*Večer pred praznikom*) je lirski subjekt postavljen v središče grozljivih podob razkroja, mrtvih stvari:

iz mračnih kotov

vro pajki, kapljajo te hudičeve solze

na črno podobo razkroja. (Večer pred praznikom: 39)

Daleč na robu stvari sem obstal:

mrak veje skozi moje prsi (...). (isto: 57)

Kot nasprotje odtujeni stvarnosti in z njo povezanega razpoloženja, kar tovrstno pesništvo uvršča v »alienativno liriko« (Paternu 1967: 204), oblikuje pesnik pokrajino, ki še omogoča subjektovo potopljenost vanjo – črnemu času nasprotuje zorenje, oboje pa vpliva na opazovalca, ki se je »prepusil milini lastnega razpoloženja, se ves spremenil zgolj v razpoloženje« (Kermauner 1975: 56) Tak središčni položaj lirskega subjekta je seveda daleč od kasnejših zapisov o desubjektivizaciji pesništva, pa tudi pesniški jezik še ni preoblikovan do te mere, da bi deloval kot arabeska struktura estetskega organizma. Metaforika in motivika se vežeta na slovensko pesniško tradicijo (ekspresionizem, Strniša, Zajc), tematika pa je utemeljena v »spopad(u) med lepo »dušo« (...) in nelepo resničnostjo« (Paternu 1979: 172). V drugi zbirki (*Stiska jezika*) se tematika še vedno povezuje s položajem subjekta v svetu, iz katerega izvira »bolečina, da sem« (*Stiska jezika*: 47), toda od bivanjske se prenese na poetološko raven, saj *Stisko jezika* tematsko določa (ne)zmožnost pesniške govornice. Molc

premaguje besedo v »praznini bogov« (isto: 18), iz česar izhaja občutje groze, nemoči, osamljenosti, ujetosti v molk. Svet-mišnica je svet tišine, ki je ni mogoče preglasiti, saj je subjekt sam potopljen vanjo:

Poglobljen v molk iščem opore za novo tveganje,

a vse kot da gnije v prijemu teme. (Stiska jezika: 47)

Zaradi takega subjektovnega položaja začne razpadati svet (gniloba, črvi, razpadajoča »mrzla glava prsti«, kače (pesmi *Sam, Glava, Zima*)) in sam subjekt. Zlasti zadnje je Grafenauer podčrtal v samointerpretaciji, tj. v zapisu, da »(z)adnji verz prikazuje (...) krizo ali kritiko subjektivizma, v kateri se razkriva njegova utemeljenost v niču« (Grafenauer 1974: 90); da je ob razmerju med besedo in resnico tematsko izrazita tudi problematika kartezijskega subjekta in njegovega smiselnega utemeljevanja, je Grafenauer opozoril tudi v interpretaciji Zagoričnikove poezije. Poezija je pesniku v času nastajanja *Stiske jezika* sicer še »predstavljala možnost za nekakšno pesniško opozicijo zgodovinskemu svetu« (Grafenauer 1981: 112), ko pa se subjekt v odtujenosti zlomi, začne z njim vred razpadati podoba sveta in pojmovanje poezije kot orfejskega pesniškega akta – iz zavesti nemožnosti upesnitve molka in smrti »se je rodil tudi pojem 'Stiska jezika'« (isto). Ker gre za izrazito miselne sestavine pesmi, povezane s filozofijo (na to opozarja Grafenauer v interpretaciji Zagoričnikove poezije), reflektivnost *Stiske jezika* odstopa od emotivnosti *Večera pred praznikom*; B. Paternu zapiše, da se mestoma »miselnost docela odlepi od poezije, prehaja na področje filozofije« (Paternu 1967: 210). *Stiska jezika* pa lirike še ne desubjektivizira povsem, zato jo T. Hribar uvršča v protomodernistično obdobje, ki je »zaznamovano predvsem z eksistencialističnim pogledom na človeka v svetu« (Hribar 1990: 117) in ima za izhodišče človeka samega. Tudi pesniški jezik je utemeljen v razvidni povednosti in se še ne osamosvoji kot materija, iz katere nastaja (brez kakršne koli smiselne utemeljenosti) bitje pesmi. Povsem drugače pa je oblikovana zbirka *Štukature* – v njej se Grafenauerjeva poetika prvič razvidno upesnjuje. Že v spremnem besedilu na platnicah zbirke očrta pesnik nekatera bistvena izhodišča svoje poetike: »privlačnost biti v igri«, »govor oblike«, »prebuditev novih pomenskih odtenkov«; besedilo je predelava in strnitev odstavka iz *Kritike in poetike* (st. 133). Mestoma so sledovi teorije, iz katere je zajemala Grafenauerjeva poetika, očitni, kot je vidno iz uporabe kibernetičnega pojma v verzu:

v besedi jedka kaplja entropije. (Štukature: 10)

Bistvena lastnost *Štukatur* je »gostota izražanja« (Paternu 1979: 182), kar zbirko povezuje s tistimi poetičnimi načeli, ki razločevalne lastnosti poezije glede na prozo (*Kritika in poetika*, poglavje *Pesniška materija*) opredeljujejo na podlagi metafore in nenavadne besedne kombinatorike. Od ideje neodvisen pesnik-oblikovalec najde novo oporo v jeziku, s tem da v pesniškem dejanju vstopa volja do moči kot »samo-volja v rabo jezika, v njegovo oblikovanje« (Grafenauer 1974: 98), kar je izpostavil tudi T. Hribar v spremni besedi k izboru *Samota*: »Smrtno stisko je premagala diamantna volja, vznikla v času zbranosti.« (Hribar 1990: 120) Volja kot izvor preoblikovanja jezikovnega gradiva se udejanja v igri, izhajajoči iz vnaprejšnjih pravil – v primeru *Štukatur* iz formalnih določilnic soneta; iz omenjenega razmerja pa deluje pesnik kot »tipičen ludist« (Kermauner 1975: 64) – stroga kompozicija povzroči, da se ludizem »poveša v misticizem, v opevanje skrivnosti« (isto: 66).

Poezija ni odsev sveta, kajti oblikovalec ne pristaja na njeno mimetičnost in v posnemanju utemeljeno resničnost, ampak je sestavljena iz estetskih tvorb, ki izhajajo iz vzpostavitve distance med oblikovalcem in doživetjem pokrajine, tako da njena slika postane »refleksija same sebe« (isto: 71). Estetizirane slike sveta so oblikovane nad »prostranstvo(m) niča« (isto: 73), kar jezikovno igro in kompozicijo *Štukatur* (kot odraz pesnikovih poetičskih zapisov o tehniki pesnjenja) povezuje z miselnimi/filozofskimi izhodišči: pesniško besedo, ki je »pirueta duha (...) arabesken gib, kaligram«

(Hribar 1983: 2141–2142) je razumeti kot »igro na nič« (isto: 2141), kar je najbolj nedvoumno izraženo v večkrat izpostavljenem verzu

na nič odtisnjen bakrorez soneta. (Štukature: 12)

Grafenauer je v samointerpretaciji *Štukatur* zapisal, da je zbirka rezultat težnje »po pesniškem vzpostavljanju biti« (Grafenauer 1981: 116), ki povzroči »pro-izvajanje gole poezije, (...) brezsubjektivno bitje pesmi« (isto). Na podlagi te poetike in poezije je razumljiva Hribarjeva trditev, da so *Štukature* »pesniški vrh, obenem pa sklenitev slovenskega modernizma« (Hribar 1984: 95); formalizem, ki se mu je pesnik sicer bolj približal v teoriji kot v pesniški praksi, saj le-ta »ohranja notranje bivanjske napetosti, ki artističnim poizkusom dovajajo življenjske tokove, da ne okrnijo v tehniko eksperimentiranja z jezikom samim« (Paternu 1979: 186-187), je združen z izrazito idejnimi prvini, izhajajočimi iz teorije jezika in filozofije. Grafenauerjeva poetika se ob *Štukaturah* zato bere »kot poseben del njegove poezije same oz. nekakšen novodobni ikonografski uvod vanjo« (isto: 180), hkrati pa njegova poezija v svoji idejnosti mestoma deluje kot v pesniški jezik preoblikovan teoretični zapis; nedeljivost poezije in poetike ob zbirki *Štukature* je torej dokaz njune sovisnosti. Zbirki *Palimpsesti* in *Izbrisi* se navezujeta na *Štukature* zlasti v ohranjanju tehnike rušenja običajne pomenskosti besed, razvidne npr. iz njihove neobičajne delitve:

*je-čar samote, s svilnatim obzorjem
v noši dneva obrobjen dan.* (Palimpsesti: 15)

Da pa posebnost zapisa besede **ječar** oz. zveze **je čar** ni zgolj formalistična domislica, je razvidno iz pomenske funkcije (ne)deljenja besede: dan kot ječar samote in čar samote v dnevu. Na podlagi dveh možnosti branja (ne)deljene besede je mogoče razložiti tudi nadaljnje verze: dan je ujet v nošo sveta kot ječar samote, saj je v njem »dih s pepelnatim besedotvorjem /v brezustnem molku razsejan« – verza je mogoče povezovati tako z Grafenauerjevim pojmovanjem omejenih izraznih možnosti pesniškega jezika kot z Zajčevovo kepo pepela. Dan pa je tudi »s svilnatim obzorjem« obrobjen čar samote; iz nasprotja med prvim in drugim branjem, ki izhajata iz (ne)delitve ječarja, postaneta razumljiva verza

*dvojni trenutek v živo iskro vžgan
pod toliko življenja pokopan.* (isto)

Dvojni trenutek kot razpetost med molk (ječar) in svilnato obzorje (je čar) dneva je hkrati preblisk, v katerem se razkriva vse-enost sveta, znotraj katerega se kaže zareza »med videzom in nevidnim, resnico in skrivnostjo« (Hribar 1984: 96), kar je še posebej podkrepljeno v zadnjem verzu soneta. Razraščeno svilnatih obzorij okrog molka/niča je tematsko središče pesmi, ki ga je mogoče povezati tudi s Hribarjevo oznako svetost sveta: »Svetost sveta se ne razpira v gladki lepoti, marveč skozi odprto, budno rano.« (isto: 98) Sledovi tematike so vidni tudi v besednem gradivu: zabodena, vžgan; v tem, pa tudi v sami tematiki svetosti sveta, se *Palimpsesti* zblížujejo s pesnikovimi istočasnimi poetiškimi zapisi. Hkratnost slasti in bolečine, ki izhaja iz vse-enosti sveta, je tematsko pomembna tudi za zbirko *Izbrisi*; upesnjevanje »simbolne kontrapunktičnosti eksistencialov« (isto: 100) je npr. zaznavna v uvodnih verzih *Samote*:

*Črna samota, hladno čelo.
za njim, nabrana višje
do izbrisa, tako sam, brez spomina
utoniti v belem.* (Izbrisi: 43)

Nova je v *Izbrisih* oblikovanost pesmi, saj se sonetna forma ne pojavlja več, ob tem pa je novost tudi komentiranje besedil (*Nekaj opomb k »Izbrisom«*), v katerem pesnik opozarja na besedne zveze, imena, števila, pa tudi razvidnejše navedke iz

leposlovne in filozofske tradicije, ki je vključena v pesmi. Navezava na pesniško izročilo je mestoma opazna že v *Palimpsestih* (»v fokusu zlasti zbran lov in beg« (*Palimpsesti*: 11), »Sneženje dneva« – vzporednice z Grafenauerjevo interpretacijo Župančičeve *Večerne impresije (Izročnost pesmi, poglavje Lov in beg)*, v *Izbrisih* pa postanejo navedki in opozorila nanje nespregledljivi del besedila. Grafenauerjevi komentariji se navezujejo na pesnike, ki jih je obravnaval ali zgolj omenjal v svojih interpretacijah; to so F. Prešeren (*Znosnost labodjega spreva*), J. Murn (*»Konec lirike« ali njena smiselna zatemnitev*), F. G. Lorca (*Na poti za Dajlo*), P. Celan (Kumi ori ali o Paulu Celanu). Pomembno mesto namenja tudi filozofom (M. Heidegger, F. Nietzsche, Heraklit) in simboliki števil – to opombe zbližuje npr. z interpretacijo Zajčeve poezije (*Zarotitve*). Prikazani primeri torej potrjujejo povezanost poezije in poetike, ki ostaja razvidna kljub vnosu nove besedilotvorne prvine (citatnosti) ob elementih, prisotnih že v prejšnjih pesniških zbirkah. Sklep, ki se oblikuje na podlagi shematičnega prikaza oblikovanosti in tematike Grafenauerjevih pesniških zbirk, je, da se izhodišča in opredelitve poetike odražajo zlasti v zadnjih treh zbirkah; *Večer pred praznikom* je še povsem povezan s pojmovanjem položaja pesnika in poezije v svetu, kar Grafenauer kasneje v poetiki zavrne, *Stiska jezika* pa kljub slabljenju subjekta še ne doseže enigmatične jezikovne in-formacije, katere nastajanje in miselno utemeljenost opisuje Grafenauerjeva poetika in ki se prvič razvidno ubesedi v *Štukaturah*.

2. GRAFENAUERJEVA POETIKA IN MLADINSKA POEZIJA

Za razpravljanje o razmerju med Grafenauerjevo poetiko in mladinsko poezijo so zanimivi zlasti zapisi, ki ob interpretacijah mladinske poezije razkrivajo njeno poetiko. Tudi za te zapise velja, da je iz njih razvidna povezanost Grafenauerjeve avtopoetike in presojanja pesništva drugih – ob tem je pomembno tudi to, da njegovo poetiko mladinske poezije sestavljajo tako filozofski pogledi na pesništvo kot načela oblikovanja besednega gradiva, kar jo dodatno približa poetiki nemladinskega pesništva.

2.1 V spisu *Sodobna slovenska poezija za otroke* iz l. 1991 je Grafenauer izpostavil svoja načela, ki so podlaga tudi vsem njegovim prejšnjim interpretacijam slovenske mladinske poezije, od Levstika do Zajca, Snoja in lastnega pesništva (*Od A do Nič, Igra v pesništvu za otroke*). Od oblikovnih zakonitosti, ki veljajo za mladinsko poezijo, posebej poudarja igro; ta se uveljavlja v besedilu s posebnimi »jezikovnimi prvinami, kot so besedne igre, onomatopoiije, paradoksi, pretiravanja, personifikacije, besedne skovanke itd.« (Grafenauer 1975: 31). Posledica igre je, da so besede »pomensko premaknjene iz svoje običajne semantične lege« (Grafenauer 1991b: 70), to pa povzroči čudenje, kajti »preko paradoksa (...) vstopa v pesem predracionalna, mimomišljenjska razsežnost« (Grafenauer 1982a: 187). Paradoks je pomembna sestavina Grafenauerjevega pesništva, kar se potrjuje v njegovi samointerpretaciji (pesmi *Krokodili in Park*), izpostavlja pa ga tudi v Snojevi poeziji, v kateri prepozna »temeljna določila paradoksnе identifikacijske igre« (Grafenauer 1984: 140). Iluzijska resničnost kot rezultat igre in izvor čudenja nastane, ko pesnik »(z)lepi dvoje reči, ki ponavadi ne gresta skupaj, od katerih vsaka zase je popolnoma razumljiva, zveza pa čudna in povzroči presenečenje« (Kermauner 1978: 17), in tako skuša »čutno nazorno upodobiti neotipljive reči in celo nekatere naše večne izkustvene neznanke« (Grafenauer 1982b: 39) – s tem Grafenauerjeva poetika od oblikovnih preide k miselnim/filozofskim opredelitvam ustvarjanja, iz katerih se (po T. Kermaunerju) poezija kaže kot »slika božanskega ništrca« (Kermauner 1978: 18). V tem smislu je razumljivo Grafenauerjevo dvojno pojmovanje igre, in sicer kot besedilotvornega postopka (premikanja besed iz

običajne pomenske lege) ter tematsko mestoma razvidnega, mestoma palimpsestnega upesnjevanja ničā, »ki je sicer zunaj sleherne čutne nazornosti« (Grafenauer 1982b: 34). Filozofsko ozadje kot bistvena sestavina Grafenauerjeve poetike se kaže tudi v njegovi interpretaciji Levstikove poezije – v njej vidi interpret igro kot nasprotje totalitarnosti paternalistične optike; iz nasprotja med avtoriteto in igro, ki se lahko razmahne »le tedaj, kadar avtoriteta 'zaspi'« (Grafenauer 1982a: 157), izhaja prazničnost poezije: gospodar je predstavnik »vsakdanjosti in njenih 'trudnih dni' ter 'sive monotonije', o katerih govori Eugen Fink« (isto: 156), poezija pa je – ker temelji na igri in humorju – njeno nasprotje, saj izžareva prazničnost in veselje. Spopad kot v pesmi tematizirana igra namreč ne dopušča »uveljavljanja volje do moči« (isto: 158) – iluzijska resničnost v tem sicer »povzema (...) realnost avtoritarnega sveta« (isto: 160), a mu prav zaradi svoje igrivosti in humornosti jemlje moč, in tako deluje kot njegova opozicija. Vse to se po Grafenauerju odraža tudi v formalnih obeležjih pesmi: ritem in rima so znamenja vsakdanjosti, besedna kombinatorika in inovacija pa tvorita protipol kot »osvobajajoča moč in lepota pesniške igre, ki se izraža v njeni magični, iluzijski prostornini (isto). Igra, razumljena kot otrokova bistvena eksistencialna izkušnja, je v interpretaciji Levstikove mladinske poezije postavljena v okvir avtoritativnega sveta in subjektivizma, katerega temeljno obeležje je volja do moči; s tem se tako branje mladinske poezije povezuje z Grafenauerjevimi razmišljanji o vlogi pesništva v sodobnosti, in to zlasti z njegovimi zgodnjimi opredelitvami pesništva kot opozicije stvarnosti (*Kritika in poetika*, poglavje *Stiska jezika*). V kasnejših samointerpretacijah pa osrednje mesto zavzame sodobna poetika, ki jo zaznamujejo predstave o poeziji kot estetskem organizmu, razpetim med breždanjostjo ničā in oblikovanim tako, da vzbuja čudenje oz. upodablja neotipljivo, skrivnostno. Tak razvoj Grafenauerjeve poetike mladinske poezije je seveda v skladu z njegovo poetiko nemladinske poezije, izhajajoče iz krize subjektivizma in opustitve pojmovanja pesništva kot odrešujoče sile. To pomeni, da je mladinska poezija kljub posebnostim, ki jih Grafenauer omenja (motivika, fabulativnost, posebna leksika, tematizacija igre), nastajala v tesni zvezi s poetiko nemladinske poezije, kar je povzročilo zblíževanje obeh podvrst poezije – pesnik je to poudaril v samointerpretaciji *Od A do Nič*, v članku iz l. 1975 pa je takšno mladinsko literaturo tudi izrecno označil kot nemladinski enakovredno.

2.2 Poleg poetike mladinske književnosti in njene vzporednosti s poetiko nemladinske književnosti (v okviru obeh posebej poezije) so zanimivi tudi zametki tipologije slovenske mladinske poezije, ki se utemljuje na razlikovanju med tradicionalistično in inovativno poetiko. Bistvene razlike med obema je Grafenauer izpostavil v uvodnem delu interpretacije Zajčeve *Abeceđarije*, pri tem pa je predstavilo otroštvo, ki obe bistveno zaznamuje, povezal s pesniškim besedilom in njegovo oblikovanostjo (tj. tematiko in izrazom). Inovativna poetika izhaja iz infantilizma, »ki je prisoten v nas samih« (Grafenauer 1982a: 164), medtem kot je tradicionalistična utemeljena na zavesti »o omejenih razsežnostih otrokovega dožemanja pesniške govornice in vanjo zajete podobe sveta« (isto: 163). Besedila, ki nastajajo na podlagi prve ali druge poetike, se med seboj razlikujejo; tradicionalistična poetika se odraža v »infantilizacij(i) pesniških besedil« (isto); poezija, ki jo oblikuje inovativna poetika, pa preko svoje posebne forme »lahko govori o najbolj 'odraslih' rečeh« (isto: 164). To razmejitev poetik je najti tudi v zapisu iz l. 1991, ki je povzetek in dopolnitev interpretacije *Ta roža je zate* – v njem ob D. Zajca postavi še J. Snoja, T. Pavčka, svojo mladinsko poezijo (z dodatkom, da pomenita poseg v slovensko mladinsko poezijo šele zbirki *Nebotičniki*, *sedite* in *Skrivnosti*), S. Vegri, M. Košuto in B. A. Novaka. V njihovih pesmih namreč odkriva sledove inovativne poetike, in sicer tako v besedilih kot »v samem ustvarjalnem postopku« (Grafenauer 1991b: 71). O tradicionalistični poetiki je manj zapisanega –

gre le za shematične oznake njenih izvorov (predstav o otroštvu) in pesniških besedil; analize besedil, ki bi pokazala, kako se iz besedila samega kaže tradicionalistična poetika, pa ne izvede. Poleg tega se kot problem kaže tudi razmejevanje tradicionalističnih in inovativnih pesniških zbirk, saj so npr. ravno v zbirki *Bela mačica* (D. Zajca), ki jo Grafenauer povezuje s tradicionalističnim vzorcem, tudi pesmi, ki so motivno in izrazno podobne pesmim iz zbirke *Na papirnatih letalih oz. Abecedarija* (inovativna poetika): pesem *Čarovnik (Bela mačica)* in *Trobenta (Na papirnatih letalih)* sta si podobni po obliki (refren), *Bobnar Čiv (Bela mačica)* in *Orli (Abecedarija)* pa motivno (ptičji pogovor). Ni dvoma, da se Zajčeve kasnejše pesmi razlikujejo od tistih v *Beli mačici*, toda zdi se, da je razmejevanje ustrežnejše na ravni besedil kot na ravni zbirk; v tem smislu bi bila tradicionalistična pesem *Bela mačica*, medtem ko daljše pesemske pripovedi, npr. *Bobnar Čiv*, že kažejo sledi inovativne poetike (igra neobičajnega povezovanja besed: pes bi bil lahko lev, vol bi bil lahko slon ipd.). Podoben problem je s Pavčkovo zbirko *Velesenzacija* – nekatera besedila bi bilo mogoče označiti kot tradicionalistična (*Tatič*), hkrati pa je v drugih že ubesedena igra, zbliževanje otroka in odraslega (*Pretepač*) kot značilnost npr. Snojevega inovativnega pesništva. Naslednja težava, izhajajoča iz take razmejitve poetik, se pojavi, ko se primerja besedila, za katera velja oznaka tradicionalistična, a so med njimi opazne razlike; Zajčeva *Bela mačica* je v primerjavi z vzgojnimi verzifikacijami V. Albreht vendarle motivno, tematsko in izrazno »inovativna«, ne izraža neposredne vzgojne tendence ipd.; izraz tradicionalistična poetika/poezija potemtakem pokriva tudi besedila, med katerimi so bistvene razlike – to omaja njegovo tipološko veljavnost. Kljub temu se zdi Grafenauerjeva tipologija uporabna, saj opozarja na utemeljenost besedil v pesnikovi predstavi o otroštvu – k temu je mogoče le še dodati, da ta predstava odraža tudi pojmovanje funkcije mladinskih besedil, tvorčevo samorazumevanje in zavest o jeziku, in ne zgolj podobo naslovnika.

2.3 Grafenauerjeva mladinska poezija

Na podlagi pesnikovih samointerpretacij in poetičkih načel je mogoče njegovo mladinsko poezijo razdeliti na tri skupine. V prvi načela sodobne/inovativne poetike še ne pridejo do izraza, tretja je njihova razvidna upesnitev, posebno skupino pa tvorijo besedila, ki sicer še ostajajo povezana s prvo skupino, a vsebujejo tudi že lastnosti tretje, in so torej prehod med obema. Uvodoma velja poudariti, da je tudi v okviru Grafenauerjevega mladinskega pesništva premike težko opazovati od zbirke do zbirke; ustrežnejša je uvrstitev v tri sklope/skupine, oblikovane na podlagi formalnih, vsebinskih in z njimi povezanih poetičkih lastnosti. Ti sklopi se med seboj razlikujejo po vlogi/oblikovanosti lirskega subjekta, jezikovni inovativnosti, načinu preoblikovaja stvarnih podob/stvari v domišljijško stvarnost, stopnji nesmisla/fantastičnosti in tematici.

2.3.1 S prvo pesniško zbirko *Pedenjped* je N. Grafenauer opazno posegel v slovensko mladinsko poezijo, saj se z njo pridružuje pesnikom, ki so poezijo pojmovali ne kot vzgojno sredstvo, ampak kot posebno leposlovno vrsto, v kateri sta etična in spoznavna plast le sestavini kompleksne slojevitosti literarnega besedila. Glede na opazne značilnosti Grafenauerjeve prve pesniške zbirke za otroke (zlasti osrednji lik, pa tudi besedotvorna inovativnost, subjektova perspektiva ipd.) se povezuje s slovensko literarno tradicijo, zlasti Levstikom (Najdihojca) in Župančičem (Ciciban, tudi onomatopoije). Primerjavo med Najdihojco, Cicibanom in Pedenjpedom je v *Pregledu mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov* izvedla Z. Pirnat-Cognard; Grafenauerjevo zbirko vidi kot nekakšno nadgraditev Levstikove in Župančičeve poezije, saj v tradicionalno predstavnost otroka v njegovi okolici vnaša nove elemente: »Pesniške vrednosti ne dobiva zgolj iz sebe same, ampak tudi iz primerjave s prejšnjo

poezijo. Kadar poseže pesnik po kakem motivu, ki je bil v rabi že pred njim, mu da novo obliko in tudi nov pomen.« (Pirnat-Cognard 1980: 76) Zanimiv je tudi podatek, da je pesnik po krizi, ki je nastopila kot »stiska jezika« po njegovi drugi pesniški zbirki še pisal poezijo za otroke, »kjer se mi problem novega pesniškega jezika še ni zastavljal s tolikšno silo, da bi lahko govoril o krizi« (Grafenauer 1981: 113). Iz navedka je razbrati, da se začasen molk pesniške besede ni prenesel na mladinsko pesništvo, kar pomeni, da mu je le-to še nudilo možnost ohranjanja tradicionalne naravnosti do pesništva, ki se je s spoznanjem breztemeljnosti subjekta in neizrazljivosti nič v nemladinski poeziji razkrojila. Kasneje je v drugi izdaji prvotni obseg *Pedenjpeda* dopolnil – dodane pesmi se ne razlikujejo od tistih v prvi izdaji, ampak jih smiselno dopolnjujejo; predmet analize bo torej zbirka *Pedenjped* iz l. 1969, ki poleg drobnih jezikovnih popravkov in izpusta pesmi *Neverni Tomaž* in *Mojster za dež* ne odstopa od tiste iz l. 1966.

Ena osrednjih lastnosti, ki v primerjavi s kasnejšim Grafenauerjevim pesništvom še posebej izstopa, je opaznost lirskega subjekta in njegove perspektive; lirski subjekt, pojmovan kot »nosil(ec) govora v besedni umetnini« (Kos 1983b: 105), je izrazito oseben, in »ga občutimo kot živo človeško osebo z vsemi empiričnimi, razumskimi, čutnimi in čustvenimi lastnostmi takšne osebe« (isto: 106). Nanj se veže perspektiva, ki jo zaznamuje izrazita distanca med lirskim subjektom in predstavnostjo/stvarnostjo, o kateri govori – to gledišče je »za tradicionalno liriko tipična (...) zunanja perspektiva/ (isto: 108); vprašanje je, kaj se v *Pedenjpedu* pojavlja v zunanji perspektivi kot realnost, »tj. subjektive lastne predstave, misli in čustva« (isto) – Grafenauer je nastanek svoje prve mladinske zbirke komentiral: »S *Pedenjpedom* sem se hotel predvsem približati otroškemu načinu gledanja na stvari in dogodke, s katerimi se otrok srečuje v vsakdanjem življenju, obenem pa svoja lastna otroška doživetja kakor tudi vtise, ki nastajajo v meni, ko danes opazujem otroke, tako združiti med sabo, da bo oseba tega junaka kar najbolj privlačna in zanimiva. (Grafenauer 1969: 67) Navedek je zanimiv, ker je v njem opaziti tako prve zametke kasnejšega pojmovanja infantilizma v odraslem kot tudi razvidno distanco med odraslim (opazovanje otroka) in otroškim doživljanjem stvarnosti. Ta distanca je bistvena razločevalna lastnost zgodnjih Grafenauerjevih mladinskih pesmi, in sicer kot oddaljenost/razmejitev otroka od odraslega/avtoritete, ki ubeseduje svoje videnje otroka in otroškosti. Iz opazovanja kot zunanje perspektive se oblikujejo značilnosti *Pedenjpeda* – gre za pretežno subjektivna opisna besedila, v katerih je distanca najbolj izrazita, ob njih pa niso nepomembna tudi dogodkovna, s tem da je tudi v teh opisna plast pomembna. Primera:

opisno besedilo

Pedenjped (lastnosti, izgled)

opisno dogodkovno besedilo

Dvojčka (dogodek: igra pred ogledalom; opis: izgled, lastnosti:

prst sesata brez olike (*Pedenjped*: 6)).

Lastnosti ubesedene predstave o otroku so v zbirki *Pedenjped* različne in v medsebojni povezavi, deliti pa jih je mogoče na dve temeljni skupini:

– zunanje lastnosti (*Pedenjpedov* izgled): obleka, lasje (pedenjsrajčka, pedenjhlache, pedenjčevlji, kodri), najljubše stvari (kos pogače, knjige, ura, piščal, pisalni stroj, igrače);

– značaj/obnašanje/navade: Ta skupina zajema subjektive predstave, ki se izražajo bodisi v neposrednem opisu *Pedenjpedovih* navad bodisi v njihovi dogodkovni ponazoritvi. *Pedenjpedove* lastnosti so: **posmehljivost** (*»Pedenjped korenček strga/ (...) če se bratcu gumb odtrga«* (isto: 9), *»Hujša strast mu meša glavo:/kar naprej jeziček kaže«* (isto: 44), **svojeglavost** (*»Pedenjušesa so kot gluha«* (isto: 42)), **navidezna samostojnost** (*»A čeprav je tak gospod./ svečke ne obriše sam!«* (isto: 7)), **vedoželjnost** (*»Pedenjped rad prelistava/ kupe vseh mogočih knjig.«* (isto: 25)), **klepetavost** (*Klepe-*

talo, ropotalo,/ kot je vedelo in znalo.« (isto: 58)), »**bojevitost**« (*Pedenjped je korenjak,/ malokdo mu je enak.*« (isto: 8)). Poleg prikazanih primerov in z njimi povezanega izražanja lastnosti bistveno označuje Pedenjpeda še dvojje, in sicer **igrivost/ustvarjalnost** (»*Pedenjped je že ves dan/ k aparatu prikovan.*« (isto: 45)), »*Danes je pri nas razstava/ cele zbirke pedenjslik.*« (isto: 48)) in **sladkosnednost** kot največkrat poudarjena lastnost (»*Kakor boben se napoka, niti hip ni praznih ust.*« (isto: 18)). Ob besedilih, v katerih je opis lastnosti sporočilno jedro, se z njihovim označevanjem povezujejo tudi dogodkovna besedila – med osrednjimi motivi/dogodki tako izstopajo situacije, povezane s hrano ali igro (tudi kot igro vlog (vrtnar, velemaršal, prometnik ipd.), ob manj pogostih (nesporazum v družini)). Tako oblikovana podoba otroka je zanimiva tudi ob primerjavi s starši kot nosilci avtoritete, ki Pedenjpedovo igro celo prekine – avtoriteta je oče, ki kot »višja sila« Pedenjpedovo igrivost omejuje, prestopka pa kaznuje:

*Samozvanega slikarja
pri tej priči pošlje spat.* (isto: 48)

*Vmes je segla višja sila
in ga s palico nabila.* (isto: 10)

Ob upoštevanju Grafenauerjeve interpretacije Levstikove pesmi *Pedenj-človek in laket-brada, kako sta se metala* se zdi struktura besedil v *Pedenjpedu*, v katerih je avtoriteta prisotna, povsem v skladu z Grafenauerjevo oznako gospodarja in njegove nenaklonjenosti do igre, od katerega »bi bilo nemogoče pričakovati, da bi trpel takšno početje, ampak bi ga po vsej verjetnosti poplačal s kaznijo, z resnobo, s prepovedjo« (Grafenauer 1982a: 156). Vendar pa se moč avtoritete tudi krha, in to bodisi s tem, ko je označena kot »pedenjočka«, bodisi z njeno vključitvijo v Pedenjpedov svet igre:

in z očkom odide v park na sprehod. (Pedenjped: 30)

Avtoriteta, ki prekinja Pedenjpedovo igro, sicer ni povsem izključena iz njegovega sveta – toda hkrati med pedenjočkom/avtoriteto in Pedenjpedom še ni igrivega dvogovora, kar bi ju izenačevalo, saj avtoriteta igro kadarkoli prekine; to pomeni, da se tako igra kot Pedenjpedove lastnosti (sladkosnednost, igrivost ipd.) vrednotijo glede na avtoriteto. Tako se zdijo razumljivi elementi, ki delujejo rahlo vzgojno:

*Od silnega dela nima kdaj spati,
kaj šele noge pred spanjem oprati.* (isto: 43)

Vrednostna perspektiva, ki se oblikuje iz razmejitve avtoritete in Pedenjpeda, seveda ni črno-bela (npr. kot nasprotje med otrokom in identifikacijskim modelom), ampak Pedenjpedove lastnosti in dejanja zaznamuje predvsem relativizacija otrokove samostojnosti in pomembnosti glede na avtoriteto – s tem se otrok »povrne v meje otroškega naivizma« (Grafenauer 1982a: 183), kar je primerljivo s pojmovanjem otroštva znotraj idealizacijskega tipa mladinske poezije. Ob tem je bistveno, da je igra opazno prikazana kot igra vlog in temelji na otrokovi želji »biti velik in neodvisen« (isto); avtoriteta to igro sicer dopušča, a praviloma tudi »ozemlje«, s tem ko nekatere njene posledice prepozna kot neustrezne ali moteče, kot je razvidno iz primerov:

*Pedenjočka prst izproži,
naglo sodi, nič ne čaka:
ta nagaja, oni toži,
kar oba našlikašlaka.* (Pedenjped: 9)

*Cela hiša se jezi,
ne pomore huda kri.* (isto: 42)

Avtoriteta (pedenjočka) s svojo vlogo predstavlja poleg tipičnih predstav o otroštvu najbolj opazno sled tradicionalistične poetike; predstave o otroštvu zajemajo tako otroka samega in njegove lastnosti (zunanje in značajske) ter okolje, v katerega je postavljen (igračke, knjige, predmeti iz neposredne okolice (ura, telefon)), kot pojmovanje otroškega naivizma in njegove zamejenosti. Hkrati s tem pa primerljivost Pedenjpeda s starejšo nedvogovorno mladinsko poezijo utemeljuje zlasti prisotnost opazovalca in njegove avtoritativne naravnosti do otroka. Novost v tem razmerju je predvsem zastrtost vzgojne težnje; zveze s tradicijo izhajajo tudi iz izrazja v zbirki: jezikovna inovacija v njej še ni razvita do te mere, da bi lahko pesmi pomenile začetek inovativnega pesniškega jezika. Oblikovanost te plasti temelji na levstikovskem besedotvornem vzorcu: prevladujejo zloženske, katerih prvi del je pedenj-, drugi pa: -ped, -srajčka, -hlačke, -jamica, -carstvo, -možički, -torero, -maršal, -brzovlak ipd. Poleg teh je najti še Levstikovi zloženki Laketbrada in Cvilimožek (kot Cvilimož) ter tvorjenke Spanček-pan, Krivotačka, Tenkosliška, Kamengrad, Notrismukni. Da je bila Levstikova besedotvorna inovativnost za Grafenauerja pomembna, je razvidno iz njegovega zapisa, v katerem je pozitivno ovrednotil besedotvorni postopek kot podlago tematike pesmi, saj je »semantična zveza paradokсно zaobrnjena« (Grafenauer 1982a: 156), torej »je hotel pesnik (...) izenačitev moči doseči prav s pomočjo tega paradoksa« (isto). Na Levstika se navezujejo tudi Grafenauerjeve izpeljanke (npr. žlobudralo, pri Levstiku sorodno hrkalo, bodilo), na Župančiča pa zlasti onomatopoiije in živalska motivika, oblikovana tradicionalno (žabji zbor, srake ipd.). Živali je pripisana lastnost, tudi človeška, kar tvori nesmiselno predstavnost, s tem da so povezave med živaljo in lastnostjo še precej ustaljene (muca – prede brez štrene, sraka/zaba – obrekljivost/zgovornost, murni – godejo v črnih suknyah). Fantastike je malo, zlasti izrazita je v pesmi *Pravljičica*, v podobi potovanja Spančka-pana v srebrni kočiji po Mlečni cesti. Pesem od ostalih besedil odstopa tudi po inovativni metaforiki: »s čarobnim pečatnikom sanj«, »meglen pajčolan« (*Pedenjped*: 60), ob opazni simboliki, npr. podobi mavričnega roga, v katerega se stekajo sanje. Tako se zdi, da je v *Pravljičici* zaslediti prve sledove tematsko-motivnih značilnosti pesništva, ki jih je Grafenauer razvil v zbirkah *Nebotičniki*, *sedite* in *Skrivnosti* – stvarnost se v besedilu povezuje s skrivnostjo, in tako oblikuje posebno predstavnost, ki je ni mogoče do kraja razumsko opredeliti in je prav zato, ker temelji na iluziji/nenavadnem, tembolj privlačna. Kljub temu velja, da zbirka *Pedenjped* še ostaja povezana s tradicionalistično poetiko, če se značilnosti le-te povzame po Grafenauerju kot interpretu mladinske poezije; večina besedil je oblikovana kot razvidna in lahko razberljiva tematska nadgraditev motivov otroka v družinskem okolju, pesniški jezik pa tudi še ne dosega kasnejše izrazno-predstavne inovativnosti. Vse to ustvarja bolj ali manj nekonfliktno podobo družinskega sožitja, ki kljub temu, da jo včasih prekine kazen (avtoritete) ali da je Pedenjped »marsikdaj zelo osamljen, ko odkriva svet okoli sebe« (Pirnat-Cognard 1980: 75), vendarle izhaja iz idealizacijske predstave o vedoželjnem, klepetavem, igrivem in sladkosnednem otroku, ki ga lirski subjekt opazuje z razvidne distance. To pa je tudi edina tako oblikovana podoba otroka v Grafenauerjevi poeziji – kljub temu da sta Pedenjpedu nekoliko podobna še dva junaka (*Zmajček razgrajajček* in *Avtozaver*), so med njimi bistvene razlike. Ob tem je mogoče predpostaviti, da je *Pedenjped* kot zbirka besedil, ki jih tematsko povezuje otrokova povezanost z družino, v posebnem razmerju do sočasne nemladinske lirike; če je v *Stiski jezika* upesnjena tematika razkroja lirskega subjekta, jezika in sveta, iz česar izhaja značilna motivika (mrčes, ujede, plamen, prah ipd.), je njen protipol v sebi sklenjen, osmišljen in nekonflikten Pedenjpedov predstavn svet. Tako je razumljiva Grafenauerjeva pripomba, da zbirke ne more »šteti za inovativno pesniško dejanje, saj je vse preveč vpeta v tradicionalistični poetski habitus« (Grafenauer 1991b: 70).

Prvi pesniški zbirki sledijo štiri iz l. 1970; to so slikanice *Domače živali*, *Živali na dvorišču*, *Živali v gozdu* in *Živali na polju*, v katerih je pesnik ilustracijam Reinerja Zeigerja dopisal dvovrstičnice. Tudi v teh štirih knjigah je razviden tradicionalističen način oblikovanja mladinske poezije: žival je povezana s tipično lastnostjo, bodisi zunanjo (*»Naj bo mraz ali pripeka/ ovca zmerom v krznu teka.«* (*Živali na dvorišču*)) bodisi povezano z obnašanjem (*»Kadar osel trmoglavi,/ ga noben lek ne ozdravi. (isto)*). Opisna besedila so v vseh štirih zbirkah prevladujoča – gre za podobe živali v značilnem okolju (kokoši – dvorišče, pujssek – blato, čuk – noč), pri tem pa je posebej poudarjeno njihovo hranjenje (jazbec – koruza, zajec – zeljnate glave, miške – pšenica ipd.) ter povezanost s človekom (konj – *»rad bi bil čimprej doma«* (*Živali na dvorišču*), kukavica – *»toplih dnevov je glasnica«* (*Živali v gozdu*), *»Vse poslušaj in strmi,/ ko kanarček žvrgoli.«* (*Domače živali*)). Besedila so zasnovana na ustaljenih predstavah o lastnostih živali (lisica – tatinstvo), njihovem okolju in služnosti človeku, tako da tudi njihova spoznavna plast ne seže čez raven obnavljanja teh predstav, kar zbirke povezuje s poučnimi besedili vzgojno-poučnega tipa mladinske poezije. Jezikovna inovacija, slog in domišljajska predstavnost so podrejeni informativnosti dvostišij, in le izjemoma se pojavi kako nenavadno dvostišje, ki učinkuje inovativno:

*Veverica kar z zobmi
tare lešnikom kosti. (Živali v gozdu)*

Podobno sta oblikovani tudi kartonski zgibanki iz l. 1974, le da so predmeti/bitja prikazani že bolj inovativno: klarinet je z gumbi zapet do vratu, kitari se navije ušesa (*Kadar boben ropota*), v klobuku prebiva domišljija, pomaranča se cedi od solza (*Sredi polja rdeči mak*). Četudi je v kakem besedilu še opaziti zgolj obnavljanje ustaljenih predstav (ksilofon, nogavice), pa se mestoma v zvezi z opisanim predmetom že pojavljajo nenavadne lastnosti, tako da se predmet zazdi nenavaden in skrivnosten (harmonika, ki ji gre na smeh, klobuk ipd.); vendar zgibanki še ne dosežeta predstavno-jezikovno inovativnih kasnejših besedil, zbranih v zadnjih dveh mladinskih zbirkah. Verjetneje je, da se v njih mestoma kažejo le sledovi inovativne poetike, kar pomeni, da ob postopnem uveljavljanju inovativnih poetičkih načel (že v zbirki *Kaj je na koncu sveta*) tradicionalistična poetika ni zamrla. To dokazujeta tudi zbirki *Abeceda* in *Abeceda na polju in v gozdu*; v prvi je Grafenauer v štirivrstičnicah upodobil črke – ob ustaljeni predstavnosti (A, J, O, S, F ipd.) so zanimava zlasti besedila, ki črko povezujejo z nenavadnim opisom: Č ima strešico, ki je pentljica, ker si črka z obkladki zdravi piškav zob, N je pestunja, R je vojak. Zbirka je podobna tako besedilom iz zgibank kot zbirki *Kaj je na koncu sveta* – s tem nakazuje prehode k inovativni poetiki in k zbliževalnemu tipu mladinske poezije; taka je tudi Grafenauer-Župančičeva *Abeceda na polju in v gozdu*, v kateri je Grafenauer »karseda skladno z Župančičevim stihom, metaforo in občutjem dopolnil manjkajoča dvostišja za črke A, B, C, E, F, I in Z« (Mahnič 1987); dvostišja se nanašajo na osrednjo podobo predmeta/rastline, ki jo Grafenauer poveže s pravičnim motiviko (breza: vila iz mračnega gozda, ciklama: pepelka med cvetji) ali drugače preoblikuje (ivanjščica ziblje sončece). Obe knjigi se da uvrstiti v drugi sklop Grafenauerjevih mladinskih besedil, ki jih sicer še zaznamuje povezanost z ustaljenimi predstavami, a hkrati tudi preseganje le-teh v smeri iluzije, nenavadnih predstavnih povezav in paradoksa, tako da pesemuganka povzroči začudenje.

2.3.2 Izrazito prehodna je zbirka *Kaj je na koncu sveta* – s prvim sklopom jo povezujejo pesmi, v katerih je živali pripisana kaka lastnost, tj. večinoma ustaljena predstava iz stvarnosti. Poleg zunanosti (žirafe – dolg vrat, pav – kočija (košati rep), rak – krojač ipd.) so prikazane njihove navade, kar večinoma ne odstopa od ustaljenega (slon – nerodnost/radovednost, mačka – zapeček/mleko, lev – nečimrnost kralja). Od predstavnega klišeja pa odstopa pesem *Krokodili*: žival tu ni povezana z ustaljeno

predstavo (npr. krvoločnost), ampak je v kliše vstavljen element, ki ga spremeni (domotožje); krokodili so potepuhi, ki se zgubijo v temi, zato jočejo po mami. Posebej velja podčrtati jezikovno inovacijo

*V lastnih solzah so utonili
brez sledov. (Kaj je na koncu sveta: 16)*

Poved se nanaša na besedno zvezo krokodilje solze, kar Grafenauer v samointerpretaciji povezuje s paradoksom in iluzijo, pa tudi s pojmi, »ki vsi ponazarjajo neotipljivo in neznano tujino in brezdomstvo, v katerem so izginili krokodili« (Grafenauer 1982b: 36). Zveza med krokodili, zanje nenavadnimi lastnostmi/navadami, njihovo žalostjo in »ironičnim idiomom« (isto), tj. besedno zvezo krokodilje solze (ki pa je v tem primeru rabljena v nasprotju s svojim običajnim pomenom, nanašajočim se na nepristni jok) – vsi ti sestavniki običajne predstave in pričakovanja presežejo z vzpostavljanjem nesmiselne besedilne stvarnosti. Jezikovna in predstavnostna inovacija postane še nazornejša, brž ko se pesem *Krokodili* primerja s pesmimi, ki so še opazno tradicionalistične, kot npr. pesem *Kameleon* – kljub podobi, ki bi lahko delovala kot preseganje ustaljenih predstav (kameleon – baron, ki se oblači po modi), pa nesmiselno predstavnost razgradi zadnja kitica s stavkom,

*da se menjavajo ves čas
le barve na njegovi koži. (Kaj je na koncu sveta: 9)*

Zbirke *Kaj je na koncu sveta* se, kakor je razvidno iz primerov, ne da povezati zgolj s tradicionalistično ali z inovativno poetiko; sledovi prehoda iz prve v drugo se kažejo tako na motivni ravni (fantastika: mačka v vesolju, ekspresni kozmoplov – pesem *Mačka*, pravljličnost: Kralj Matjaž in Alenčica (*Kralj Matjaž*) in zlasti nesmisel) kot na jezikovno-izrazni ravni: nenavadni skladenjski vzorci (slon »kakor slon taca po cvetju« (isto: 22), posledica astronomije – »astronomsko se razvija/le žirafam dolgi vrat« (isto: 25)), dogodkovna nadgraditev in preoblikovanje frazeologema (lev kot kralj prebiva v salonu, zato »postaja/ salonski lev« (isto: 11); »javni kurji red in mir« (isto: 35)). Stalna besedna zveza je lahko tudi izhodišče nenavadne predstavnosti, npr.:

*Kdor odpravlja se na Dunaj,
naj pusti svoj trebuh zunaj,
Tam je običajna jed
kar jedilnik iz besed. (isto: 52)*

Ti besedilotvorni postopki so v skladu z inovativno poetiko, kar je T. Kermauner povezoval predvsem s tvorjenjem zvez besed, ki si pomensko niso blizu, zato presenetijo. Najbolj izrazit je ta postopek v pesmih *Odkod*, *Kam*, *Jedilnik* in *Poezija* – lastna imena se povezujejo z besedami, ki s svojim pomenom in zvenom ustvarjajo nenavadne glasovno-pomenske podobe:

*Elbrus hrska in hrešči
kot koščica med zobmi. (Kaj je na koncu sveta: 53)*

Izrazno-predstavni odklon postane še razvidnejši, če se ob tako nenavadno zvezo postavi kako dvostišje iz bolj tradicionalistične pesmi *Recept* – dežele/mesta so v njej še vezana na jedi/začimbe, povezuva pa ni nenavadna (Barcelona – limone, Gana – banane, Java – zdravilne dišave ipd.), kar deluje drugače (tj. manj inovativno) kot zveza med Rimom in rimami (*Poezija*), okusom Seville in vanilijem (*Jedilnik*) ali karavano in fatamorgano (*Odkod?*). Sledi tradicionalistične poetike je najti tudi v ustaljenih onomatopojah (npr. rega rega rega kvak, rimano z mlak/oblak – podobno v Župančičevi pesmi), na slikanico *Živali na dvorišču* pa se navezujeta uvodna verza pesmi *Goske*:

*V gosjem redu gre v korak
dvoje gosk in en gosak.*

*V gosjem redu gre v korak
troje gosk in en gosak.*

(Živali na dvorišču)

(Kaj je na koncu sveta: 5)

Besedotvorna inovativnost ne izstopa – sestavine tvorjenk so medmeti (kokokoko-policija, kikirikikomisar (*Putka*), jojbolnišnica, Jobjoli (*Kamela* – očitne vzporednice s *Pravljicami* K. Čukovskega, prev. P. Golia)); verz temelji na razvidni metrični shemi, verzni prestop kot stilno sredstvo ni opazen. Oblikovno je zbirka tako povsem v skladu s prvim sklopom besedil, četudi pomensko/predstavno mestoma že presega njegov okvir – na to opozarja tudi vnos nemladinske povednosti (možnosti žanrskega prenosa), npr. v podobi slonokoščene stolpa, ki je »za pesnike in modrijane« (*Kaj je na koncu sveta*: 58). Prav razkorak med obliko/verzno shemo in pomensko inovativnostjo dodatno utemeljuje uvrstitev zbirk med besedila, v katerih je zaznavno prepletanje tradicionalistične in inovativne poetike – inovativnost se odraža zlasti v tem, da poezija »ne uporablja več klasičnega imperializma staršev, gospodarjev« (Kermauner 1978: 22), ampak se »samotematizira, samoreflektira« (isto: 25), tradicionalne stroge metrične sheme pa tudi ni mogoče pojmovati kot uokvirjanja igre s pravilom (npr. *Štukature*). V sklopu prehodnih besedil se uvrščata še *Avtozaver* in *Zmajček razgrajajček*; obe besedili izhajata iz povezovanja osrednje osebe (avto, zmajček) in človeških lastnosti – tako se približujeta literarnemu nesmislu, zaradi vnosa neresničnih sestavnikov pa deloma fantastiki. Inovativno, s poetiko povezano pojmovanje poezije je videti v odklonu od predstavnihih omejitev stvarnosti, kar je zlasti značilno za slikanico *Avtozaver* (tvorjenke avtozaver, avtomiši, veleavto) – slikanica *Zmajček razgrajajček* je bolj tradicionalistična, saj se s starejšimi besedili povezuje zlasti preko zmajčku pripisanih lastnosti (obleka, igrivost, sladkosnednost). Vzporednice s *Pedenjpedom* so razvidne tudi iz igre vlog kot motivne plasti obeh besedil:

Vseh vrst barve, velik čopič – pa sta poslikana stena in jopič. (*Zmajček razgrajajček*)

Vrata, stene in oprava – vse je polno pack in pik. (*Pedenjped*: 48)

Kljub prikazanim vzporednicam slikanice ni mogoče uvrstiti v prvi tip, saj je povezana s fantastično podobo zmajčka, ki se sicer dá vzporejati z otrokom, a v svoji eidetski predstavnosti vendarle presega stvarnost. V tem se povezuje s tretjim sklopom besedil, kar je razvidno tudi iz nekaterih sestavin predstavnosti, npr. iz podobe plamenov/ognja:

Zmajček ima od vsega najraje rdeče peteline in ognjene zmaje. (*Zmajček razgrajajček*)

Le rdeči petelini so se najraje ponoči na strehah razkazovali. (*Nebotičniki, sedite*: 62)

Podoba se v pesmi *Rdeči petelini* še dopolni, kar poveča estetski učinek – ob tem je F. Forstnerič zapisal, da je taka podoba »neverjetno dobra, čutno zadeta metafora« (Forstnerič 1980: 69). Vzporednica opozarja na bistveno značilnost celotnega drugega sklopa – besedila se sicer še odmikajo od ustaljene predstavnosti, toda inovativnost (izrazna in pomenska) se še ne razmahne do tiste stopnje, kot jo oblikujejo besedila tretjega sklopa.

3.3.2.3.3 Zbirka *Nebotičniki, sedite* pomeni prvo izrazito ubeseditev inovativnih poetičkih načel, utemeljenih zlasti na infantilizmu kot izvoru pesniške govornice – to izhodišče je očitno že v Grafenauerjevi spremni besedi k zbirki (*Med nebotičniki in skrivnostmi*), v kateri že v prvi povedi nagovori mlade bralce, v nadaljevanju pa svoje predstave vzporeja z možnimi njihovimi: »Ne, to ni mogoče, boste rekli. Seveda ni, predstavljate si pa lahko, ali ne? No, in ker imamo s takšnimi nemogočimi predstavami opraviti tudi v tej knjigi, sem ji dal temu primeren, nemogoč naslov NEBOTIČNIKI, SEDITE.« (Grafenauer 1980: 81) Posledica spremenjenega razmerja med odraslim (negovimi predstavami) in otrokom je drugače oblikovan lirski subjekt – če se v *Pedenjpedu* le-ta še kaže kot avtoriteta, ki izraža predstave o otroštvu in jih hkrati

vrednoti, se subjekt zbirke *Nebotičniki, sedite* opazno približuje otroku, kar je mestoma oblikovano kot enačenje subjekta in otroka:

*Z njo se fotografira,
objet preko rame,
in z njo se prepira,
kadar se vleče zame. (Nebotičniki, sedite: 7)*

Približevanje lirskega subjekta otroku je posledica inovativne poetike in temeljna določilnica pesmi tretjega sklopa – ta razločevalna lastnost tovrstna besedila uvršča v dvogovorni/zbliževalni tip mladinske poezije. Otroškost, pojmovana kot sposobnost odkrivanja skrivnostnosti predmetov, le deloma zaznamovanih s človekovo prisotnostjo, je podlaga tvorjenju nenavadnih besednih kombinacij in s tem domišljjske besedilne stvarnosti, ki izhaja iz predstavotvornosti predmetov – predmetnost je postala »gibalo pesniškega dogajanja« (Grafenauer 1980: 82). Preoblikovanje stvarnosti je posledica posebnega tvorčevega dojemanja, hkrati pa vzbudi presenečenje: »V tem namreč jaz vidim pravi pomen pesniškega pisanja: da je pesem napisana čimbolj po svoje, da preseneča od verza do verza z novimi, še neizrabljenimi fantazijskimi domislicami, ki pa so vendarle povezane v celoto in urejene tako, da nam o nečem govorijo.« (isto: 83) Vprašanje, ki izhaja iz uvodnega prikaza izhodišč inovativne poetike, se nanaša na zgradbo jezikovnih in predstavnihi plasti zbirke: Katera stilna sredstva v zbirki prevladujejo in kakšne predstave se ob tem vzbujajo? Vprašanje bi bilo možno tudi obrniti, in tako opazovati stilna sredstva v odvisnosti od posebnega videnja stvarnosti – toda nasprotje med prvo in drugo potjo se pokaže kot navidezno, brž ko se jezikovne in predstavne plasti besedila ne pojmuje kot ločeni, ampak kot med seboj povezani ravni besedila; zdi se, da takó oboje vidi tudi pesnik, kajti njegova spremna beseda se dotika prehajanja od jezikovne inovacije v predstavnost in hkrati »prelivanja« domišljjske stvarnosti v pesniški izraz – v tej povezanosti obojega gre torej za vzporejanje branja in pisanja, kar je pesnik posebej podčrtal v zaključku spremne besede v misli, da želijo pesmi »pripovedovati tudi o tem, v kakšne raznolične in nepredvidljive pesniške pustolovščine je zvalila poezija za vas tudi mene, pisca te knjige« (isto: 85).

Jezikovna inovativnost je v primerjavi s prejšnjimi zbirkami bistveno opaznejša; ob tvorbi nenavadnih besed (izpeljank, zlasti s končnico -(n)ina, in zloženk – skremženina, smrčalo, začevljubiti se, razkriljenine, vodoravnati, spominovina; mulo-kuha, strahoviden), pomenskem razstavljanju in preobražanju netvorjenk (Maksimilijan – Veliki ali Maksi Milijan, primerljivo z obnovitvijo besedne zveze obešati na veliki zvon → mini zvon) ter ob tem še posebni »uporabi raznih znanih rekel in rekov« (isto: 82) (»Zato se nosovi morajo vleči/ za nos.« (*Nebotičniki, sedite*: 16) »A če ne uboga, kako stopiti/ stolu na prste?« (isto: 33) »Hiša ne gre nikamor od hiše;« (isto: 34) ipd.) je posebej zanimiva skladenjska inovativnost. Najbolj značilno je enačenje osebka in kakega drugega stavčnega člena na podlagi pomenske bližine obojega, s tem da taka povezava kljub mestoma istobesedni ponovitvi ne deluje pomensko redundantno, ampak predstavotvorno in informativno: »vrata loputajo z vrati« (isto: 29), »(v) parku med cestnoprometnimi znaki/ parkirajo zelenice« (isto: 42), »(s) plahtami so ga plahtali« (isto: 63). Tak pesniški jezik je v skladu z mislijo iz Grafenauerjeve samointerpretacije: »Metaforična tektonika pesmi je zgrajena iz samih vsakdanjih in docela neabstraktnih izkušenskih sestavin, zajetih v besede, ki so pomensko premaknjene iz svoje običajne semantične lege.« (Grafenauer 1982b: 37) Ob pomensko-predstavni informativnosti, ki izhaja iz skladenjske inovacije (s tem da je člen take povezave lahko tudi stalna besedna zveza – »V stari Ljubljani so mestni piskači/ tenko piskali ob borni plači.« (*Nebotičniki, sedite*: 52)), je za nov pesniški stil, izoblikovan v tej zbirki, odločilna metaforika – že v pesmih, ki se nanašajo na predstavnost predmetov,

zlasti pa v ciklu *Stara Ljubljana*, vzbudi metaforika »čisti čutni, estetski, artistični užitek in učinek« (Forstnerič 1980: 69): glava – posoda domišljije, tiha hiša spomina; ušesa – kamrica sluha; pošta si v ustih privoščič dopust; rdeči petelin je pozobal s streh vso opeko. Besedna kombinatorika postavi v središče besedilne stvarnosti predmet in z njim povezane predstave kot glavni motiv – vse ostalo je temu podrejeno, glavni motiv torej zaznamuje vse, kar je z njim povezano, tudi človeka, njegove lastnosti in navade: klobuki hitijo po promenadi in »vso noč klobuštrajo« (*Nebotičniki, sedite*: 21), pelerine »oklepajo v sebi človeka« (isto: 23), čevlje tiščijo noge, lokomotiva »na vsako stran hrbtnice/ razpne pokrajinaste perutnice« (isto: 37). Motivi se, tako kot besede, premikajo iz ustaljene predstavnosti: po nebotičniških glavah zvonijo telefoni, dežniki so pozabljeni, očala »imajo profesorsko domišljijo« (isto: 18) ipd. – preseganje ustaljenega je doseženo tudi z navezavo na fantastično pripoved: preproga »se je v kdove kateri od tisoč in ene noči/ za zmerom zgubila« (isto: 30). Iste določilnice veljajo tudi za cikel *Stara Ljubljana*, ki ni »veren posnetek zgodovinske resničnosti, o kakršni govorijo knjižni viri, ki sem jih prebiral, pač pa jim je ta resničnost le snovno izhodišče, iz katerega rastejo v docela samosvoje domišljajske tvorbe« (Grafenauer 1980: 82–83) – posebna raba stalnih besednih zvez se dopolnjuje z nenavadno predstavnostjo, kot je razvidno npr. iz pesmi *Peki*:

V stari Ljubljani so s testom

vred vzhajali tudi peki.

Zato se še zdaj ob polni luni nad mestom

njihov obraz sveti v reki. (Nebotičniki, sedite: 51)

Inovativna poetika se odraža tudi v slikanici *Kam pelje vlak* (1983) – vlak Ropotaj ni povezan z ustavljenostjo predstavnosti; z Ropotajo se rokuje, natovorjen je s pozdravi, na soncu »se prav po mačje rad preteguje/preko poljan« (*Kam pelje vlak*), včasih se naseli »v kakšni pravljičji/ in je zmaj Tihotaj« (isto). Slikanica je motivno sorodna pesmi *Lokomotiva* (postaja/peron, tunel/črna gora, zmaj), od drugega sklopa besedil pa ga loči večji odklon od stvarnih predstav (čuvajnica stoji mirno, Ropotaj sreča Ropovlačico ipd.). Če sta zbirki *Nebotičniki, sedite* in *Kam pelje vlak* motivno vezani na zunanji svet predmetov, zgodovinskega izročila – ob bistvenem preoblikovanju snovi na podlagi jezikovno-predstavne igre – pa zbirka *Skrivnosti*, katere del je objavljen že v zbirki *Nebotičniki, sedite*, govori »o tem, kakšen je človek navznoter, se pravi v tistih nevidnih pokrajinah, kjer domujejo skrivnosti, strah, ljubezen, spomin in druge takšne težko predstavljive reči« (Grafenauer 1980: 84). S to zbirko se inovativna poetika prvič odrazi tudi na tematski ravnini, tj. v upesnjevanju nič, smrti, samote, medtem ko se je do nje v besedilih deloma drugega in zlasti tretjega sklopa povezovala predvsem z jezikovno inovacijo in nenavadno eidetsko predstavnostjo. Pesmi do *Skrivnosti* namreč niso vezane na upesnjevanje (človekove) eksistence nad breznom nič, na upor brezdanjosti nič in sveta, kar bi bilo mogoče pojmovati kot bivanjsko in poetološko tematiko, ampak ta poezija »prinaša pesniško bolj ali manj zakrita čustvena, socialna, etična in podobna sporočila« (Forstnerič 1980: 70), ki preraščajo v tematiko družine, nenavadnosti predmetov/podob v okolju in času, deloma tudi upesnjevanja domišljajske igre. Zbirka *Skrivnosti* pa se oblikuje iz razkoraka, ki »se razodeva v razmerju med na eni strani abstraktno pojmovno motiviko pesmi, na drugi strani pa njeno pesniško tematizacijo, ki skuša tem pesmim vdihniti estetsko otipljivost« (Grafenauer 1982b: 39); teme se v svoji idejnosti med seboj prepletajo, kar je posebej razvidno prikazal J. Snoj v spremni besedi (*Temeljna skrivnost »Skrivnosti«*), hkrati pa oblikujejo središče, tako da »posredi vse te umetelne igre besed zazija razpoka, tisti temeljni rez čez človeka, svet in vesolje, in iz brezna zaveje dih smrti« (Snoj 1983: 66). Nič kot podlaga vsemu je nekakšna nadtema *Skrivnosti*, v kateri se bralec preko poezije, ki »daje slutiti tisto najskrivnostnejšo ljubezensko razklanost – spojenost sveta in vesolja«

(isto: 62) sooči »z najskrivnostnejšo povezanostjo vsega, kar je« (isto: 69). Pesmi *Skrivnosti* so reflektivne – oblikujejo se iz poetiško-filozofskih izhodišč, ki so sooblikovala nemladinsko poezijo; Grafenauer je ob pesmi *Nič* s tem v zvezi zapisal, da se v njej »razprostira eno samo označevanje te neznanke« (Grafenauer 1982b: 40). Tako ni naključje, da je T. Hribar v interpretaciji Grafenauerjeve nemladinske poezije ob izboru *Samota* posebno mesto namenil *Skrivnostim* – ob tematizaciji za pesnika »ključnih besed, besed, ki se najpogosteje pojavljajo tudi v njegovi siceršnji poeziji« (Hribar 1990: 122–123) je zbirko uvrstil v visoko poezijo. Zbirka je na tematski in oblikovni ravni primerljiva s *Štukaturami*; v obeh je pesniška beseda formalno uokvirjena – v *Štukaturah* v sonete, v *Skrivnostih* v pesmi, ki so sestavljene iz štirih/petih (izjemoma šestih) štirivrstičnih kitic s prestopno/ navzkrižno rimo. To urejenost je podčrtal že J. Snoj: »Bralca zajame red, ki vlada na izpostavljenih točkah (beri: izklicevanih skrivnostih) te 'razstave'.« (Snoj 1983: 64) Zbirki sta primerljivi tudi v izboru in povezavah besednega gradiva, kakor se vidi iz zvez, ki jih tvorijo besede v podobnih medsebojnih pomenskih razmerjih (kljub temu, da se *Skrivnosti od Štukatur* razlikujejo po manjši gostoti tujk):

Skrivnosti	Štukature
<i>Spomin ima neizmerljivo zrcalno prostornino in v njej shranjeno vedno živo spominovino.</i> (st. 16)	<i>v očesu zrenje, v olju mirovanja biserovina, zrak napet od klica</i> (st. 7)
<i>Nebo je brezdanje globoko oko in naš vid njegova zenica. A vanj potopljena s svetlo sledjo perutnica.</i> (st. 38)	<i>Oko v prozornem hladu formalina, zbita samota, steklo iz spomina.</i> (st. 23)
<i>Življenje vtiskuje vanj svetlo sled. Molk je odpivnana stran vseh besed.</i> (st. 52)	<i>v masivu zraka bliskavica let, na vekah teža: v tenjah se preceja skozi trepalnice voščen sijaj</i> (st. 9)
	<i>(...), na nebu lahka sled nikoli razprostrte perutnice,</i> (st. 24)
	<i>iz molka so zgnetena vsa imena</i> (st. 8)
	<i>z molkom šrafirana pomenska polja</i> (st. 9)
	<i>Do kraja vtisnjen v svet: gravura čutnega, v molk zbran pomen</i> (st. 11)

Pesmi *Štukatur* in *Skrivnosti* se, kakor je razvidno iz primerov, vzporejajo tako na podlagi značilnosti izraza (arhitektonika pesmi, izpeljanke) kot na podlagi nadteme – vtisnjenosti vsega na molk/nič, kar je zajeto v metafori »na nič odtisnjen bakrorez soneta« (*Štukature*: 12) in primerljivo z oznako nič, ki »kot težnost obsega prav vse« (*Skrivnosti*: 56). Ker se pesmi *Skrivnosti* povezujejo tako z nemladinsko poezijo kot z miselnim sistemom, ki je zaznamoval Grafenauerjevo poetiko, v njih prevladujejo predvsem idejne sestavine, tj. tematika razklanosti subjekta, hrepenenje kot težnja po drugem/nedoseženem, nič kot resnica, ki je kot molk prisotna tudi v skrivnosti (*Skrivnost*), kot smrt v svobodi (*Svoboda*), kot srečevanje/izravnavanje nič z vsem v igri (*Igra*). S tem pa mladinsko poezijo od nemladinske loči le še način tematizacije nič – če je v mladinskem pesništvu kot tema razviden, pa v nemladinski pesmi »smrt ali nič nista racionalno tematizirana, ampak pronicata v njeno čutno nazorno strukturo« (Grafenauer 1982b: 40). Tematika nemladinske poezije se potemtakem le na poseben način ubesedi v mladinski, in to tako, da ohranja besedilotvorne obrazce (igra, premikanje besed iz običajnih zvez, besedotvorna inovacija) tako mladinske kot

nemladinske poetike. Obe plasti poetike se prav s *Skrivnostmi* v veliki meri prekrijeta, in sicer zaradi miselnih izhodišč, ki zbirko utemeljujejo, »kar seveda pomeni, da išče pot k duhovno in kulturno razvitejšim mladim bralcem« (isto).

2.4 Zaključek

Funkcija in oblikovanost (tako snovna kot tematska) Grafenauerjeve mladinske poezije glede na njegovo poetiko se v razvoju od *Pedenjpeda* do *Skrivnosti* spreminja. V zgodnji fazi (do zbirke *Kaj je na koncu sveta*) je funkcijsko utemeljena kot nasprotje krizi, ki je nastopila s *Stisko jezika* – s tem v zvezi je zanimivo, da se že v zbirki *Večer pred praznikom* kot sestavina harmonične podobe narave zasliši »deški glas« (Večer pred praznikom: 23). Kasneje se mladinska poezija postopoma zbliža z nemladinsko, najočitneje v *Skrivnostih*, in sicer kot ubeseditiv oblikovnih in tematskih načel poetike. Viden premik v to zbliževanje pomeni zbirka *Nebotičniki, sedite* – z zbirko *Štukature* jo povezuje jezikovna inovativnost, ne pa tudi tematika. Tematsko se mladinska poezija izrazito približa nemladinski šele z zbirko *Skrivnosti*, s katero je dosežena tudi največja skladnost z Grafenauerjevo poetiko, in to tako v vsebinskih kot formalnih značilnostih pesmi. Poleg postopnega ubesedovanja poetičkih načel v nemladinski in mladinski poeziji Grafenauerjev opus zaznamujejo interpretacije slovenske poezije, tudi mladinske, oblikovane na podlagi avtopoetike in z razvidnimi tipološkimi obeležji. Vse to vodi v sklep, da sta Grafenauerjeva mladinska poezija in poetika pomemben del njegovega literarnega in esejističnega dela **kot celote**; opredelitve pesništva kot igre, posebnega videnja »dotikanja« stvari, upesnjevanja resnice (ki je nič), mitskega govora in uganke se hkrati s posebno funkcijo mladinske poezije v zgodnji fazi odražajo v dinamičnem razvoju njegove mladinske poezije, in to kot posledica premikov v pojmovanju smisla pesništva. Kljub očitni povezanosti pa pesnik ni zapustil posebnosti mladinske poezije: celo v *Skrivnostih* je bralčevo razvitost upošteval, ne da bi pri tem zašel v hoteno pootročenje pesmi ali v pesniški hermetizem. Izogibanje nerazumljivosti je opazno v Grafenauerjevi samointerpretaciji, po kateri se mladinska in nemladinska poezija razlikujeta po nazornosti tematike – kar kaže na pesnikovo upoštevanje dejstva, da je mladi bralec v svojem svobodnem predajanju pesniški izrazni in pojmovno-predstavni igri omejen z medbesedilno in zunajliterarno izkušnostjo.

3 Literatura

- F. Forstnerič, 1980: *Pesem kot poetični opis, Otrok in knjiga*, 11.
- N. Grafenauer, 1969: V: M. Košuta, Niko Grafenauer, V: N. Grafenauer, *Pedenjped*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Moja knjižnica).
- N. Grafenauer, 1974: *Kritika in poetika*, Maribor, Obzorja (Znamenja).
- N. Grafenauer, 1975: *Igra v pesništvu za otroke, Otrok in knjiga*, 2.
- N. Grafenauer, 1980: *Med nebotičniki in skrivnostmi*, V: N. Grafenauer, *Nebotičniki, sedite*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- N. Grafenauer, 1981: V: F. Pibernik, *Med modernizmom in avantgardo*, Ljubljana, Slovenska matica.
- N. Grafenauer, 1982a: *Izročnost pesmi*, Maribor, Obzorja (Znamenja, 69).
- N. Grafenauer, 1982b: *Od A do Nič, Otrok in knjiga*, 16.
- N. Grafenauer, 1984: *Ko bo očka majhen*, V: J. Snoj, *Pesmi za punčke in pobe*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Sončnica).
- N. Grafenauer, 1991a: *Tretja beseda*, Maribor, Obzorja (Znamenja, 112).
- N. Grafenauer, 1991b: *Sodobna slovenska poezija za otroke, Otrok in knjiga*, 31.
- T. Hribar, 1983: *Sodobna slovenska poezija IV*, Nova revija, 2, 19/20.
- T. Hribar, 1984: *V nič razcveteni čas*, V: N. Grafenauer, *Palimpsesti*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- T. Hribar, 1990: *Poezija Nika Grafenauerja*, V: N. Grafenauer, *Samota*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- T. Kermauner, 1975: *Na nič odtisnjen bakrorez soneta*, V: N. Grafenauer, *Štukature*, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- T. Kermauner, 1978: *Kaj je na sredi jezika, Otrok in knjiga*, 7.
- J. Kos, 1983a: *Moderna misel in slovenska književnost*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- J. Kos, 1983b: *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- J. Mahnič, 1987: *Štiri Župančičeve slikanice*, V: O. Župančič/N. Grafenauer, *Abeceda na polju in v gozdu*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Velike slikanice).
- A. Ocvirk, 1987: *Literarna teorija*, Ljubljana, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 1).
- B. Paternu, 1967: *Slovenska književnost 1945–65* (1. knjiga), Ljubljana, Slovenska matica.
- B. Paternu, 1979: *Esej o treh lirskih naših dni*, V: S. Makarovič, N. Grafenauer, T. Šalamun: *Pesmi*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev).
- D. Pirjevec, 1987: *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*, Obzorja, Maribor (Znamenja, 56).
- D. Pirjevec, 1981: *Strukturalna poetika*, Ljubljana, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 12).
- P. Pirnat-Cognard, 1980: *Pregled mladinskih književnosti jugoslovanskih narodov*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- J. Snoj, 1983: *Temeljna skrivnost »Skrivnosti«*, V: N. Grafenauer, *Skrivnosti*, Ljubljana, Borec (Liščki).
- V. Snoj, 1991: *Ontološka diferenca v poeziji moderne dobe*, V: N. Grafenauer, *Tretja beseda*, Obzorja, Maribor (Znamenja, 112).

Zusammenfassung

Niko Grafenauer gehört schon mehr als ein Vierteljahrhundert zu den interessantesten und firtwirkendsten slowenischen Schöpfern der Jugendpoesie. Gleichzeitig behauptete er sich auch im Bereich der Theorie von Jugendliteratur; er schrieb einige grundlegende Essays über die gegenwärtige slowenische Dichtung für Kinder und über deren sichtbarste Vertreter. Der Autor dieses Beitrages stellt vom Standpunkt der Literaturwissenschaft das Verhältnis zwischen Grafenaus Poetik und seiner Jugendpoesie sowie seiner Nicht-Jugendpoesie fest. Grafenaus Schaffen ist mehrschichtig, formell und thematisch verzweigt, es hängt damit zusammen, was in seiner Nicht-Jugendpoesie und in seiner Autopoetik geschah. Die Funktion und die Gestaltung (die grundlegende wie auch die thematische) der Jugendpoesie Grafenaus veränderte sich in der Entwicklung hinsichtlich der Poetik des Autors und näherte sich stufenweise der Nicht-Jugendpoesie. Trotz der offensichtlichen Verbundenheit des ganzen Opus hat jedoch Grafenauer die Besonderheiten der Jugendpoesie nicht nachgestellt; er hat die Entwicklung des Lesers berücksichtigt, ohne dabei in ein Kindisch-Werden oder in einen Hermetismus zu geraten.