

RAZPRAVE – ČLANKI

BARBARA ZORMAN

Oblikovanje (pod)žanra mladinske avtobiografije na Slovenskem

V prispevku so predstavljene nekatere določnice slovenske mladinske avtobiografske proze, zlasti poskus verodostojnega posnemanja dejanskega sveta, ki se izrazito uresničuje v jeziku. Ta si prizadeva za literarno poustvaritev fizičnega prostora pisateljeve mladosti, predvsem z referencami, kot so med drugim ledinska imena in čutno nazorne podobe prostora. Posnemanje preteklega časa se udejanja tudi s pomočjo narečnih besed oziroma izrazov za pretekle kulturne prakse. Najočitnejši element žanra, torej enotnost med avtorjem, pripovedovalcem in protagonistom (avtobiografska pogodba), je v mladinskih avtobiografijah pogosto zelo kompleksna zaradi opisovanja procesa osebne formacije na eni strani ter velikega časovnega razmika na drugi. Recepcijo mladinskih avtobiografij zaznamuje osredinjenost na referencialno funkcijo besedila. Bralci so posebej pozorni na elemente dokumentarnosti oziroma mladinske avtobiografije dojemajo kot pričevanja o samoformaciji, ki jih v kolektivni spomin prispevajo javne osebnosti. Tovrstna recepcija izhaja med drugim tudi iz napetosti med singularnim in generičnim znotraj avtobiografije, pri čemer lahko recepcija mladinskega avtobiografskega teksta predstavlja tudi sidro pripadnosti, ki se veže na specifično razredno, etnično oziroma drugačno skupinsko identiteto. V nadaljevanju prispevka prikažem vzorec Cankarjevega *Mojega življenja* kot prototip tega (pod)žanra, ki vzpodbudi produkcijo številnih podobnih besedil, diverzifikacijo vzorca s pripovedjo ženske in meščanske pisateljice, literarnimi reprezentacijami mladostnikov znotraj diskriminiranih družbenih skupin ter naposled s pripovedmi, v katerih je poudarjen vitalistični oziroma karnevalski humor.

The paper presents certain features of Slovenian autobiographical fiction for children and teenagers, in particular its attempt at authentic mimesis of the actual world, particularly in the linguistic imitation of the physical space of the writer's youth through references such as, among other things, field names and poetic images of space that evoke sensory perception. The imitation of the past is also realised with the use of dialect words or expressions for past cultural practices. The most obvious element of the genre, the unity between the author, the narrator and protagonist (autobiographical contract), is often quite complex in children's/youth autobiographies due to the description of the formative process on the one hand and the large time gap on the other. The reading of children's and youth autobiographies is characterised by the reader's focus on the referential, documentary function of these texts which are often perceived as testimonies of self-formation contributed to the collective memory by public figures. This kind of reception is also due to

the tension between the singular and the generic within autobiography. The reception of a children's/youth autobiographical text may also represent an anchor of belonging that is tied to a specific class, ethnic or other group identity. The paper further presents a sample of Cankar's My Life as the paradigmatic text within this (sub)genre and its further diversifications with the model of the women writers, adolescents within discriminated social groups, and finally with narratives that emphasize vitalist or carnivalesque humour.

Značilnosti slovenske mladinske avtobiografske proze

Slovensko mladinsko avtobiografsko prozo (za opredelitev tega (pod)žanra znotraj slovenskega konteksta glej Čeh Steger 2011) so v drugi polovici dvajsetega stoletja obvladovale avtorefleksivne pripovedi o zgodnjih letih uveljavljenih pisateljev. Podobne tendence Kate Douglas odriva v začetkih anglofone mladinske avtobiografije, ki so jih zaznamovale pripovedi o »raziskovanju razvoja umetnika« (Douglas 2009: 8). Formacija umetnika, zlasti njegove moralne in literarne občutljivosti, je bila tako pri nas kot na tujem v kontekstu mladinskega branja prikazana kot vzor etičnega in estetskega razvoja in vsaj deloma tudi predstavljena kot način za doseganje pomembne vloge v družbi. V nadaljevanju bom prikazala, kako se je slovenska mladinska avtobiografija oblikovala po vzoru Cankarjevega *Mojega življenja*, kako je torej v mladinsko čtivo vnesla model pisatelja, ki ga zaradi kultnega statusa imenujemo tudi kulturni svetnik (glej Dović 2012), ga modificirala s podobo samosvoje deklice, ki se oblikuje v pisateljico – tega je s knjigo *Pridi, mili moj Ariel* uveljavila Mira Mihelič – preko lika mladostnika iz disfunkcionalne družine, ki odrašča na robu družbe in najde odrešitev v pisanju (Frančičev *Otroštvo*), nemara nakazala številne reprezentacije odraščanja v kontekstu identitetne formacije znotraj diskriminirane družbene skupine, in se naposled usmerila v iskanje pripovedi o mladosti, ki je zmožna nagovoriti večje število bralcev oziroma zagotoviti prodajni uspeh, kar se je v prvem desetletju našega tisočletja izrazilo predvsem skozi pripovedi, ki otroške oziroma mladostne bolečine in radosti predstavljajo skozi prizmo vitalističnega in karnevalskega humorja (Kravosov *Trst v žepu* in *Pink* Janje Vidmar).

Če si različne mladinske žanre predstavljamo kot spekter, razprostrt med skupino tekstov, ki si prizadevajo za verodostojno posnemanje dejanskega sveta in skupino besedil, zasidrano v izmišljenih, fantastičnih svetovih, je avtobiografska mladinska proza najbližje prvim. Literarno posnemanje (pretekla) resničnosti je seveda najučinkovitejša v jeziku; najbolj se pisatelj približa dejanskemu svetu svojega otroštva v govoru, ki posnema jezik matere, materinščino in neposredni jezik okolja, v preučevanih tekstih najpogostejše dialekt. Tako na primer Marko Kravos na vprašanje Petre Vidali, kako mu je uspelo na pretekla dogodke ponovno pogledati skozi otroške oči odgovori: »Mislim, da je treba ključ iskati v jeziku. (...) Z raznimi čutili sem rekonstruiral svoje vstopanje v življenje, tisti svet svojega otroštva v tržaški četrti pri Svetem Ivanu, razne Gigije, Toninote, Sonje, Lili, ki so v njem prebivali. Zato sem tudi želel ohraniti vsaj del tiste jezikovne tržaške obarvanosti« (Kravos in Dolhar 2007). Prežihov Voranc ključne tematske poudarke svoje avtobiografske zbirke izrazi v vzorcih mežiškega narečja: solzice, kramoh, devžej, pisanke. Ivan Cankar v *Mojem življenju* kot eno od svojih ključnih teženj, pravza-

prav hrepenenj, izrazi željo po ubesedovanju »notranje pesmi«, ki pa ji na drugi strani postavi komični kontrapunkt z narečno besedo za slive:

Ne spominjam se več, kako da sem bil štrbonclje rimal; a zdeli so se mi rimanja vredni in rimal sem jih. Snov ni bila poetična, vsaj ne po nazorih in naukih poetov samih. Ali mlad človek je nepokvarjen in ne opeva Lavre, ki je ne pozna, temveč štrbonclje, ki jih ljubi. Šele kasneje, ko oblati človeka življenje, ko ga zastrupi hinavščina, začne zaradi tolažbe lagati samemu sebi ter opevati Lavro, kadar si poželi štrboncljev. (Cankar 2012: 43)

Poleg obujanja jezika, ki ga je obdajal v otroštvu, skuša avtor mladinske avtobiografije poustvariti tudi fizični prostor svojega otroštva oziroma mladosti, zato je ta žanr po eni strani nasičen z referencami, kot so na primer ledinska imena (Cankarjevo Rétovej, Prežihov Pekel, Kravosova Dobšča), oznake za prostor (Cankarjeve mesarjeve klade), po drugi strani pa s čutno nazornimi podobami oziroma metaforami in primerami, ki poustvarjajo pisateljeve otroške vtise. Najpomembnejši element avtobiografskega žanra nasploh pa je enotnost avtorja, pripovedovalca in lika, tako imenovana avtobiografska pogodba (Lejeune 1975). Ker gre v mladinski avtobiografiji za fokalizacijo lika, ki je časovno najbolj oddaljen od avtorja, hkrati pa se zdi, da z obujanjem svojega otroštva avtor bralcu predstavlja svoje najintimnejše, najbolj prvinske vtise, je razmerje med piscem, pripovedovalcem in fokalizatorjem v tem (pod)žanru še posebej kompleksno. Avtobiografski pakt se nanaša na zavezo pisatelja bralcu, da bo podal verodostojno predstavitev svojega življenja, zaradi česar bralec avtobiografijo dojema kot resnično pripoved o dejanski osebi v dejanskem prostoru in času. Kasnejši teoretiki so sicer dokazali, da sleherno pripoved o življenju, četudi lastnem, zaznamuje »biografska iluzija« (Bourdieu 2008), torej fikcijska konstrukcija povezav med drobci neke stvarnosti. Nezanosljivost in fragmentarna, asociativna narava literarnega spominjanja torej izpostavlja parcialnost tovrstnega predstavljanja (pretekla) resničnosti, predvsem pa njegovo pogojevanost s subjektivnim, avtorefleksivnim in performativnim (Koron 2008:12).

Kljub temu menim, da mladinske avtobiografije pogosto beremo drugače kot ostala literarna dela; da smo manj pozorni na poetično funkcijo besedila in bolj na način, kako tekst referira, se nanaša na stvarnost zunaj besedila. V tem smislu mladinske avtobiografije, zlasti tiste izpod peresa uveljavljenih pisateljev, dojemamo kot svojevrstna pričevanja o samoformaciji, ki jih v kolektivni spomin prispevajo javne osebnosti, in so po svoji naravi sorodna zgodovinskim dokumentom. Zato lahko bralci, ki v avtobiografijah naletijo na domnevna odstopanja od verodostojnega posnemanja, ta besedila ne glede na njihovo estetsko, slogovno oziroma narativno moč zavrnejo kot nekvolitetna. Prizadetost ob neavtentičnem, neresničnem pričevanju izhaja iz napetosti med singularnim in generičnim znotraj avtobiografije. Četudi skuša pisatelj v avtobiografiji in zlasti v tistem njenem delu, ki predstavlja otroštvo, poudariti svojo unikatnost, pa bralci v njej iščejo tudi drobce univerzalnosti, preko katerih se lahko povežejo z avtorjevo izkušnjo. Avtobiografija, neponovljivo življenje posameznika, lahko torej predstavlja tudi sidro pripadnosti, ki se veže na specifično razredno, etnično oziroma drugačno skupinsko identiteto. O tem, kako so se otroci iz revnih, stigmatiziranih družin nekda lahko identificirali s Cankarjevimi pripovedmi o pisateljevem otroštvu, pripoveduje v oddaji *Pričevalci* Justina Doljak, in sicer v kontekstu pouka književnosti, ki ga je v poznih štiridesetih letih preteklega stoletja doživel na idrijski nižji gimnaziji:

»Najbolj se spomnim Cankarja... ma zakaj? Zato, ker verjetno so vse te Cankarjeve črtice od Svetega obhajila naprej.. in kako so brali prešče, vse to...so bile tako blizu našemu življenju otroškemu, takratnemu... a veste, tako podobne, ne... in smo uživali... vam povem to...« (Doljak 2022).

Diahroni razvoj (pod)žanra

Avtobiografski žanr se je v slovenski prozi začel konsistentneje uveljavljati v osemdesetih letih devetnajstega stoletja. Iz tega časa poznamo denimo humorno besedilo *Kako sem se jaz likal* Jakoba Alešovca in bolj vplivno *Moje življenje* Janeza Trdine, ki je služilo kot vzor istoimenskemu Cankarjevemu ciklu novel. Cankarjevo besedilo *Moje življenje*, ki je feljtonsko izhajalo leta 1914, v knjižni obliki pa posthumno leta 1920, sama pojmem kot prototip slovenskega mladinskega avtobiografskega žanra.

Zametek *Mojega življenja* se je leta 1911 pojavil v tajnem glasilu slovenskih licejk *Gospodična Cizara*, ki ga je urejala tedaj šestnajstletna Vera Kesler, kasneje poročena Albrecht (glej Župančič 2018). Čeprav je Cankar cikel črtic leta 1914 objavil v *Slovenskem narodu*, lahko iz mesta prve objave delovne verzije besedila sklepamo, da ga je vsaj deloma pisal z mislijo na mlade, najstniške bralce. Cankarjevo povezovanje z uporniškimi duhom najstnic in najstnikov je razvidno iz subverzivnega odnosa do šolskih institucij, kot so učiteljice, nadučitelj, predvsem pa šolsko čtivo, kar je pravzaprav v ironičnem kontrapunktu z dejstvom, da je *Moje življenje* nedolgo po Cankarjevi smrti postalo eden od ključnih elementov slovenskega šolskega branja. Zoran Božič piše, da je med besedili Ivana Cankarja po številu objav v berilih med letoma 1908 in 2010 pričakovano na prvem mestu *Moje življenje*, predvsem za višje razrede osnovne šole (Božič 2018: 13). Umestitev Cankarjevega avtobiografskega besedila v berila je bil eden od mehanizmov, ki je iz tega pisatelja ustvaril t. i. »kulturnega svetnika« oziroma »predmet vsesplošnega slavljenja in čaščenja, vir navdiha za novo kulturno produkcijo« (Dovič 2012: 72).

Ključni element Cankarjeve subverzije je tudi dekonstrukcija mita brezskrbnega otroštva. Cankar zapiše: »Velikokrat sem bil zamišljen in žalosten, ko sem bral o »srečni mladosti«, o »zlatih otroških dneh« (Cankar 2012: 39). V črticah naniza številne travmatične dogodke svojega otroštva: požar, zaradi katerega je družina ostala brez hiše, smrt očeta, smrt deda, smrt sosedovega otroka, smrt konja, vseobsegajoči občutek pomanjkanja hrane, oblačil, ustreznega bivališča.

Pomemben vzgib za zapisovanje spominov, piše Marija Jurič, je potreba po artikulaciji travme. Ta je sama na sebi sicer neubesedljiva, saj predstavlja nekaj, česar ni mogoče integrirati v zavest oziroma v govorico. Travma v življenju subjekta deluje na način tujka, kot nekaj, kar povzroča psihično vrzel in slednjič občutek razpadanja, razdrobljenosti. Zato so poskusi pripovedi, ubesedovanja zgodbe pomemben del obvladovanja travme (Jurič Pahor 2011).

Stres, povzročen zaradi revščine v otroštvu, nepovratno in trajno zaznamuje delovanje možganov oziroma povzroči razvojne zaostanke v določenih delih možganov, najizraziteje v t. i. možganski sivini (glej Lende 2012). Domnevam tudi, da je v *Mojem življenju* revščina vzrok za pogosto izraženi občutek sramu. Gilbert (2002: 5) definira sram kot kompleksno doživetje, ki ga med drugim določa zunanja oziroma socialno kognitivna komponenta, ta pa se nanaša na družbene kontekste, v kate-

rih ima subjekt občutek, da ga drugi vidijo kot manjvrednega oziroma ničvrednega. Cankarjev občutek sramu se izpostavlja v številnih družbenih kontekstih, najbolj očitno v razmerju do pogleda kaplana oziroma pogleda matere, ki je prav tako obsojena na pogosto občutenje sramu, ter se ponotranja v notranjih dialogih.

Marijan Dovič (2012) navaja štiri kategorije, ki so pomembne za oblikovanje življenja kulturnega svetnika, tega po vzporednici s hagiografijami imenuje *vitae*. Prva kategorija se nanaša na umetniški opus, ki mora biti »prepoznan kot nekaj prelomnega, utemeljitvenega, konstitutivnega« (Dovič 2012: 74). Na pomen svojega literarnega dela Cankar opozori v sklepni črtici cikla, kjer izpostavlja nekatere protagoniste svojih del kot »svoje otroke«, kar lahko beremo v intertekstualni navezavi na zadnjo kitico Vodnikove pesmi *Moj spomenik*. Druga kategorija se po Doviču nanaša na »gojenje kulta umetnosti in umetnika«, zlasti »obsesivno samoreferenčno ukvarjanje s toposi umetnika, njegovega posebnega poslanstva, mejnega položaja vidca-preroka«, kar se kaže »s poudarjanjem lastne umetniške pozicije (... ter) slavljenjem velikih umetniških predhodnikov« (prav tam); na svoje literarno poslanstvo se navezuje Cankar s ponavljajočim se prevpraševanjem moči in meja svoje umetniške izpovedi. Naslanjanje na pisateljske prednike pa se izraža preko eksplicitnih medbesedilnih sklicev na otroško formativno branje, med katerim omenja pripoved o Petru Klepcu, otroško dojemanje besedil, objavljenih v reviji *Zvon*, navezave na Rousseauja ter Trdino in z implicitnimi navezavami na že omenjeno Vodnikovo pesem ter svoji pesmi *Glosa* ter *Vrba*, ki predstavita osnovno bolečino odraščanja kot izginjanje nedolžnosti na račun izkušenosti, »spoznanja« oziroma pregona iz rajskega vrta, ki ga simbolizirata dom in domača vas. Prostor mladosti, ki ga predstavlja Cankar, je dvodelen: na eni strani gre za izgubljeni paradiz, ki ga Cankar ironično umešča na t. i. »mesarjeve klade, enajsto šola pod mostom, Rétovej, na drugi strani pa so predstavljeni prostori represije in hinavščine, med njimi zlasti šola. Kot tretjo kategorijo Dovič izpostavi (kategorija *persone*) tiste potenciale, ki so povezani s posameznikovo osebnostjo in pojavo oz. (javno) podobo, pri čemer posebej poudari t. i. »odstopajočo izjemnost«, transgresije, ki umetnika kot genija potiskajo »v bližino iracionalnega, običajnim smrtnikom odmaknjenega in nedosegljivega« (prav tam). Med transgresijami Dovič navaja predvsem »grešnost« in »mučeništvo« (prav tam: 75). Zlasti slednje, tj. mučeništvo, pogosto izraženo v otroški bolezni, je v hagiografijah ključni element, ki preko čudežne ozdravitve poudarja povezavo svetnika z izjemnim, nadnaravnim (Bailey 2017). Topos – če že ne čudežne, pa vsaj nenadne – ozdravitve po težko boleznih je mogoče najti tudi v Cankarjevem delu, in sicer v vrhuncu cikla (VIII. črtica). Ta opisuje prelomne dogodke, ki so povzročili uresničenje pisateljeve želje po odhodu na šolanje v Ljubljano, ki se je začela na začetku dvajsetega stoletja oblikovati v središče slovenstva in se torej pokaže kot osnovni preobrat naracije Mojega življenja: kot odhod iz teme revščine in zaostalosti v luč bogastva in znanja. Kot zadnjo kategorijo, ki oblikuje življenje kulturnega svetnika Dovič navaja pomembno vlogo bodočega kulturnega svetnika v procesu »kultiviranja kulture« ali celo »neposredno pri oblikovanju naroda« (prav tam): ta funkcija se v *Mojem življenju* poleg težnje po udejstvovanju v centru slovenstva kaže kot obsesivno ukvarjanje s kultiviranjem nacionalnega jezika, preko zavračanje »lažnih« jezikov, od vsiljene »hrvaščine v prvem stavku preko »cukrenih«, umetnih govoric in pisav, ki jih gojijo šola ter nekateri literarni diskurzi.

Iz opisanega vzorca so svoje avtobiografije otroštva ustvarjali tudi drugi slovenski pisci kasnejših obdobj. Najvplivnejša med njimi je zbirka Prežihovega Voranca *Solzice* (1949), navedemo pa naj vsaj še naslednje predstavnike oziroma njihova dela: France Bevk: *Otroška leta* (1948), *Zlata voda in druge zgodbe* (1969); Tone Seliškar: *Deček z velike ceste* (1966); Fran Saleški Finžgar: *Iz mladih dni: zgodbe o živalih* (1953), *Fantu so zrasla ušesa* (1970); Miha Mate: *Leskova mladost* (1976), *Bosopeta družina* (1982), *Kurja vojska* (1985), *Smeh in solze moje doline* (1999); Kajetan Kovič: *Zgodnje zgodbe* (1978); Branko Šömen: *Med v laseh* (1978); Tone Partljič: *Hotel sem prijeti sonce* (1981); Anton Ingolič: *Leta dozorevanja* (1982), *Nemir mladostnika* (1987); Marjan Tomšič: *Super frače (pripovedi iz otroštva)* (1988), *Frkolini (pripovedi iz otroštva)* (1998); Ivan Bizjak: *Karmorabit-morabit* (1976), *Srečelov* (1995), *Nori bik* (1998), *Mojamoja in Mojmoj* (2006).

Pomembna prelomnica v nadaljevanju Cankarjevega vzorca se je zgodila leta 1965 z izidom knjige Mire Mihelič *Pridi, mili moj Ariel*. Po njej je bila posneta tudi televizijska nanizanka. V učnih načrtih za slovenščino Mire Mihelič sicer ni najti, redko se pojavlja v berilih ter v naborih obveznega ali priporočenega čtiva. Pisateljica je z osmimi kratkimi pripovedmi močno spremenila vzorec, ki ga je vzpostavil Cankar z *Mojim življenjem*. Čeprav avtorica bralcu v obliki nagovorov, ki se pojavljajo skozi vse besedilo, nakazuje, da gre za predstavitev njenega lastnega otroštva, je pripoved tretjeosebna. Protagonistka Marinka ni revna, temveč pripada premožni in vplivni malomeščanski družini. Njen oče je uspešen podjetnik. Njena mati je nekakšen negativ cankarjanske matere, saj je lepa in elegantna meščanka. Marinkin edini spomin na mamico je postava na odru: »Imela je krono iz diamantov na glavi in bila je med vsemi najlepša in tudi najlepše je pela« (Mihelič 1991: 87). Ključna za pripoved je materina odsotnost, vrzel, ki razdre celovitost Marinkinega otroštva; gre za travmo, iz katere nemara vznikne želja po ustvarjanju alternativne resničnosti, ki jo Marinka najprej najde v branju klasičnih del evropske mladinske književnosti, naposled pa v ustvarjanju lastne gledališke predstave. V *Pridi, mili moj Ariel* je literarno ustvarjanje za protagonistko eksistencialnega pomena, saj se Marinka z njim izraža in uveljavlja lastno voljo v družbi. Izpolnjenost in družbeno veljavo, ki ju prinaša literarno ustvarjanje, Mira Mihelič izpostavi na koncu spremne besede, kjer mladim bralcem svetuje, naj literarni navdih – pri njej poosebljen v Shakespearevem liku Ariela – tako kot ona v otroških letih pokličejo tudi sami. Iz besedila sicer ne izvemo, zakaj je mati predšolsko Marinko zapustila, iz ostalih avtobiografskih zapisov pisateljice (*Ure mojih dni*, 1985) pa lahko razberemo, da je njena mati odšla od doma zaradi ljubezenskih interesov. Za Marinko je materin odhod travmatičen, obenem pa ji je mati s samovoljnimi odločitvami ter umetniškim udejstvovanjem zapustila sporočilo, da se ženska lahko uresniči tudi izven gospodinjskega življenja in skrbi za otroke. Naposled je obrnjena tudi zgodbeni liniji pripovedi; če protagonist *Mojega življenja* hrepeni po odhodu iz periferije v center, se Marinkina zgodba odvija kot pot iz mesta na podeželje. Prelom, ki ga je Mira Mihelič v liku protagonistke, glasu pripovedovalke in kronotopu uvedla v slovensko mladinsko avtobiografijo, se pokaže ob dejstvu, da so mladinski avtobiografiji Miheličeve kmalu sledile avtobiografije oziroma knjige spominov drugih slovenskih mladinskih avtoric, in sicer *Rodiš se samo enkrat* Branke Jurca (1972), *Prva domovina* (1973), *Moja dolina* (1996) in *Tuja dežela* (2009) Kristine Brenk, spomini Berte Golob *Drobne zgodbe* (1980), *Skrinja iz babičine bale* (1986) ter *Šolske razglednice* (1990), kasneje

pa še spomini ali avtofikijske pripovedi drugih pisateljic, med katerimi bo kasneje izpostavljen *Pink* Janje Vidmar iz leta 2008.

Mladinska avtobiografska proza Ivana Cankarja in Mire Mihelič, ki se zdi primerna za najstnike oziroma je naslovniško odprta, zaznamujeta subjektivnost in avtorefleksivnost. Mladinske avtobiografije Kristine Brenk ter zlasti Berte Golob pa se želijo s slogom in naracijo približati manj izkušenemu otroškemu bralcu, poleg tega pa je v njih prisotna tudi nevsiljiva didaktična vloga. Ta se kaže predvsem v močno prisotni spoznavni vlogi, ki se izraža preko dokumentarnih, etnoloških predstavitev snovne in nesnovne dediščine izpred druge svetovne vojne, ki so vtakane v pripovedi. V večji meri kot lastna otroška subjektivnost, predstavljanje lastnih otroških strahov, želja, žalosti in bolečin, je torej v avtobiografskih zapisih Kristine Brenk in Berte Golob popisana okolica, ki ju je obdajala v otroštvu, in katere navade, običaji ter predmetnost so s časom izginjali v pozabo. Ta tip »etnološke« avtobiografije, ki se sicer v drobcih pojavi že pri Prežihovem Vorancu, se vzporedno s porastom urbanizacije razmahne v sedemdesetih letih preteklega stoletja ter predstavlja ruralne aspekte preteklega slovenskega življenja, ne da bi pri tem zdrsnil v romantiziranje ali nostalgčnost.

Franjo Frančič se poskuša v avtobiografski knjigi *Otroštvo* (1995) približati neubesedljivi otroški travmi. Vsako poglavje oriše en izsek pripovedovalčevega otroštva oziroma mladosti in se zaključi z dialogom z umirajočo materjo, iz katere skuša pripovedovalec (neuspešno) izvabiti odgovore na vprašanja, ki ga mučijo ter se nanašajo predvsem na alkoholizem in nasilje v družini, odhod k rejniškim družinam ter v prevzgojne domove. Frančič kritično opisuje vzroke za družinsko nesrečo: oče je bil priseljenec, ki se nikoli ni zares vključil v slovensko družbo, poleg tega pa je njegovo primarno družino zaznamoval alkohol, pisateljeva mati je odrasla brez očeta in se zapletla v partnerske zveze, ki jih je zaznamovalo nasilje. Najbolj kritičen je pisatelj do prevzgojnih domov za mladino. Z opisom trpljenja v teh ustanovah Frančič skrajno zaostri dihotomijo med prostori svobode in zatiranja, ki jo najdemo že v Cankarjevem *Mojem življenju*. S kritiko prevzgojnih domov kot aparata oblastniškega totalitarizma se Frančič vključuje v kontekst protirežimskega in protioblastniškega diskurza, ki so ga v okviru umetniškega delovanja objavljala literarna, gledališka, filmska in subkulturna gibanja od šestdesetih let dalje in ki se je zlasti zaostril v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

S protagonistom, v katerem so poudarjeni atributi obstranstva, margine, pa je Frančič konec devetdesetih morda že napovedal številna dela, ki bi jih lahko umestili v avtofikcijo in se nahajajo na presečišču mladinske in nemladinske literature, takomenovane literature za mlade odrasle, in sicer zlasti v tistem segmentu, ki pripoveduje o iskanju osebne identitete v okviru manjšin, ki so lahko jezikovne, etnične ali spolne. Tako vrsto pripovedi najdemo v delih Simone Lečnik, Jasmine Ahmetaj in Marte Gregorič, Selme Skenderović, deloma Suzane Tratnik. Zdi se, da je eden od ciljev tovrstnega pisanja tudi opolnomočenje mladih, ki doživljajo podobno diskriminacijo, kot je opisana v delih zgoraj navedenih avtoric. Zanimiva je zgodba Braneta Mozetiča *Prva ljubezen*, ki je leta 2014 izšla kot slikanica in je torej ena redkih avtobiografskih knjig, izrecno namenjenih mlajšim, celo predšolskim otrokom. V pripovedi so jasno razvidni indici avtobiografske pogodbe, saj je pripoved prvoosebna, kar je v slikanicah redko, pisatelj se sklicuje tudi na nekatere zgodovinske in prostorske oznake, ki zaznamujejo slovenska mesta oziroma

šestdeseta leta preteklega stoletja. Namen knjige je, se zdi, aktivacijski oziroma blago didaktičen – gre za opozarjanje otrok na posledice homofobije, hkrati pa so opisi zaveznitva, naklonjenosti in bližine med dečkom nemara poskus diverzifikacije predstavljanja odnosov v slovenski otroški literaturi.

V osemdesetih in devetdesetih letih se je slovensko založništvo in s tem celoten slovenski literarni sistem s pisatelji na čelu preoblikoval v skladu z načeli kapitalističnega tržnega gospodarstva, ki posamezno literarno delo ocenjuje predvsem po njegovi prodajni uspešnosti (Dović 2007: 238). V novem tisočletju so avtobiografije, ki po Cankarjevem vzoru prikazujejo formacijo pisateljev, iz slovenske mladinske literature skoraj izginile. Pojavljati so se začele biografije, ki predstavljajo odraščanje športnikov; serijo teh je v sodelovanju z znanimi športniki v zadnjem desetletju ustvaril Primož Suhodolčan.

Kravosov *Trst v žepu: pogled na zgodovino od popka dol* (2006)¹ in *Pink* Janje Vidmar (2008) družijo nominacija za večernico (Kravos, 2006) oziroma nagrada večernica (Vidmar 2008), poleg tega sta bili obe knjigi tržno uspešni. Obe poustvarjata preteklost s pomočjo narečnih izrazov, zlasti v podajanju govora likov ter nekaterih preteklih kulturnih praks. Tako pri rabi narečja kot pri drugih pripovednih postopkih obe besedili močno določa tudi humor, ki se izraža skozi hiperbolo ter parodijo oziroma smešenje, zniževanje tistega, kar je v družbeni hierarhiji visoko, in poudarjanje, vrednostno zviševanje pojavov, ki v družbi veljajo za večvredne. (Komičnih aspektov v sicer tragičnem predstavljanju otroštva se sicer dotakne tudi Tucovič Sturman (Glej Tucovič Sturman 2023) v pregledu avtobiografske mladinske proze Marjana Tomsiča.) Gre torej za subverzijo hegemonije, za povzdigovanje ljudskega, telesnega in nenazadnje otroškega. Tako besedilo Marka Kravosa kot Janje Vidmar zaznamuje tudi odraščanje v mestnem okolju.

Sklep

Slovenska mladinska avtobiografska proza se je razvijala iz modela formativnih avtorefleksivnih pripovedi slovenskih pisateljev, ki jih zaznamuje specifičen krontop, iskanje notranje govorice oziroma uresničevanja umetniškega poslanstva, pogosto so zaznamovane tudi s poskusi ubesedovanja travme. Kasneje se je opisani vzorec modificiral z besedili, ki so tematizirala iskanje lastnega izraza in mesta v družbi v kontekstu odraščanja v pisateljico, s formacijo identitet v okviru marginaliziranih pripadnosti ter s preseganjem bolečih izkušenj s pomočjo humorja.

Viri:

- Ivan Cankar, 2012: *Moje življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Franjo Frančič, 1996: *Otroštvo*. Ljubljana: Karantanija.
 Marko Kravos, 2006: *Trst v žepu: pogled na zgodovino od popka dol*. Ljubljana: DZS.
 Mira, Mihelič, 1991: *Pridi, mili moj Ariel*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Brane Mozetič, 2014: *Prva ljubezen*. Ljubljana: Škuc.
 Janja Vidmar, 2008: *Pink*. Radovljica: Didakta.

Literatura:

- Anne E. Bailey, 2017: Miracle Children: Medieval Hagiography and Childhood Imperfection. *The Journal of Interdisciplinary History*, 47/3, 267–285.
 Pierre Bordieu, 2008: Biografska iluzija. Prev. Taja Kramberger in Drago B. Rotar. *Monitor ZSA*, 27/28, 1–2, 249–254.
 Zoran Božič, 2018: Besedila Ivana Cankarja na šolski klopi. *Slovenščina v šoli*, 21/3, 2–22, 70.
 Jožica Čeh Steger, 2011: Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo Moje življenje in Majcnovo Detinstvo. V: *Avtobiografski diskurz : teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: Založba ZRC, 235–246.
 Kate Douglas 2010. *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*. New Brunswick, New Jersey in London: Rutgers University Press.
 Justina Doljak, 2022: *Pričevalci*, 27. 9. 2022. Dostopno na: <https://www.rtv slo.si/rtv365/arhiv/174901754?s=tv>
 Marijan Dović, 2007: *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC.
 --, 2012: Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov. *Primerjalna književnost*, 35/3, 71–85.
 Margaret Gilbert, 2002: Collective Guilt and Collective Guilt Feelings. *The Journal of Ethics*, 6. 115–143. <http://dx.doi.org/10.1023/A:1015819615983>.
 Marija Jurić-Pahor, 2011: Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govorico ekstremne travme. V: *Avtobiografski diskurz : teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: Založba ZRC, 161–173.
 Alenka Koron, 2008: Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi. *Jezik in slovstvo*, 3–4, 7–21.
 Alenka Koron, 2011: *Avtobiografski diskurz*. ZRC SAZU, Založba ZRC. DOI: 10.3986/9789610503866
 Marko Kravos in Poljanka Dolhar, 2007: Ključ je treba iskati v jeziku. *Otrok in knjiga*, 34/70, 93.
 Philippe Lejeune, 1975: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
 Daniel H. Lende, 2012: Poverty Poisons the Brain. *Annals of Anthropological Practice*, 36/1, 183–201.
 Vladka Tucovič Sturman, 2023: Književni prostor in čas v mladinskih avtobiografskih delih Marjana Tomsiča Super frače in Frkolini. *Otrok in knjiga*, 117/40. v tisku.
 Alenka Župančič, 2018: Gospodična Cizara - skrivni rokopisni list ljubljanskih licejk. *Šolska kronika: zbornik za zgodovino šolstva in vzgoje: glasilo Slovenskega šolskega muzeja*, 27=51, 1–2, 93–108.

¹ Gre za predelavo uspešnice, namenjene odraslim Kratki časi: Trst iz žabje perspektive (1999)