

Slovenska mladinska avtobiografska proza

Barbara Zorman

Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta, Cankarjeva ulica 5, 6000 Koper, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-3498-6958>
barbara.zorman@upr.si

V prispevku obravnavam slovensko avtobiografsko mladinsko prozo, in sicer kot specifičen podžanr avtobiografske proze, ki tematizira otroštvo oziroma odraščanje in je naslovljen (ali ga literarni posredniki naslavljajo) na mladega bralca. Ta vrsta proze se je oblikovala skupaj z uveljavitvijo modela pisatelja kot estetsko avtonomnega umetnika, se najbolj razmahnila v drugi polovici dvajsetega stoletja, v sodobni mladinski prozi pa je skoraj ni zaznati. V prispevku primerjam pet primerov mladinske avtobiografske proze, Moje življenje Ivana Cankarja, Solzice Prežihovega Voranca, Pridi, mili moj Ariel Mire Mihelič, Otroštvo Franja Frančiča in Pink Janje Vidmar, v katerih analiziram utrjevanje oziroma preseganje značilnosti, ki jih je določil prototip tega podžanra. V Cankarjevi in Prežihovi pripovedi izpostavljam fragmentiranost in liričnost pripovedi, introspekcijo kot temeljni cilj pripovedi, specifično dvojnost kronotopa, ki je pogojena s fokalizatorjevim odnosom do kronotopa, in lik matere kot posebitev osrednjih vrednot pripovedovalca. Mira Mihelič omenjeni vzorec prelomi z vpeljavo samosvoje deklishe protagonistke in njene odsotne mame, Frančič pa z vpeljavo motivov disfunkcionalne družine in prikrito kritiko oblasti. Besedilo Janje Vidmar se že umešča v nov model literarnega sistema, ki ga zaznamuje diktat tržne uspešnosti knjige.

Ključne besede: slovenska književnost / avtobiografska literatura / mladinska proza / Cankar, Ivan / Prežihov Voranc / Mihelič, Mira / Frančič, Franjo / Vidmar, Janja

Uvod

V članku analiziram nekatere elemente razvoja slovenske mladinske avtobiografske proze. Domnevam, da se je ta (pod)žanr v Sloveniji uveljavil in razmahnil kot posledica uveljavitve pisatelja kot »estetsko avtonomnega umetnika« (Dović 143). S kanonizacijo avtobiografij, osredinjenih na otroštvo in odraščanje, ki so jih na višku kariere pisali priznani pisatelji oziroma pisateljice, se je avtobiografija uveljavljenega pisatelja vzpostavila kot reprezentativni vzorec avtobiografskega pisanja

za mladino. Poleg literarnega, estetskega užitka naj bi taka »vzor(č)na« avtobiografija bralcem nudila tudi kompleksna spoznanja o svetu oziroma »relevantne uvide v resničnost« (305) in spodbujala razmisleke o etičnih vprašanjih. Želja po spoznavanju prvoosebno posredovanega procesa oblikovanja otroka v pisatelja dodatno osvetljuje prestiž, ki ga je v dvajsetem stoletju slovenska družba pripisovala statusu literarnega avtorja. Formacija umetnika, zlasti njegove moralne in literarne občutljivosti, je bila torej v kontekstu mladinskega branja prikazana kot vzor etičnega in estetskega razvoja in vsaj deloma tudi predstavljena kot način za doseganje pomembne vloge v družbi. Mladinska avtobiografija je v Sloveniji dosegla največji razmah v drugi polovici dvajsetega stoletja, zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so svojo mladost literarno ubesedili mnogi uveljavljeni slovenski pisatelji. V enaindvajsetem stoletju pa se v mladinski prozi na odraščanje osredinjene avtobiografije pisateljev skoraj ne pojavljajo več.

Avtobiografijo pojmem v skladu z opredelitvijo Alenke Koron (ki črpa iz opredelitve Phillipa Lejeuna v študiji *Le pacte autobiographique* izdani leta 1975) kot prozno retrospektivno »pripoved, v kateri neka realna oseba pripoveduje o svojem lastnem bivanju in pri tem naglasi svoje individualno življenje ter še posebej zgodovino svoje osebnosti«, pri čemer je pomembna še tako imenovana »avtobiografska pogodba«. Ta je »sklenjena intersubjektivno med avtorjem, ki zanjo jamči s svojim lastnim imenom na naslovnici in intenco (izpričanim namenom o verodostojnosti lastnega početja), ter bralcem, ki to pogodbo prepozna in jo recepcijsko overi« (Koron 70). Avtobiografija otroštva, kot jo definira Jožica Čeh, tvori specifičen podžanr znotraj avtobiografije, saj literarno podajanje življenja omejuje zgolj na obdobje otroštva (Čeh Steger 240). Količina besedil, ki omogoča uveljavitev »avtobiografije otroštva« kot specifičnega (pod)žanra, kaže na pomen otroštva v oblikovanju posameznikove osebnosti, ali drugače: otroštvo pogosto razumemo kot »'prvotno besedilo življenja', ki določa nezamenljivi psihološki profil pripovedujočega jaza« (Juvan 317).

Otroštvo je večkrat pojmovano kot privilegirano obdobje stika z magičnim, fantazijo, pravljичnim, mitom in deloma tudi podzavestnimi vzgibi človeške duševnosti. Perspektiva otroka je v dvajsetem stoletju postala ena najpogostejših pripovednih načinov za posredovanje zgodbe. Marina Werner opozarja, da nas literarna oziroma filmska naracija z povabilom, da pripovedni svet dojemamo skozi »otroški pogled«, nago-varja k privzemanju zornega kota, ki naj bi bil prost cinizma, opreznosti, ideologije in naj bi se odpiral spontanosti in nedolžnosti. Številni slovenski pisatelji, denimo Jože Snoj oziroma Marjan Rožanc, so konec

preteklega stoletja v tako imenovani »memoarski prozi« prikazali doživljanje druge svetovne vojne skozi otroške oči. Znotraj nabora besedil, ki tematizirajo otroštvo, se v pričujoči študiji osredinjam predvsem na tista, ki naslavljajo šolarje ter dijake oziroma so jim posredovana s strani vzgojno-izobraževalnih ustanov ali za mladinsko branje specializiranih založniških programov. Besedilo je lahko že v procesu ustvarjanja zamišljeno za otroške ali najstniške naslovnike ali pa se uvrsti med mladinsko literaturo preko umeščanja v učne načrte, berila, mladinske zbirke, čeprav avtor besedila ni namenil mladim bralcem. Glede na to, da otroštvo traja do približno enajstega leta, kasneje pa govorimo o mladostnikih, bi bilo potrebno avtobiografije, ki se v največji meri posvečajo opisovanju najstniških let, poimenovati avtobiografije najstništva. V pričujočem članku kot temeljne slovenske avtobiografije, ki pišejo o otrocih in najstnikih in so ti populaciji tudi namenjene, poimenujem mladinske avtobiografije. Doslej so o slovenski mladinski avtobiografski prozi pisali Jožica Čeh, Igor Saksida, Dragica Haramija, v študiji o problematičnosti zvrstnih opredelitev avtobiografije se tega vprašanja deloma dotakne tudi Marko Juvan.

Na podlagi zgoraj opredeljenih prvin omenjenega (pod)žanra, med katerimi izpostavljam zlasti reference na dejanske časovne ali krajevne pojave, ki umeščajo predstavljeno pripoved v družbenozgodovinsko realnost, otroštvo oziroma najstništvo kot osrednjo tematsko-motivno prvino pripovedi ter naslovniško določenost z mladim bralcem, v nadaljevanju izpostavljam nekaj reprezentativnih besedil slovenske mladinske avtobiografske proze. Po navedenih kriterijih je paradigmatsko besedilo mladinske avtobiografske proze *Moje življenje* Ivana Cankarja, ki je prvič izhajalo v drugi polovici leta 1914 v časniku *Slovenski narod*. Kot bo prikazano v nadaljevanju, je bilo to besedilo v različnih kontekstih namenjeno tako odraslim kot mladim bralcem. Število del, ki tematizirajo otroška in najstniška leta priznanih pisateljev, se je povečalo po letu 1945, ko so se v Sloveniji izoblikovale institucije namenjene posredovanju in obdelovanju mladinske proze, posebej pomembna je bila v tem oziru Mladinska knjiga. Kot je pojasnjeno v nadaljevanju, je ena prvih urednic te založbe Kristina Brenk že med vojno spodbujala Prežihovega Voranca k avtobiografskemu pisanju, namenjenemu šolarjem; *Solzice* so prvič izšle leta 1949. Pri Mladinski knjigi je istega leta izšla tudi zbirka avtobiografskih črtic *Otroška leta* Franceta Bevka. Kasneje je ta založba izdala še zbirko *Iz mladih dni: zgodbe o živalih* Frana Saleškega Finžgarja (1953), *Deček z velike ceste* (1966) Toneta Seliškarja, drugo Bevkovo zbirko kratkih avtobiografskih pripovedi *Zlata voda in druge zgodbe* (1969) ter drugi avtobiografski tekst Toneta Seliškarja *Fantu*

so zrasla ušesa (1970). Svojevrstno prelomnico je predstavljala avtobiografija uveljavljene pisateljice Mire Mihelič *Pridi, mili moj Ariel* (Mladinska knjiga, 1965), ki so ji sledile še *Rodiš se samo enkrat* Branke Jurca (Mladinska knjiga, 1972), avtobiografske pripovedi Kristine Brenk *Prva domovina* (Borec, 1973), *Moja dolina* (Mladinska knjiga, 1996) in *Tuja dežela* (Karantanija, 2009) ter spomini na otroštvo *Skrinja iz babičine bale* Berte Golob (Borec, 1984). V zadnjih desetletjih preteklega stoletja so mladinske avtobiografske pripovedi – praviloma v obliki kratke proze – objavljali še Miha Mate: *Leskova mladost* (Mladinska knjiga, 1976) ter *Bosopeta družčina* (Borec, 1982); Kajetan Kovič: *Zgodnje zgodbe* (Mladinska knjiga, 1978); Tone Partljič: *Hotel sem prijeti sonce* (Mladinska knjiga, 1981); Marjan Tomšič: *Super frače (pripovedi iz otroštva)* (Borec, 1988) in *Frkolini (pripovedi iz otroštva)* (Mladika, 1998); Franjo Frančič: *Otroštvo* (Karantanija, 1996) in drugi. Mladinske avtobiografske pripovedi v novem tisočletju redko izhajajo. Omeniti velja *Pink* Janje Vidmar (Didakta, 2008), *Prvo ljubezen* Braneta Mozetiča (Škuc, 2018) in *Lumpsterje* Žige X. Gombača (Miš, 2020) ter besedilo z avtobiografskimi elementi Polone Škrinjar: *Zorenje divjih drnosljev* (Prešernova družba, 2007).

V nadaljevanju natančneje predstavljam pet besedil, ki ustrezajo omenjenim določilom, in sicer Cankarjevo *Moje življenje* (1914), *Solzice* (1949) Prežihovega Voranca, *Pridi, mili moj Ariel* (1965) Mire Mihelič, *Otroštvo* (1996) Franja Frančiča in *Pink* (2008) Janje Vidmar. Kriterij za izbiro pri prvih dveh delih je bila njuna umeščenost v jedro literarnega kanona in šolskega branja, pri ostalih pa njihova ugodna kritiška in bralska recepcija. Cankarjevo in deloma tudi Prežihovo delo obravnavam kot prototip slovenske mladinske avtobiografske proze; v nadaljevanju bom predstavila značilnosti, s katerimi omenjeni deli določata ta (pod)žanr.

Zunanjo formo določa razvezani niz dogajanja, ki je razdeljeno v krajše enote – najpogosteje črtice, kratke zgodbe, novele, povesti, redkeje poglavja v romanu. Dogajanje povezuje zavest otroškega oziroma najstniškega fokalizatorja, ta pa je predstavljen z glasom odraslega pripovedovalca. Razmerje med njima zaznamuje svojevrstna napetost, ki izhaja iz razlike v vednosti, informiranosti o (pripovednem) svetu obeh virov pripovedi. Slog besedila je najpogosteje lirski. Fokalizacija in pripovedovanje sta pogojeni z introspektivnostjo ter težnjo po iskrenosti. V doživljanju so poudarjene etične dileme, prekrški: »odkritosrčno ubadanje z raznimi (otroškimi) prestopki, grehi in zablodami [...] pričajo o transgresiji moralnega zakona in diskurzov institucij, ki je pogoj etične singularnosti in užitka v javnem samorazkrivanju« (Juvan 317). Lik matere

simbolizira osrednjo vrednoto pripovedovalčevega otroštva in središče etičnega delovanja. Z opisom svojih prvih branj (in literarnih poskusov) avtor izpostavlja medbesedilno navezavo, preko katere se vpenja v literarni kanon. Kronotop zaznamuje reference na geografske lokacije in zgodovinska dejstva. Opisi interierjev lahko opozarjajo na revščino oziroma socialne razlike, ki jih mladi fokalizator dojema intuitivno, tudi egocentrično, zreli pripovedovalec pa jih podoživlja v kontekstu svojih življenjskih spoznanj in etičnih načel. V podajanju prostora sta poudarjeni tudi »čustvovanje in sanjarjenje, ki spodnašata denotativnost in uveljavljata kvalitativni individualizem« (317). Odnos fokalizatorja do predstavljenega prostora slednjega deli na osovražene institucije, v prvi vrsti šolo, ki se kaže kot ideološko sredstvo oblasti, na drugi strani pa neinstitucionalne prostore, ki subjektu omogočajo svobodo in se nahajajo bodisi na prostem ali pa gre za literarne, narativne prostore. Naslovniška odprtost je pogojena že z odsevanjem fokalizatorja v pripovedovalcu; slednjemu navadno pripade refleksivni del besedila, v katerem komentira in etično vrednoti opisane dogodke, mladi fokalizator pa je »avatar«, doživljajski ključ v dogajanje, ki nam posreduje svoj neposredni, spontani odziv na svet okoli sebe.

Ivan Cankar, *Moje življenje*

V Cankarjevem zbranem delu in v literarnovednih spisih je *Moje življenje* označeno kot cikel štirinajstih črtic. Te literarizirajo dogodke in impresije iz Cankarjevega življenja med tretjim letom starosti (1879) in odhodom na ljubljansko realko v pisateljevem dvanajstem letu starosti (1888). Prvič so izhajale v časniku *Slovenski narod* med januarjem in junijem 1914. Hkrati pa številni osnovnošolci, ki Cankarjevo *Moje življenje* spoznajo kot obvezno šolsko čtivo, v knjigi s tem naslovom poleg omenjenega cikla berejo še druge kratke pripovedi, v katerih prvoosebni pripovedovalec opisuje dogodke, ki navezujejo na njegovo mladost oziroma opisujejo otroke, ki jih srečuje odrasli pripovedovalec. Za razliko od drugih slovenskih avtobiografskih besedil, namenjenih mladini, obstaja torej Cankarjevo *Moje življenje* v obliki različnih knjižnih izdaj, kjer sta presoji urednika prepuščena izbor in zaporedje besedil, ki jih lahko pojmuje kot Cankarjevo mladinsko avtobiografsko prozo, zbrano v zbirki z naslovom *Moje življenje*.

Pomembno pri žanrskem umeščanju *Mojega življenja* je, da ne gre izključno za mladinsko besedilo. Cankar niza črtic *Moje življenje* kot tudi svojih ostalih besedil z avtobiografskimi elementi ni namenil

mlademu občinstvu. To je razvidno iz mesta njihove prve objave, tj. odraslim namenjene periodike ter iz avtoreferencialnih namigov, ki jih najdemo v zadnji enoti oziroma epilogu cikla *Moje življenje*, kjer se ogradi od didaktičnosti, ki jo zaznava v avtobiografiji Janeza Trdine. Ko se je Cankar začel uveljavljati kot ena ključnih figur slovenske kulture in so posledično njegova besedila postajala del obveznega šolskega čtiva, je bilo potrebno za ta namen v njegovi književni zapuščini najti krajša in recepcijsko primernejša besedila. Zoran Božič piše, da je med besedili Ivana Cankarja po številu objav v berilih od leta 1908 do 2010 pričakovano na prvem mestu *Moje življenje* (1914). Posamezne črtice iz prve izdaje, ki so v ciklu samo oštevilčene, so se pod različnimi naslovi (npr. »Enajsta šola pod mostom«, »Suhe hruške«, »Groš«) zaradi tematike, ki se zdi blizu doživljajskemu svetu zgodnjega najstništva, pojavljale predvsem v berilih za višje razrede osnovne šole (Božič 13).

Svoje prve literarne poskuse in spoprijemanje z resnejšo literaturo opisuje Cankar satirično, saj zapiše, da je prve pesmi napisal o slivah, imenovanih »štrbonclji«:

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 43)

Piše tudi da so se mu pesmi v šolskem berilu »gnusile vse od kraja do konca« (43). Kot ideal svojih mladostne literarnih aspiracij navaja knjige, ki jih bere izven priporočila šole. Omenja Jurčičevega *Desetega brata* ter besedila, objavljena v reviji *Zvon*, ki so ga pritegnile s pesniškim slogom in podobjem, medtem ko sta se mu njihova vsebina in pomen zdela nedosegljiva in nerazumljiva. Ob nekoliko odbijajočem »cingljanju« teh tekstov ozavesti lastno željo po literarnem izražanju »notranje govorice«, ki jo opiše tako: »moja edina in prava pesem, tista, ki jo je bil nebeški Bog od vsega začetka vsadil v moje srce in v srce vsakega človeka.« (46) Iskanje načina, kako materializirati »notranjo govorico« oziroma predstaviti lastno subjektivnost v njeni ambivalenci in fragmentiranosti je ena ključnih aspiracij *Mojega življenja* in je hkrati prikazana kot skrajno kompleksen oziroma domala neizvedljiv proces. Cankar namreč osebnosti in njenih vzgibov ne pojmuje kot nekaj vnaprej danega in zaključenega. V epilogu svojega cikla zapiše, da med likom, ki ga je ustvaril o sebi kot otroku v *Mojem življenju* in njegovimi fikcijskimi literarnimi liki ni jasne razmejitve. Zapiše tudi:

S poštenimi očmi gledaš na svoje življenje, rad bi ga pregledal in prevozil do zadnje štacije. Strahoma spoznaš, da ni nikjer te zadnje štacije, da se voziš v večnem kolobarju. Izpovej se še tako vestno in verno, zmerom ti bo v srcu klujuval grenki očitek, da si bil nekaj sila važnega pozabil povedati; ne le nekaj važnega, temveč celo najvažnejše, tisto poglobitno stvar, zaradi katere edine si se bil napotil k spovedniku. Ah, in kadar se izpoveš še tega greha, občutiš iznova, da tudi ta ni bil tisti veliki greh; kakor gora vzraste drug za njim. (46)

Namesto rousseaujevskega pojmovanja avtobiografije kot procesa pisanja, v katerem človek spoznava samega sebe kot zaključeno, enovito celoto, Cankar že vstopa v modernejšo paradigmo, kjer je subjekt nekaj procesualnega, performativnega; nekaj, kar se vzpostavlja vsakič znova v odnosu do svojega okolja. Literarno pisanje kot večno nedovršeni proces samospoznavanja je ena od ključnih življenjskih vrednot, ki jo Cankar kot privilegirani mislec posreduje mladim.

Odraščanje se v ciklu *Moje življenje* manifestira v želji po odhodu v Ljubljano, središče slovenskega življenja, ki je bilo sicer takrat še močno zaznamovano z nemško kulturo. Ločitev od doma Cankar v odlomku, ki ga je mogoče razumeti tudi kot referenco na Prešernovo »Vrbo«, obžaluje:

Nato so me hoteli napraviti za vrtnarja ... Mili Bog, da bi se bilo zares tako zaobrnilo! Kod bi danes plavala moja barka? Še tam pod vrbbami, v hladnem Retovju, po tihi, zeleni Ljubiji; od tenkih lističev, od prožnih mladik bi rosile name sončne kaplje, poslanci nebeški. Moje srce bi bilo čisto, moje življenje brez zlega; oboje bi bilo kakor večerna molitev otroka. (Cankar 47)

Vrhnika simbolizira prostor-čas njegovega otroštva, ki v spominih vnovič zaživi v pisateljevi zavesti. Odhod v Ljubljano je povezan z ločitvijo od matere, ki v besedilu predstavlja trdno referenčno točko. Gre za žrtvujočo se mater, ki je »zvest suženj svojih otrok«, obenem pa je tudi etični vzor oziroma skoraj transcendentni ideal: lik matere se namreč spaja s pisateljevim »notranjim oltarjem«, simbolnim prostorom najvišjih vrednot. Ta je v opoziciji do vsakršne institucionalne zlaganosti, ki jo fokalizator najbolj občuti v šoli. Kronotop *Mojega življenja* referira na dejanske kraje, ki pa so predstavljeni skozi prizmo pripovedovalčevih občutij. Kraji otroštva se razlikujejo glede na to, v kolikšni meri podpirajo fokalizatorjevo svobodno izražanje subjektivnosti oziroma mu omogočajo razvoj pristnega notranjega življenja in tiste, ki skušajo notranje življenje ukalupiti, ga zatreti. Med prve lahko prištevamo kronotop Ljubljani in »enajste šole pod mostom« ter tako imenovane »mesarjeve klade«, med druge pa najmočnejše prostor šole in deloma tudi cerkve.

Prežihov Voranc, *Solzice*

V *Krubu upanja* Kristina Brenk opisuje svoje spomine na Prežiha, s katerim je med drugo svetovno vojno sodelovala kot kurirka. V besedilu je naveden dnevniški zapis iz 23. aprila leta 1942, ki opisuje sprehod Kristine Brenk s Prežihom iz središča Ljubljane proti Rožniku. Brenk piše, da sta se ob vonju, ki ga je do njiju prinesel pomladni veterc, oba spomnila na domačo cerkev; Brenk na horjulsko, »ko smo otroci bosonogi in premrli tekali k šmarnicam za zveličanje svojih duš« (Brenk 68), Prežih pa je, »kot bi vlekel živo vodo iz vodnjaka« (68) pripovedoval o tem, kako je za mater kot šestletni deček nabral solzic v globoki, zarasli globeli, ker je mati v soboto zvečer omenila, da bi rada solzice nesla v cerkev. Brenk je spodbudila Prežiha, naj dogodek opiše v obliki mladinske proze: »'Saj boš napisal otrokom o Solzicah!?' 'Bom,' pravi Prežih, 'če misliš'. – Nezaupljivo me premeri. 'Napiši, napiši!'«. Brenk zapiše tudi, da ji je pisatelj »čez dva dni [...] prinesel rokopis *Solzice* za bunker« (68) ter da sta se leta 1942 z Prežihom dogovorila, da bodo njegove zgodbe, tako tiste, že natisnjene v reviji *Zarja* kot druge, ki so bile še v rokopisih, po vojni objavljene; na to obljubo se je spomnila, ko so pri Mladinski knjigi leta 1945 snovali prvi založniški program. Najprej so nameravali Prežihove pripovedi natisniti v slikanici, vendar je želel pisatelj zbir literarnih spominov na otroška leta dopolniti. Tako so maja leta 1949 prvič izšle *Solzice*, opremljene z risbami Franceta Miheliča in že izbrane za Levstikovo nagrado, ki jo je tistega leta Mladinska knjiga prvič podelila. Ko je Brenk knjigo poleti prinesla pisatelju v bolnišnico, se mu je opravičila za pomanjkanje barv ter mu obljubila, da bo knjiga kmalu izšla z novimi barvnimi ilustracijami Milana Bizovičarja.

Kot piše Jože Koruza, je bila vloga Kristine Brenk odločilna pri dejstvu, da je serijo črtic, ki jih je sprva nameraval zasnovati kot nekakšno nadaljevanje *Samorastnikov*, Prežih preoblikoval tako, da so bile primerne za otroško občinstvo. Cankarjeva nastrojenost proti Trdinovemu didakticizmu dobi vzporednico v Prežihovi kritiki »cicibanstva«. Koruza piše, da se je Prežih javno izrekel proti »prevladujoči smeri v slovenski književnosti za mladino, katere osnovni značilnosti sta odmaknjeni od življenjske resničnosti in zgrešen pogled na otrokovo duševnost in ki jo je Prežih krstil po Župančičevi pesniški zbirki za otroke za 'cicibanstvo'« (Koruza 151). Kljub temu je Župančič napisal predgovor za *Solzice*, v katerem se je poklonil Prežihovi literarni vrednosti.

Kot *Moje življenje* so tudi *Solzice* niz kratkoproznih pripovedi, ki pa so v primerjavi s Cankarjevim delom manj zaznamovane z lirizmom in

bolj epsko zasnovane, nekatere zgodbe, denimo, se odmikajo od avtobiografskega diskurza in stvarno ter dogajalno bogato slikajo probleme kmečkih otrok na Koroškem v prvi polovici dvajsetega stoletja.

V pripovedi je močno izražena sovražnost do institucij, predvsem državnih avstro-ogrskih, kamor sodi tudi šola. Zgodba o prvih letih Prežihovega šolanja nosi naslov »Bolečina«. Ko pripovedovalec v zgodbi »Levi devžej« opisuje notranje prostore, obleko, hrano ali delovne prakse (v zgodbah »Nagrada«, »Ajdovo strnišče«, »Višja matematika«), se v opisih izrisuje socialno razslojena in nepravična družba. V primerjavi s Cankarjevim *Mojim življenjem* je v *Solzicah* manj opisov prostorov, ki omogočajo otrokovo sanjarjenje; morda je temu še najbližje popis fokalizatorjeve poti na hrib v zgodbi »Prvi maj«. Kot opozarja Prežih v zgodbi »Ajdovo strnišče«, v naravi lahko uživa brezskrben, kmečekga dela prost človek, medtem ko kmečki delavci »barv samih ne morejo razločiti [...] ker jim pred očmi brez presledka trepetajo vsakdanje skrbi« (Prežih 118). Trenutki, v katerih se lahko razmahne otrokova subjektivnost, so torej redki, kratki, iztrgani iz cikla neprestanega dela. Kronotop, ki omogoča fokalizatorju avtentično bivanje, je pogojen s kulturo koroške narodne skupnosti – slednjo omejuje in določa prisila nemške kulture in jezika. V pripovedi najdemo številne reference na prostor Koroške v času Prežihovega otroštva. To so po eni strani geografske lokacije, npr. Leški rudnik, Uršlja gora, sonce nad Pohorjem, ki označuje čas dneva, tovarna v Ravnah na Koroškem, Celovec, Peca. Kronotop *Solzic* določajo tudi narečne besede. Andrej Leben opozori na to, da je Prežih z literarnim zavzemanjem za koroške Slovence po drugi svetovni vojni poskušal »gajiti regionalno koroško slovensko identiteto ter kolektivni, kulturni in politični spomin« (Leben, »Publicistično« 124). Zinka Zorko piše, da je Prežih v svoje delo vključeval vzorce mežiškega narečja (Zorko 32). Prežih torej ne predstavlja zgolj lastnega otroškega čustvovanja, temveč to pozunanja skozi prostor in regionalno kulturo. Po pogovorih z osnovnošolskimi učiteljicami slovenščine o obravnavi avtobiografskih del v osnovnih šolah sklepam, da je za učence jezik Prežihovih pripovedi težje razumljiv od Cankarjevega *Mojega življenja*, saj pri Prežihu narečne besede stojijo na osrednjih mestih in so pravzaprav ključne besede posameznih zgodb (npr. solzice, pisanke, rajniš, zeks, šartelj, kramoh, bicki itd.), obenem pa niso eksplicitno razložene, kot na primer že v besedilu pojasni Cankar besedo *štrbonclji*. Zadnja zgodba v zbirki, »Ajdovo strnišče«, za katero Koruza piše, da je kronološko prva Prežihova avtobiografska zgodba iz zbirke (Koruza 158), zariše krog med starostjo in mladostjo, povezuje ju zemlja, polje kot prostor rojevanja in umiranja.

V tej in tudi drugih zgodbah je Koroška Prežihovega otroštva živa in prezentna v pripovedovalčevem spominu kot sedanost; pripovedovalec se ne distancira od nje kot od spomina, temveč jo v procesu zapisovanja spominov podoživlja.

Podobno kot v *Mojem življenju* je tudi v *Solzicah* mati središče vrednot; kot taka se vzpostavi v zgodbah, ki so največkrat vključene v berila; »Solzice«, »Levi devžej« in »Prvo pismo«. Na podobnost med Cankarjevim in Prežihovim upodabljanjem matere je opozoril že Župančič v prvem predgovoru k *Solzicam* leta 1949. Pri Prežihu pa je reprezentacija matere, z izjemo zgodbe »Solzice«, odrezana od katoliške religioznosti. Namesto te so ji pridani atributi sočutja, dobroteljske in skrbi za revnejše otroke ter sirote. Četudi družba, ki jo opisuje Prežih v *Solzicah*, mladim bralcem naturalistično kaže vse svoje napake in nepravilnosti, pa materina dejavna ljubezen predstavlja utelešenje možnosti socialno pravičnejše družbe, ki je tudi središče Prežihovega etičnega sporočila mladim.

Mira Mihelič, *Pridi, mili moj Ariel*

Kot ugotavlja Alenka Puhar v spremni besedi k knjigi, je lik Marinke ob vstopu v slovensko mladinsko prozo prelomil z uveljavljeno paradigmo oziroma vpeljal nov modus reprezentacije žensk in socialnega statusa. Marinka je v slovenski mladinski prozi drugačna in tujka, piše Alenka Puhar, saj ta do leta 1965 praktično ne pozna protagonistk in sploh ne tako svojeglavih, odločnih in spogledljivih, kot je Marinka (glej Puhar). To najbrž ne drži scela, zagotovo pa bi pred Marinko dekliško protagonistko težko iskali v slovenski mladinski avtobiografski prozi. Za razliko od *Mojega življenja* in *Solzic* je pripoved v *Pridi, mili moj Ariel* tretjeosebna. Po eni strani Mihelič tako vklaplja Marinkin lik v svojo meščansko sago, obenem pa se od reprezentacije lika, ki temelji na bolečih izkušnjah pisateljčinega otroštva, na ravni pripovednega sloga distancira. Prav ta tretjeosebna razdalja pisateljici pomaga, da svoje otroštvo ugleda v bolj nevtralni luči, hkrati pa si dovoli pristno razumevanje in sočutje do težkega položaja zapuščene deklice. Marinko od fokalizatorjev pri Cankarju in Prežihu ključno razlikuje tudi ekonomski status premožnega malomeščanstva. Miheličeva se ne pretvarja, da njeni literarni osebi ta privilegij ne prinaša koristi, hkrati pa opozarja tudi na žalostne posledice socialne neenakosti. Kritiko teh posledic najbolj zaostri v poglavju z naslovom »Vojak iz cina«: »predsodki odraslih so vendarle vdiralni tudi med otroke, tako da zlepa nisi našel deklice iz

tako imenovane boljše družine, ki bi se bila resnično in trajno navezala na knapovsko hčer; za to so že poskrbeli odrasli« (Mihelič 51). Poglavje »Vojak iz cina« se konča s smrtjo Marinkine prijateljice, ki se zdi posledica neustreznih življenjskih razmer trboveljskega delavstva. Poglavitna napetost v omenjeni zgodbi izhaja iz razkoraka med vednostjo fokalizatorke Marinke in pripovedovalke, ki s spominjanjem obuja občutek slabe vesti – Marinka se namreč revščine, ki zaznamuje prijateljico družino, še ne zaveda v vseh njenih razsežnostih, temveč obisk pri knapovski družini doživlja kot nekakšno dogodivščino. Konvencijam malomeščanske »boljše družine« se Marinka upira z neprimernimi prijateljstvi, s prestopki, prisilnim čustvovanjem in z željo po svobodi ter umetniškem ustvarjanju. Miheličeva bolj eksplicitno kot Prežih in Cankar opisuje odnos, ki nosi v sebi zametke erotike – Tonia in Marinko združi njuno tujstvo, osamljenost otrok brez staršev, ta transgresivnost pa kulminira v romantičnem pobegu, ki ga uprizorita v sklepnem delu knjige.

Kronotop v Zabukovje preimenovanih Trbovelj se nanaša na geografske in kulturne značilnosti tega kraja. Podobno kot Prežihova in Cankarjeva pripoved preko opisov bivališč, oblek in navad opozarja na socialno nepravilno družbo. Miheličeva opisuje hrib nad vasjo, babičino hišo, ki jo babica ureja po zgledih imenitnejših bivališč (Mihelič 97), »neugledno in preobljudeno rudniško naselje, kjer nisi videl druge rasti kot nekaj sajastih in porumenelih akacij, ki so se izgubljale v tem blatnem razoranem svetu, oropanem zelene lepote« (51). Tudi pri Miheličevi je pripovedni prostor razcepljen na prostor osovraženih konvencij – tega poleg šole utelešajo predvsem moč in navade babičine hiše – in prostore svobode: naravo, ki omogoča igre, in knjige, ki odpirajo deklici vstop v prostore imaginacije. Pri predstavljanju spominškega prostora je Miheličeva tudi izrazito avtoreferencialna, saj pogosto opozarja bralce na dejstvo, da berejo podobe, ki vznikajo iz pisateljičinega spomina, opozarja tudi na popačenost reprezentacije, ki prihaja do bralca skozi prizmo pisateljičinih otroških doživljajev. Če gre pri Cankarju in Prežihu za stapljanju preteklosti (otročstva) in sedanosti (pripovedovanja o otroštvu), avtoreferencialna pripovedovalka ves čas opozarja na prepad, šizmo med prostorom, kjer je preživljala svoje otroštvo in tem prostorom zdaj.

Za Marinkino drugačnost znotraj podžanra slovenske mladinske avtobiografske proze, pa tudi za njeno tujost znotraj zgodbenega sveta romana je ključna travma, ki jo je povzročilo dejstvo, da jo je kot otroka zapustila mati. Zapuščeni mož je Marinkini materi najstrožje prepovedal vsakršne stike z otrokom. Zato je v dekličinem življenju zazevala

praznina, odsotnost središča, ideala, vzora, ki sta v liku mater jasno izpisana v Vorančevi in Cankarjevi avtobiografiji. Repräsentacija matere, četudi ubesedena skozi odsotnost, praznino, pogrešanje v *Pridi, mili moj Ariel* predstavlja ključno spremembo v paradigmi slovenske mladinske avtobiografske literature, saj predstavlja nasprotje Cankarjanski materi. Marinka se spominja, kako je kot majhen otrok »nekoč sedela pred odrom, pod katerim je igrala godba in na katerem so peli pevci«, med njimi pa je najmočnejše blestela njena mama: »Imela je krono iz diamantov na glavi in bila je med vsemi najlepša in tudi najlepše je pela.« (Mihelič 67) Ključno pri liku Marinkine matere je dejstvo, da je dala svojim ljubezenskim željam in kariernim ciljem prednost pred materinstvom. To je za Marinko travmatično, obenem pa ji emancipirana mati z odhodom zapusti sporočilo, da se ženska lahko uresniči tudi z javnim oziroma umetniškim udejstvom.

Materina odločitev torej napoti Marinko v umetnost in literaturo. Ta po eni strani predstavlja pobeg; zanimivi so opisi zatopljenosti v branje na domači peči, kjer se popolnoma odtuji dejanskemu svetu in potuje po fikcijskih svetovih z liki pustolovskih romanov. Med literarnimi vzori Mihelič ne navaja nobenega slovenskega avtorja, pač pa Kiplinga, Defoeja in Shakespeara. Literatura mali Marinki prinaša tudi odrešitev, spravo s seboj in okolico – to je razvidno iz pogovorov z duhom Arielom ter preoblikovanja sveta v skladu s svojo voljo: »V tem je bila njena moč nad dečki, da jim je znala praviti zgodbe, resnične in največkrat izmišljene, in jih tako prikleniti nase.« (Mihelič 86) Če Cankarju mati predstavlja »notranji oltar« in Prežihu človekoljublje, pa odsotno, samoljubno Marinkino mater Mihelič nadomesti s predanostjo umetnosti. 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 jo prinaša literarno ustvarjanje, Mira Mihelič izpostavi na koncu spremne besede, kjer mladim bralcem svetuje, naj literarni navdih – posebljenega v Shakespearjevem liku Ariela – tako kot ga je ona v otroških letih, pokličejo tudi sami. Prelom, ki ga je Mihelič v liku protagonistke, glasu pripovedovalke in kronotopu uvedla v slovensko mladinsko avtobiografijo, se pokaže ob dejstvu, da so avtobiografiji Miheličeve kmalu sledile avtobiografije oziroma knjige spominov drugih slovenskih avtoric; Branke Jurca, Kristine Brenk in Berte Golob.

Franjo Frančič, *Otroštvo*

Boris A. Novak v spremni besedi k Frančičevemu *Otroštvu* izpostavlja tematsko in naslovniško dvojnost pisanja: »tematika otroštva veže ta kratki roman na mladinsko književnost, medtem ko način obravnave bolj sodi v slovstvo, namenjeno odraslim« (Novak 76–77). Novak zapiše tudi, da se »prizori iz [avtorjevega] otroštva, sledeč logiki filmske montaže, menjavajo s prizori materinega umiranja«, kar nakazuje dejstvo, da je zgradba romana fragmentarna, liriska in da avtor v zgodbi bolj kot koherenco dogodkov poudarja proces spominjanja in občutke, pravzaprav bolečino, ki ga preveva, ko se »s spominom dotika tistih časov« (Frančič 30). S tem bolj kot pretekle dogodke poudarja, kot piše Marija Jurić Pahor, proces njihovega spominskega obujanja (Jurić Pahor 167). Pisanje spominov je proces, ki ga poganja želja, da bi pišoči razumel lastne vzgibe. Na posledice travm iz otroštva Frančič ves čas opozarja: »Ni tudi njega ob rojstvu zavrгла? In ravno ta, v valovih butajoča bolečina, ga je po desetletjih prisilila, da je sedel za belino lista in skušal odkriti prava pajkova znamenja« (Frančič 12); ali: »Želel je najti ključ v njenem otroštvu, ključ za puščavo svojega, a kaj, ko se ni spominjala, ko ni pripovedovala, ko se je že takrat naučila zabrisovati.« (14) Z izjemo zadnjega se vsako od devetnajstih poglavij zaključijo z dialogom z mamo. Pripovedovalec sluti, da je bila mati v prvem zakonu žrtev nasilja, a mati se pogovoru o tem izmika. Proti koncu knjige se zazdi, da se pripovedovalec zbližuje z materjo predvsem zaradi želje, da bi od nje dosegel priznanje njene krivde, po katerem bi »on [...] pokleknil pred njo in ji odpustil« (68). Želja po iskreni izpovedi je torej v Frančičevem *Otroštvu* locirana izven pripovedovalca, ki s svojo pripovedjo in vprašanji ves čas spodbuja mamo, da bi ubesedila dogodek iz pripovedovalčevega otroštva, pa tudi lastne mladosti, ki ga/ju je tragično zaznamoval. Ta ubeseditiv v besedilu umanjka, saj mati prej umre.

Frančič v knjigi *Otroštvo* radikalizira prelom z likom svetniške matere, ki je prisoten že pri Miri Mihelič. Če je pri Cankarju mati ustvarjalka »notranjega oltarja«, je pri Frančiču mati povzročila »veliko napako, grozo njegovega otroštva« (28). Frančič si želi, da bi ga mati pustila pri rejnikih, kjer je bil srečen, namesto da sta ga z očetom »vzela nazaj, v svoj krog pekla« in »ji tega ne oprosti, kot še mnogo drugega« (28). Če skuša Cankar s svojo izpovedjo ubesediti krivdo, ki jo čuti do matere, želi Frančič s svojim literarnim dialogom z materjo »izsiliti« njeno izpoved o krivdi za zanemarjanje otroka oziroma toleriranje nasilja nad njim.

Hkrati pa Frančičev poskus ubeseditve otroške travme, ki jo skuša skozi pisanje ozavestiti in preseči, presega solipsizem, saj v analizi vzro-

kov za svoje »preklete otroštvo« (16) opozarja na številne podobne usode. V iskanju vzrokov osebne nesreče tako natančno analiza družbene vzroke. Najprej izpostavi neustrezne pogoje življenja delavskih družin. Do lika očeta, ta je opisan kot »brezimeni večno pijani nasilnež, ki mu je otroštvo okoval v led« (15), ne občuti ničesar, hkrati pa sočutno prikaže njegovo tujstvo in družbeno nesprijetost:

in gospod primarij je v šali rekel: [...] tip je smešen, malo primitiven, samo, tako je to, južnjaki prihajajo k nam v valovih, če ne bi bilo njih, bi počasi, a zagotovo umrli, žalostno pleme smo, da uvažamo bike, dežurne sestre pa so rezgetale. Takrat je bila to druga dežela, takrat se mu še niso odkrito posmehovali, a čutil je, da je tujec. (19)

Frančič opozarja, da je očeta, tako kot njegove prednike, zaznamoval alkoholizem. Najizraziteje pisatelj vzroke svoje nesreče pripisuje prevzgojnim metodam popravnih domov za mladino. Z opisom svojega trpljenja v teh institucijah Frančič skrajno zaostri dihotomijo med prostori svobode in zatiranja. Vprašanje vzgojnih metod v »popravnih domovih« je v Sloveniji prvi načel Peter Kavalarič v avtobiografskem besedilu *Grajski biki* (1962), knjigi, ki bi bila danes najverjetneje pozabljena, če je ne bi Jože Pogačnik leta 1967 uporabil kot predlogo za istoimenski film. Knjiga *Grajski biki* je ob svojem izidu izstopala iz vzorca avtobiografije, ki je tedaj najpogosteje predstavljala življenje uveljavljenega umetnika, in se še ni uveljavila kot pričevanje o identiteti človeka na robu družbe. Nekaterim se je zdela aluzija, ki je v Pogačnikovem filmu sadizem in totalitarizem paznikov v prevzgojnem domu umeščala v širši kontekst komunistične oblasti, preočitna, zato je bil režiser deležen omejitev pri nadaljnjih dodelitvah filmskih projektov. Podobno temo je prikazovala tudi jugoslovanska igrana TV serija, posneta v produkciji Televizije Beograd in premierno predvajana na programu JRT leta 1986 z naslovom *Sivi dom* (scenarist Gordan Mihić in režiser Darko Bajić), ki je upodabljala življenje varovancev v Popravnem domu za otroke in mladino v Kruševcu in je zaslovela zaradi kritičnega prikaza nasilja te institucije. V *Otroštvu* Frančič večkrat neposredno referira na to nadaljevanko, na primer v poglavju, ki začne opise Frančičevega življenja v domovih ter opozarja na pogoje internatskega življenja s totalitarističnim režimom: »Sivi dom je bil bolj sirotišnica. Ravnatelj je med vojno preživel dve leti v koncentracijskem taborišču in je gojence rad oblačil v enaka oblačila. V sive trenirke, v sive dežne plašče. V sive čepice.« (Frančič 46) Frančič izpostavlja tudi nasilje kot temeljni vzgojni princip nekaterih institucij, v katerih je preživel mladost: »V prehodnem mladinskem je bila oblast

v rokah treh sadistov, ki so se veselo izživljali nad gojenci« (54). Frančič v pogovorih z mamo poudarja determinizem take vzgoje: »Otroci ne zrastejo sami od sebe, starejši so jim vzorec, oni jih naučijo sovraštva ali ljubezni. Veš, mama, prenaša se iz roda v rod, grajski rodijo nove grajske...« (59). S kritiko prevzgojnih domov kot aparata oblastniškega totalitarizma se Frančič pridružuje protirežimskim in protioblastniškim izjavam, ki so jih v okviru umetniškega delovanja objavljala literarna, gledališka in subkulturalna gibanja od šestdesetih let dalje in so se zlasti zaostriale v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

Frančiču uspe prekiniti prekletstvo svojega otroštva, kar nakaže v zadnjem poglavju, ko po materini smrti opiše svoje prvo srečanje z novorojeno hčerko; atributi beline, stopnišče, pomladi in cvetja, ki označujejo prostor, nakazujejo, da bo pisatelj skušal lastno bolečino preseči s prizadevanjem, da bi svoji hčerki zagotovil srečno družinsko življenje in otroštvo.

Janja Vidmar, *Pink*

Dragica Haramija označi *Pink* kot »roman z avtobiografskimi elementi« (Haramija 138). Čeprav je pripoved bolj sklenjena kot na primer Cankarjeva ali Prežihova, nekatera poglavja lahko stojijo kot samostojne dogajalne enote. Fragmentiranost nakazuje tudi zunanja zgradba romana, ki je znotraj poglavij razdeljen na kratke, ritmične odstavke, ki kot filmski kadri sestavljajo mozaik nekega odraščanja.

Pink je eno redkih mladinskih avtobiografskih del, izdanih v enaindvajsetem stoletju. Zdi se, da je bil eden od razlogov za upad števila avtobiografij, ki opisujejo odraščanje pisateljev, sprememba v slovenskem literarnem sistemu oziroma v pojmovanju vloge pisateljev v družbi. Kot ugotavlja Marijan Dovič, se je v osemdesetih letih preteklega stoletja slovensko založništvo začelo preoblikovati s skladu z načeli kapitalističnega tržnega gospodarstva, ki posamezno literarno delo ocenjuje predvsem po njegovi prodajni uspešnosti (Dovič 238). Pisatelj, ki želi uspeli v teh razmerah, torej v manjši meri teži k doseganju in ohranjanju prestižnega statusa na račun visoke estetske in idejne vrednosti svojih del kot k težnji po zaslužku. Janja Vidmar ustreza modelu pisatelja, ki ga Dovič ponazarja s primerom Dese Muck kot »profesionalne avtorice uspešnic« (233–249). To med drugim utemeljuje podatek, da je bila J. Vidmar leta 2003 po številu izposoj v Slovenji na tretjem, leta 2004 pa na drugem mestu. Če je literaturo Dese Muck literarna veda zanemarjala oziroma ni bila deležna literarnih nagrad, pa je Janja

Vidmar večkrat prejela nagradi za mladinsko literaturo desetnica in večernica. Janja Vidmar torej v svojih delih išče ravnotežje med »resno literaturo« in knjižnimi uspešnicami. Po eni strani obravnava tabuizirane teme, kot sta npr. spolno nasilje in diskriminacija, po drugi stani pa je njen pisateljski slog lahko opisali s podobnimi atributi kot pisavo Dese Muck: »izjemna pisateljska spretnost, sposobnost oblikovanja dramatičnih, komičnih in pogosto tudi absurdnih situacij: napeti in dinamični dialogi« (246). Tako D. Muck kot J. Vidmar za ustvarjanje komičnih in nepričakovanih učinkov pogosto uporabljata pretiravanje oziroma hiperbolo. Namesto v vztrajno in permanentno introspekcijo, kot jo je uvedel Cankar, oziroma Prežihovo kritično problematiziranje družbenih nepravilnosti, se J. Vidmar usmerja v humorni prikaz težav odraščajoče Jance. Travmatični dogodki, upor subkulturnih gibanj proti oblasti, revščina, alkoholizem, droge, nasilje in razpad političnega sistema so podani s humorjem. Ta nudi kontrapunkt teži preteklih dogodkov in jih preko hiperbol in nesporazumov prikaže včasih v komični, včasih pa v absurdni luči. Komične učinke in distanco ustvarja tudi mariborski dialekt v dialogih; naj se liki pogovarjajo o še tako tragičnih stvareh, ko so te prikazane v mariborščini, pridobijo dih smešnega, grotesknega.

Hkrati pa dialog doseže, da so zgodovinske teme predstavljene skozi vitalistično in hkrati fatalistično perspektivo »malega človeka«. V podobni funkciji kot humor, ki mestoma žalostne dogodke transformira v bralčevo zabavo, so reference na popkulturne in zgodovinske pojave, npr. na attribute pionirjev, glasbene in modne trende – te naj bi v odraslih bralcih zbudila spomine na mladost in prijetna čustva. Družbene spremembe pripovedovalka večkrat slika skozi oblačilno kulturo, ki tke vezi med pripovedovalko in njeno okolico. Nekatere znane modne pojave, kot so mini krilo, bulerji, varnostne zaponke, irokeze itd. pa uporablja za prikaz, kako je kultura mladih želela izraziti svojo prisotnost in voljo v svetu.

Pink Janje Vidmar je eden od zadnjih primerov slovenske mladinske avtobiografske proze, ki jo je napisala priznana pisateljica. Delo sledi vzorcu, ki v liku mame uteleša vrednote, ki zaznamujejo pisateljico otroštvo in ki s spreminjanjem družbe ter socializacijo pripovedovalke izgubljajo svojo moč. Deloma ohranja tudi fragmentirano formo predhodnih primerov tega žanra in dvojnost kronotopa, ki se deli na prostore institucionalne represije in prostore svobode. Čeprav tematizira dogajanje, ki izhaja iz sprememb politične ureditve in odraščanje v neperspektivnih družbenih razmerah, ostrino teh problematik vztrajno mehča humor, ki travmatično dogajanje transformira v bralsko zabavo in tako omogoča knjigi tržno uspešnost.

Mladinske avtobiografije v sodobnosti

V novem tisočletju opisi otroštva in mladosti slavnih pisateljev, naslovljeni na mlade bralce, skoraj ne izhajajo več. Pisatelji spričo literarne večine »zrcaljenja občega v individualnem« (Juvan 314) ne veljajo več za posebej poklicane za pisanje mladinskih avtobiografij. V sodobnosti so med mladimi družbeno zaželeni športne kariere, kar je opazno iz serije slikaniških biografij športnikov, ki jih je za otroško občinstvo v sodelovanju z najuspešnejšimi športniki zadnjem desetletju ustvaril Primož Suhodolčan, npr. *Tina in medvedja moč* (Tina Maze, resnična pravljica) iz leta 2016, *Goran, legenda o zmaju* (Goran Dragič, resnična pravljica) iz leta 2017, *Anže, ledeni kralj* (Anže Kopitar, resnična pravljica) iz leta 2018, *Primož in Bajk: neverjetna dirka* (Primož Roglič, resnična pravljica) iz leta 2021.

Andrej Leben v članku Avtobiografsko pisanje v najnovejši slovenski literaturi ugotavlja, da je »z modernističnimi tokovi prišlo še do razkroja same avtobiografskosti« (Leben, »Avtobiografsko« 307). V sodobni slovenski mladinski prozi zadnjih dveh desetletij je avtobiografskih pripovedi zelo malo. Izjeme so fikcijske pripovedi z avtobiografskimi prvini, na primer *Zorenje divjih drnosljev* Polone Škrinjar (2007), *Prva ljubezen* (2014) Braneta Mozetiča, *Lumpsterji* Žige X. Gombača (2020). Avtobiografsko iskanje identitete se pogosto pojavlja v literarnih delih, ki se nahajajo na presečišču mladinske in nemladinske literature, tako imenovane 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 Gregorčič, 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 zgoraj navedenih knjigah.

Sklep

V članku sem opisala vzorec, ki ga je v slovenski mladinski avtobiografski prozi vzpostavil Cankarjev cikel *Moje življenje* in deloma Prežihova zbirka *Solzice* ter spremembe, ki so jih v ta vzorec vnesla dela Mire Mihelič, Franja Frančiča in Janje Vidmar. V ciklu *Moje življenje* se kot temeljni principi mladinske avtobiografske pripovedi vzpostavijo introspekcija, dvojnost kronotopa in utelešenje otroških vrednot v liku matere. Vzorec nadgrajuje Prežih, ki je s predstavljanjem koroškega

okolja vpisal to pokrajino v slovenski literarni zemljevid. Prelom v paradigmi ustvarita *Pridi, mili moj Ariel* Mire Mihelič ter *Otroštvo* Franja Franciča, in sicer zlasti z likom matere, ki ne predstavlja več etičnega, religioznega oziroma humanističnega ideala, temveč slika dejansko žensko in predvsem njene napake; pri Miri Mihelič mati zapusti družino in tako poleg travme nakaže tudi možnost osvoboditve ženske v polju umetnosti, Francič pa v nesrečni usodi svoje matere izpostavi družbene probleme, ki vodijo k osebni nesreči, zlasti oblastniški totalitarizem in nasilje, kot se izraža v vzgojnih zavodih za otroke iz disfunkcionalnih družin. *Pink* Janje Vidmar vzdržuje lik matere kot utelešenja osnovnih vrednot otroštva, hkrati pa si spričo sprememb v literarnem sistemu, ki se je konec dvajsetega stoletja preusmeril v tržnega, prizadeva za vsečnost širšemu krogu ljudi, ki jo skuša doseči s humorno naravnano pripovedjo in nostalgичnimi referencami na popkulturne pojave. Z zamenjavo družbenega sistema po slovenski osamosvojitvi literarni sistem začnejo usmerjati principi trga, hkrati pa prestiž literarnega avtorja v družbi upada, kar se kaže tudi v dejstvu, da v sodobni mladinski prozi ni mogoče najti avtobiografskih pripovedi uveljavljenih pisateljev. Avtobiografski diskurz je v sodobni slovenski mladinski prozi prisoten zlasti v okviru literature za mlade odrasle oziroma v obliki avtofikijskih pričevanj o iskanju in uveljavljanju lastne identitete v domeni etničnih, jezikovnih ali spolnih manjšin.

VIRI

- Ahmetaj, Jasmina, in Marta Gregorčič. *Dekle z bonboni*. Maribor; Ljubljana: Frekvenca, socialno-kulturno združenje nemirnih in aktivnih; Založba I/*cf, 2013.
- Cankar, Ivan. *Moje življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.
- Francič, Franjo. *Otroštvo*. Ljubljana: Karantanija, 1996.
- Kavalar, Peter. *Grajski biki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.
- Lečnik, Simona. *Slovenština in jaz*. Maribor: Založba Litera, 2013.
- Mihelič, Mira. *Pridi, mili moj Ariel*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. 150–151.
- Skenderović, Selma, *Zakaj molčiš, Hava?* Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti; revija *Mentor*. 2021.
- Tratnik, Suzana. *Vzporednice*. 2005. Ljubljana: ŠKUC.
- Vidmar, Janja. *Pink*. Radovljica: Didakta, 2008.
- Prežihov, Voranc. *Solzice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011.

LITERATURA

- Božič, Zoran. »Besedila Ivana Cankarja na šolski klopi«. *Slovenščina v šoli* 21/3 (2018): 2–22, 70.
- Čeh Steger, Jožica. »Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo *Moje življenje* in Majcnovo *Detinstvo*«. *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 235–246.
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Haramija, Dragica. »Slovenska mladinska realistična kratka pripovedna proza po letu 1950«. Splet. Dostop 22. 11. 2022. <https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/23-059_Haramija.pdf>.
- Haramija, Dragica. »Roman *Pink* Janje Vidmar«. Avtor Vidmar, Janja. *Pink*. Radovljica: Didakta, 2008. 77–78.
- Jurić Pahor, Marija. »Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govorico ekstremne travme«. *Avtobiografski diskurz*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 161–174.
- Juvan, Marko. »Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: *Moje življenje* med tekstom in žanrom«. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede* 57/2 (2009): 311–320.
- Koron, Alenka. Avtobiografija, fikcija in roman: o možnostih žanra »roman kot avtobiografija«. *Primerjalna književnost* 26.2 (2003): 65–86.
- Koron, Alenka, in Leben, Andrej, ur. *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011.
- Koruza, Jože. »O nastanku Prežihovih *Solzic*«. *Jezik in slovstvo* 13.5 (1968): 151–159.
- Leben, Andrej. »Avtobiografsko pisanje v novejši slovenski literaturi«. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 161–174.
- Leben, Andrej. »Publicistično in literarno delo Prežihovega Voranca in povojna avstrijska Koroška«. *Prežihov Voranc – Lovro Kuhar*. Ur. Aleš Gabrič. Ljubljana; Dunaj: Inštitut za novejšo zgodovino; Slovenski znanstveni inštitut, 2010. 120–131.
- Novak, Boris A. »Strašna pesem otroštva«. Avtor Franjo Francič. *Otroštvo*. Ljubljana: Karantanija, 1996. 74–78.
- Puhar, Alenka. »Z Arielovo pomočjo«. Avtor Mira Mihelič. *Pridi, mili moj Ariel*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. 144–141.
- Saksida, Igor. »Mladinska književnost«. *Slovenska književnost* 3. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS, 2001. 405–467.
- Zorko, Zinka. »Korenine koroščine v Prežihovem knjižnem jeziku«. *Prežihov Voranc – Lovro Kuhar*. Ur. Aleš Gabrič. Ljubljana; Dunaj: Inštitut za novejšo zgodovino; Slovenski znanstveni inštitut, 2010. 120–131. 31–42.
- Werner, Marina. »Managing Monsters; Little Angels, Little Devils: Keeping Children Innocent«. Splet. Dostop 22. 10. 2022. <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00gxpml>>.
- Zajc, Neža. »Alešovec, Jakob (1842–1901)«. *Slovenska biografija*. Splet. Dostop 12. 4. 2023. <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi127266/>>.

FILMOGRAFIJA

- Darko Bajić (režiser). *Sivi dom*. Televizija Beograd. 1986.
- Jože Pogačnik (režiser). *Grajski biki*. Viba film. 1967.

Slovenian Autobiographical Children's Fiction

Keywords: Slovenian literature / autobiographical writing / children's fiction / Cankar, Ivan / Prežihov Voranc / Mihelič, Mira / Frančič, Franjo / Vidmar, Janja

The article discusses Slovenian autobiographical children's fiction which it defines as a subgenre of autobiographical fiction that thematizes childhood, is published for young readers or has crossed from adult to young audiences. This type of fiction emerged as a part of the process in which the model of the writer as an aesthetically autonomous artist was established. It flourished in the second half of the twentieth century and is almost completely absent from the contemporary Slovenian children's fiction. The article analyses five texts, namely *Moje življenje* (*My Life*, 1914) by Ivan Cankar, *Solzice* (*Lilies of the Valley*, 1949) by Prežihov Voranc, *Pridi, mili moj Ariel* (*Come, my Gentle Ariel*, 1965) by Mira Mihelič, *Otroštvo* (*Childhood*, 1996) by Franjo Frančič, and *Pink* (*Pink*, 2008) by Janja Vidmar. In Cankar's and Prežih's texts, which are proposed as the generic prototypes of this subgenre, the fragmentation and lyricism of the narrative, introspection, the specific duality of the chronotope and the figure of the mother as the personification of the narrator's central values are examined. Mira Mihelič introduces a new type of female protagonist and the figure of the absent mother, whereas Frančič presents motifs of a dysfunctional family and uses the description of the youth correctional facilities to imply disagreement with the prevailing state ideology. Janja Vidmar's text functions within a new model of the literary system which is characterized by the dictates of the book market success.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-93

821.163.6.09-312.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.08>