

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo  
Oddelek za slovenistiko

**Neža Pahovnik**

**SODOBNA SLOVENSKA IN ŠKOTSKA DELAVSKA  
PROZA Z VIDIKA KULTURNIH ŠTUDIJ**

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Marko Juvan  
Somentorica: izr. prof. dr. Vanesa Matajč

Ljubljana, marca 2014

Zahvaljujem se svojim mentorjema, Marku Juvanu in Vanesi Matajc, za ideje, pomoč in usmerjanje pri pisanju diplomske naloge ter za odzivnost in prilagodljivost. Zahvaljujem se svojim staršem in starim staršem za spodbudo, toplino in zaupanje, zaradi katerega sem lahko svobodno dihala skozi vsa šolska leta. In tu sta Luka in Petra, ki me razumeta tudi takrat, ko je to povsem nemogoče. Hvala!

## Povzetek

V svoji diplomski nalogi se ukvarjam s problematiko sodobne delavske proze, pri čemer se koncentriram na prozo treh slovenskih (Mazzini, Rezman, Kosmač) in dveh škotskih (Kelman, Welsh) avtorjev. V ospredje postavljam tematiko razrednega boja, ki se v delavski literaturi najvidneje zrcali. Zaradi marginalnosti je namreč delavska proza prikrajšana za dostop do ustvarjanja prevladujočih pomenov, medtem ko je dominantna kultura nosilka legitimnih pomenov v družbi, kar ustvarja določeno napetost. Delavsko literaturo preučujem z vidika identitete glavnega junaka, katerega vedenje je odklonsko in predstavlja kritiko političnega in ekonomskega sistema, ki ga skušam tudi natančneje opredeliti, saj je ključen pri ustvarjanju konflikta med junakom in družbo. Poleg junaka preučujem tudi okolje, v katerem biva, saj je to pomembno za ohranjanje junakove odklonske identitete in podrejenosti dominantnemu sistemu.

Velik del naloge posvečam tudi identiteti žanra, ki je odvisna predvsem od literarnega sloga, saj se preko jezika v literarnih delih najočitneje kaže boj med marginalci in elitami. Identiteto avtor ustvari skozi govor glavnega junaka, za katerega je značilen ekscesni sociolekt, njegovo izrazje je polno žargonskih izrazov, kletvic in disfemizmov. Celostno gledano je stil slovenskih piscev drugačen od škotskih, slovenski avtorji namreč večinoma posegajo po metaforiki in humorju, škotska avtorja uporabljata druge slogovne postopke, kot sta npr. menjavanje pripovednih perspektiv in suspenz.

**Ključne besede:** sodobna delavska literatura, Mazzini, Kosmač, Rezman, Kelman, Welsh, razredni boj, ustvarjanje pomenov, elite, marginalci.

### Summary

In my paper I research the problems of modern working class fiction. I concentrate on the prose of three Slovenian (Mazzini, Rezman, Kosmač) and two Scottish (Kelman, Welsh) authors. In the centre of my research I put the theme of class struggle, which is, in working class fiction, the most reflected because of marginal posture of this literature. Working class fiction cannot create meanings, because it hasn't got access to them, opposite of dominant culture, which is the main holder of legitimate meanings of the society and this provokes tension between both sides. I research working class fiction from the aspect of the main characters identity. His behaviour is deviant and represents the criticism of political and economical system (the latter I try to explain more precisely because it's crucial for a conflict between the system and the character). Beside the main character I also study his social environment, because it's important to keeping the deviant identity of a hero and his subordination to the dominant system.

Large part of the study is dedicated to the identity of a genre, which depends on literary style. The class struggle is most likely seen through the language in prose. Author creates the identity through the language of main character. He usually speaks excessive sociolect, his speech is full of jargon, slang, curses and dysphemisms. In total, the literary style of Slovenian authors is different from the Scots, Slovenians are usually encroaching on metaphors and humour, Scots on the other hand are using suspense and changes of narrative perspectives.

**Keywords:** modern working class literature, Mazzini, Kosmač, Rezman, Kelman, Welsh, class struggle, creation of meanings, elites, marginal classes.

## KAZALO

Uvod.....	1
Sodobna slovenska delavska proza .....	3
Sodobna škotska delavska proza .....	4
Uvodna predstavitev obravnavanih del .....	5
Slovenska literarna dela .....	5
Škotska literarna dela .....	6
Sodobna delavska proza z vidika kulturnih študij.....	7
Umestitev v popularno kulturo.....	8
Historičnost – ključni dejavnik preučevanja delavske proze .....	10
Avtor in bralec v delavski literaturi.....	11
Delavski razred.....	15
Definicija ter opis starega in novega reda .....	15
Ekonomsko-politična situacija v Veliki Britaniji.....	18
Ekonomsko-politična situacija v Sloveniji.....	20
Posledice.....	20
Us and them.....	22
Izobraženi otroci delavcev – je dvig iz lastnega razreda mogoč? .....	22
Izstop iz delavskega razreda.....	24
Delavska folklorna tradicija .....	25
Junak.....	26
Mazzinijev Egon .....	26
Kosmačev Kosmo .....	28
Rezmanovi rudarji .....	29
Kelmanov Sammy .....	31
Welsheva četverica.....	32
Vpliv prijateljev in znancev kot nezmožnost izhoda iz lastnega okolja.....	36
Egonovi prijatelji.....	36
Kosmovi prijatelji.....	38
Rezman in kolegi.....	39
Sammyjevi prijatelji in Ally .....	40
Drugi predstavniki Leitha.....	40
Človeška družba in ustvarjanje pomenov.....	41
Kulturni boj med dominantno in marginalno kulturo .....	42
Marx in njegovi idejni privrženci.....	43
Williams .....	45
Hitchcock .....	46
Lotman .....	46
Kulturni boj v romanih – odnos do sistema .....	48
Odnos do nosilcev družbene moči (sistema) v <i>Drobtinica</i> h .....	49
Sistem pri Kosmaču .....	51
Rezmanov sistem.....	53
Sistem pri Kelmanu .....	54
Welshev sistem.....	57
Jezikovni stil proznih del.....	59
Jezik kot sredstvo in izraz družbene neenakosti.....	61
Slog.....	63

Mazzinijev jezik in slog .....	63
Kosmačev slog .....	65
Rezmanov jezik in slog .....	68
Kelmanov slog.....	70
Welshev slog .....	75
Kronotop v besedilu kot jedro identitete .....	84
Bahtin in Lotman.....	85
Sodobna percepcija prostora v literarni vedi .....	86
Romani in njihov znotrajliterarni prostor .....	87
Topološki prostor in delavstvo .....	89
Jeseniška železarna.....	89
Kosmačevi idrijski obrati .....	90
Rezmanov rudnik .....	91
Prostor pri Kelmanu .....	92
Prostor pri Welshu.....	92
Skupne teme v pripovedih.....	93
Pankerska subkultura.....	94
Političnost v pripovedih .....	95
Sklep.....	96
Viri .....	99
Literatura .....	99

## Uvod

Vsaka družba potrebuje določen red. Ta je dosežen s pomočjo pravil in vrednot, ki so rezultat določenega konsenza. Slednji pa je le navidezen, saj celotno družbo vodijo nosilci družbene moči, ki so večinoma pripadniki višjega sloja in imajo na ta način dostop do ustvarjanja pomenov. Ker preostali člani pravila in vrednote ponotranjijo, se moč in vloga nosilcev moči ohranjata, družba pa je stabilna in zadovoljna. V praksi seveda ni vedno tako, obstajajo pripadniki podrejenih razredov, ki se začnejo upirati in ustvarjati nove, lastne vrednote. Dominantni sferi ne ustrezajo in tako se začne boj, ki se zrcali tudi v literaturi. Tovrstna tematika boja me zelo zanima, zato sem se odločila, da v diplomskem delu predstavim sodobno slovensko in škotsko delavsko prozo s posebnim ozirom na glavnega junaka in njegovo identiteto, ki jo ustvarjajo tako delavsko okolje in junakova družba kot tudi njegova pozicija v sistemu. Ker je slednja problematična, si bom v nalogi pomagala z eno izmed mlajših literarnovednih (ali bolje rečeno: kulturoloških) smeri, ki se ukvarja predvsem s popularno kulturo, v katero zaradi določenih značilnosti spada tudi delavska subkultura – to so kulturne študije. Z njihovo pomočjo bom skušala razložiti, kakšen je junakov odnos do dominantne kulture in kako se skozi literaturo izraža kulturni boj med dominantno kulturo in kulturo margine, pri čemer si bom pomagala s teoretiki, kot so Karl Marx, Antonio Gramsci, Richard Hoggart, Raymond Williams (katerega delo *Navadna kultura* bo pomemben pripomoček pri definiranju kulture ter odnosov znotraj nje) in Peter Hitchcock. Izpostavila bom tudi nekaj pomembnih principov, kot sta na primer historični vidik, brez katerega ne moremo preučevati tovrstne žanrske literature, in pa vidik skupnih pomenov, ki jih ustvarja družba. Razložila bom pojme, kot so hegemonija, polje bojev ipd. S pomočjo prikaza politično-ekonomske situacije v obeh deželah pa bom ponazorila politično ozadje del, ki je pomembno vplivalo na vedenje glavnih junakov ter njihovo identiteto.

S pomočjo Richarda Hoggarta bom definirala nastanek in delovanje delavskega razreda, posebej pa me bo zanimal tudi avtor, saj je njegova (ne)pripadnost delavskemu razredu znotraj žanrske proze lahko problematična, kar bom skušala natančno razložiti.

Poleg avtorja bom skušala natančno opredeliti tudi junaka in njegovo identiteto, ki se izraža skozi jezik, pisec jo namreč oblikuje s pomočjo eksczesnega sociolekta. Več o tem bom skušala razložiti ob pomoči Andreja E. Skubica in njegovega dela *Obrazi jezika*.

V zadnjem delu naloge bom skušala razložiti še kronotop analiziranih romanov. Prav slednji je poleg jezika pri oblikovanju junakove identitete najpomembnejši. Znotraj okolja se

izoblikujejo infrastruktura, delavski obrati, poleg njih pa tudi struktura prebivalstva z različnimi subkulturami, kar vse na junaka pomembno vpliva. Pri teoretski obravnavi si bom pomagala z Bahtinovim kronotopom, Lotmanovo semiosfero in tudi z novjšimi študijami.

Omenila bom tudi teme, ki so škotskim ter slovenskim prozaistom skupne in pri katerih sta pomembna omemba panka kot identifikacijske točke, okrog katere se zbirajo nekateri od junakov v romanih, in politično ozadje, ki vpliva na pripoved ter junaka.

Na koncu uvoda lahko osnovna vprašanja naloge strnem v nekaj delovnih hipotez, ki mi bodo v pomoč pri ustvarjanju naloge, oz. kratke pojme, na katere bom skozi branje teorije, predvsem pa besedilne prakse, še posebej pozorna:

- 1.) Junakov odnos do sveta je problematičen predvsem zaradi sistema, s katerim se zaradi različnosti vrednot ne more poistovetiti.
- 2.) Junaku veliko pomeni prijateljska oziroma kolegialna družba, ki pa ima prav tako kot on do dominantne kulture zavračajoč odnos.
- 3.) Junak ima do okolja, v katerem biva, poseben odnos. Vprašanje je le, ali je ta odnos pozitiven ali negativen.
- 4.) Kritika sistema se skozi romane kaže preko ironije in notranjega monologa glavnega lika.
- 5.) Sociolekti junakov so ekscesni, to pa pomeni, da so polni vulgarnih izrazov, kletvic, jezikovnih prenovitev, živih metafor.
- 6.) Posebno pozornost moram nameniti opazovanju odnosa glavnega junaka do politike in lastne nacionalnosti.

## Sodobna slovenska delavska proza

Izraz sodobna slovenska delavska proza vsebuje nekaj problematičnih nastavkov, zato ga je treba najprej razdelati in razložiti. Sodobna proza je danes izraz za prozo, ki je (z izjemo Mazzinijevih *Drobtinic*) izšla nekako po letu 1990. Alojzija Zupan Sosič vso literaturo po navedeni letnici poimenuje z izrazi novi eklekticizem, intimizem in transrealizem. Slednji označuje nov slogovni tok, ki ima dve ključni značilnosti, to sta realistična pripovedna tehnika in prenovitev literarnega subjekta, za katerega sta značilna umik v lastno intimnost in individualizacija. Omenjeni lastnosti sta ključni za tematiko t. i. malih zgodb, ki se pojavljajo v sodobnem romanu in so hkrati značilne za vse obravnavane romane slovenskih avtorjev v pričujoči diplomski nalogi. V ospredju namreč niso več nacionalne, kolektivne ideje, temveč si pripovedni subjekt skuša zagotoviti identiteto skozi malo zgodbo, v kateri prikazuje umik v intimno/osebno identiteto, znotraj katere so najpogostejše teme in vprašanja odtujenost, zdolgočasnost, nezadoščenost, nesrečna ljubezen, vdiranje javnega v zasebno in strah pred izgubo individualnosti (ter s tem identitete). (Sosič 2006: 97)

Če torej povzamem, lahko govorimo o modificiranem tradicionalnem romanu z realističnimi potezami in žanrskim sinkretizmom. To pomeni, da sodobnega delavskega romana ne moremo opredeliti zgolj kot delavski roman, pač pa je (v našem primeru) tudi družbeno-kritični, ljubezenski, pustolovski ipd. roman; junak je v iskanju lastne identitete determiniran z okoljem in družbo, kar se izraža skozi jezik, ki je v sodobnem romanu bistvenega pomena. Predstavlja namreč identifikacijsko vlogo, zato se avtorji podrobno ukvarjajo tudi z jezikovnimi slogovnimi postopki ter idiolektom lika.

Dalje, izraz slovenska nam pove predvsem to, da je to literatura slovenskih piscev. Pridevnik delavska pa v definicijo vnese nekaj problematičnih vprašanj: je to proza, ki govori o delavcih, ali je to proza, ki jo pišejo delavci? Kaj pa recepcija tovrstne proze – mora biti bralstvo nujno delavsko? Vprašanj je kar nekaj, za začetek recimo, da je to proza, v kateri se pojavljajo motivi delavstva oz. delavske subkulture.

Ker pa sem literaturo opredelila kot prozo, moram dodati, da v nalogi ne bom preučevala le romanov, temveč tudi zbirko kratkih zgodb Petra Rezmanca. Namesto za roman sem se za kratke zgodbe odločila predvsem zato, ker bolj kritično podajajo pogled na delavstvo in odnose znotraj njega.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tudi pri strukturi kratke zgodbe je situacija podobna, saj se prav tako kot v romanu pripoved obrača v posameznikovo intimo in njegovo malo zgodbo. Glavni junak je v iskanju identitete močno determiniran z



## Sodobna škotska delavska proza

Da bi lahko razumeli škotsko književnost oz. literarne tendence v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, se moramo vrniti še nekaj dekad v preteklost. V sedemdesetih letih se je škotska književnost osvobodila nadvlade angleške literarne tradicije in postala samostojnejša. Glavni razlog za to je bil preporod v jezikovnem dojemanju pisanja, avtorji takratnega časa so se namreč usmerili v jezikovne inovacije, v katerih so videli potencial kompleksnega škotskega jezika in kulturne identitete. Mnogo umetnikov je videlo nove kreativne zmožnosti v raziskovanju fonetike, v ironični sopostavitvi angleške in škotske književnosti in v jezikovnem prevratu. (Wallace 1993: 3)

V šestdesetih letih namreč nastopi demitizacija, saj se umetniki usmerijo v popisovanje ciničnega in determinirajočega urbanega realizma, pri čemer so v ospredje postavili izgubo idealizma, glavni junak pa je močan subjekt, ki se bori proti nepravičnemu socialnemu ustroju. Začasna prekinitvev in upad literarnega ustvarjanja konec sedemdesetih let ponovno oživi v osemdesetih in devetdesetih letih, ko na sceno stopita Alasdair Grey in James Kelman, ki začneta v literarna dela vnašati inovacije prejšnjih dekad, pri čemer jih dodatno osvežita in se ponovno lotita preнове jezika. To, kar bi morali čutiti kot absurdno utesnitev obupanega realizma, s pomočjo širšega eksperimentalnega konteksta prenovita in osvobodita. Grey je imel s svojim pisanjem močan vpliv in njegova odmevnost je opozorila celo angleško literarno kritiko. (Wallace 1993: 3) Kelmanove jezikovne prenovitve in razpoke znotraj jezika pa so prevzele funkcijo preučevanja identitete, kar je postala centralna tema škotske fikcije. (Wallace 1993: 221) Sklenem torej lahko, da škotska literatura devetdesetih sloni predvsem na iskanju jezikovnih inovacij in identitete glavnih likov.

---

okoljem, pri čemer se ne zgodi nič velikega in pomembnega, temveč zgodba zgolj odstira njegovo življenje. V našem primeru smo si izbrali zbirko *Skok iz kože* Petra Rezmana, kjer so glavni junaki rudarji. Nihče izmed njih v zgodbah ni imenovan, a to ne pomeni kolektivnega junaka, temveč v funkciji stilnega sredstva ponazarja idejo, bi se lahko njihove zgodbe zgodile kateremu koli drugemu rudarju ali človeku. Zgodbe prikazujejo izsek iz vsakdanjega življenja, ki bi lahko pripadal komur koli, edino, kar rudarju podarja unikatnost, je vezanost na okolje – rudnik. (Žbogar 2009: 540, 552)

## **Uvodna predstavitev obravnavanih del**

V nalogi bom obravnavala pet literarnih del (tri slovenska in dve škotski deli), ki se tematsko navezujejo na delavce oz. delavsko subkulturo. V spodnjem poglavju navajam kratke obnove obravnavanih del za lažjo predstavo, o čem romani govorijo in kaj je njihov osrednji problem.

### ***Slovenska literarna dela***

#### ***Drobtinice***

Roman *Drobtinice* je izšel leta 1987 in je pomenil nekakšno osvežitev slovenske literarne scene. Pripoved se vrti okrog glavnega junaka Egon, mladega boema, ki občasno piše ljubezenske romane, sicer pa je brezposeln in čas preživlja bodisi s prijatelji, ki so po večini pijanci z dna družbene lestvice, bodisi z ženskami, s katerimi ima spolne avanture. Pogosto je na robu finančne zmožnosti, a mu pomaga njegova prijateljica Karla, prostitutka, ki ga edina zares razume. Glavni motiv zgodbe je sicer Cartier, Egonov najljubši parfum. Na začetku pripovedi ga Egonu zmanjka in skozi celotno literarno besedilo sledimo junaku, kako skuša s pomočjo spletk in zvutih načrtov pridobiti novega. Roman je še posebej zanimiv zaradi zgoščenega sloga, humorja in ostre družbene kritike, ki nam jo avtor posreduje prek glavnega junaka.

#### ***Varnost***

*Varnost* je precej novejši roman, saj je izšel leta 2012, a je tematsko precej podoben *Drobtinicom*. Glavni junak Kosmo je namreč prav tako boem, ki (navadno ponoči) piše knjige, veliko pije in se družijo z ljudmi z dna družbene lestvice. Zaposlen je kot varnostnik v različnih podjetjih, a svojega dela ne mara, poleg tega je neodgovoren, pogosto se tudi zaplete (sam ali s prijatelji) v nelegalne situacije (npr. odsotnost na delovnem mestu, kraja v skladišču), zato ga (navadno na koncu vsakega poglavja) odpustijo in mora drugam. V romanu *Varnost* tako spremljamo Kosmove zaposlitvene doživljanje v različnih Idrijskih podjetjih, kot so Gostol, Zidgrad, Kolektor, Rudnik živega srebra idr., dokler se na koncu ne odloči ostati brezposeln, saj ugotovi, da mu takšna situacija najbolj ustreza.

#### ***Skok iz kože***

*Skok iz kože* je zbirka kratkih zgodb Petra Rezmana, v katerih avtor opisuje življenje velenjskih rudarjev. Avtor kot nekdanji rudar postreže z natančnimi opisi rudnika in dela v

njem, poleg tega pa prikaže tudi življenja rudarjev izven rudnika. Zgodbe so zabeljene s specifičnim žargonom, prikazi rudarskih ritualov in humorjem. Hkrati pa skuša avtor prikazati neuspešen beg rudarjev, ki skušajo na različne načine zapustiti jamo, a jim to ne uspe, saj jih rudnik zaznamuje za celo življenje.

## **Škotska literarna dela**

### ***Trainspotting***

Welshevo literarno delo (izšlo leta 1993) je pripoved, ki govori o mladih ljudeh z družbenega roba. Glavni junaki (Renton, Begbie, Sikboj in Kartoffel) so heroinski odvisniki, katerih življenje se odvija v Leithu, industrijskem predelu Edinburga. Njihova destruktivnost je posledica ujetosti v okolje in hkrati upor proti sistemu, ki jim ne odgovarja. To še najbolj občuti glavni junak Mark Renton, ki ima edini zavest o tem, kako sistem deluje proti njim in da je droga le beg pred realnostjo. Roman je še posebej zanimiv s stilno-jezikovnega vidika, saj je v originalu pisan v škotskem dialektu (kar je slovenski prevajalec ponazoril s pogovorno slovenščino), z obiljem vulgarnih izrazov in preskoki med pripovedovalci.

### ***Kako pozno, pozno je bilo***

V romanu *Kako pozno, pozno je bilo* spoznamo Sammyja, moškega srednjih let, ki se po prekrokanem vikendu zbudi sredi ceste. Policisti ga odpeljejo na postajo in tako močno pretepejo, da oslepi. Tu pa se dogajanje šele začne. Zaradi slepote se namreč skuša preregistrirati v delavca invalida, a mu predstavniki socialnega varstva postopek onemogočijo. Dialog med Sammyjem in predstavniki sistema je namreč nemogoč, saj kot predstavnik delavskega razreda in bivši kaznjenelec nima nikakršne možnosti, da bi nastalo situacijo lahko rešil. Na pomoč mu priskoči odvetnik Ally, a je Sammyjevo nezaupanje v sistem tako veliko, da se na koncu odloči pobegniti. Roman je še posebej izvrsten zaradi svojega jezika, ki je pogovorna, ulična govorica, polna žargonskih izrazov in kletvic.

## Sodobna delavska proza z vidika kulturnih študij

Poseben element literature, ki me zanima v diplomski nalogi, je družbena kritika, zato bom pri teoretskem preučevanju natančno preučila teorijo, imenovano kulturne študije. Zakaj prav kulturne študije? Že samo ime delavska proza nam pove, da je to literatura pripadnikov nižjega, podrejenega sloja in je kot taka nekakšen indikator določenih razrednih (političnih) nepravilnosti, zato jo je nemogoče preučevati brez konteksta. V literarni vedi so se prav kulturne študije posvetile preučevanju tovrstne problematike. Gre za smer, ki institucionalno izhaja iz birminghamskega Centra za kulturne študije in se na poseben način ukvarja z literaturo. Glavne značilnosti te šole, ki se je razvila v Veliki Britaniji od petdesetih let 20. stoletja, so interdisciplinarna odprtost, preučevanje sodobne popularne kulture, koncepcija kulture kot celostnega načina življenja in pa izrazita političnost z namenom »identifikacije pomena popularne kulture pri ohranjanju ali ukinjanju različnih družbenih nepravilnosti.«<sup>2</sup> (Stankovič 2002: 12) Posebej zadnja izmed navedenih značilnosti je za nas ključnega pomena, saj bomo preučevali delavsko literaturo in njen konfliktni odnos do dominantnega sistema.<sup>3</sup> Kot bomo ugotovili, sistem namreč ne deluje v korist delavstva, temveč reproducira podrejenost nižjih razredov in nadvlado elit.

Za lažje razumevanje nastanka in delovanja kulturnih študij (torej umestitve same teoretske šole v določen družbeno-zgodovinski kontekst) moram na kratko razložiti, kako so se te razvile, sploh glede na vezanost na britansko literarno/kulturno sceno. V času nastopa prvih kulturologov je bila literarna veda še vedno pod vplivom britanske literarne kritike 19. stoletja. Slednja je rešitev pred duhovno izpraznjenostjo sveta videla v obratu h kulturi, toda ne kateri koli, pač pa k visoki kulturi, saj naj bi edino ta človeka povzdignila iz otopelosti. V tistem času, ko so prvi britanski kulturologi skušali spreminjati družbene razmere, razvite popularne kulture še ni bilo, prisotna je bila kvečjemu ljudska kultura. O sodobni množični kulturi oz. njenih zametkih lahko v Britaniji govorimo šele od t. i. leavisovstva v tridesetih letih 20. stoletja, se pravi kakih dvajset let pred vznikom kulturnih študij, takrat so namreč nastajali prvi zametki popularne kulture, ki je že vplivala na družbeno življenje ljudi. Leavisovci so bili prvi, ki so pozitivno ovrednotili ljudsko kulturo in jo s tem postavili ob bok visoki literaturi, hkrati pa so podali eno izmed prvih kritik množične kulture. Po njihovem

---

<sup>2</sup> »[R]azumevanje kulture kot političnega fenomena seveda ne izključuje analize kulture kot estetskega fenomena.« (Stankovič 2002: 12)

<sup>3</sup> Odnos tvori glavni junak kot nosilec identitete svojega razreda.

mnenju je slednja estetsko in moralno nekvalitetna (Stankovič 2002: 15), saj je posledica množične (industrijske) proizvodnje in je narejena za večje število ljudi (za množico), njena vsebina je nezahtevna, trivialna in banalna, poleg tega je popolnoma neavtentična, saj njena vsebina ne izraža pristnega izkustva posameznika oz. skupine – narejena je za denar, kar pomeni, da ne želi izražati določenih občutij in refleksij, pač pa želi zgolj ugajati. Ker je narejena v skladu s pričakovanim (slabim) okusom ljudskih množic, se jim prilagaja, namesto da bi jih opominjala oz. povzdignila. (Strinati 1995: 2–5)

Takšna kritičnost je zaznamovala tudi naslednjo generacijo teoretikov, ki pa so že prihajali iz delavskih okolij, hkrati pa se je popularna kultura med ljudstvom močno razširila, kar je vodilo k odklanjanju visoke, kanonizirane umetnosti kot edine, ki je estetsko veljavna. (Stankovič 2002: 17) Za moje diplomsko delo je to pomembno, saj omogoča preučevanje sodobne delavske literature kot žanrske literature, povezane z določeno subkulturo oziroma množično kulturo. Vendar pa moram poudariti, da je bila birminghamska šola do popularne kulture tudi kritična, saj ta po njihovem ne nastaja iz vsakdanjega življenja ljudi, pač pa v velikih podjetjih, ki jih zanima le dobiček, (Stankovič 2002: 19) s tega vidika pa »zanimanj posamezne družbe nikakor ne moremo ločevati od njene ekonomske organizacije.« (Williams v Stankovič 2002: 20). Še več, kultura opozarja na nepravilnosti elit, zato birminghamska šola ne simpatizira le z delavskim gibanjem, pač pa tudi (pozneje, v osemdesetih letih) z mladinskimi in rokerskimi gibanji (Debeljak 2002: 75).

## **Umestitev v popularno kulturo**

V tem poglavju bom skušala čim natančneje opredeliti in umestiti literaturo, ki jo preučujem v nalogi, ter jo ob tem odmakniti od drugih del popularne kulture, med katera kot žanrska literatura sodi. Njena žanrskost jo namreč približuje trivialnosti, ki je značilna za dela popularne kulture, vendar pri delavski prozi o problemu trivialnosti ne moremo govoriti. Problem termina popularna kultura se pojavlja tudi v (ne)razlikovanju med izrazoma popularna kultura in množična kultura. Kje je razlika? Mnogi kulturologi imajo do popularne kulture pozitiven odnos, saj pod tem terminom razumejo tudi delavsko in mladinsko subkulturo, medtem ko so do množične kulture kritični, saj jo razumejo kot »komercializirano kulturo, za katero stoji le organizirana kapitalistična proizvodnja.« (Tomc, 2002: 138) Tovrstno razlikovanje bom v diplomski nalogi prevzela tudi sama. Pomembna je namreč umestitev sodobne delavske proze. Rečemo lahko, da spada med popularno literaturo, ker

tematizacija delavske subkulture v romanih narekuje uvrstitev v določen žanr. Vendar težko govorimo o pretirani popularnosti oz. komercialnosti delavske proze, saj se je na literarno sceno morala prebiti. Žanr delavske literature sicer že izhaja pri pomembnejših slovenskih založbah (npr. Beletrina), kar pomeni, da je njen preboj uspel in je s tem že dosegla neke vrste kanonizacijo in hkrati dostop do bralcev, ki pripadajo dominantni kulturi. Toda poudariti moram, da delavski romani ne sodijo med klasične uspešnice z ogromno naklado in prazno vsebino, kamor spadajo ljubezenski romani, katerih izdaje so zadnje čase v porastu, pač pa v določeno skupino žanrske literature s svojo identiteto. Delavski romani namreč niso tipični izdelki popularne kulture, kajti njihov namen ni razvedrilne narave, temveč družbena kritika, ki je zapisana v stiliziranem jeziku in tako namenjena predvsem srednjeslojskim bralcem. Kar je v njej popularnega, je junakov pojavni svet, ki se vrti okoli popularne kulture. Slednja je ujeta v svet, ki ga živijo junaki.

Množična kultura pa je drugačna, saj pri njej ne moremo govoriti o kvaliteti – to je literatura, katere bralstvo je delavstvo in potemtakem ne spada k delavski prozi (saj ne tematizira delavstva). Za mojo nalogo je pomembna zato, ker lahko opazujem, kako se pod njenim vplivom spreminjajo vrednote njenih bralcev, npr. (v primeru Richarda Hoggarta) delavcev v Angliji v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Delavci namreč po težkem in napornem delu, po katerem se prileže počitek, raje posegajo po lahkotnem branju, še raje televiziji, književna dela, ki bi kritizirala in reflektirala njihovo delo ter izkoriščevalskost elit, pa jih ne zanimajo. Navadno so sicer kritični do vsega: politike, družbe, delodajalca, toda o vsem govorijo le na splošno in nimajo nikakršnega namena spremeniti svojega načina bivanja, omenjene knjige pa silijo k premisleku in spremembam ter so tako za delavce neustrezne. Zato jim bolj ustreza množična literatura, katere značilnosti sem navedla v prejšnjem poglavju, ko smo podali Leavisovo razlago množične kulture, podobno pa to literaturo razlaga tudi R. Hoggart v svoji knjigi *Uporabe pismenosti*. Ključne značilnosti tovrstne literature, v katero sodijo npr. tabloidi, žajfnice, holivudski žanrski filmi, so lahkotnost, komunikativnost in enostavnost, kar je močan indikator trivialnosti, poleg tega so značilne tudi pisanost, senzacionalizem in zavzemanje za nove postopke. Na ta način avtorji različnih revij ohranjajo redno bralstvo, pridobiti pa skušajo predvsem mlade bralce, ki so za množično kulturo najdovzetenjši. Knjige pa tudi drugi izdelki oz. stvaritve množične kulture, npr. revije, televizijske/radijske oddaje, morajo biti narejene preprosto, po navadi so po nekem vzorcu glede na žanr, ki ga predstavljajo, npr. ljubezenski romani s srečnim koncem, razvedrilne oddaje uporabljajo preučevanje življenja slavnih ljudi, raznovrstnih soočenj, pri katerih se pripadniki različnih skupin ljudi med seboj prepirajo, razna tekmovanja za privlačne nagrade ipd. Ljudem na ta

način pomagajo pri odvrnitvi od lastnih problemov, saj se za kratek čas preselijo v svet drugih ljudi in se ubadajo z njihovimi problemi. Richard Hoggart poda ključni sklep o trivialni umetnosti: »[N]e nasprotuje[m] trivialnemu (popularnemu) razvedrilu zato, ker ta obvaruje svoje bralce pred izobraženostjo, temveč zato, ker otežuje ljudem, ki niso izobraženi, da bi postali pametni na svoj način.« (Hoggart 1957: 338)

## **Historičnost – ključni dejavnik preučevanja delavske proze**

Zaradi opazovanja delavske proze z družbeno-kritičnega vidika se moramo najprej znebiti predsodkov o tem, da je treba literaturo striktno preučevati zgolj z znotrajliterarnimi postopki. Pri njej moramo namreč upoštevati historični vidik, se pravi tudi zunajliterarne postopke. Pri preučevanju slednjega si najlažje pomagamo z Williamsovim teoretskim modelom predmeta in praks. Omenjeni teoretik pravi, da za predmete štejemo pretekla književna dela, kot so Hamlet, Bratje Karamazovi itd., to so dela, ki jih lahko razstavimo na sestavine in jih na ta način interpretiramo, kar je znotrajliterarno in s tega vidika ahistorično. Williams predlaga drugačno preučevanje, to je model praks, pri čemer dela ne opazujemo več kot predmet, temveč nas zanima odnos med ustvarjanjem literarnega dela in njegovim sprejemom. Sprejem oz. recepcija je podrejena določenim konvencijam, ki so oblika družbene organizacije in prav to je tisto, kar loči izoliran predmet preučitve od družbenega konteksta. (Williams 1997: 247–248)

Ob tem se je nujno treba vprašati, kako je sploh lahko prišlo do takega razumevanja literature. Literarna veda, ki je na roman kot žanr oz. literarno zvrst gledala kot na abstraktno, ahistorično formo, ki jo lahko določimo glede na določena merila znotraj nje, je spremenila svoje gledišče. (Vogrinčič 2008: 213–214) Williams pa, kot sem že omenila, na roman gleda s historičnega vidika in ga opredeljuje kot kulturno formo. Slednjega se ne da razumeti neodvisno od konkretnih primerov, se pravi ahistorično.

»Tisto, kar kulturno formo določa in pogojuje najbolj na splošno, je neločljiva povezanost produkcije, distribucije in potrošnje, torej hkratnost, ki naredi nek proizvod za živ produkt konkretnega časoprostorja in njegovih specifičnih procesov. Iz tega izhaja tudi njena osnovna postavka, namreč da je kulturna forma vselej v temelju historična, kar pomeni, da jo bistveno determinira vsakokratni družbeno-zgodovinski kontekst.« (Vogrinčič 2008: 208)

## Avtor in bralec v delavski literaturi

Odgovor na vprašanje o avtorstvu in recepciji delavske proze je zahteven: ali mora biti avtor nujno predstavnik delavstva oz. podrejenega razreda in ali mora tudi bralstvo nujno biti iz vrst delavskega razreda? Kdo to prozo piše in komu je torej namenjena? Peter Hitchcock v svojem delu išče odgovor tako, da začrta razlike med pojmi *working class fiction*, *proletarian fiction* in *social fiction*.

*Working class novel (fiction)* v prevodu pomeni roman delavskega razreda oz. delavski roman. To oznako omenjena zvrst romana upravičuje ne le zaradi junaka delavca in pisca, ki je (bil) poklicno tudi delavec, temveč tudi zato, ker besedilo stopa v dialog s tistimi udeleženci, o katerih govori. Po Hitchcocku mora delavski razred brati te romane in z njimi vstopati v dialog, saj bi brez njih ta literatura ne obstajala. (Hitchcock 1989: 75) Pojavi se problem, saj je ta proza večinoma namenjena predstavnikom srednjega sloja (Hitchcock 1989: 62), ne delavskemu razredu. Vendar delavska literatura ne more obstajati brez delavskega bralstva, to pa zato, ker je marginalna.<sup>4</sup> Če natančneje pojasnim zgornjo trditev, gre za to, da sodobno delavsko prozo lahko razumemo kot stilizirano žanrsko delo za bralce srednjega razreda, a s tem zanemarimo celotno problematiko njene identitete, saj jo tako umestimo v kanon dominantne kulture, kjer ostane vprašanje družbene kritike in delavstva nepojasnjeno in hkrati nepomembno. Družbena kritika in delavstvo tako postaneta stranski derivat v nove slogovne postopke preoblečene dominantne kulture, ki je v delavstvu našla novo tržno nišo za osvežitev literarne scene, kjer je vse že bilo napisano in je treba najti nov izraz. S tem se izognemo problematizaciji delavstva, ki pa je vendarle tematizirano v delavski literaturi.

Poleg t. i. delavske proze, ki sem jo ravnokar opisala, obstaja še dve opredelitvi del delavske kulture.<sup>5</sup> To sta *proletarian fiction* oz. proletarska proza, vanjo spadajo dela razredno zavednih članov tega socialnega sloja s točno izrisanim političnim programom.<sup>6</sup> *Social fiction*

---

<sup>4</sup> Tu Hitchcock dodatno pove, da problem nedelavskih piscev ni v pomanjkanju čistosti in avtentičnosti delavskega pisanja, pač pa v tem, da je to literatura podrejenih razredov. (Hitchcock 1989: 7)

<sup>5</sup> Poleg obeh Hitchcock navaja tudi opredelitev Gustava Klause, ki opredeljuje izraz *literature of labour* kot literaturo, ki jo zaradi pomanjkanja piscev delavskega razreda pišejo tudi nedelavski pisci in simpatizerji delavskega razreda. (Hitchcock 1989: 6, 7)

<sup>6</sup> Ob tem moram nujno izpostaviti članek Michaela Denninga, v katerem avtor pravi, da proletarski pisci pogosto niso bili predstavniki delavskega razreda, oz. da to ni bilo nujno, vendar pa je bila to proza, ki je oznanjevala njihov namen ustvarjanja strankarske literature. Pogosto je proletarska proza sovpadla s komunističnim gibanjem, avtorji pa so izzivali vrednote dominantne kulture. (Denning 2013: 709, 711) Poleg tega je imela



ali socialna proza pa je tista, ki opisuje tudi politični program, a je v nasprotju s proletarskim romanom ne pišejo delavski pisci.<sup>7</sup> (Hitchcock 1989: 3)

Kakšna pa je razlika med pisci iz delavskega razreda in pripadniki drugih slojev, navadno srednjega? Hitchcock pravi, da delavskim piscem manjka predvsem historična zavest. To pomeni, da svojega položaja ne morejo opredeliti kot nekaj splošnega, ga abstrahirati, pač pa ga dojemajo na povsem osebni ravni lastnega izkustva, kar se piscu srednjega razreda, ki ostaja izven pravega delavstva, ne dogaja. (Hitchcock 1989: 12)

Poleg tega se avtorji spopadajo še z drugimi problemi, saj je njihov preboj na literarno sceno skorajda nemogoč. Gre za nedostopnost do višjih (boljših) družbenih položajev zaradi pomanjkljive izobrazbe, snobizem elit, nezmožnost izdaje knjig, pretirano tradicionalna forma, ki ni po okusu kritiške hegemonije, poleg tega delavski avtorji niso imeli kontrole nad sredstvi kulturne produkcije in distribucije ... Prav to zadnje je posledica pomanjkanja finančnih sredstev in nepoznavanja sodobnih literarnih tendenc. (Hitchcock 1989: 7, 8)

Tudi Richard Hoggart obravnava tovrstno problematiko, pravi namreč, da so pomembnejši in popularni pisci, sicer predstavniki srednjega razreda, močno cenili delavski razred ter v svojih delih opisovali delavce in njihov način življenja. Zaradi same fascinacije pa so v marsičem pretiravali. (Hoggart 1958: 15) Hoggart mednje uvršča George Sand, Thomasa Hardyja in celo Georgea Orwella. Vendar pa je Hoggart mnenja, da pretiravanje grozi tudi samim piscem iz delavskega razreda. (Hoggart 1958: 16) Kot primer poda samega sebe, pri čemer pove, da čustvena vpletenost lahko povzroči subjektiven pristop. Pri sebi je namreč opazil, da mnogo ostreje popisuje dogodke znotraj delavskega razreda, ki jih ne odobrava, in olepšuje tiste dogodke, ki jih ceni. Rešitev vidi v samoopazovanju, saj se mora avtor s takimi zadevami soočiti in jih popraviti. (Hoggart 1958: 17) Avtor, ki se po njegovem še najbolj avtentično približa opisu življenja delavcev, je D. H. Lawrence v delu *Sinovi in ljubimci*. Omenjeni avtor je predstavnik delavskega razreda. Iz tega lahko sklepam, da lahko prav delavski avtor edini dovolj avtentično in objektivno opiše delavstvo ter delavsko okolje.

---

proletarska proza največji učinek na teritorialnih območjih, kjer je na oblast prišel bodisi komunizem bodisi fašizem, ali na koloniziranih območjih Azije in Afrike, kar pomeni, da je nastopala v vlogi upora.

<sup>7</sup> Na tem mestu bi rada samo še poudarila, da smo v zgornjem delu opredelili natančno klasifikacijo delavske proze, kjer slednjo delimo na tisto, ki tematizira delavstvo, tisto, ki je pisana od delavstva in nazadnje še tisto, katere bralstvo je delavstvo. O slednji sem nekaj že povedala v enem od gornjih poglavij, gre pa za t. i. množično literaturo (stripi, žajfnice ...), ki pa je ne pišejo delavci.

Poprej sem že večkrat omenila Georgea Orwella in tudi pri tokratni problematiki ga lahko ponovno izpostavim. Ukvarja se namreč z vprašanjem avtentične izkušnje delavstva, saj je sam pripadnik srednjega razreda, ki se je zaradi nezadovoljstva nad imperializmom lastnega razreda odločil, da bo prestopil v delavski razred in se odrekel vsem prednostim, ki jih eliti nudi družbeni status. Pristane na družbenem dnu in se mora vsakodnevno boriti s pastmi revščine. Svoje izkušnje popiše v avtobiografskem prvencu *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu*, zanimivo ob tem pa je, da po nekaterih izkušnjah na koncu zapiše:

»Nekoč si želim v ta svet prodreti še globlje. Rad bi poznal ljudi, kot so Mario in Paddy in starogardni klošar Bill; rad bi jih resnično dobro poznal, ne le skozi bežna srečanja. Želim razumeti, kaj se zares skriva v dušah plongeurvev in potepuhov in prebivalcev Embarkmenta. Trenutno se mi zdi, da nisem prodril še niti centimeter globoko v problem revščine.« (Orwell 2010: 239)

Orwell odstre značilno problematiko pisanja o delavstvu. Avtor ni pripadnik nižjega razreda in jih kot predstavnik srednjega, uradniškega sloja v resnici ne razume, čeprav je sam del dogajanja. Za vso preostalo margino je namreč značilna brezizhodnost, pred sabo nimajo nikakršne boljše prihodnosti in zato tonejo v resignacijo. Vsem tem stanjem pa lahko avtor kot pripadnik višjega sloja kadar koli uide in ima za sabo vedno nekakšno varovalo, tega pa resnični reveži nimajo.

V svojem naboru avtorjev imam Petra Rezmana, ki prihaja iz vrst delavstva (bil je rudar) in Tomaža Kosmača, pripadnika lumpenproletariata; oba sta torej tipična pisca delavske proze. Tudi Welsh ima korenine v delavskem razredu, njegova starša sta bila delavca pa tudi sam je opravljal lažja fizična dela, pozneje v Londonu zapadel v pankovsko sceno in bil zaradi kriminala nekajkrat aretiran. Njegovo poetiko, ki opisuje prav tovrstno sceno, lahko tako umestimo med delavsko prozo. Kljub temu da opisuje subkulturo, ki izraža nasprotovanje obstoječim družbenim normam, pa je vseeno dokaj apolitičen, tako da o proletarski prozi ne moremo govoriti. Tudi Kelman je pripadnik delavskega razreda in povrh še sam poudarja, da želi pisati dela, ki izhajajo iz njegovega lastnega socio-kulturnega ozadja, se pravi delavstva. Ostane samo še Miha Mazzini, ki pa ni pripadnik delavskega razreda. Sicer je rojen na Jesenicah, ki jih pozneje tudi opisuje v *Drobtinica*, tako da bi lahko rekli, da se izkustvo mladosti prenese v književno delo. Medtem ko vsi ostali pisce nenehno popisujejo delavsko okolje in je njihova poetika usmerjena zgolj v popis tega sloja, to za Mazzinija ne drži. Sam

piše različne vrste romanov in je končal podiplomski študij scenaristike. Njegov roman *Drobtinice* je motivno sicer res delavski, toda to je njegovo edino delo te vrste. Kako torej označiti njegovo delo? Ker Mazzini nima statusa delavskega pisca, je problematično njegovo delo razglašati za delavsko prozo. Problem se kaže predvsem v tem, da se je Mazzini vključil v dominantno kulturo (to se je pravzaprav zgodilo vsem obravnavanim piscem). Mazzinijeva poetika se je pozneje povsem odmaknila od popisovanja delavstva, pri ostalih piscih pa se to ni zgodilo, čeprav so se na literarni sceni uveljavili. Njihova literatura zato ni več marginalna, ampak postane »mainstreamovska«. To bi lahko razložili s pomočjo komercializacije. V času izida teh romanov<sup>8</sup> so slednji pomenili nekakšen prelom s tradicionalno pisavo, tudi izzivanje tedanje literarne kritike, toda zaradi izjemne stilistike in načina pisanja (pripovedna perspektiva) so prejeli kar nekaj nagrad,<sup>9</sup> kar jim je omogočilo prepoznavnost, tako da so poznejši romani, ki so jih izdali, postali nekaj povsem običajnega.

Dominantna kultura jih je vzela pod svoje okrilje in iz njih ustvarila alternativno žanrsko nišo. Vendar pa ti pisci, z izjemo Mazzinija, ohranjajo svojo delavsko identiteto in ostajajo delavski pisci, čeprav niso več pripadniki delavstva. Še vedno se namreč vračajo v svoje okolje, tako je npr. Rezman že trideset let aktiven pri lokalnem literarnem časopisu *Velenjska hotenja*, poleg tega pa je svoje delo objavil tudi v celjskem literarnem časopisu *Vsesledja in Vpogledih*, žalski literarni reviji. Kosmač prav tako še vedno piše tudi za *Žirovski občasnik* in *Idrijske razglede*, medtem ko Mazzini za lokalne časopise daje le še intervjuje. Pri Welshu in Kelmanu je sicer malo drugače, a kljub temu, da sta z neznanih založb prešla na izdajanje knjig pri bolj znanih (sprva sta objavljala dela pri londonskih založnikih, kot je npr. Minerva, danes pa Kelman objavlja pri založbi Penguin, Welshev založnik pa je Jonathan Cape), še vedno ustvarjata literarna dela v okviru delavske proze in ostajata znotraj pisanja del tega žanra.

Problem, ki mu najverjetneje ne bomo prišli do dna, kljub temu da preučevane romane lahko umestimo v delavskoprozni žanr, je ta, da bralstvo teh romanov ni delavsko, poleg tega pa

---

<sup>8</sup> V mislih imam *Drobtinice* (1986), *Kako pozno, pozno je bilo* (1994) in *Trainspotting* (1993), pa tudi Kosmačevo prvo zbirko, ki je tematsko zelo podobna *Punku* in je izšla kar nekaj let pred njim, to je *Driska* (1998). *Skok iz kože* (2008) je poznejše delo in tudi ne tako zelo radikalno.

<sup>9</sup> Kelman je za svoje delo dobil prestižno britansko Bookerjevo nagrado, *Trainspotting* je bil filmsko uprizorjen takoj po objavi romana, *Drobtinice* so postale roman leta, Kosmač je bil nominiran za nagrado fabula leta 2010, Rezman pa je to nagrado za delo *Skok iz kože* leta 2009 tudi dobil, pozneje je bil njegov roman *Zahod jame* nominiran tudi za nagrado kresnik.

romani ne ostajajo v opozicionalnem odnosu do dominantne kulture, temveč postanejo del nje.

## **Delavski razred**

Ker v diplomski nalogi preučujem predvsem odnos delavskega razreda do sistema kot odnos marginalne skupine v odnosu do elit, ga moram tudi predstaviti. V spodnjih poglavjih bom predstavila predvsem kulturološko opredelitev delavskega razreda,<sup>10</sup> kamor spadajo navade delavcev in njihov način življenja. Oboje namreč predstavlja skupno identiteto, ki predstavnike delavskega razreda povezuje v skupen razred, znotraj katerega delujejo, živijo, se udeležujejo, razmišljajo in nenazadnje tudi vstopajo v interakcijo z drugimi razredi, kar se lahko izkaže kot problematično. Značilnosti, ki jih bom popisala spodaj, jim dajejo določeno pozicijo v sistemu in hkrati razjasnjujejo vzgibe za njihovo delovanje ter način življenja. Zelo pomembno pri tem pa je, da se glavni junak v romanih navadno z njimi ne poistoveti najbolje, saj mu ne nudijo dovolj možnosti za samouresničitev, vendar je razredna identiteta tako močno prisotna, da ji ne more ubežati. V sledečem poglavju bom skušala prikazati, zakaj je tako. Na koncu poglavja pa bom zelo na kratko orisala delavska folklorna gibanja, ki so pomembna predvsem za prikaz delavske folklorne (kulturne) tradicije.

## **Definicija ter opis starega in novega reda**

Delavski razred je natančno popisan v knjigi Richarda Hoggarta z naslovom *Uporabe literarnosti*, kjer nam avtor delavski sloj predstavi z vidika njihovega načina življenja,<sup>11</sup> saj se kritično opredeljuje do predstavnikov lastniških sredstev, kajti prav oni sami ustvarjajo položaj delavskega razreda, njihove navade in način življenja, ki jih delavci privzamejo kot lastnega.

V samem začetku svojega dela razdeli delavski razred na dva reda, stari in novi red. Med njima pride do ključnih razlik, ki so pogojene predvsem z ekonomskimi spremembami, saj se z začetkom potrošništva bistveno spremeni vedenje samih delavcev. Stari red je cenil predvsem vrednote, kot so družina, skupnost in toplina doma. Vrednote, kot so občutljivost, zanesljivost in trdnost, so najpomembnejše.

---

<sup>10</sup> Marksistično opredelitev bom podala v poznejših poglavjih.

<sup>11</sup> Hoggart tudi sam izhaja iz delavskega razreda, zato so mu odnosi med lastnim razredom in predstavniki elit povsem jasni, hkrati pa se kot izobraženec do njih skrajno kritično opredeljuje.

Vendar pa je Anglija v 50. letih prejšnjega stoletja doživela gospodarsko rast. Kljub nekaterim povojnim krizam je kasneje doživela velik napredek, zato so se življenjski standardi kljub predvojni depresiji zvišali. Razvilo se je potrošništvo,<sup>12</sup> ki je hkrati povzročilo nastanek novega reda, saj so se z dvigom standarda začele razvijati nove vrednote. Tedenska plača je omogočila višji življenjski standard, poleg tega je potrošniška ideologija poudarjala idejo lastne večvrednosti v posedovanju stvari. Tovrstno logiko idej so še posebej spodbujali oglaševalci in množična kultura, kaže se v porastu različnih trivialnih revij, oddaj in podobnega. Ustvarile so se posebne vrednote, kot so napredek (*progressivism*), ki je zelo pomembna, izraža namreč idejo, da je treba živeti tukaj in zdaj ter s tem zavrača preteklost.<sup>13</sup> Ideja napredka nato preide v širšo, abstraktnejšo obliko. Razvije se namreč v idejo neomejene svobode, ki zopet izhaja iz mentalitete delavskega razreda, da obstaja zgolj življenje tukaj in zdaj. Tu pa nastane problem. Če svoboda hkrati pomeni tudi užitek in ob tem ni nikakršnih meja, potem je delavski razred dejansko najbolj izpostavljen množičnim medijem. Neizobraženega, nekritičnega človeka, ki živi z danes na jutri, najbolj premamijo ravno lahkotne vsebine, ki se skrivajo za kičastimi, vizualno dodelanimi naslovi trivialnih revij in so napisane v enostavnem, a napihnjenem slogu. Revije tako spodbujajo umik v zabavo in sprostitev, namesto da bi prikazovale realno življenje z vsemi težavami vred, ljudi ovijajo v vato navidezne nevednosti in s tem povzročajo umik kakršne koli odgovornosti, to pa je že naslednji ključni dejavnik. Umik pred odgovornostjo povzroči pasivnost in odsotnost kritičnosti ter lastnega pogleda na določene situacije, saj se identiteta ustvarja tudi s pomočjo ideje skupnega mnenja, to je še eden izmed pomembnih dejavnikov – vsak namreč ima lahko mnenje, ki pa se ne sme pretirano razlikovati od mnenja večine, saj ga drugače ne sprejmejo. Večina je občutljiva glede drugačnih in zaradi lastne nekritičnosti nesposobna sprejemati ideje, ki so različne od njenih. Hoggart celo trdi, da določeni ljudje množične literature ne berejo iz užitka, temveč zato, da bi se imeli o čem pogovarjati z vrstniki, njihova zmotna

---

<sup>12</sup> Vedno večja količina materialnih dobrin in vedno boljši zaslužki so povzročili potrebo po pretoku tako dobrin kot tudi kapitala. Ker mora oboje krožiti, se je potrošništvo moralo skorajda nujno zgoditi.

<sup>13</sup> Zanimivo je, zakaj je preteklost pri omenjeni družbeni ureditvi tako nepomembna. Hoggart pravi, da nepomembnost izhaja predvsem zaradi odsotnosti občutka do preteklosti. Šolanje namreč ljudem delavskega razreda ne omogoča ideje zgodovinskosti in ohranjanja tradicije, zato sta slednji zanje nepomembni, saj nimajo znanja o zgodovinskem procesu in tudi njihovo razmišljanje ne sega dlje od generacije njihovih dedov. (Hoggart 1957: 190)

razlaga pravi, da če ne slediš trendom, te družba počasi izloči.<sup>14</sup> Vzpostavi se nov dejavnik, ki ga Hoggart imenuje toleranca. To je pojav, pri katerem gre za karakterno šibkost, to je način obnašanja, ki dovoli, da lahko vsakdo misli, kar hoče, saj je vsako nestrinjanje nezaželeno, ker ni enako mnenju množice (to pa bi lahko povzročilo nemir). Toleranca je torej strah pred izzivom in zamero ter je glavna značilnost obnašanja pripadnikov delavskega razreda. Pozneje se je ideja potrošništva še stopnjevala, politična situacija namreč ni bila rožnata in kaj kmalu prihodki niso bili več tako visoki, brezposelnost pa se je začela višati. Takrat je potrošništvo postalo neke vrste pobeg iz krute realnosti in se je v tem smislu še bolj razmahnilo, proces amerikanizacije pa se je začel širiti tudi na evropska tla. Hoggart ga v svoji knjigi *Uporabe pismenosti* natančno opiše, saj v njem vidi vdor v tradicionalno skupnost delavskega razreda ter uničevanje njenega obstoja.

Pomembno obdobje za dovtetnost ameriške kulture je bila pozna mladost najstnikov, ko so zaključili obvezno šolanje in začeli bodisi delati ali pa so šli za dve leti v vojsko. V prvem primeru so mladci mnogo časa po opravljenem delu preživeli v mlečnih restavracijah. To je bila vrsta zabave, ki so jo promovirale najmanj kvalitetne popularne revije s spodbujanjem ameriškega načina življenja. Fantje so tako ob večerih ždeli v tovrstnih restavracijah in poslušali moderno lahko poslušljivo glasbo. Tovrstna večerna zabava sicer ni bila niti senca razgrajanja in veseljačenja v pubih, je pa bila vseeno polna kiča in je poneumljala mlade ljudi, ki so bili brez ciljev in ambicij. Potem so bili tu še drugi, ki so služili vojaški rok. Zaradi veliko prostega časa, ki so ga imeli tam, odsotnosti doma, ki bi jih kot nekakšno zaledje ščitil pred slabimi vplivi, in z nekaj denarja v žepu, ki ga je bilo treba zapraviti, so se obrnili k branju knjig. Toda te knjige so bile navadno kriminalke, gangsterske zgodbe, stripi ali pa slabe revije in prav to je najbolj slabilo njihov okus. Ko so se vrnili domov, so k sreči največkrat zopet zapadli v ritem domače soseske, ki jim je spet povrnila nekaj domačih vrednot, kot sta zavezanost skupnosti in družini. Vendar kljub temu niso mogli uiti načinu življenja, ki jim je bil pripisan. Večina je dobila službe, ki od njih niso zahtevale nobenega osebnega angažmaja, družba in veliki vodje so poskrbeli le, »da jim dajo skoraj brezmejno svobodo občutij, vendar imajo zanje nekaj zahtev – uporabo rok in majhen delček možganov za štirideset ur tedensko.« (Hoggart 1958: 249)

---

<sup>14</sup> »Ko zavzameš določeno pozicijo v aktivnostih množične kulture, ni važno, kako zelo je ta aktivnost mehanična, je vedno prisoten topel občutek povezanosti z drugimi. Slišal sem, da ljudje kot razlog za gledanje popularnega radijskega programa ne navajajo dejstva, da je zabaven, temveč to, da daje nekaj, o čemer se lahko z drugimi pogovarjaš v službi.« (Hoggart 1957: 188)

Dekleta imajo nekoliko drugačne navade. V želji, da bi presegla svoje mame in bila pametnejša, želijo biti moderna in se čim bolj približati vrednotam srednjega razreda, zato berejo svetleče, kičaste ženske revije, kjer prebirajo novice o življenjih slavnih igralk in nasvete, kako izgledati čim lepše ter imeti čim lepše opremljen dom. (Hoggart 1958: 213) Po drugi strani pa se množično zatekajo k poslušanju in gledanju nadaljevank, ki jim omogočajo pobeg v svet navadnih ljudi, ki se jim življenja po čudežu nenadoma spremenijo, junakinje so navadno polne energije in življenja, dogajajo se jim povsem neverjetne (nevsakdanje in zanimive) stvari. (Hoggart 1958: 181)

Tudi pri nas se je v povojnih letih (60. leta) kljub drugače usmerjeni politiki začel povečevati vpliv amerikanizacije in potrošništva. Po letu 1991 so padle meje in ameriški trg si je lahko utrl pot na naše tržišče, delavstvo pa je prevzemalo vrednote srednjega sloja. Tako je vpliv dosegel tudi našo mladino, ki je prav tako postala dovzetna za množično kulturo. V kombinaciji z ne posebej odgovorno ali pa fizično naporno službo se je potrošništvo le še bolj ustalilo.

### **Ekonomsko-politična situacija v Veliki Britaniji**

V zgornjem poglavju sem že nekoliko nakazala situacijo v Veliki Britaniji, Anglija je kljub nekaterim povojnim krizam doživela velik napredek. Vse države načeloma težijo k večji zaposlenosti, gospodarski rasti in blaginji svojih državljanov, verjetno zaradi tega, da se katastrofa druge svetovne vojne ne bi ponovila. pojavil se je t. i. vpeti liberalizem (Harvey 2012: 18), to je način gospodarstva, ki ustvarja kompromis med kapitalom in delom: ključni sektorji ostajajo v rokah države, ki določa tudi višino mezd in vzpostavlja državo blaginje (Harvey 2012: 19), hkrati pa prosta mobilnost kapitala in razširjena javna poraba ter izgradnja socialne države dvigujejo gospodarsko rast. (Harvey 2012: 20)

Vendar pa pride v sedemdesetih letih do preobrata, hude inflacije, porasta brezposelnosti, nacionalizirana podjetja izpraznijo državno blagajno (Harvey 2012: 75), pride celo do spopada med državo in sindikati, ki so bili takrat še močni. Na oblast konec sedemdesetih let pride Margaret Thatcher, ki začne izvajati velike reforme, kot so napad na sindikate in na vse vrste solidarnosti, ki so ovirale konkurenčno fleksibilnost, odprava zavez k državi blaginje, privatizacija javnih podjetij, znižanje davkov, podpora podjetniškim pobudam in spodbujanje tujih investicij (iz Japonske). Thatcherjeva zapre domače rudnike in uniči tradicionalno britansko industrijo, jeklarstvo in ladjedelništvo, uniči pa tudi domačo avtomobilsko industrijo in jo nadomesti z japonsko, pri čemer morajo britanski delavci, če želijo v tovarnah

ostati, sprejeti delovna razmerja po zgledu japonskih trgov, se pravi nizke mezde in ubogljivost. Britanski trg se tako odpre tujim investitorjem, moč sindikatov pa je močno zmanjšana.<sup>15</sup> Na ta način Thatcherjeva zaustavi inflacijo in omeji moč sindikatov, zato jo še posebej podpre in ceni srednji sloj. Kljub napredku se je razvil določen konflikt zaradi ukinitve vseh tradicionalnih delavskih poklicev in, posledično, slabitve delavskega razreda. Tradicionalno delavstvo je namreč s takimi ukrepi močno nazadovalo kljub napredku, ki je sledil.<sup>16</sup>

Kasneje, v osemdesetih, pride še do enega pomembnega preobrata, in sicer se svetovni trg preusmeri v finance. Denarnega kapitala se ne služi več s proizvodnjo, pač pa z dividendami in obrestmi, vse pa se podredi finančnim strategijam.<sup>17</sup> (Harvey 2012: 56) Tako se tradicionalnega delavstva v veliki meri sploh ne potrebuje več, v ospredje pa stopajo direktorji, člani uprav podjetij in vodje tehničnih, finančnih ali pravnih aparatov s svojimi špekulativnimi dobički, ki tako ohranjajo položaj elit in še povečujejo razkol med razredi. (Harvey 2012: 46) V tem kontekstu lahko govorimo tudi o novem terminu, to je prekariat. V neoliberalnem gospodarstvu sta namreč napredek in gospodarska rast odvisna od tekmovalnosti trga in je prav vse usmerjeno v tekmovalnost ter uspeh, na ta način pa se vpliv trga širi tudi na ostala področja človeškega življenja. Fleksibilnost trga povzroča nezanesljivo zaposljivost in ukinitve socialnih ugodnosti, kot sta zdravstvo in izobraževanje. (Standing 2011: 1) Podrobneje se v razlago prekariata ne bi spuščala, saj se je ustvarjal dolga leta, šele v zadnjem času se o tem več govori, zgodbe raziskovanih romanov pa se dogajajo v osemdesetih letih, tako da junaki delujejo predvsem v času vladavine Margaret Thatcher, katere reforme sem razložila.

---

<sup>15</sup> Spopad med državo ter sindikati je izjemno trd in dolgotrajen, saj npr. rudarji stavkajo skoraj celo leto zaradi prenizkih mezd in inflacije kapitala, vendar Thatcherjeva ne odstopi od svojih zahtev in tako rudarji stavko končajo brez zelenih rezultatov. (Harvey 2012: 79)

<sup>16</sup> Peter Hitchcock v svoji knjigi opisuje problematiko angleškega gospodarstva: tudi on trdi, da je bilo mnogo tradicionalnih delavskih poklicev, kot so rudarstvo, ladjarstvo in jeklarstvo, oslabiljenih zaradi tuje konkurence, predvsem Američanov, pa tudi nemške in japonske povojne ekonomije, poleg tega so bile v porastu tudi multinacionalke. (Hitchcock 1989: 22)

<sup>17</sup> Tu govorimo predvsem o kreditni in zavarovalniški dejavnosti, špekulacijah na valutnih in terminskih trgih ... (Harvey 2012: 45)



## **Ekonomsko-politična situacija v Sloveniji<sup>18</sup>**

V Sloveniji je bila situacija drugačna, predvsem zato, ker se po drugi svetovni vojni nismo usmerili v zahodno, kapitalistično usmerjeno politiko, ampak smo začeli oblikovati socialistično politiko po sovjetskem zgledu, a se je sistem po sporu z Rusi povsem osamosvojil. Vlada, ki je bila centralistično usmerjena, je v 50. letih začela uvajati načelo samoupravljanja, poleg tega je bila od druge svetovne vojne na oblasti komunistična partija, ki je podpirala predvsem delavstvo. Vendar pa moram poudariti, da je bilo delavstvo močno pod vplivom politične indoktrinacije, ki je njihov kult ne glede na same razmere v proizvodnih obratih in politiki, ki je bila polna vzponov in padcev (od inflacije in dviga cen, ki so povzročili odpiranje gospodarstva na Zahod ter usmeritev k tržnemu gospodarstvu, do ponovnega preobrata (še vedno v petdesetih letih), ko se vodje prestrašijo, saj menijo, da bi jih pot k liberalizmu stala oblasti, in se zato spet obrnejo h komunistični ideologiji ...), nenehno ohranjala kot jedro sistema in temu primerno skrbela za njihovo socialno varnost. Vendar pa je bilo plačilo odvisno od funkcije: tisti, ki so delali v industrijski proizvodnji, so še vedno dobili nižje plačilo kot tisti, ki so delali v uradih ali na višjih pozicijah. Mezde so se izplačevale po funkciji in ne po izobrazbi, tako da so lahko na višje položaje prišli tudi neizobraženi delavci. Vendar se za tiste, ki so delali v proizvodnih obratih in ki so predstavljali pravi delavski razred, kot ga razumemo danes, ni nič spremenilo, saj se plače teh delavcev niso višale, pač pa so ostajale nizke, delo pa je bilo težko. Njihov položaj sicer ni bil slab in ni šlo za prekarno delo, ki bi bilo polno negotovosti, vendar pa je politični sistem zahteval od svojih ljudi popolno lojalnost. Z odcepitvijo od Jugoslavije je Slovenija po letu 1991 prešla na tržno gospodarstvo, kar je pospešilo prodor kapitalizma na naša tla, delavske vrednote pa so se začele spreminjati.

### **Posledice**

Posledice množične kulture se kažejo predvsem v načinu življenja in odsotnosti dobrega okusa. Izdelki ne ponujajo nikakršne kreativnosti, saj so narejeni tako, da ima uporabnik z njimi čim manj dela, na ta način mu ni treba razmišljati, kar povsem ustreza tudi izdelovalcem, ki na ta način ohranjajo monopol nad trgom, uporabniki pa ostajajo pasivni in vodljivi. V bistvu pride do tega, da ljudje niso več zmožni prepoznati, kdaj jih nekdo

---

<sup>18</sup> Peter Štih: Slovenska zgodovina: družba – politika – kultura. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, Sistory, 2008.

posredno nadzoruje oz. usmerja njihov način mišljenja in s tem vodi njihovo življenje, izgubi se tudi smisel za red, omejitve ni več, posledično pa tudi vrednot. (Hoggart 1958: 194, 195)

Vdajanje množični kulturi in umik pred družino, kjer je treba odnose negovati, kar zahteva trud in čas, česar pa delavci navadno nimajo, jih pogosto požene v gostilno. Gostilna je poseben prostor. Nudi pobeg, zatočišče, njena toplina pomirja in ustvarja občutek, da na svetu ni nič hudega. Orwell jo opiše z besedami: »Večino sobotnih večerov sem preživel na ta način. Prepričan sem bil, da tisti dve uri popolne sreče in veselja odtehtata vse glavobole, ki so sledili. Za veliko neporočenih moških iz naše četrti, ki se niso mogli nadejati svetle prihodnosti, so bili takšni pivski maratoni edina stvar, ki je njihovo življenje delala znosno in vredno.« (Orwell 2010: 110) A kmalu se izkaže, da je gostilna le hipna tolažba in plitka potešitev. Orwell povzame, kako se varljivi občutki sreče, ki jih gostilna nudi, klavrno prevesijo v realnost: »Do pol dveh zjutraj je izpuhtela še zadnja trohica veselja in ostal nam je le glavobol. Dojeli smo, da nismo izbrani prebivalci odličnega sveta, ampak gruča premalo plačane delovne sile, ki se v svoji bedi in nesreči na mrtvo opija.« (Orwell 2010: 109)

Poleg omenjenega vedenja, ki sodi v t. i. čredni nagon, se razvije tudi vedenje, ki pa je rahlo odklonsko. To je cinizem. (Hoggart 1958: 273, 274) Slednjega sicer pripadniki delavstva ne zavračajo, a je vseeno v manjšini – ostali živijo po načelu pridruževanja večini, radi imajo skupen pogled na stvari, ki jih zbližuje, a cinizem se od tega distancira. Kako sploh pride do cinizma? Demokratični egalitarizem (enakost) povzroči dvom v avtoriteto in odgovornost, ideja nespremenjenega napredka pa spodbudi t. i. čredni nagon. Ciniki torej ostajajo zraven, a v drugačnem razpoloženju, v napredek (v nasprotju z drugimi) ne verjamejo. Poleg tega je problematična ideja neomejene svobode. Občutek slednje lahko na ljudi deluje tudi negativno, fraza *anything goes* (ali: vse je dovoljeno) namreč lahko vzbudi določen strah, ta pa nezaupanje. Ko so vse vrednote iste, potem nič ne pomenijo in puščajo človeka praznega. Poraja se torej skepticizem proti vsem vodilnim ustanovam in vodjem ter tudi proti vrednotam samim. Največ cinizma namreč izhaja prav iz moralne izpraznjenosti in sprejetja praznega, brezokusnega sveta, hkrati pa je to vedenje tudi obramba pred konstantnim napadom ustanov. Ciniki razvijejo trdo kožo in močan upor proti institucijam, a to je le krinka za strah pred tem, da bi jih kdo opeharil. Iz analize romanov v empiričnem delu lahko potrdimo, da so glavni junaki predvsem ciniki.

## Us and them

Opozoriti moram še na nek drug pojav. To je pojav nezaupanja do oblasti in vzdrževanje distance do višjih slojev. Razvil se je predvsem v Veliki Britaniji in se jasno kaže v obeh škotskih romanih, ki jih bom preučevala, pa tudi v posameznih slovenskih romanih. Nekatere družbene skupine (pri čemer delavski razred ni izjema) črpajo svojo moč iz lastne ekskluzivnosti, to pomeni, da se odmikajo od drugih skupin in jim ne dovolijo vstopa v svoj svet. V našem primeru je ekskluzivna skupina delavski razred, ki predstavlja Nas oz. *Us* (Mi). Pripadniki višjih slojev bi zelo težko prevzeli identiteto delavskega razreda, ker niso bili rojeni vanj in tudi ne poznajo njihovih vrednot, tudi sami delavci jih ne bi pustili medse, saj njihov odnos do višjega sloja temelji na nezaupanju. *Them* oz. Drugi so torej vsi ostali, ki ne spadajo v delavski razred, v mojem primeru so to ljudje na pozicijah. Delavci oz. *Us* jih ne marajo, tovrstno vedenje pa ne izhaja iz strahu, pač pa nezaupanja, delavski sloj namreč meni, da ga ljudje na pozicijah obravnavajo slabše kot ostali. Npr. policist naj bi hitreje napisal kazen pripadniku nižjega sloja kot komu drugemu. Obstaja tudi mišljenje, da je za določeno slabo stvar vedno kriv strokovnjak (oseba na višjem položaju). Predstavniki delavskega razreda npr. meni, da če bi zdravnik vedel, kaj dela, potem delavki ne bi bilo treba izgubiti otroka. (Hoggart 1958: 74)

Skratka, nezaupanje do višjega sloja se skriva pod krinko ponosa in navidez visokega samospoštovanja. *Us* je izraz, ki predstavlja idejo skupne zavesti oz. odsev življenjskih razmer, ki niso najugodnejše, so pa po drugi strani povezovalne. Do svojih ljudi so namreč zelo topli in tudi sosedski odnosi med njimi so lepi, grdo obnašanje do drugih (*Them*) pa je predvsem posledica težkega življenja in ideje, da jih predstavniki višjega sloja vedno prinašajo naokoli.

## Izobraženi otroci delavcev – je dvig iz lastnega razreda mogoč?

Hoggart v svoji knjigi *Uporabe pismenosti* opisuje tudi življenje tistih redkih mladostnikov iz delavskega razreda, ki kljub slabemu izhodišču nadaljujejo šolanje. Situacija je sicer postavljena v šestdeseta leta – za nas je to pomembno zaradi razumevanja glavnih junakov delavskih romanov, ki so le delno izobraženi, kar je slabo. Po eni strani ima junak tolikšno zalogo vednosti, da je do okolja lahko kritičen in razume delovanje sistema, od katerega se distancira, obenem pa se iz okolja ne more dvigniti, ker je njegova zaloga znanja še vedno

premahnja za preboj v višje, zahtevnejše plasti družbe. Tako ostane neizpolnjen in hkrati kritičen, vendar ničesar ne stori, saj se zaveda, da brez formalne izobrazbe ničesar ne more spremeniti. Podoben strah imajo tudi tisti mladostniki iz delavskega razreda, ki se šolajo. Hoggart namreč pravi, da ima otrok, katerega starši se odločijo, da ga bodo zaradi dobrih ocen v šoli (in ker imajo nekaj več denarja, da si to lahko privoščijo), poslali v višje šole, popolnoma drugačno mladost kot sovrstniki. Medtem ko so ostali zunaj in počnejo druge reči, se on uči. Že v samem začetku lahko opazimo dvojnost, ki bo potem tega človeka spremljala še celo življenje. Zgodi se namreč, da učitelj v šoli učenca hvali in spodbuja, ta pa doma naleti na čisto drugačno situacijo. Onemogočena mu je zasebnost, saj so sobe mrzle in neogrevane, posledično mora delati za šolo v dnevni sobi, ki je stičišče celotne družine, mati lika, oče poslušata radio, TV je prižgan. Skratka, še najbolje je počakati, da gredo ostali ven, vendar je v takšnem načinu življenja osamljen in, dokler ne doseže višjih ravni učenja, ima še vedno močno željo po nadaljevanju družinskega (torej delavskega) načina življenja, saj je še vedno emocionalno močno navezan na dom, ki je zelo družaben in topel. Toda šolanje nadaljuje in ga seveda dokonča, tu pa spet nastopi dvojnost, in sicer pride do razklanosti med lastnim razredom in inteligenco, ki predstavlja njegovo novo okolje, v katerega se ni zmožen vklopiti. Temu botruje predvsem pomanjkanje samozavesti. Učenje jih namreč povleče iz lastnega razreda, a nimajo dovolj intelektualne opreme, da bi postali *brezrazredni strokovnjaki*. (Hoggart, 1958: 293) Negotovost in strah pred tem, da bi se moral vrniti v delavsko okolje, sta tista, ki se pojavljata v njegovem vedenju, namesto da bi bil samozavesten, je zmeden in poln dvomov, nima volje rešiti kompleksnih napetosti, povezanih z lastno izkoreninjenostjo. Poleg tega ima premalo osebne želje do spoznavanja novih reči, ob učenju je pasiven, k delu ga sili okolje, saj sam ni notranje motiviran. Obenem pa ga preganja tudi strah pred vrnitvijo k lastnemu razredu, saj ga ta ne odobrava več: tudi če bi se rad vrnil k svoji prvotni skupini, ga ta že na daleč prepozna kot izobraženca.<sup>19</sup> Ti izobraženci torej čutijo, da nikamor ne spadajo, in posledično je njihovo vedenje negotovo, nestrpnost, cinično. Vsi čutijo trenje z okoljem, saj jim prav nobeno zares ne ustreza. Za delavskega so preveč izobraženi, inteligence pa se bojijo, saj menijo, da imajo premalo kapitala oz. premalo samospoštovanja, da bi si upali stopiti mednje in v njej najti ustrezen način življenja. Podobno se godi tudi knjižnim junakom obravnavanih del: takšna sta Egon in Kosmo pa tudi Mark Renton.

---

<sup>19</sup> Pri čemer jim vede ali nevede pomaga tudi sam s svojim vedenjem. Rahlo vzvišen in bolj izobražen ne sodi med njih, pa tudi njihove zgodbe ali šale mu niso več smešne.

## Izstop iz delavskega razreda

V prejšnjem poglavju smo si ogledali predstavnike delavskega razreda, ki jim je bil omogočen vstop v višji razred, a kot smo ugotovili, tudi njim ni povsem uspelo, zadržuje jih namreč identiteta, v katero so bili rojeni in ki je še vedno (in verjetno tudi vedno bo) del njih. Zato se moramo vprašati, ali je izstop iz delavskega razreda sploh mogoč.

Spet si bomo pomagali z Georgeem Orwellom in njegovim delom *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu*. Tudi Orwell si namreč zastavi podobno vprašanje, ki ga razloži s pomočjo bojev med posameznimi razredi. Krivdo za revščino in onemogočen izstop iz nje namreč pripiše višjemu sloju. Bogati se namreč (kot smo že ugotovili – ker jih ne poznajo dobro) revežev bojijo in imajo o njih predsodke (da so pretepači in pijanci, kar Orwell hitro ovrže). Zaradi tega jim ne pomagajo, niti jim ne skušajo olajšati delovnih razmer, saj se bojijo upora. Takšne razmere jim povsem ustrezajo. Orwell o bogataših celo pravi, »da vsako podeljevanje kakršnih koli svoboščin ubogim pomeni nujno izgubo njihove lastne svobode.« (Orwell 2010: 135) Strah jih je, da bi se družbena situacija spremenila in bi jih kak revež napadel. Zato jih zaposlijo na najbolj težavnih in naporih delovnih mestih, pri čemer opravljajo tudi nepotrebna in neumna opravila, da le ne bi zmanjkalo dela in bi bila spuščena krinka nujnosti težaškega dela, ki zaslužuje nižji sloj. Težaško delo (ki onemogoča razmišljanje, saj zanj delavci nimajo časa in volje) in prenizke plače povzročijo, da se posameznik ne more prebiti v višji sloj. Podobna situacija se zgodi tudi nezaposlenim ljudem – klatežem.

Orwell jih v svojem delu opisuje, saj je imel tudi sam podobno izkušnjo, pri čemer poudarja, da je klateštvo posledica specifične usode in ne svobodne izbire. (Orwell 2010: 227)

Ko namreč neizobražen Anglež izgubi službo, je prepuščen na milost in nemilost ulici, katere se zlepa ne more otresti, država pa tudi nima interesa, priskrbeti mu nove službe ali vsaj omogočiti dostojnih razmer. Tako se začaran krog nenehno vrti.

Če torej povzamemo, zakaj se posameznik ne more povzpeti v elito, je to zaradi predsodkov pripadnikov elit, ki medse ne spuščajo predstavnikov nižjih slojev, obstajajo pa tudi drugi razlogi, kot so slabo gmotno izhodišče, težji dostop do izobrazbe, slabe plače, odsotnost socialnih politik države, ki bi spodbujale vertikalno mobilnost, na drugi strani pa neovirana reprodukcija elit po družinski liniji itd. Službe, ki jih opravljajo posamezniki (pripadniki nižjega sloja), so navadno težja fizična dela z minimalnim zaslužkom, ki zadostuje zgolj za nekaj dni, kaj prihraniti je praktično nemogoče.

## **Delavska folklorna tradicija**

Na kratko bi rada omenila še nekaj o delavskih gibanjih, saj je bilo to sprva jedro kulturnega gibanja znotraj delavskega razreda in je imelo pomemben vpliv tudi na začetke delavske kulture, hkrati pa ustvarja skupinsko identiteto delavstva. Angleži so namreč imeli močno folklorno tradicijo znotraj lastnih sektorjev (jeklarstvo, gradbeništvo ...), Peter Hitchcock v svojem delu *Working-class fiction in theory and practice* pravi, da je bila delavska folklor močno prisotna že v devetnajstem stoletju. Delavci so pisali različne vrste verzov in tudi energične delavske pesmi, v prozi pa pamflete, memoare in avtobiografije, redkeje romane. Vsebina je pogosto prikazovala predstavnika delavskega razreda, zvestega svojim načelom, ki je ravno zaradi njih postal pomemben ali se je kako drugače dvignil iz delavske pozicije na višji položaj. (Hitchcock 1989: 17) Delavsko ustvarjanje in združevanje je tako potekalo vse do vladavine Margaret Thatcher, ki je sindikate razpustila.

Pri nas je bila delavska tradicija prav tako močna. Predvsem so za naše okolje značilni delavski odri, ki so začeli nastajati v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. S pomočjo spontanij, ki so jih vodili delavci, so namreč skušali izzivati oportunistično socialdemokratsko vodstvo. (Petre 1964: 8) Zanimivo je, da se je prav oblika odrskih manifestacij med ljudstvom najbolj prijela. Odri, ki so jih vodila kulturno-prosvetna društva (obstoječe legalne formacije socialne demokracije), so kot agitacija predstavljali napredno tradicijo avstro-ogrskih čitalnic, poleg tega pa je oder povezoval skupnost, ki je pripravljala predstavo, ne samo zaradi gledaliških vaj ter pomoči vseh članov pri izdelavi scene in kostumov, pač pa so se ljudje v glavnem junaku prepoznali in se z njim poistovetili. Vloga delavskih odrov v razrednem in političnem boju je pomembna, saj se je vsaka predstava navadno razvila v delavsko manifestacijo, kajti že med igro so gledalci aplavdirali dogajanju na sceni in z medklici spodbujali igralce, s tem pa so še dodatno spodbudili poanto predstave, družbeno kritiko. Veliko predstav je oblast zato prepovedala, pogosto pa je predstavam prisostvovala policija. (Petre 1964: 13) Delavskim odrom so se priključili tudi študentje in inteligenca. Med avtorji sta bila najpomembnejša Bratko Kreft in Rudolf Golouh, na odrih so najpogosteje uprizarjali Cankarja, ki jim je bil vzor, pa tudi druge domače (Golouh, Čufar, Golar) in tuje (Gorki, Krleža, Sinclair) avtorje. Ustanovili so društvo Svoboda in začeli graditi delavske domove, kjer so nastajali novi amaterski odri. Prva sta bila na Viču in v Šiški, pozneje pa so domovi odprli vrata v Dobrunjah, Zalogu, Mostah in tudi izven Ljubljane, npr. na Jesenicah, v Šoštanju in Rogaški Slatini. Delovanje je bilo (z izjemo vmesnih prekinitiv, ki jih je sproti

določala oblast) prekinjeno zaradi druge svetovne vojne. V novih oblikah in okoliščinah pa se je delovanje delavskih odrov nadaljevalo tudi po njej. (Škrlj 1964: 220)

## **Junak**

V zgornjih podpoglavjih sem natančno popisala delavski razred in razmere, ki vladajo v njem. Razložila sem njihov način življenja, zato je čas, da si pogledamo, kakšen je glavni junak, kakšno identiteto razvije znotraj delavskega okolja in kakšen je odnos do njegovih kolegov ter kako oni vplivajo nanj.

Ena izmed ključnih opredelitev, zakaj lahko določen roman žanrsko opredelim kot delavski roman, je identiteta glavnega lika, ta naj bi bil predstavnik nižjega – delavskega – razreda.

Vprašanje, ki se postavlja, je, ali mora biti junak nujno zaposlen kot delavec v določenem industrijskem obratu. Junaki v literarnih delih so namreč zelo različni. Večina jih namreč sploh ni zaposlenih, temveč pripadajo različnim subkulturam.

## **Mazzinijev Egon**

V *Drobtinica* je glavni junak Egon, moški tridesetih let, katerega status je pravzaprav težko opredeliti. Ni delavec niti brezdomec, vendar pa nenehno živi na račun drugih, življenjske situacije prilagaja in prireja sebi v prid, tako da bi mu še najbolj pristajal status lenega nezrelega brezdelnega pijanca, boema, ki na vsake toliko napiše ljubezenski roman in dobi honorar, s katerim potem nekako (navadno s pomočjo naključnih t. i. sponzorjev) preživi do naslednjega plačila.

Avtor nam na začetku junaka predstavi preko njegovih notranjih monologov in orisa dogajalnega prostora, saj zgodbo začne in medias res, sredi nekakšnega stanovanja v razsulu, za katerega ne vemo prav točno, komu pripada, in v katerem se glavni junak zbudi ter začne dan. S tem nam avtor ponudi tudi uvid v njegov socialni status:

»Po treh dneh stradanja sem se vdal in jo potegnil izpod postelje. Nizko, okroglo, ob strani vdolbljeno konzervo. Nalepljen listek je govoril o mletem govejem mesu. [...] Omedlevica se me je lotevala v valovih. [...] V steklenici na okenski polici je bilo še za pljunec tekočine. Zlil sem jo vase. [...] Postano in mlačno pivo, prepraženo na soncu, je želodec pognalo navzgor.

[...] Stuširal sem se z mrzlo vodo. Tople ni bilo. Namesto bojlerja so štrleli iz zidu končki žic.« (Mazzini 1997: 9)

Pred sabo imamo torej lik brez finančnega zaledja in družbene moči, ki pripada obrobnim družbenim skupinam. Toda Egon ni antijunak, ki bi se vdal v usodo in pasivno čakal rešitve. Že v prvem poglavju ga namreč spoznamo kot izkoriščevalca, hinavca, malopridneža, ki obrača situacije sebi v prid. Najprej se v gostilni nepovabljen pridruži družbi, ki pije, in si z inteligentno provokacijo prisluži pijačo, pozneje odide na kosilo k prijateljici Magdi, za katero pravi, da je »zadnje čase hodil k njej le fukat in jest« (Mazzini 1987: 22), nazadnje pa nelegalno nakupi delavcem bližnje železarne pijačo, za katero si vzame kar velik delež podkupnine zase. Iz napisanega lahko sklepamo, da je glavni junak izjemno premeten in bister, vendar svoje znanje (ki ga ni mogel vložiti v izobrazbo) usmerja v negativna dejanja. S sistemom se ne strinja in ga zato skuša obrniti sebi v prid in ga oblikovati po svoji meri, čeprav ga dokaj pogosto obide melanholija, nekakšna obupanost nad svetom, ki mu ne more uiti. Lastno pozicijo oz. delavsko okolje, kamor (kljub temu, da noče) spada, sprejema z nekakšno otožnostjo in grenkobo: »Bil sem otožen. Poln mehke melanholije. Edino, kar mi je zares všeč v tem zafukanem železarskem rezervatu, je sprehod sredi noči po opustelih ulicah, pokritih z rdečkastim prahom, limajočim se na podplate.« (Mazzini 1987: 19)

Zaveda se namreč, da se v njegovem življenju ne bo nič spremenilo, ker se sam ne bo zmožen spremeniti, in to mu povzroča občutke tesnobe. Do spoznanja je sicer prišel že pred leti, ko je moral zaradi tovrstnih spoznanj in strahov v psihiatrično bolnišnico (to izvemo iz pripovednih retrospekcij, ki nam jih ponuja avtor), od koder se je vrnil očiščen iluzij o boljšem življenju. Odločil se je, da bo spremenil svet tam, kjer ga lahko, se pravi znotraj železarne in bolj na mikro ravni, predvsem pa sebi v prid. Edini smisel vidi v literaturi. Kljub temu, da je junak aktiven (spreminja mikro svet), pa je v resnici dokaj vdan v usodo, kar skuša zakriti s cinizmom. Po Hoggartu je to posledica ujetosti v okolje. Junak je bister in ima najverjetneje tudi določeno stopnjo izobrazbe (avtor nam podatkov o tem ne izda, vendar je po junakovem obnašanju sodeč jasno, da ni neizobražen), a je njegova delavska identiteta tako močna, da ne more izstopiti iz okolja in poskusiti živeti drugače (npr. dobiti službo, dokončati šolo ...).

Vprašanje identitete je nekoliko problematično, saj junak ni delavec, a ga njegovo bivanje v neposredni bližini železarne in nenehen stik z delavci umešča med delavski živelj, to pa je tisto, kar ustvarja njegovo identiteto. Postavljen je v delavsko okolje, kjer je vse povezano z železarno in trdim delom v njej. Njegovi kolegi so bodisi delavci bodisi klošarji, ki ne želijo delati v železarni. Oboji pa imajo nekakšen (negativen) odnos do nje in se na ta način lahko



poistovetijo z Egonom, ki prav tako kot oni nima nobene možnosti, da bi se iz tega okolja umaknil in se spremenil. Poleg prijateljstev mu železarna nudi tudi nelegalno koriščenje kuhinje in mu s svojo pojavnostjo in izkoriščanjem delavcev nudi izgovor za bes nad višjim slojem kot nosilec družbene moči, do katerega je sam izjemno kritičen. Ob vsem naštetem lahko rečem, da je junak tipičen predstavnik t. i. lumpenproletariata, saj sam ni delavec, vendar ga okolje tako močno determinira, da junak privzame njegovo identiteto.

## **Kosmačev Kosmo**

Glavni junak Kosmo je netipičen predstavnik delavskega razreda. V življenju se mu namreč obeta spodobna služba in dostojno življenje, a ga to sploh ne mika. Sprva je obiskoval srednjo šolo, iz katere so ga vrgli zaradi neupoštevanja reda, zdaj pa v podjetju Gostol opravlja prakso, kjer naj bi v prihodnosti služboval in ob delu maturiral, a je ob tem nesrečen. Delo se mu zdi dolgočasno in monotono, kar mu vzbuja občutek tesnobe:

»Nekega dopoldneva sem se zastrmel skozi okno v sončno nebo in se vprašal, kaj je narobe z mano, da vztrajam v tej nesreči. Ne ulici so se igrali otroci, iz bližnje gostilne se je valil smeh, ptički so razposajeno čivkali, jaz pa jebal ježa, do koder je segal pogled! Čez petindvajset let, sem pomislil, se bom spet zastrmel skozi okno in se vprašal isto. Vse bo enako, samo pol stoletja starejši bom.« (Kosmač 2012: 8)

Tovrstni občutki in brezčutnost direktorjev ga pripravita do tega, da pusti službo in se odloči vračati štipendijo, poleg tega pa se prijavi za službo varnostnika pri podjetju Varnost, kjer ga kmalu namestijo na delovno mesto.

Vendar pa je Kosmov značaj problematičen, celo konflikten, saj je junak brezciljen in rahlo asocialen individualist, njegovo vedenje pa neodgovorno, kljub mladosti (star je komaj dvajset let) se pogosto vdaja pijači, poleg tega nanj močno vpliva njegova družba, v katero spadajo delavci in t. i. lumpenproletariat, npr. falirani umetniki ter klošarji, a ti obrobneži so edini, ob katerih začuti pripadnost in identiteto: »Pripadal sem varnostnikom. Spoznal sem, da se od nekaj rad družim z delavci, čeprav se tega prej nisem zavedal. Moja klapa je bila proletarska.« (Kosmač 2012: 12) Ta subkulturalna skupina in Kosmo imajo namreč nekaj skupnih lastnosti, to so brezskrbnost in odsotnost odgovornosti, sam junak pa skupino močno ceni ter o njej pravi, da so »zajemali zrak s polnimi pljuči. [...] Iz njih je vela brezskrbnost.« (Kosmač 2012: 19)

Skupaj pogosto popivajo in se udeležujejo veselic, saj je to eskapizem, ki jim pomaga odmisлити realno, neveselo življenje. Takšno življenje Kosmo sicer reflektira, jasno mu je, kako nenavaden je njegov način življenja, a mu za to ni mar, saj se v takšnem počuti povsem varnega.

Poleg tega najraje dela nočne izmene, da lahko v miru pije, bere in piše<sup>20</sup> ter ga pri tem nihče ne moti. Služba mu pomeni trenutek samote in kreativnega udejstvovanja (pri čemer pa mu mir vedno skali kakšen izmed njegovih pivskih kolegov, ki ga zvabi v pijančevanje), edino osmislitev življenja namreč najde v pisanju, to ga žene naprej in mu nudi uteho. Ženske namreč nima, saj je, kot sam pravi, do nasprotnega spola sila boječ, čeprav je bil celo srednjo šolo obdan z njimi. Redko se mu sicer zgodi (kot sam pravi) *instant ljubezen*, navadno na kaki zabavi, ko krepko pijan poskusi srečo.

## **Rezmanovi rudarji**

Že iz naslova Rezmanove zbirke *Skok iz kože* lahko razberemo, o čem bo govorila pričujoča knjiga. Skok čez kožo je namreč eden izmed folklornih praznikov rudarjev, ko ti medse sprejmejo nove sodelavce. Rudarstvo je eden izmed najtežjih poklicev, saj je delo zahtevno, poleg tega pa poteka v izjemno težkih, nevarnih pogojih. Tudi urnik dela je izjemno naporen, saj je delo izmzensko in poteka tudi med vikendi in prazniki. Zato rudnik ustvarja močno identiteto in pripadnost, poleg tega pa se zaradi težkih razmer med delavci razvijejo prava tovarištva. Vendar pa so junaki v omenjenem literarnem delu izjemno kritični, vsak zase namreč ugotavljajo, da se razmere spreminjajo, rudnik pa jim ne prinaša več občutka pripadnosti in identitete. Ugotavljajo namreč, kako hitro bi jih lahko (bodisi zaradi smrti bodisi zaradi slabega vedenja ali politične nekorektnosti) kdo drug nadomestil, kako je v resnici rudniškemu vodstvu vseeno zanje in kako se za folkloro, kot najmočnejšim povezovalcem, skriva ideološki aparat v obliki države in njenega vrha (zgodba se dogaja ravno v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja).<sup>21</sup>

Avtor skozi zgodbe junakov izreka družbeno kritiko, ki se dotika predvsem rudnika kot vodilnega sistema, ki ga upravljajo nosilci moči (v tem primeru partijski vodilni kader), in ki skuša s pomočjo lažnega vzbujanja ponosa ustvarjati močan identifikacijski objekt. Vendar omenjeni junaki temu ne nasedajo, tako avtor skozi oči junaka prve zgodbe, ki mora prebrati

---

<sup>20</sup> Ponovno (kot v *Drobtinica*) lahko govorimo o junaku kot avtorjevem alteregu.

<sup>21</sup> Avtor omenjeno pomanjkanje identitete stilno podkrepi s tem, da rudarjem ne podeli imen.

govor ob tovariševi smrti, izrazi kritiko predvsem do rudniškega vodstva, saj se mu govor, ki so mu ga napisali oni, zdi poln prisiljenega modrovanja, poleg tega mu kasneje nek drug kamarat pove, da so ti govori zmeraj enaki, zamenjajo le imena.

Kritika drugega junaka se zrcali prav v zamenljivosti, saj se junak ne more sprijazniti, kako hitro (že naslednji dan) po upokojitvi so pozabili nanj:

»Šel bi z avtobusom na šaht [...] Tako sem tudi storil. A glej. Nekdaj črna, od mojih rok zglajena verižica in mastno zasmoljena vrvica moje številke aufscuga sta izginili, namesto nje je bila na kavljih navita svetla, belo-pocinkana verižica in od nje je vodila nova najlonska vrvica nežno rdečega odtenka. Preko svitka verižice je pripeta žabica. Skrbni novi lastnik moje številke mi ne bo dovolil, da bi še kdaj spustil svoje obešalo ... pa saj res! Ni več moje.«  
(Rezman 2008: 53)

Kritika v belem oblačku, tretji zgodbi, morda ni tako zelo eksplicitna, je pa povezana z rudnikom oz. njegovim vplivom: pedofilskega očeta, ki je posilil svojo mladoletno hčer, namreč ne doletijo sankcije. Po besedah socialne delavke je to zaradi posebnih razlogov: »V partiji ste, pomembno mesto imate na rudniku, nič ne bomo ukrepali proti vam. Tokrat!«  
(Rezman 2008: 96)

Zanimivo pa je sledeče: kjer zataji sistem, tam po svoje moralno zagato rešijo rudarji sami, saj ga z napisom na steno jame (čerofukec = tisti, ki spolno občuje s hčerjo) izzivajo in tudi dosežejo, da ga rudniško vodstvo zaradi pomanjkanja avtoritete prestavi v drug (slabši) resor, kar bi spet lahko povezali z družbeno kritiko, saj ga vodilni ne prestavijo zaradi zločinskega dejanja, temveč zato, da bi ohranili mir med delavci.

Najmočnejšo kritiko pa izražata zadnji dve zgodbi. V predzadnji spoznamo bivšega rudarja, ki do rudnika čuti pravo sovražnost, ta je posledica zagrenjenosti, saj se v rudniku ni nikoli ujel z drugimi rudarji, potem pa se je zgodila nesreča in postal je delni invalid. Zaradi tega se mu začenja počasi mešati. Nesreča v rudniku mu odvzame vse, ne more dobiti ženske, ne more zaživeti svobodno, saj je invalidnina nizka, poleg tega z materjo po očetovi smrti (tudi v rudniku) dobita polkletno enosobno stanovanje, v katerem se stiskata in cele dneve prepirata.

Zadnja zgodba pa govori o tem, kako narava po svoje določa svet, rudnik se namreč začne ugrezati sam vase in ga zalije voda. Narava na nek način uniči vse tisto, kar je skušal človek nasilno ustvariti.

## **Kelmanov Sammy**

Zgodba govori o Sammyju, človeku z družbenega obrobja, občasnemu pijancu ter preprodajalcu, ki se ukvarja s sumljivimi posli (sam pravi, da mora z nekom storiti biznis). Na začetku knjige se zbudi sredi ceste po dvodnevem pijanskem pohodu, ki se ga komajda spomni, nato pa se zaplete v spor s policisti. Ti ga odpeljejo in v zaporu tako močno pretepejo, da oslepi. Od tu naprej se njegova zgodba razvija preko absurdnih situacij v raznih institucijah, pri katerih Sammy skuša doseči invalidnino oz. preregistracijo v delavca, ki ne vidi, ter ob tem zaživeti navadno življenje. Toda sistem mu ni v pomoč in z njegovimi predstavniki (medicinske sestre, zavarovalničar, varnostnik ...) se ne razume. Njegov odnos do sistema in tudi do sočloveka je poln nezaupanja in strahu, kar ga vodi v paranojo, zaradi katere nikomur več ne zaupa.<sup>22</sup> Vse to izvira iz njegove pozicije v sistemu, pri čemer nima možnosti, da bi se je rešil. Ko namreč skuša od raznih institucij dobiti pomoč, je komunikacija med obema stranema praktično nemogoča. Institucije so v odnosu do Sammyja brezosebne, nerazumevajoče in od njega zahtevajo doslednost. Junak je zavljo tega še okornejši, boji se, da ga bodo spet kaznovali, saj drugačnega ravnanja od institucij ne pozna. V trenutku postane nedosleden, prepad v komuniciranju med institucijami in junakom pa se le še pogloblja.

O Sammyju in njegovem življenju veliko izvemo iz monologov, ki jih prebiramo med dogajanjem. Ti monologi so polni retrospekcij, skozi katere se seznanimo, da ima Sammy s prvo ženo sina Petra, ki je star petnajst let, a ne živijo skupaj, ker se Sammy in žena nista dobro razumela. Zdaj Sammy živi s Helen, ki je natarica v bližnjem lokalju. On sicer nima službe, zato ga ona preživlja. Poleg tega je edino, kar mu je v življenju kaj pomenilo, bil nogomet, a je, kot sam pravi, *zamočil*. Avtor nam sicer ne razkrije, zakaj je do tega prišlo, a je najverjetneje kriva zaporna kazen, ki jo je moral Sammy prestajati zaradi kriminalnih dejanj. Prav to je tisto, kar ga na nek način dela odklonskega. Zaradi pretekle kriminalne dejavnosti je namreč nenehno pod policijskim nadzorom. Po poklicu je bil zidar, a se je hkrati ukvarjal tudi s sumljivimi posli, stavljal na konjskih dirkah in preprodajal razno robo, tako kot tudi nekateri drugi predstavniki delavskega razreda, njegovi znanci, s katerimi se je povezal. Vendar ni imel sreče, saj so ga dvakrat zasačili, in je tako preživel v zaporu celih enajst let. Slabe zaporniške izkušnje (pravi, da ob ponovnem zaporništvu ne bi preživel) so rezultirale v strah pred predstavniki sistema, vzbujajo mu močna paranoična občutja, boji se, da bi ga spet

---

<sup>22</sup> Pri vsej tej paranoji pa moram omeniti, da je Sammy ne le prestrašen, pač pa skrajno konflikten. Vsako repliko vzame kot napad in tudi izven uradnih institucij deluje konfliktno (npr. nerazumevanje s pazniki gostilne, v kateri poteka zaključena prireditve).

zaprli, in zato na koncu tudi pobegne v Anglijo. Ugotovi, da mu sistem ne bo v pomoč pa tudi pri miru ga ne bodo pustili, zato se odloči pobegniti, da bi v velikem mestu postal bolj anonimen.

## **Welsheva četverica**

Naj najprej razložim, kakšna je povezava med narkomansko subkulturo in delavstvom ter kje so vzporednice. Če se osredotočimo na roman *Trainspotting*, ugotovimo, da se celotna zgodba odvija v industrijskem delu Edinburga, Leithu. Delavsko okolje je na nek način prostor, kjer se narkomani zbirajo in kjer se njihove zgodbe odvijajo. Njihovi starši so predstavniki starejše delavske generacije, vsak posebej pa se sooča z različnimi tegobami vsakdana, o njih sicer izvemo malo,<sup>23</sup> zdi pa se, da je staršem za njihove sinove vseeno. Edino starši Marka Rentona skušajo za sina poskrbeti in ga rešiti pred odvisnostjo.

Na narkomansko identiteto imajo junaki različen pogled. Predvsem se jim zdi neke vrste upor. Upor proti vsakdanjemu življenju, proti konformizmu pa tudi proti oblasti, sistemu, tistim, ki so drugačni, bogatim in vsem tistim, ki jim gredo na živce (vključno z živalmi). Hkrati pa je to identiteta, ki je posledica odsotnosti želje pred odgovornostjo. Obenem soočanje s strahom pred življenjem in smrtjo prinaša nemoč v odnosih, odgovornosti, tudi spolnosti ... Vsak izmed junakov ima drugačen odnos do stvarnosti, a vsem je skupna droga. To jih druži, saj brez nje sploh ne bi bili prijatelji, njihov medsebojni odnos ni zaupen. Drug drugega za odmerek prinašajo naokoli, razmerja med njimi nisi topla in prijazna, temveč skorajda tekmovalna. V igri so droga, ženske in denar. Identiteta narkomanstva je za junake (ali, bolje rečeno, antijunake) tako močan dejavnik, da jim narekuje njihov način življenja, pri čemer jih je drugih ljudi dobesedno strah, to se lepo vidi v odlomku, ko se eden izmed njih (Renton) sreča z dekletovimi starši: »Oba sta ga gledala tako, kot da nista še nikoli v življenju storila ničesar nezakonitega. [...] Ta par se mu je zdel tako obsceno zdrav. Očetu so se lasje nekoliko redčili in mama je imela okoli oči nekaj gubic, toda zavedal se je, da bi ju vsak nevtralni opazovalec uvrstil v isto starostno skupino kot njega, le da bi njiju opisal kot bolj zdrava.« (Welsh 1997: 156, 157)

---

<sup>23</sup> Npr. Rentonov oče je škotski protestant, njegova žena, Rentonova mati, pa se po smrti sina Davieja, sicer duševno zaostalega, vdaja depresiji, ki jo lajša s pomirjevali in alkoholom. Drugi starši niso popisani, izvemo le, da je oče Francisa Begbieja, najbolj problematičnega člana skupine, pijanec.

Ostali, v razmerju do dominantne kulture normalni ljudje, so tako zelo drugačni od njih, da je prepad nepremostljiv, kar pojasnjuje nastanek stereotipov, ki pa jih nekateri izmed junakov potrjujejo (nasilje, brezvestnost).

Pobliže si oglejmo vsakega junaka posebej, da bomo lahko razumeli, kako junaki delujejo in kako razmišljajo ter kaj jih je pripeljalo do identitete, kakršno imajo.

Mark Renton ali Rents je glavni junak. Kljub večjemu številu ljudi v skupini ga mirno lahko označimo za osrednji lik, saj se pripoved začne in konča z njim, poleg tega o njem izvemo največ. Je heroinski odvisnik, ki se giblje med Leithom in Londonom ter skuša z drogo osmisлити svoje življenje in svoj vsakdan. Njegov glavni upor je upor proti konformizmu. V enem izmed notranjih monologov ironično (deklarativno) izreče: »Družba zmer izumla eno lažno, skrivleno logiko, s kero probava vključit pa spremenit ljudi, kse obnašajo drgač, koker ona hoče. [...] Izber nas. Izber življenje. Odloč se za hipoteke; odloč se za pralne stroje; odloč se za avtomobile; odloč se, davš sedu na kavču pa bulu v idiotski pa ubijajoč zabavni program na teveju pa se zraven basu s čipsom. [...] Izber življenje.« (Welsh 1997: 195)

Mark se dobro zaveda vzvodov, s katerimi skuša družba ohromiti svoje državljane in jih narediti pokorne. Toda sam ni človek akcije. Upor vidi v drugačnosti, drogi, ekscesnih dejanjih in početju stvari, ki so mu všeč. A to mu ne zadostuje. Pogosto se sprašuje o smislu življenja in občutka samote ter drugačnosti od ostalih ga delata tesnobe: »Same pizde, k so mi najbližji, so okoli; pa še nkol se nism počutu tko sam. Še nkol v celmu lajfu.« (Welsh 1997: 83) To ga poleg prijatelja Kartofla razlikuje od drugih narkomanov, ki nimajo toliko občutka za druge ljudi, takšne narkomane celo sovraži: »Sovražm take kurce. Kurce koker Begbie. Kurce, k za hobi z bejzbolskimi palcam prefukajo vsazga, k je drugačen; Pakistance, pedre, vse po vrst.« (Welsh 1997: 85) Poleg tega je edini, ki ga nenehno obhaja usoda male Dawn, dojenčka, ki je njegovi prijateljici Lesley umrl v posteljici. Počuti se krivega in nemočnega. Krivda ga razjeda tudi ob tem, da je prijatelju Tommyju prvi ponudil drogo, ta pa je pozneje umrl zaradi AIDS-a.

»Sem bil jest tist, k je spodbudu Tommyja, da si je dal taprvi šus, zato, ker sem mel takrat hors pr rok? Mogoče. Verjetn. Kolk sem zarad tega kriv? Kar dost kriv.« (Welsh 1997: 322) Zdi se, kot da Mark ugotavlja slednje bolj z vdanostjo v usodo kot z resničnim obžalovanjem. Toda on je eden redkih, ki takšno refleksijo sploh zmorejo. Žalovanje, ki ga občuti, je globlje, kot se zdi, izkazuje pa se v mnogih notranjih monologih. Hkrati je Renton tudi eden redkih, ki se skuša odvaditi in nekaj časa celo ni na drogi. Avtor zelo natančno popiše njegovo

odvajanje, ki ga bom obravnavala pozneje, bistveno pa je, da skuša Mark osmisлити svoje življenje in na koncu tudi pobegne. Ve, da svojega življenja ob ljudeh in prijateljih iz Leitha ne bo mogel spremeniti na bolje, zato z denarjem pobegne v Amsterdam.

Simon Williamson – Sikboj (Ta bolan) je eden izmed odvisnikov, ki ima izjemno rad dekleta. Veliko jih osvoji in tudi spi z njimi. Vendar ob tem ne razmišlja o sebi, svojih dejanjih oz. stališčih in zato ni pozitiven lik. Žensk v resnici ne mara, temveč mu gre le za spolnost. Vseeno mu je za ljudi okoli sebe, ne glede na to, ali jih prizadene ali ne. Tudi nadimka ni dobil, ker bi bil nenehno bolan, ampak zato, ker je po Rentonovih besedah »ena navadna pokvarjena pizda.« (Welsh 1997: 11) Brez občutka za soljudi nenehno počne neumnosti in je nenehno zadet. Samo enkrat iskreno pokaže žalost, to je takrat, ko umre mala Dawn, pa še to le zato, ker je bila (kot se pozneje izkaže) njegova hči.<sup>24</sup> Vendar bralec kar nekaj časa koleba med odločitvijo, ali je Sikboju za soljudi popolnoma vseeno zaradi droge ali je v resnici zloben. Odločitev za slednje se ponudi v eni od zgodb, ko Sikboj z zračno puško skozi okno strelja na pitbula, katerega lastnik je pripadnik skinheadovske subkulture. Nasilje opraviči z idejo, da se bo v imenu vseh ostalih ljudi maščeval psu kot možnemu napadalcu nedolžnih: »Evo ti enga tebe, Fido, al Rocky, al Rambo, al Tyson al kokerkol ti je že tale tvoj lastnik z drekom nameš mozga dal ime. Tole je za vse froce, k sji raztrgu, za face, k sji zmaliču, za drek, k sga pustu za sabo na pločnikih.« (Welsh 1997: 186) Idejo nasilnega psa s skinheadovskim gospodarjem stereotipizira in jemlje kot krinko za nasilno dejanje, kajti pes je popolnoma miren, dokler ga Sikboj ne zadene s puško. S pomočjo notranjega monologa, ki ga avtor vpelje, spoznamo resnični namen početja: »Kakšen debest filing, če veš, da maš moč, da tako bolečino przadaneš, kar direkt iz svoje dnevne sobe. [...] rad bi, da se sprav na svojga gospodarja, da oskrun tist ganliv razmerje človk-žval, pa še od gospodarja jajca zraven.« (Welsh 1997: 186) Tu se še izkaže tragičnost Sikbojevega življenja. Nezmožen ljubezni, ki je ni sposoben dajati in prejemati, ne dovoli, da bi jo prejemal in dajal kdo drug. Odnos človek-žival je oblika močne navezanosti in ljubezni, ki jo želi Sikboj prekiniti. In seveda mu uspe. Užitek nad močjo, ki jo ima, in bolečino, ki jo povzroči, mu pomenita zmago.<sup>25</sup> Situacija se odvija njemu v prid, saj pes res napade gospodarja in Sikboj, ki pridrvi zraven in z

---

<sup>24</sup> Kar ni nič nenavadnega, saj glavni junaki spijo z ženskami, kadar je le mogoče. Spolnost je pomemben del njihove identitete, poleg tega je deviantna. Renton je delno impotenten zaradi droge, Sikboj spi z vsemi, Francis tepe ženo in jo vara z drugimi, Kartofel pa ne more dobiti ženske, ker je preveč sramežljiv.

<sup>25</sup> A takšni zmagi lahko rečemo pirova zmaga, saj Sikboj ničesar zares ne doseže.

bejzbolsko palico zaduši psa ter tako reši lastnika, postane junak. Pridobi si pohvale lastnika in celo policistov, ob čemer ne čuti nikakršne slabe vesti, čeprav je situacijo zrežiral sam.

Ob vsem tem moram na kratko omeniti še humorni učinek, ki ga ob njegovi identiteti vpelje avtor, to je istovetenje s Seanom Conneryjem. S slednjim se Sikboj pogosto pogovarja, v usta mu polaga replike, na katere sam odgovarja, Conneryjevi komentarji k Sikbojevim dejanjem pa pogosto učinkujejo duhovito, kar bomo natančneje prikazali v poglavju o jeziku. Smiselno se mi zdi poudariti, da Sikboj Conneryja dojema kot idol, višjo avtoriteto in identifikacijski objekt, s pomočjo katerega potrjuje svoja dejanja, saj se znani igralec z njim vedno strinja (kar pa je seveda povsem subjektivno, saj so Conneryjeve replike Simonove).

Francis Begbie, sicer tudi Begunec, je najbolj brezvestni narkoman. Ne samo da mu je popolnoma vseeno za soljudi, pobil in razbil bi vse, kar vidi. Bojijo se ga celo prijatelji in njegovo dekle, ki ga kljub nasilnemu vedenju in varanju ljubi. Agresija v Francisu je tako močna, da v vsakem trenutku išče izhod iz njegovega telesa. Že sam pogled, nestrinjanje z njegovim mnenjem, grd zunanji videz ali napačno ravnanje je Begbieju dovolj za izgovor za pretep, ki se navadno konča v njegov prid, saj je izjemno močan. Notranji monolog, ki ga bom kasneje ponazorila, kaže, da v njegovi glavi ni vse povsem normalno, saj je njegova agresivnost izjemna, pri čemer ne občuti nikakršnega obžalovanja. Vprašanje je, zakaj je Francis tako nasilen, od kod mu tolikšna mera agresije? To se razkrije v poglavju z naslovom *Trainspotting*, ko z Rentonom na cesti srečata pijanca, ki ju sprašuje, ali štejeta vlake. Izkaže se, da je omenjeni pijanec Francisov oče. Očetova neodgovornost in želja po ljubezni vodi Begbieja v potrjevanje samega sebe, povsod mora biti glavni, saj ima občutek, da ga bodo le tako imeli radi. V vseh zgodbah (ki jih pripovedujejo drugi, saj se tako bolje sliši) je on najmočnejši, najboljši, največji, ima najlepše ženske,<sup>26</sup> se pravi večni zmagovalec. To je (sicer lažna) identiteta, s katero Begbie najlaže živi, in hkrati najboljša krinka, za katero lahko skrije svoje nesrečno življenje.

Daniel Murphy - Kartofel je izjemno občutljiv in na nek način dobrasrčen član skupine. Težko pristopa k ženskam in je dokaj sramežljiv. Zanimivo ob tem je, da se v življenju ne znajde najbolj in se mu zato dogajajo same nevšečnosti, npr. sodniku prizna, da je kradel knjige, medtem ko se Renton reši, v spolnosti je neroden in tudi situacije mu niso naklonjene, saj ga ženska, s katero skuša analno občevati, namesto z vazelinom namaže z neko drugo

---

<sup>26</sup> Žensk sicer Begbie ne ceni, z njimi se želi samo postavljati.



krema, ki ga dobesedno opeče ... Njegova skoraj naivna drža in prijaznost do živali<sup>27</sup> ali otrok kaže na izjemno občutljivost in morda celo nedoraslost, kar je najverjetneje tudi vzrok jemanja droge. Poleg tega nenehno krade in ima tudi zaradi tega večkrat težave s policijo. Njegovi starši v knjigi niso predstavljeni, vendar pa lahko sklepam, da mu v mladosti niso bili ravno v oporo, saj je ves prestrašen in naiven pa tudi pretirano občutljiv.

## **Vpliv prijateljev in znancev kot nezmožnost izhoda iz lastnega okolja**

V romanih nastopajo tudi stranske osebe, ki pa jih avtorji ne vpeljujejo v pripoved le zaradi koherentnosti teksta in poteka zgodbe, temveč so močno povezani z glavnimi junaki. Včasih celo do te mere, da junaku onemogočajo izstop iz lastne skupine. Skupinska pripadnost je namreč lahko zelo močna in vpliva na junakovo življenje.

### **Egonovi prijatelji**

Egonovi znanci in prijatelji so prav tako kot on ljudje z družbenega roba, saj nihče izmed njih ni kompatibilen s konvencijami, ki obvladujejo položaje, ki imajo v tem sistemu politično, ekonomsko ali socialno moč. Z Egonom se družijo predvsem zato, ker jim je skupna pozicija v sistemu. Tudi njihovo vedenje je odklonsko in tako v Egonu vidijo enega izmed svojih. Vendar pa v teh primerih ne moremo govoriti o resničnem prijateljstvu. Samo en človek v *Drobtinica* je Egonov resnični prijatelj, to je Selim. Delavec v železarni je eden redkih, ki Egona vsaj malo razume oz. mu je zelo podoben.<sup>28</sup> Svoje delavsko okolje vidi kot peklenški obrat, iz katerega ni izhoda. Na železarsko delo je praktično obsojen, saj druge možnosti zaradi neizobraženosti nima. Zaveda se, da bi lahko (če bi se rodil v drugem okolju) v življenju dosegel več,<sup>29</sup> in je zato drugačen od drugih delavcev, ki so s svojo situacijo popolnoma zadovoljni. Svojo usodo manifestativno izreče v enem od monologov:

---

<sup>27</sup> Posebno povezavo doživlja z mačkami.

<sup>28</sup> Selim Egonu pogosto (povsem nezavedno) nastavi ogledalo. Egon v njem prepozna samega sebe in to ga močno plaši. Spomni ga namreč na lastno preteklost, ko je zaradi podobnega razmišljanja in izgubljenosti pristal v psihiatrični bolnišnici.

<sup>29</sup> Vseeno pa moram opozoriti na Selimov naivni idealizem. Ta se kaže predvsem v njegovi boleštni navezanosti na igralko Nastassjo Kinski, v katero je noro zaljubljen in zaradi katere počne neumnosti v želji, da bi prišel v časopisje in bi ona izvedela zanj. K sreči ga k pameti vedno znova spravlja realni Egon, ki ve, da je vse skupaj nesmiselno in da Nastassja ne bo nikoli prišla.

»Ne verjamem v boga. Bom že moral začeti, če hočem najti krivca, ki me je tako zajebal. Nobenega talenta nimam, nobene nadarjenosti. Nobene možnosti, da se izvlečem iz dreka. Obsojen sem na železarno do smrti. Še veliko je takih, boš rekel. Gledam Ibra. Z vsem je zadovoljen. Drugi tudi. Edina skrb jim je nogomet. Mislijo, da sem nor, ker ne poznam nogometašev na izust. Vseskozi me nekaj grize. Premišljuje. Ne morem nehati misliti. Hočem proč. Ven. iz železarne, iz sebe. [...] Včasih se mi zdi, da imam edini med onimi na šihitu možgane. Premalo, da bi se potegnil iz dreka, preveč za to, kar sem. Ravno dovolj za nezadovoljstvo. Nalagam koks in ne najdem smisla. [...] Nočem biti tak kot drugi. Nočem. Crkniti in nič ne ostane za tabo. Nočem!« (Mazzini 1987: 144)

Selim in Ibro sta edina junaka, Egonova prijatelja, poleg žensk v romanu, ki sta poimenovana z osebnimi imeni, vse ostale avtor poimenuje z vzdevki, ki so izpeljani iz osebnih lastnosti likov. Tako imamo Pesnika (ki piše pesmi), Hipuzla (ki je hipi), Nudla (ki je suh). Omenjeni trije so prav tako uporniki proti sistemu, le da (razen Pesnika) niso zaposleni v železarni. Kot Egon skušajo najti svoj prostor pod soncem, ki pa se ne nahaja v območju dominantnega sistema. Pesnik in Hipuzl sta nekakšna propadla umetnika, Nudl pa je upornik proti sistemu. Ker so ga varuhi reda nenehno preganjali zaradi brezdorstva in pijančevanja, se je naveličal in odšel v gore, kjer se je naselil v votlini, kamor mu Egon na vsake toliko nese hrano. Dvakrat na teden se sam odpravi v dolino, kjer večino časa prebije v gostilni. S sistemom se je nehal bojevati, poleg tega se je od njega popolnoma odcepil. Zanj pravila dominantne družbe na veljajo več, saj je sam sebi sistem z lastnimi vrednotami.

Najpomembnejši lik poleg Egona je v *Drobtinica*h Karla, ženska približno istih let kot Egon, ki se preživlja s prostitucijo. Prav omenjena dejavnost jo umešča na družbeni rob, v katerega kot diplomirana ženska sploh ne bi spadala, toda družba jo zaradi načina življenja, ki dominantni sferi (in njenim vrednotam) ne ustreza, potiska na margino. Avtor sicer njeno delo prikaže kot nekaj popolnoma vsakdanjega in tudi sama Karla tega ne dojema kot nekaj slabega, s tega vidika je zelo podobna Egonu. Sistemu se ne podreja, pač pa ga aktivno usmerja po svoje. Z Egonom sta zelo dobra prijatelja in občasna ljubimca, kar pa je najpomembnejše, njuna skupna lastnost, ki se je oba zavedata in ji skušata uiti pod masko

frajerstva, je krhkost in osamljenost v sistemu, ki ju ne razume.<sup>30</sup> Za delavsko okolje sta preveč napredna, hkrati pa premalo izobrazena oz. preveč drugačna od dominantne družbe, da bi se okolja rešila. Vsak po svoje iščeta smisel. Egon ga najde v literaturi, Karla pa nasprotno ne more najti utehe ne v knjigah, ne v moških, pač pa rešitev vidi v potovanju. Zato na koncu tudi odide, kar Egona močno potre, saj je edina, ki jo je imel kdaj koli zares rad in bi ga edina lahko rešila.

## **Kosmovi prijatelji**

Poleg Kosmovih sodelavcev v romanu, ki so nenavadni in odstopajo od povprečja z različnimi čudaškimi navadami, moram omeniti predvsem njegovo družbo. Ta je namreč ključna za oblikovanje njegove identitete in z vidika kulturnih študij še kako pomembna. Na podlagi odnosa do prijateljev iz romana lahko jasno vidimo, kako je nemogoče spremeniti svoj družbeni položaj, ko si enkrat pripadnik družbenega roba. To se namreč zgodi Kosmu in pri njem sproži težave v iskanju identitete. Od svoje skupine prijateljev, ki pripadajo margini, se začne oddaljevati, hkrati pa se na novi poziciji ne znajde, to pa ga privede do delne izgube identitete in umika. Zgodi se namreč, da Kosmo dobi službo v zdravstvenem domu. Ta je v nasprotju s službo varnostnika na višjem nivoju in prinaša drugačen družbeni status. Naenkrat mora Kosmo paziti na čistočo,<sup>31</sup> biti vključen do ljudi, z nadrejenimi pa se mora vikati,<sup>32</sup> kar doslej ni bilo potrebno in mu povzroča težave, saj se sam ne identificira s takšnim okoljem, ki mu je tuje, poleg tega ga pripadniki višjega sloja – v konkretni situaciji zdravnik – opomni, da zdaj spada v drugo ustanovo, v kateri vlada poseben režim: »V zdravstvenem domu se držimo določenih pravil!« (Kosmač 2012: 118). Temu se bo moral podrediti, kar še poveča njegovo nezaupanje, toda sčasoma se na razmere navadi in se jim prilagodi. Manj pije in začne zanemarjati svojo družbo, ki ga počasi začenja zavračati. Njegova družba predstavlja

---

<sup>30</sup> Drug pred drugim (Egon in Karla) sicer prikrivata, kako sta v resnici osamljena in kako zavoženo je njuno življenje. Egon o njenem poskusu skupnega bivanja pravi: »Pred leti sva živela skupaj. Trajalo je nekaj mesecev. Cinična, neulovljiva Karla se je iz femme fatale spremenila v ranljivo osebo brez opore. Hotela se je nasloniti na ciničnega in neulovljivega Egona, kot da ne bi opazila, kako le-ta ni več macho man, ampak dangling man. Bila sva si preveč podobna. Lahko sva igrala nekaj ur na teden, ne pa štiriindvajset ur na dan. Zamorila sva drug drugega. Odpakiral sem in ko sem čez mesec spet oglasil, sva oba že pokrpala krinki. O poskusu živeti skupaj pa nisva nikoli več govorila. Niti besede.« (Mazzini 1987: 77)

<sup>31</sup> »Iz največjega šmira sem dospel v okolje pretirane snažnosti.« (Kosmač 2012: 116)

<sup>32</sup> »Prvič v življenju me je nekdo nagovoril z gospodom. Počutil sem se sila nelagodno. Vajen sem bil tovariškega tikanja. Vikanje se mi je zdelo osladno.« (Kosmač 2012: 117)

tipičen primer pripadnosti, kjer ni polovičarstva. Skupina družbenega roba, ki se izrazito upira sistemu in njegovim predstavnikom, do katerih pa so sami skrajno nezaupljivi (govorimo o zdravnikih, policistih, uradnikih, sodstvu ...), tako dobi razlog, da člana izločijo: »Nisi punk! Sliniš se višji kasti!« (Kosmač 2012: 127) Ko se namreč Kosmo začne tudi na ulici pozdravljati z osebjem zdravstvenega doma, njegova družba to dojame kot pripadnost sodelavcem, do katerih so sami skrajno nezaupljivi, zato mu postavijo ultimatum. Izbira lahko med njimi ali sodelavci. Kosmo pa se zaradi bojzani, da bo izgubil varno identiteto med lumpenproletariatom in klošarji, kamor se mu zdi, da še vedno spada in vedno bo spadal, izbere slednje. Bolj ko je namreč s sistemom pomirjen, bolj izgublja identiteto svojega razreda. Višji položaj je zanj preveč stresen, saj se boji odgovornosti. Zaveda se namreč, da bo v primeru izigravanja sodelavcev izgubil delovno mesto (in seveda tudi višji status), hkrati pa zanj v bivši družbi ne bo več prostora in tako bo ostal povsem sam. Strah pred izgubo identitete ga tako pripelje do tega, da v domu ponudi odpoved. Raje se vrne k stari družbi, kot da bi poskušal pridobiti novo. Ne čuti pripadnosti zdravstvenemu domu, boji se visokega položaja in odgovornosti, zato raje kloni in se vrne nazaj na ulico, kjer se počuti doma.<sup>33</sup>

## **Rezman in kolegi**

V različnih Rezmanovih zgodbah, ki niso zapisane v zbirki *Skok iz kože*, je zelo pogosto opisan odnos med rudarji – kamarati. Rudarji večinoma delajo v parih in tako razvijejo drug do drugega spoštljiv in pozitiven odnos. To je zelo lepo popisano v delu *Zahod jame*, zadnjem Rezmanovem romanu, ki popisuje prav prijateljstvo dveh rudarskih kamaratov. Vendar pa kamaratstvo v *Skoku iz kože* ni predstavljeno kot pozitiven motiv, saj skuša avtor prikazati izginjanje pristnega tovarištva. Vsak rudar zase je poseben individuum, ki ima na neki točki spor z rudnikom, iz katerega skuša pobegniti. Odnos tako ni idiličen, tudi kamaratstvo izgublja svojo vlogo, saj začne tudi prijateljstvo kot edina svetla točka jame počasi ugašati, ostaja le hrepenenje po nečem lepem in pristnem. Mlada generacija zamenja starejšo in odnosi se spreminjajo. Ne nujno na lepše. Enega izmed takšnih dogodkov avtor opiše v zgodbi, ki govori o odhodu ostarelega rudarja v pokoj. Slednji mlajšemu kamaratu otožno naznani svoj odhod, mladcu pa je za to nekoliko vseeno, rad bi si le prilastil njegovo mesto v garderobi:

---

<sup>33</sup> V sklepnem delu knjige Kosmo postane brezposeln, vendar mu takšen položaj popolnoma ustreza, saj dobiva borne dohodke od socialne službe, v vmesnem času pa počne tisto, kar ga najbolj veseli, to je pohajkovanje s svojo družbo ter pisanje.

»[M]eni pa je šla predzadnja cigareta h koncu in zamomljal sem: 'V petek delam zadnji šiht.' 'Zakaj?' 'V penzjon grem ...' 'Aja ...' in čez nekaj trenutkov se je domislil: 'Ej, ke pa maš aufcug?' 'Spredej. Na sredini. Blizu vrat.' 'A res,' je zategnil. 'Ti, a bi ga dal men? Če greš res v penzjon ...' 'Men je vseen. Reč kopalničarju. Osemsto šestnajst.' 'Kaj?' 'Osemsto šestnajst je številka aufcuga.' 'Aja. Bom. Bom reku.'« (Rezman 2008: 45)

### **Sammyjevi prijatelji in Ally**

Sammy nima prijateljev, ima le nekaj naključnih znancev, s katerimi ga povezujejo sumljivi posli in petkovi pivski pohodi, ki so med delavci sicer splošno znani. To so Charlie, Tam in Noga, ki imajo vsi po vrsti stanovanja polna ukradenih reči in se pogosto udeležujejo stav. Prav tako imajo (kot tudi Sammy) nenehno paranoične občutke, saj se stalno dobivajo in skušajo po stranski poti pridobiti kaj denarja, za neuspehe pa krivijo usodo. Za svoje življenje ne prevzemajo nikakršne odgovornosti in s tega vidika ne spadajo v družbeno strukturo vrednot. Prav takšen je tudi Sammy. Toda policija jih opazuje in tudi sistem sam jim ni naklonjen. Zato je odvetnik Ally pomembna figura, ki vstopi v Sammyjevo življenje. Opomni ga namreč, da če želi v sistemu sploh funkcionirati, mora igrati po njihovih pravilih ter govoriti jezik, ki jim ustreza. Razmišljati mora tako kot oni, ali se vsaj pretvarjati, da je tako, saj *oni postavljajo pravila*. (Kelman 1994: 195) Ally predstavlja glas razuma, ki Sammyju manjka. Čeprav za denar, je pripravljen Sammyju pomagati, toda slednji je do njega tako nezaupljiv, da rajši pobegne, kot da bi z njim sodeloval.

### **Drugi predstavniki Leitha**

Welshevo literarno delo zajema tudi več stranskih junakov, ki so pomembni pri tvorjenju zgodb in prigod, navadno se namreč pomembno prepletajo z doživljaji glavnih junakov ali nanje vplivajo. Kaj jim je skupno? Njihova najpogostejša skupna lastnost je tragičnost, ki navadno nastopa v obliki smrti. Slednja je namreč nenehno prisotna, ne le zaradi samega drogiranja, ki pri marsikaterem prinaša tudi obolelost za aidsom, pač pa umirajo tudi drugi. Mala Dawn se zaduši v posteljici, ker nihče ne pazi nanjo, Markov brat Billy, nekdanji narkoman, mora v vojsko, kjer po nesrečnem naključju izgubi življenje, za seboj pa pusti nosečo ženo, Matty in Tommy umre za AIDS-om. Vse to so življenjske katastrofe, ki jih morajo preživeti in o njih razmišljati tisti, ki ostanejo živi; smrt bližnjih jim je neizprosno ogledalo. Lesley je v tem smislu še najbolj tragičen lik, saj ji umre otrok. So pa tudi drugi, ki trpijo, npr. Johnny je bivši nogometaš, ki se mu je že nasmihala svetla prihodnost v

nogometni reprezentanci, a so ga droge premamile. Zaradi vnašanja droge v arterijo namesto v vene je dobil gangreno in posledično so mu morali odrezati nogo, Hazel je frigidna, saj jo je v otroštvu posilil oče, Dave trpi, ker ima HIV, dobil ga je od svojega dekleta, ki jo je posilil Alan Venters, slednjemu se skuša Dave maščevati. Zanimivo ob tem pa je, da je tragičnost pri enih vzrok za vstop v narkomansko okolje (posilstvo), pri drugih pa njegova posledica (smrt). Vsi ti liki so z glavnimi junaki močno povezani, saj njihove zgodbe nanje močno vplivajo.

## Človeška družba in ustvarjanje pomenov

Če že govorim o delavski – razredni – literaturi, je smiselno, da tudi sociološko razložim, kako razredi glede na drug drugega delujejo, zakaj se ustvarja podrejenost in kako se ustvarja razredna identiteta, saj je ta razlaga tesno povezana z družbeno kritiko, ki se pojavlja v kasneje obravnavanih romanih. Slednji so ogledalo določenega stanja, v tem primeru razmerja delavskega razreda in njegove kulture do dominantne kulture. Pri razlagi omenjenih pojmov si bomo pomagali z Raymondom Williamsom in njegovo teorijo kulture, saj je za naše preučevanje najbolj prikladna.

Williams opredeli človeško družbo kot nekaj, kar ima skupno obliko,<sup>34</sup> smotre in pomene. Ti smotri in pomene so lahko že ustvarjeni (splošni), lahko pa se zmeraj znova oblikujejo in nastajajo pod vplivi izkušenj in odkritij. Vsaka družba te pomene in smotre izraža preko institucij, umetnosti in znanj. Družba torej nenehno tvori nove pomene in je zaradi tega v nenehni rasti, slednjo pa oblikuje tudi vsak posamezen duh. Pri oblikovanju tega duha lahko govorimo o počasnem učenju oblik, smotrov in pomenov, vse to pa omogoča delovanje in občevanje. Če povzamem, gre torej povezovanje znanih pomenov z novimi opažanji in to so navadni procesi v družbi ter človeku samem. Navadna je torej narava družbe, ki vsebuje splošne in individualne pomene in tako je tudi kultura navadna, saj obstaja v vsaki družbi ter vsakem posamezniku (Williams 1997: 6–7) in torej ni »odločitev, da nekaterim stvarjem rečemo kultura in jih nato z zidom v parku ločimo od navadnih ljudi in navadnega dela.« (Williams 1997: 8) Se pravi, kultura ni namenjena neki zaprti družbeni skupini, temveč bi morala biti za vse ljudi, saj je skupna. Skupna kultura pomeni, da ljudje kot celota določajo pomene, toda ne kot skupek pomenov, ki jih dominantna manjšina razširi nad večino, temveč

---

<sup>34</sup> V skupno obliko sodijo način oblasti, institucije pa tudi družbene formacije ipd., vendar Williams poda predvsem splošno oznako družbe, ki je ne razdela natančneje.

so to ustvarjene razmere, po katerih ljudstvo sodeluje pri ustvarjanju pomenov in ob tem bi moral vsak človek sam izbrati nabor vrednot. Skupnih pomenov ne tvorijo le predstavniki višjih slojev, pač pa tudi preostalo ljudstvo. S tem Williams umakne z najvišje pozicije predstavo o visoki literaturi kot nečem superiornem in z možnostjo tvorjenja pomenov vsakega človeka legitimizira tudi popularno, množično kulturo, pri čemer je uporaba simbolov problematična. Če namreč lahko vsak posameznik sodeluje pri rabi simbolov, se lahko zgodi, da pride do zlorabe arbitrarnosti znaka (simbola), to pa povzroči, da določeno dejanje v določenem kontekstu postane povsem legitimno, čeprav v resnici ni. Pri tem imam v mislih predvsem vodilni razred, ki za ohranitev lastne oblasti samostojno ustvarja pomene in simbole, ki jim bolj ustrezajo, nižji razred pa do ustvarjanja in razumevanja simbolov (zaradi narave izobraževalnega sistema) sploh nima dostopa. Prav to ustvarja podrejenost, a o tem nekoliko kasneje.

## **Kulturni boj med dominantno in marginalno kulturo**

Kot sem že nakazala, sodobna delavska literatura, ki jo preučujem v diplomski nalogi, ne sodi v kanon visoke literature, vsaj ne v takšnem smislu, v kakršnem so v 19. stoletju skušali opredeliti estetsko najbolj dovršena dela, katerih najvišji smoter naj bi bila avtonomnost in pa vsebnost t. i. višjega smisla literarno estetske sfere. (Juvan 2006: 58) Časovna oddaljenost in družbene spremembe so tako v teoriji kot seveda tudi v praksi spremenili literarno pisanje in dojemanje pisanja v današnjih časih. Literarnega dela ne dojemamo več kot nekaj avtonomnega, nadčasovnega, mitičnega, pač pa ga lahko opazujemo predvsem v luči družbenih (kulturnih) sprememb oz. dogajanja. Zakaj in kako je do tega sploh prišlo? Juvan v svojem delu *Literarna veda v rekonstrukciji* razloži omenjeni pojav. Pravi, da se je *ideja o presežnih vrednostih besedne umetnosti*, značilna predvsem za 19. stoletje, v 20. stoletju vse bolj in bolj umikala ideji družbenega konteksta. Zgodilo se je namreč, da se je umetnost začela zlivati s kulturo vsakdana, ki sta jo še pospešili ideja prostega časa in raba elektronskih medijev. Literatura še zdaleč ni bila več nekaj nadčasovnega oz. presežnega, temveč se je iz območja visoke literature premaknila v območje margine, kamor spadajo tudi postkolonialna, feministična, proletarska literatura. Treba jo je torej razumeti kot nekakšno alternativo dotedanjemu kanonu visoke literature (tako menijo tudi Derrida, Barthes, Kristeva) in jo razumeti kot družbenokritično opozicijo dominantni (meščanski) kulturi. (Juvan 2006: 79–80) Poleg tega je kultura postala dostopna vsem segmentom družbe, se pravi ne samo višjemu,

pač pa tudi nižjim, manj izobraženim slojem, s tem se je popularizirala in hkrati postala indikator razrednosti. Prav zaradi tega pojava mnogi teoretiki gledajo na kulturo kot na nekaj razrednega. V kratkih podpoglavjih bom skušala pokazati, kako so nekateri teoretiki, predvsem predstavniki kulturnih študij,<sup>35</sup> videli delavsko kulturo v odnosu do dominantne kulture.

### **Marx in njegovi idejni privrženci**

Začnimo s samim Marxom, ki je človeško družbo razdelil na dva dela, to sta baza (ekonomski pogoji) in nadstavba (učinki ekonomije). Na nadstavbo, kamor sodi tudi kultura, močno vplivajo produkcijske sile (sredstva), torej baza, Marx namreč trdi, da sfera ekonomije kot družbena baza določa splošni značaj družbenih, političnih in duhovnih procesov v življenju. (Stankovič 2002: 23) Njegovo idejno izhodišče sta nadaljevala poznejša neomarksista, to sta bila Graham Murdock in Peter Golding, ki sta bila njegovi misli o vplivu baze na nadstavbo naklonjena in sta kulturo postavila v območje družbene nadstavbe ter jo aplicirala na primer sodobnih množičnih medijev. Menila sta namreč, da se morajo velike medijske korporacije, ki sicer res vplivajo na naše razmišljanje in dojemanje sveta (in hkrati predstavljajo družbeno nadstavbo), če želijo imeti in ohranjati svoj dobiček, nenehno prilagajati okusu ljudskim množic (baza). (Strinati v Stankovič 2002: 24) S tega vidika pa je predvsem baza tista, ki določa nadstavbo in njeno delovanje.

Vendar Marx kulture oz. nadstavbe ni dojemal kot nekaj, kar bi vplivalo nazaj na bazo, to pa so mu očitali poznejši neomarksisti, ki so trdili, da je nadstavba in s tem kultura do neke mere avtonomna, saj produkcijske sile nanjo ne vplivajo povsem. To sta trdila predvsem L. Althusser in A. Gramsci, za njima pa je idejo nadaljeval sam R. Williams, ki sta mu zgoraj omenjena teoretika služila kot osnova.

Althusser razvije idejo, da družbeni red nastaja kot rezultat različnih ravni življenja, pri čemer nadstavba ni nepomembna, saj igra pomembno vlogo pri reprodukciji obstoječe družbeno-ekonomske ureditve. Za to reprodukcijo so najpomembnejši ideološki aparati države (IAD), npr. verski, šolski, družinski, pravni, politični IAD (Althusser 2000: 71), pri čemer vsi ti ideološki aparati pri svojem delovanju za ohranitev oblasti ne uporabljajo represije, temveč delujejo z ideologijo kot temeljem za ohranitev obstoječe družbene ureditve – po Althusserju je ideologija vedno v rokah vladajočega razreda. (Althusser 2000: 76–77)

---

<sup>35</sup> Tu gre predvsem za začetnike družbenih študij, ki so se bolj usmerjali v delavsko subkulturo, kasnejši so potem raziskovali tudi mladinsko subkulturo, kar nam pomaga pri interpretaciji romana Irvina Welsha.



Vendar pa ideologija ni nekaj imaginarnega, kot si je to predstavljal Marx – Althusser namreč trdi, da je ideologija »predstava imaginarnega razmerja med individuimi in njihovimi realnimi eksistenčnimi razmerami« (Althusser 2000: 87), kar pomeni, da so ideologije svetovni nazori, ki so sicer do neke mere imaginarni, a postanejo realni, ko z njimi aludiramo na realnost (Althusser 2000: 88): v ideologiji je predstavljeno razmerje ljudi do realnih razmer, v katerih živijo. (Althusser 2000: 90) Ideologija obstaja v vseh praksah državnega aparata in je tako nenehno prisotna, s tem pa omogoča reprodukcijo razmerij vladajočega razreda, pri čemer si pomaga z največjim ideološkim aparatom, to je šola. Slednja učence uči spretnosti, ovite v ideologijo vladajočega razreda, in vsakega posameznika opremi z ideologijo, ustrežno vlogi, ki jo mora opravljati v razredni družbi (vloga izkoriščanca, vloga agenta izkoriščanja, vloga agentov represije ali vloga poklicnih ideologov). Prav to dodeljevanje vlog in priučevanje spretnosti, ovitih v ideologijo vladajočega razreda, v veliki meri reproducira produkcijska razmerja. (Althusser 2000: 82) Tako lahko rečemo, da ne vpliva le baza na nadstavbo, marveč tudi obratno: nadstavba, ki je relativno avtonomna, vpliva na bazo, in sicer s pomočjo ideologije.

Še pomembnejši je za Williamsa Antonio Gramsci. Slednji razvije koncept hegemonije, ki je izjemno pomemben za razumevanje družbe. Civilna družba je namreč po njegovem »politična in kulturna hegemonija ene družbene skupine nad vso družbo[.]«<sup>36</sup> (Gramsci v Lukšič, Kurnik 2000: 72) Trdi namreč, da v družbi poteka nenehen boj med hegemonijo proletariata in hegemonijo vodilnega razreda, saj se lahko hegemonija prvega vzpostavi le skozi boj s hegemonijo drugega. Vodilni razred si oblast zagotavlja z vplivom na množice, to pa poteka preko šol, časopisov in meščanske tradicije, ki ustvarjajo predsodke, ti pa fiksirajo obstoječe stanje kot nespremenljivo in prav te predsodke mora proletariat najprej razbiti, če si želi vzpostaviti lastno hegemonijo v družbi, saj predsodki, ki fiksirajo obstoječe stanje kot edino možno, povzročajo avtomatsko strinjanje podrejenih slojev z obstoječo oblastjo.<sup>37</sup> (Lukšič, Kurnik 2000: 25) S predsodki in ideologijo torej vodilni razred ohranja oblast, vendar pa Gramsci slednjo problematizira, pravi namreč, da mora biti vsaka stranka vodilna, še preden pride na oblast, ko pa ji to uspe, mora oblast tudi zadržati, torej mora nenehno ohranjati svoj

---

<sup>36</sup> »Kulturna hegemonija gre po njegovem z roko v roki s politično hegemonijo« (Lukšič, Kurnik 2000: 72), kar pomeni, da se razredni boj odslkava tudi v kulturi.

<sup>37</sup> »Normalno izvajanje hegemonije na terenu, ki je postal klasičen za parlamentarne ureditve, se odlikuje s kombinacijo prisile in soglasja, ki se spreminjajoče uravnovešata, tako da sila ne preplavi soglasja prekomerno.« (Gramsci v Lukšič, Kurnik 2000: 35)

vpliv,<sup>38</sup> saj v nasprotnem primeru pride do krize hegemonije, ki zlahka omaje oblast vodilnega razreda: »[K]riza hegemonije nastopi takrat, ko vladajoča družbena skupina izčrpa svojo progresivno vlogo, čemur sledi razpad ideološkega bloka.« (Lukšič, Kurnik 2000: 37) Boj med vodilnim in podrejenimi razredi je tako nenehen.

## **Williams**

Williams večino Gramscijevih in Althusserjevih tez povzame za lastno razumevanje kulture in odnosov okoli nje. Ena njegovih najpomembnejših tez je, da kulturo razume celostno, kot poseben način življenja, ki smisla in vrednot ne odkriva le v umetniških delih, pač pa tudi v institucijah, obredih in načinih navadnega izkustva. (Debeljak 2002: 86) Tezo dopolnjuje z idejo, da je osnovna razlika med meščansko in delavsko prozo le sekundarnega pomena, prvotno razlikovanje se razkrije že v načinu življenja obeh skupin med različnimi možnostmi narave socialnih odnosov. (Williams v Hitchcock 1989: 27)

Za Williamsa je kultura najprej navadna (način življenja), nato pa jo postavi v bolj zapletene strukture, ki so povezane s formacijami družbene moči. Opredeli tudi pojem kulturnih formacij, to so nekakšna gibanja, centri zbiranja posameznih skupin. Znotraj formacij lahko delujejo posamezniki, ki te formacije tvorijo, sooblikujejo, izražajo svoje interese ter vplive, poleg tega se položaji posameznikov nenehno spreminjajo, nastajajo lahko tudi določene napetosti, ki nato vodijo v prelome ali poskuse oblikovanja novih formacij. (Williams 1997: 106)

»Razmerje sil v neki formaciji [Williams] opredeljuje kot razmerje podrejanja in boja, ki hkrati in povezano poteka v politiki, kulturi in gospodarstvu.« (Vogrinc 1997: 293), Williams pa pravi tudi, da je kultura razredna, pri čemer je nižji razred zaradi nepoučenosti prikrajšan za skupno dediščino in ostaja neveden, poleg tega pa struktura privatne lastnine onemogoča dostop ljudi kot celote do vladajočih ustanov.<sup>39</sup> Kultura namreč ni le posledica družbenega reda, ampak tudi bistven element nastanka tega reda, hkrati pa je tudi označevalni sistem, prek

---

<sup>38</sup> »Družbena skupina je vladajoča skupini nasprotnikov, ki jo nameravajo likvidirati ali si jo podrediti z oboroženo silo, in je vodeča sorodnim in zavezniškim silam. Družbena skupina mora postati vodilna, še preden osvoji vladno oblast [...]; potem ko izvaja oblast, in tudi če jo trdno drži v rokah, postane vladajoča in mora tudi ostati vodilna.« (Gramsci v Lukšič, Kurnik 2000: 33)

<sup>39</sup> Sam vidi rešitev v izobraževanju in zagotavljanju sredstev za umetnosti in izobraževanje odraslih pa tudi v preprečevanju širjenja vnaprej ustvarjene kulture nepoučenim množicam – spremeniti se mora tudi kultura, saj ne moremo ponuditi določene kulture nekemu, ki je ne more sprejeti. (Williams 1997: 22)

katerega se družbeni red ponavlja. (Williams 1997: 46) Ali, povedano drugače, kultura je »pomenski sklop, s katerim se družbena ureditev prenaša, obnavlja, doživlja in raziskuje.« (Eagleton 2000: 1421, 1422)

## **Hitchcock**

Hitchcock se v svojem delu *Working-class fiction in theory and practice* pogosto sklicuje na Raymonda Williamsa in njegovo idejo kulture. Še posebej izpostavi idejo kulturnih formacij, ki jih vpelje Williams, in poudari njihovo nujnost pri razvoju družbe. Pa tudi sicer je Hitchcockovo razumevanje kulture podobno Williamsovemu. Delavsko prozo razume kot polje razrednih bojev, pri čemer se delavska literatura kot marginalna (literatura podrejenih razredov) upira meščanski dominantni visoki kulturi,<sup>40</sup> ki narekuje določila estetike v literaturi. Ideologija višjega razreda ustvarja fikcijski prikaz, pri tem pa je nižji sloj zaradi različnih dejstev izločen. Na splošno je njihova identiteta problematična, Hitchcock se pri tem opre na E. P. Thompsona, ki pravi, da »moški in ženske v določenih produkcijskih odnosih vidijo nedosegljive interese, zaradi tega se začnejo bojevati na razredni ravni« (Hitchcock 1989: 5), in to je proces vzpostavljanja identitete. Identiteta se izoblikuje kot učinek razrednega konflikta, ki ga največkrat določajo ekonomska determiniranost, nepravilnost in razmerja nad- in podrejenosti. Tovrstno stanje v družbi se seveda prenese tudi v literaturo, ki tovrstne konfliktno odnose reflektira in jih odstira.

## **Lotman**

Zadnji od teoretikov, s katerimi si pomagamo pri obravnavi, je Jurij Lotman. Sam seveda ni predstavnik kulturnih študij, vendar pa je njegov pogled na literaturo kot sistem precej podoben tistemu, ki ga predstavljajo teoretiki kulturnih študij. Tudi on govori o boju med dominantnim in marginalnim, vendar pri tem uporabi izraza centralna in periferna literatura. V svojem delu *Znotraj mislečih svetov* razloži, kako deluje sistem literature in kako medsebojno vplivata centralna (dominantna) in periferna (marginalna) kultura.

Sistem jezikov (kulture) je dinamičen, saj nenehno prihaja do vdorov drugih tekstov od zunaj, ti vdori pa kaotično vplivajo na ureditev sveta oz. dane kulture. Pride do spopada jezikov in semiosfera v tem deluje kot generator informacij, saj se deli na središče in periferijo. Središče

---

<sup>40</sup> V visoko kulturo sodi literatura, ki jo za bralce srednjega sloja pišejo višjeslojski pisci in prav ti narekujejo, kaj bo brano in kaj pisano.

predstavljajo kulturni, razviti jeziki, medtem ko periferija ne predstavlja idealne norme, pač pa njeno nasprotje. Centralna in tudi periferna literatura delujeta po principu notranje urejenosti, osrednji mitotvorni mehanizem pa je topološki prostor. Urejenost slednjega je bistvena za razlikovanje centralne in periferne literature. Literatura kulturnih centrov namreč rekonstruira svet kot urejeno celoto in tudi teksti so zgrajeni po principu strukturne celote, z urejenim sižejem in višjim smislom, teksti te celote pa so med seboj organsko povezani in se razvijajo v enotno frazo, ki rojeva tragično napetost sižēja in končno spravo, medtem ko periferni teksti niso strukturirani v celoto, pač pa so deljeni na posamezne enote in prikazujejo sliko sveta, kjer vladata neurejenost in kaos. Sižejski elementi so ekscesni in slika sveta kaže anomalijo in dezorganiziranost, saj izkazuje tragične dogodke, ki simbolizirajo kršitev reda, tisto pa, kar je najmanj verjetno, se izkaže za najbolj verjetno. Sicer se pozitivni pol manifestira v čudežu, a to ni dovolj za rešitev vseh konfliktov, saj manjka splošna urejenost, slika sveta pa je tako tragična in kaotična. Konflikt se seveda odvija tudi na jezikovni ravni. Svet dojemamo kot model, ki nam ga ponuja jezik, preko njega se ustvarjajo določene norme. Ker periferna literatura ni literatura norm, pač pa jih ruši, tako ne more pokazati svojega videnja slike določenega časa in ostane neopažena. Problem periferne literature je v tem, da znotraj dominantne kulture in osrednjih medijev ter širše zavesti ljudi ta kultura ni opažena, saj je nihče izmed predstavnikov dominantne kulture ne omenja. Iz tega izvira konflikt. Sama semiosfera je zgrajena iz struktur, ki so v konfliktu, saj je svet znotraj meje (torej centralni svet) dojet kot varen, kulturn in harmoničen, zunanji (periferni) pa kot tuj in agresiven. Tako potekajo nenehni boji za kulturni jezik: po eni strani gre za poskus normiranja jezika, po drugi pa za kritiko odklonske prakse z vidika osrednjih norm. Prav to pa je tisto, kar me v tem trenutku zanima. Periferna, torej delavska proza, je v odnosu do centralne dominantne kulture v podrejenem položaju, in to do te mere, da lahko pod vprašaj postavim celo njen obstoj.

\*

Če torej izhajam iz gornjih teoretskih osnov, lahko rečem, da je proletarska kultura kot kultura podrejenih razredov v nenehnem konfliktu z dominantno kulturo, saj dela delavske književnosti nenehno spodkopavajo in izzivajo ideje dominantne književnosti. Dominantna književnost, ki skuša ohranjati svoj osrednji položaj v kulturi, se rešuje na tak način, da proletarski književnosti odreka estetsko vrednost. To se kaže v odnosu literarne kritike do tovrstne literature, bodisi jo kritizira bodisi je ne omenja in s tem ignorira njen obstoj. Literarno vrednotenje ima tudi politične razsežnosti, četudi se dogaja v akademskem okolju:

univerza, ki ima sama tudi politično težo (vsaj v Angliji, kjer pomembno vpliva na angleško literarno sceno), z zanikanjem kvalitete delavske literature tej onemogoča preboj na literarno prizorišče. Poraja se vprašanje, zakaj si skuša višji sloj podrediti delavskega in ohranjati nadvlado. Enega od možnih odgovorov ponuja George Orwell, ki v svojem avtobiografskem romanu *Na robu in na dnu v Parizu in Londonu* tovrsten pojav imenuje *strah pred drhaljo*. Sam je namreč delal kot *plongeur* (po položaju najnižji natakar v hotelski restavraciji) v neznosnih razmerah. Sprašuje se o smislu ohranjanja tovrstne službe, ki je pravzaprav nepomembna. Pravi, da bi družba brez nje popolnoma normalno delovala in da je to na nek način nepotrební višek, torej razkošje. Orwell meni, da bogati ljudje uživajo v razkošju, a ohranjanje podrejenega položaja delavcev v resnici podpirajo zato, ker se revežev bojijo. Razmer ne poznajo dobro in prav tega jih je strah. Predsodek pred reveži slednje umešča med podivjane pripadnike druge rase. Vendar pa tovrstna ideja ni v skladu z marksistično tradicijo, ki vidi odnose v družbi predvsem z ekonomskega vidika. Orwellova ideja temelji predvsem na razmišljanju o psiholoških učinkih pri predstavnikih razredov.

### **Kulturni boj v romanih – odnos do sistema**

V preteklih poglavjih sem teoretsko opredelila odnose med različnimi formacijami, odnos med dominantno in marginalno kulturo, ustvarjanje pomenov, ki je v domeni dominantne kulture in nosilcev družbene moči, saj margina do pomenov nima dostopa. Ko govorim o pomenih, imam v mislih predvsem jezikovni kod, ki je v funkciji ustvarjanja pomenov (npr. višjeslojci uporabljajo kompleksnejši kod, njihova govorica je bližje standardni pogovorni izreki, medtem ko je za govor predstavnikov nižjih slojev značilna izreka, polna ekspresivnih izrazov, kletvic, vulgarizmov, lahko govorimo o t. i. ekscesnem sociolektu, poleg tega pomeni med kodoma višjeslojcev in margine niso popolnoma prekrivni, kar pomeni, da ima lahko določen izraz v različnih kodih različen pomen, predstavnik margine lahko npr. napačno uporabi določen izraz ali ga izreče v napačnem kontekstu, kar lahko ustvari napetost med slojema).

V sledečem poglavju bom na praktičnih primerih prikazala, kako se junak, predstavnik delavske formacije in hkrati predstavnik marginalne (v odnosu do sistema podrejene) skupine, sooča z nosilci družbene moči, torej elitno formacijo, ki jo lahko predstavljajo posamezniki (predstavniki elit) ali pa skupine (predstavniki skupin, ki imajo družbeno moč).

## **Odnos do nosilcev družbene moči (sistema) v *Drobtinica***

Naj najprej pojasnim, kdo v romanu sploh predstavlja sistem družbene moči. Največji in najpomembnejši sistem zastopa železarna. Ta se kot nosilec družbene moči v knjigi sploh ne pojavlja, je pa tiho prisotna skozi celotno delo, predstavlja namreč družbeno moč dominantne kulture, v katero spadajo predstavniki upravnih in političnih elit, ki imajo v rokah moč nad vrednotami, hkrati pa jim njihov položaj kljub odgovornosti omogoča lažnejši način življenja in dostop do raznovrstnih dobrin, ki jih delavstvo ne more posedovati (k dobrinam lahko spadajo bodisi luksuzne materialne dobrine bodisi dostop do boljših delovnih mest oz. vstop v območje višjih krogov, kjer se odpirajo nove poslovne, zasebne priložnosti ...).

Glavni junak, Egon, ima do obrata negativno mnenje, saj meni, da težaško in monotono delo delavce psihično in fizično uničuje.

Egon sicer nima večjih težav s sistemom (ne uničuje stvari in se ne udeležuje pretefov, a se kljub temu velikokrat znajde v težavah, ker je znanec konfliktnih skupin in je občasno zraven, ko se pretepi zgodijo), čeprav ga skuša prevarati in obrniti sebi v prid. Vendar pa je njegov odnos do pripadnikov višjega razreda skrajno negativen, o njih ima slabo, skoraj mizantropsko mnenje, saj meni, da se za njihovo prijaznostjo oz. radodarnostjo skriva plehek značaj.<sup>41</sup>

Prav takšno je tudi njegovo mnenje o ljudeh na višjih položajih. Nanje se obrača poln cinizma in ironije, visoke položaje pa prezira, saj meni, da so to pozicije, ki ljudem omogočajo nelegalno početje, ki zaradi njihovega statusa postane legitimno. Tako v eni od situacij, ko je uredniku premočno stisnil roko in ga poškodoval, pravi:

»V svoje opravičilo: možakar ima vse možnosti, da postane velika živina. Z leti se bo prigrebel navzgor. Zaščitil ga bo položaj. Ne bo se ga več dalo tolči ne z besedo, ne z roko. V tistih višavah je večni mir. Zato jih je treba tepsti, dokler so še mladi.« (Mazzini 1987: 32)

Prav tako o mladi pesniški generaciji, ki se še vzpenja, pravi, da svojih pesmi ne recitirajo, pač pa jamrajo vsak svoje, in jim drugi aplavdirajo. Tisto, kar v dani situaciji junaka zmoti, je dvoličnost scene, ljudje, ki se na njej pojavljajo, skušajo namreč priti do višjih položajev s

---

<sup>41</sup> Tako o ženski, od katere v gostilni izsili plačilo pijače, pravi: »Pred njimi so stale steklenice piva. Nedvomno jih je plačala ženska in s tem kupila nedeljeno strinjanje obeh zajedalcev.« Ob tem meni, da njena prijaznost izhaja iz gole sebičnosti in ob tem poudari njeno statusno pripadnost, ki jo želi izkoristiti: »Pička je torej polna denarja. Vsi trije ga bomo lahko pili cel večer na njen račun.« (Mazzini 1987: 11) Na koncu mu zaradi grdega vedenja dejanje ne uspe.

pomočjo različnih znanstev in pojavljanja na omenjeni sceni. Egon se od tega distancira, razno povezovanje se mu zdi priliznjeno, sam ne želi pripadati ničemur, saj meni, da to človeka spridi:

»Že dolgo se nisem udeležil nobenega literarnega večera in gnus do njih se mi je malce polegel. Zbledel v spominu. Prav perverzno sem si želel videti spet ene in iste obraze, ki se na takih srečanjih zbirajo.« (Mazzini 1987: 27)

Tovrstne skupine (scene) so institucionalizirane in na ta način oblikujejo določene vrednote. Junak se od njih distancira, ker je po naravi individualist in v povezovanju vidi čredni nagon, predvsem pa ga zmoti dvoličnost, ki se ob tem pojavlja. Če je npr. vrednota v takšni skupini aplavdiranje bralcu pesmi, s tem sicer ni nič narobe, junak problem vidi v tem, da aplavz ni poklon bralcu, pač pa avtomatizem, ki je sam sebi namen. Še večji paradoks je, ker večini prisotnih pesmi sploh niso všeč, temveč so tam le zato, da se pokažejo in preberejo svoje pesmi.

Odnos do sistema oz. do nosilcev družbene moči in njihovih pomočnikov (npr. policisti, uradniki v raznih institucijah ...) se v romanu ne kaže samo skozi Egonove oči oz. skozi prvoosebne pripovedovalca, temveč je zadeva kompleksnejša. V romanu namreč nastopa tudi kar nekaj skupin družbenega roba, ki so tako ali drugače vpete v zgodbo, večinoma kot Egonovi prijatelji oz. znanci. Prav vsi imajo težave s sistemom, ki jim ne odgovarja, pri čemer so v primerjavi z Egonom bolj problematični in simbolizirajo upor proti vrednotam dominantne kulture, ki so v rokah nosilcev družbene moči in katerih vrednote skrbno varujejo varuhi reda in miru – policisti. Nenehni konflikti so neizbežni in se navadno končajo s pretepi. Ob natančnejši poglobitvi v shemo subkultur na Jesenicah ugotovim, da imajo težave s sistemom pripadniki pankovske subkulture, ki so popolnoma netolerantni do soljudi (npr. do predstavnikov drugih mladinskih subkultur), naredijo namreč kraval na šolskem plesu, saj organizatorjem vsilijo svojo glasbo, obenem pa se začnejo pretepati z mladostniki, ki se jim skušajo upreti. Posledično uničijo tudi dobršen del šolske telovadnice in posredovati mora policija.

V naslednjo skupino marginalcev na Jesenicah sodijo Ibrovi bratje. Njihova prisotnost v romanu je bežna, saj Slovenijo zgolj prečkajo, njihov cilj je Nemčija, a kratek postanek na Jesenicah je dovolj za problematičen dogodek. Zaradi deviantnega obnašanja (urinirajo v grmovje) jih skuša policist oglobiti, a ga tako močno pretepejo, da konča v bolnišnici. Bratje izkazujejo močno konflikten odnos do sistema, ki ga ne upoštevajo in ne spoštujejo. Pretep je torej glavna oblika obračunavanja skupin z družbo in njenimi od nosilcev moči nastavljenimi pravili, saj sprava ni mogoča. To se kaže tudi v opozicionalnem odnosu med proletarskim

mestom in kmečkim podeželjem. Avtor to ponazori v kratkem, ironično-humornem odstavku, ko govori o tem, kako neizobraženi kmečki mladci ne odobravajo drugih subkultur, npr. pankerjev, hipijev, rokerjev. Pretepejo vse, ki ne upoštevajo vrednot, ki vladajo v njihovem okolju:

»S Punkiem sva bila stara kamerada. Dostikrat so naju pretepli skupaj. Najhuje takrat, ko smo šli z bendom igrat v neko zakotno vas. Pred odhodom sem se pogovarjal s Hipuzlom. Tudi on je imel svoje čase bend in so šli, vsi dolgolasi in bradati, špilat v taisto vas. Kratko pristrženi kmečki fantje so znoreli, ko so jih videli. Pretepli so jih kot vole. In potem, čez leta, smo šli mi. Ostriženi na krtačko, v usnju. Dolgolasi kmečki fantje so znoreli, ko so nas videli. Pretepli so nas kot vole.« (Mazzini 1987: 130)

Odlomek prikazuje, kako določena skupina ljudi vzpostavi lasten sistem vrednot, ki jih skrbno varuje. Strah pred drugačnostjo in izgubo lastne identitete jih sili v konfliktno reagiranje na vsakogar, ki bi hotel njihov sistem porušiti. V bistvu je identiteta določene skupine prav tako močna kot identiteta same družbe, le da slednja konflikte rešuje nekoliko bolj subtilno, a v osnovi je zadeva podobna. V odlomku so zanimive sile moči. Ker ima skupina kmečkih fantov močno okrepljeno identiteto, ki jim jo nudi domače okolje (torej prostor) so neprimerno močnejši kot prišleki, ki jim prostor ni domač (ne počutijo se udobno, ker prostora ne poznajo, so v podrejenem položaju ...), kar kaže na to, kako močan in pomemben identifikacijski dejavnik je prostor in tudi kako močno ga junaki skušajo obvarovati.

## **Sistem pri Kosmaču**

Kljub temu da je sistem navidezno prijazen do Kosma,<sup>42</sup> se slednji vendarle ne more otresti upornosti. Posebna občutljivost v njem mu namreč nudi uvid v različne družbene situacije, ki kažejo mačehovski odnos sistema do svojih šibkih členov, npr. do klošarjev, do drugače mislečih, do delavcev, ki opravljajo najtežja dela in so ob tem slabo varovani, junak nam o slednjih pove: »[N]a Zidgradu so delavci crkavali kot zajci. Enega je povozil tovornjak, drugega je pokopala opeka, tretjega je zmlela hruška. Črna zastava je visela večkrat kot državna.« (Kosmač 2012: 46)

---

<sup>42</sup> Kosmo se navadno uspešno reši iz zagatnih situacij, tudi policija do njega ni nasilna, kot npr. do junaka v *Kako pozno, pozno je bilo*, temveč ga pustijo pri miru oz. ga zgolj opozarjajo, čeprav počne delikventna dejanja in se na vse načine upira sistemu, do katerega ima kritičen odnos. Razlaga milega policijskega ravnanja je najverjetneje posledica majhnosti mesta, v katerem živi Kosmo. Policistom je dobro znan in ker navadno ne uničuje tuje lastnine, mu večkrat pogledajo skozi prste. Njegova pozicija v sistemu je kljub marginalnosti dokaj trdna.



Vendar pa tu ne gre le za črno-belo kritiko sistema, pri kateri se višjeslojci kot nosilci družbene moči spravljajo na margino, ki je brez moči, temveč dobijo velik pomen tudi razmeroma majhne razlike med položaji v mikrosistemu moči, npr. znotraj tovarne delavci proti preddelavcem, delavci proti delavkam; v Kosmačevem primeru se varnostnik spravlja na delavce, ki so po poziciji nižje kot on sam, pri čemer avtor kritizira tudi njegovo nevednost oz. zakrivanje oči pred skorumpirano situacijo na višjih družbenih položajih: »Užival je v poniževanju in maltretiranju plebejcev. Patricijev iz pisarn ni nadlegoval. Na kraj pameti mu ni padlo, da se pravi lopovi skrivajo v pisarnah.« (Kosmač 2012: 34)

Kosmova kritika torej leti tako na direktorje podjetij, ki ne poskrbijo za svoje podrejene in jim hkrati ne omogočajo dobrih pogojev za življenje (slabe plače, naporen delovni čas, težaški delovni pogoji ...), kot tudi na skorumpirano politiko pa tudi na ljudi, ki so nestrpni do drugačnih, ki ne marajo ljudi z družbenega roba ipd., zato se Kosmo odloči živeti drugače, kot od njega pričakuje družba – sistem. Do nestrpnih oz. stereotipnih ljudi je ciničen, nadrejenim pa se roga in jim občasno nagaja, a le v stanju opitosti, njegov upor pa ni produktiven, saj ne gre za upor, ki bi ogrozil socialno-politični položaj direktorja in strukturo sistema, ampak za 'pritlehno' pobalinstvo, ki kompenzira dejansko nemoč.<sup>43</sup>

Njegov upor in odpor se povečujeta tudi zato, ker v nameščencih sistema vidi napake, npr. pijanost sodnika, pretirano domačnost zdravnika, ki je prej od njega zahteval vikanje ipd. Nosilci sistema od njega torej zahtevajo določeno vedenje, ki ga sami ne izvajajo. Dvoličnost pa Kosma, tako kot npr. Egona v *Drobtinica*, močno jezi.

Poleg tega je v njem nenehno prisoten odpor do kakršnega koli pripadanja sistemu, delo varnostnika mu sicer ustreza, toda ko mora nekoč skupaj s preostalimi varnostniki na izobraževanje, kjer skušajo nosilci družbene moči predvsem učvrstiti njihovo pripadnost poklicu, Kosmo tega ne sprejme, svojim sodelavcem se celo posmehuje: »Na obešalnikih v omarah so visele uniforme z napisom: Obleci me, ko boš začutil, da si varnostnik! Varnostnik – z velikimi črkami. Nosili so jih že skoraj vsi.

'Ti pa kar v kavbojkah?'

'Preveč zares ste vzeli vse skupaj,' sem odvrnil. 'Spominjate me na udarnike!'  
(Kosmač 2012: 40) se jim posmehne, hkrati pa nadrejene imenuje veliki inkvizitorji. Slednji se mu na nek način maščujejo, saj pozneje zaključnega izpita ne opravi.

---

<sup>43</sup> »Tega pa ne veš, se mi je povrnil spomin, da sva ti z Matjažem spila pol Johnny Walkerja, se nato poscala vanj in ga nazaj zamašila, da je videti kot cel. Zdaj se imenuje Johnny Surprise.« (Kosmač 2012: 51)

## Rezmanov sistem

Rezmanovi rudarji večinoma nimajo težav s sistemom. So bolj ali manj pošteni delavci, vsak s svojo posebno zgodbo, le da so nekateri do sistema bolj kritični kot drugi. V prvi zgodbi rudar toži o ravnanju nadrejenih: »Zbode me vikanje, saj v jami ni takšne navade. Vsi smo enaki in vsi smo na ti. Tudi štajger, poslovodja, in tudi direktor. Zdaj pa ta vi, vi, vi. In glej, kaj vse vedo, kaj počnem. Res. Še vedno rad pobegnem na kakšno vajo ali sestanek našega kulturno-prosvetnega društva. In tile v personali vse vedo.« (Rezman 2008: 13)

Moti ga predvsem odnos nadrejenih v upravi, ki svojo višjo pozicijo izkazujejo skozi jezik, poleg tega pa mu dajo jasno vedeti, da o njem vse vedo, kar mu daje nekoliko utesnjujoč občutek. Nekaj podobnega se zgodi (v sicer bolj drastičnih okoliščinah) tudi Kelmanovemu junaku.

Taisti rudar pozneje pripoveduje tudi o smrti nekega drugega rudarja, zmoti ga, da njegov nadrejeni ob incidentu sploh ni ustavil strojev, saj »je najprej pomislil, ali naj prej ustavi transporterje ali pa naj prej pokliče z bližnjega telefona. Mrtvemu ni več mogoče pomagati, proizvodnja pa mora teči naprej.« (Rezman 2008: 10) Vse je usmerjeno k proizvodnji, ki je najpomembnejša. Tu lahko jasno vidimo, kako nepomembni so v resnici delavci sami in kako se tega tudi jasno zavedajo.

V predzadnji zgodbi invalidsko upokojenega rudarja zmoti dvoličnost političnih elit. Ob prazniku, ko novi rudarski rekruti skačejo čez kožo, meni, da bi to moral biti znamenit folklorni praznik, v resnici pa je le politična reklama: »Ko bo pravi čas in bo kolona postavljena, se bodo s črnimi limuzinami odpeljali na kotalkališče [...] najpomembnejši med njimi bo povedal nekaj slavnostnih besed o tovarštvu, knapovšni in udarništvu, potem bo govoril o zvezi komunistov, bratstvu in edinstvu ter tovarišu Titu[.]« (Rezman 2008: 163, 164) Njegova grenkoba se še stopnjuje ob tem, da se praznik sprevrže v žretje in pitje brez mere: »Tudi natakariji in natakarike so čedalje bolj tiščali na plesišče, ljudje pa so si, kot na kakšnih orgijah, vse bolj stregli sami, nihče ni računal, nihče ni plačeval, vina, piva, konjaka ter kruha in svinjskih krač je bilo toliko, da so se valjali vsepovsod.« (Rezman 2008: 183) Na koncu junak poudari sprijenost ideološkega aparata, ki je umetno ustvaril idejo blaginje, slednja pa je le navidezna:

»Celo mesto praznuje [...] In se hvalijo, kako so z golimi rokami sestavili ta kurčev čudež komunizma, na mehkem močvirju vijugaste vode, zregulirali strugo, posekali drevje, zasuli tunfe [...] Kurci komunistični! So nafukali knape butaste, da bodo spremenili svet. Kaj pa je to, če zreguliraš reko, zabetoniraš in poasfaltiraš njive in spodkoplješ celo vas, cerkev, kino pa

britof? Zato da vsak dan frišn koln nasuješ v elektrarniško peč. Kaj je to? A je to kakšen napredek, pizda? To ni nič. To nima nobenega smisla!« (Rezman 2008: 187)

Nekoliko manifestativna ugotovitev, ki skuša bralcu dopovedati, kako nesmiselno je rudarsko početje, saj so politiki v maniri navideznega napredka uničili naravo, dolino in posledično življenje prebivalstva.

## **Sistem pri Kelmanu**

Enega izmed junakov v romanu *Kako pozno, pozno je bilo* bi lahko imenovali kar sistem. Sistem kot lik v literarnem delu morda deluje nekoliko sporno, a v resnici lahko govorim o tipiziranih predstavnikih družbene ureditve,<sup>44</sup> v katero spadajo skupine ljudi oz. posamezniki, predstavniki dominantnih institucij, ki glavnemu junaku otežujejo bivanje in identiteto ter mu s tem onemogočajo občutek varnosti, sprejetosti v družbo, s tem pa ga še dodatno opredelijo kot odklonskega, saj do njih ne čuti nobenega spoštovanja in se z njimi ne more identificirati. Njihovo nasilje mu onemogoča izoblikovanje lastne identitete, še več, nenehno je paranoičen in nezaupljiv, celo do ljudi na cesti.<sup>45</sup>

Tudi ko se junak po incidentu s policisti, ob katerem oslepi, odpravi na socialno službo ter k zdravniku in skuša doseči, da bi mu odobrili preregistracijo v delavca s posebnimi potrebami ali mu dali invalidnino, ne doseže ničesar. Slabe izkušnje se nenehno stopnjujejo, na koncu pa se absurdno izkaže, da zdravnik (h kateremu se napoti nazadnje) sploh ne verjame v njegovo slepoto. Izkaže se, da njegovo stanje nikomur nič ne pomeni. Skubic v spremni besedi stanje opredeli takole:

»Vsem [ustanovam] je pomembno le, ali je njegovo stanje racionalno razložljivo in ali ga je mogoče nekako zabeležiti v uradnih papirjih, ki bi ustrezalo ustanovam. Ustanovam, ki niso bile ustvarjene zanj: le nenehno ga opozarjajo, da je njegovo ravnanje nedosledno, nelogično, nerazumljivo.« (Skubic 2006: 310)

---

<sup>44</sup> Nosilci moči (lokalne, tovarniške oblasti, predstavniki različnih sodnih, socialnovarstvenih institucij ...) so bolj tipizirano predstavljeni od delavcev. Seveda so tudi delavci do neke mere tipizirani, imajo določene skupne značilnosti, kot so težave z institucijami, nezaupanje v soljudi ipd., toda avtorji junaka natančneje karakterno izoblikujejo in natančneje razvijajo njegovo delovanje, kot je to opisano pri institucijah. Tudi druge družbene skupine so le do neke mere tipizirane, odvisno od tega, kolikšno pomembnost jim v zgodbi namenja avtor.

<sup>45</sup> »Pa kako zdaj to, da ga vsi tako gledajo, jebemu mater? Ta s to od pira zabuhlo faco pa s temi majhnimi, prebrisanimi očmi, pa ta njegova stara prepasana pelerina, klošarska za popizdit; gledal ga je, ne gledal, ampak zijal, v pizdu mater, zijal je direkt v Sammyja, ti boga, mogoče mu je točno on spizdil čevlje. Jebi se!« (Kelman 2006: 6–7)

Sklenem lahko, da se institucije obrnejo proti junaku, najbolj očitni dogodek, ki kaže na to, se zgodi, ko gre Sammy k zavarovalniškemu referentu na pogovor. Zaradi prestrašenosti je dokaj zadržan, a ko referent za trenutek izkaže nekoliko osebnega zanimanja za Sammyjevo zgodbo, ta prizna, da so ga policisti grdo pretepli. Referent v trenutku pozabi na njuno zaupnost (ki je bila očitno z njegove strani zaigrana) in besedo zapiše v formular. Sammyju se to ne zdi primerno in prosi uradnika, naj besedo zbriše, a mu ta odgovori, da se to ne da in »[č]e stranka kaj noče, da se kaj vnese, potem naj tega ne bi rekla. Ko je enkrat noter ne more več ven. Nimam pooblastila; jaz sem samo sprejemni referent. Ne morem spodbijati nečesa, kar je relevantno.« (Kelman 2006: 81)

Sammy spozna, da ga je referent prevaral, in besen zapusti prostor. Zaveda se, da je s tem izrazom storil nepopravljivo napako, saj se pozneje druga zavarovalniška referentka nasloni prav na izraz pregarbati. Iz njenih besed je lepo razvidno, kako institucija dojema in vodi človekovo mentaliteto na podlagi izrečenega:

»Tukaj je napisana besedna zveza »pregarbalim se«, in vnesena je izrecno kot citat. Ampak to je pogovorni izraz, in morda ne bodo vsi, ki bodo obdelovali vaš zahtevek, razumeli, kaj to pomeni. [...] Vaše besede vseeno zmeraj ostanejo vnesene, gospod Samuels.« (Kelman 2006: 85)

Izraz garbati spada med pogovorno izreko in ne spada k izreki dominantne kulture, s tega vidika je odklonski in institucija ga lahko uporabi proti Sammyju. Neki izreki mu podeljuje status manjvrednega nižjerazrednega pripadnika, ki mu lahko uradniki zaradi nepoznavanja dominantnega jezika in zahtevnejših jezikovnih struktur nenehno očitajo nedoslednost in nepravilnost, to pa pri junaku povzroči paranojo in nezmožnost komunikacije, saj se noče bojevati s sistemom. Poleg tega mu referentka jasno pove, da bo beseda pregarbati za vedno ostala v uradniških zapisih in tako bo sistem vedno vedel zanj in njegovo napako, na ta način pa Sammy svojega statusa ne bo mogel nikoli spremeniti, saj bo vedno ostalo tisto nekaj, s čimer bo sistem razpolagal in ga preiskoval. (Skubic 2006: 311)

V literarnem delu se tako jasno vidi, kako se Sammy zaradi nezmožnosti komunikacije z institucijo umika iz boja in skuša vsemu pobegniti, saj ugotovi, da na noben način ne bo mogel zmagati. Ravno takrat pa nenadoma dobi pomoč v obliki odvetnika Allyja, ki se odloči, da mu bo pomagal. Ally v zgodbi predstavlja vez med institucijo in Sammyjem. Popolnoma jasni so mu manevri institucij, ki se ne trudijo razumeti človeka in njegove stiske, temveč delujejo po svojih pravilih, ki jih, če nisi predstavnik dominantne kulture, ne poznaš. Tako skuša Sammyju razložiti način njihovega dela ter mu pomagati priti do socialne podpore, a se ga Sammy močno otepa, tudi njemu namreč ne zaupa.

Vprašanje, ki se poraja, je sledeče: kdaj oz. kako se sploh lahko rodi tolikšno nezaupanje v sistem?

Sammy je tipičen pripadnik delavskega razreda in ponotranja tudi skupno mentaliteto tega razreda, njegovo nezaupanje v sistem ima korenine že v samem bistvu razredne pripadnosti. Rojen je namreč v tisti del družbe, ki nima dostopa do višjih položajev in posledično goji nezaupanje v sistem, začeni z njegovimi starši,<sup>46</sup> pa tudi izobraževalne institucije pozneje te mentalitete ne spremenijo, se pravi, da ni nikogar, ki bi mu omogočil kulturni kapital ter mu vcepil drugačne vrednote. O odnosu učiteljice pravi takole: »Prasica stara, zjebala te je, stari. Z enim pogledom. Tako simpel se to da. In spoznaš resnico o sebi. Vidiš, kako si za vse večne cajte v kurcu. Glupa mala kurčeva budala.« (Kelman 2006: 13) Samega sebe dojema kot neumneža, ki ne bo nikoli ničesar dosegel. To mu vceplja šola kot nosilec vrednot vladajočega razreda in ideološki aparat države. Vsi, ki se temu upirajo, ne bodo imeli nikoli dostopa do kapitala ali dostojnega življenja. Zato se pripadniki nižjega sloja ne trudijo česa doseči, dovolj zgodaj jim je namreč pokazano, kam spadajo. Raje se povezujejo med sabo. Napravijo lasten nabor vrednot in so si med sabo skorajda enaki. Zaprtost višjega sloja in ekskluzivnost povzročata strah pred izstopom iz množice,<sup>47</sup> kajti če bi ga izvrgla še ta, bi bil ob identiteto. Tako je za pripadnike delavskega razreda značilno preživljanje sobot pred TV-ekranom, ko sta na sporedu biljard in nogomet, obvezni so petkovi pivski obiski gostiln, ki so glavno zavetišče in zbirališče moške populacije delavskega razreda in kjer se občasno odvije tudi kaka drama.

Sistem nenehno izvaja različne prijeme, ki povzročajo paranojo nižjega razreda, kar v ekstremnih primerih povzroči dojetje dominantne sfere kot zarotniške in tudi Sammy pri tem ni izjema. Nekoč se namreč skuša prijaviti za službo in mora reševati vprašalnik, pri čemer je izjemno besen na sistem in to le zato, ker je sistem uspel pridobiti njegove osebne podatke in skrivnosti, kar mu povzroča strah: »Pa vsa ta glupa vprašanja. Ampak čutil si, da imajo en tak ključ, da lahko z njim odpirajo tvoje odgovore, pa bo pred njimi celo tvoje življenje, čisto razgaljeno, vse tvoje umazane skrivnosti; oni jih bodo pa preštudirali, ko boš ti že doma, pa vnesli vse informacije v svojo osrednjo bazo.« (Kelman 2006: 15) Paranoičnost iz gornjega odstavka predstavlja tipično Sammyjevo lastnost, ki pa ni zgolj njegova, temveč

---

<sup>46</sup> V romanu o tem priča Sammyjeva retrospekcija, ko se spominja očetove nastrojenosti proti kapitalistom. Na koncu anekdote z varčevanjem povzemam očetov citat: »Za vročo vodo plačaš, je govoril, pa imaš vročo vodo, ne boš je v hladno spreminjal. Ne jim dajat tega gušta, prekletim prasicam debelim.« (Kelman 2006: 123)

<sup>47</sup> Sammy o tem: »Z drugimi se smejiš, ker se bojiš ne smejat, bojiš se iz množice izstopat[.]« (Kelman 2006: 13)

jo ima vsak predstavnik njegovega razreda. Takšen negotov občutek povzročata nasilje, ki ga sistem izvaja nad nepokornimi, in pa onemogočena komunikacija med posamezniki in institucijami. S tem je posamezniku odvzeta pravica do položaja v družbi pa tudi osebna identiteta.

\*

Poseben odnos, ki ga moram zaradi njegove zapletenosti natančneje razložiti, je Sammyjev odnos do policistov. Po eni strani krivde za lasten paranoičen odnos ne vali le nanje, saj se zaveda, da le izvršujejo ukaze, ki jih narekujejo nadrejeni, šefi, ki vodijo sistem in določajo vrednote: »Pa ne da bi na pandurje krivdo valil, to bi bilo blesavo, nima smisla, kurac; sistem je tisti; oni samo komande ubogajo. Pa tudi veš, da je samo ena kurčeva komanda: kurce je treba do konca prefukat, da bojo vedeli, kdo je šef; to je komanda, kurac, prva komanda[.]« (Kelman 2006: 53)

Sammy se torej zaveda, da policisti le izpolnjujejo ukaze nadrejenih. Vseeno pa mu predstavljajo višek terorja, saj so oni tisti, ki ga nad njim izvršujejo. Skrbijo namreč, da se dominantne vrednote ne bi kršile in so pri tem do Sammyja kot bivšega kriminalca skrajno nezaupljivi, njegovim pojasnilom ne verjamejo. Njihovo nasilje je v knjigi večkrat popisano, čisto na začetku ga tako močno pretepejo, da oslepi, ko pa ga odpustijo domov, ga slepega naženejo na ulico in pustijo samega. Pozneje ga še enkrat privedejo v zapor, kjer se iz njega norčujejo in ga ustrahujejo. Pripravijo ga celo do tega, da postane tako zelo paranoičen, da v vsakem dogodku, ki ga sproži policija, vidi zaroto.

## **Welshev sistem**

Tudi v *Trainspottingu* je odnos junakov do sistema izjemno problematičen. Mamila in njihova raba so namreč z zakonom prepovedani, prav zaradi prepovedi pa med junaki vedno vladata napetost in nezaupanje. Policija kot formacija, ki nadzoruje upoštevanje vrednot, je namreč posebej pozorna na obrobne skupine, kakršna je tista, v kateri so Renton, Murphy, Begbie in Sikboj, zato je njihov strah pred policijo popolnoma upravičen, hkrati pa tako močan, da povzroča nenehno paranojo med liki, ki se prav zaradi slednje obnašajo čudno. Ko se npr. z avtobusom odpravijo v London, polni denarja za drogo, so tako prestrašeni, da nenehno oprezujejo okolico in vstopijo na avtobus šele tik pred odhodom, da se ne bi prej zgodila kakšna policijska racija in bi jim pobrali ves denar. Policija jih namreč predobro pozna in tudi sami imajo policiste ter sodne in zaposlitvene uradnike v malem prstu. Izkušnje so jih namreč

naučile, kako pretentati stanodajalca, kako se zlagati policistu, kako ne pridobiti službe, kljub temu da te zavod za zaposlovanje pošlje k delodajalcu,<sup>48</sup> kako se na sodišču pokazati nedolžnega ...<sup>49</sup> Poleg tega gredo junakom vsi predstavniki dominantne sfere oz. elite na živce, to so npr. bogataši in izobraženci, a vseeno gre bolj za stereotipno (čeprav ne nujno napačno) predvidevanje, da so za stanje narkomanov krivi predvsem oni.

Izmed vseh likov je najbolj problematičen Begbie.<sup>50</sup> Na živce mu gredo prav vsi, ki se ne strinjajo z njim in prav tako tudi vsi ostali. Vrednot, razen lastnih, ne priznava, kar je popolnoma v neskladju z urejenostjo sistema, zato je najbrž edini, ki mu je popolnoma nasproten. Prav tako ni predvidljiv, saj lahko vsakega izmed junakov nekako umestimo, določimo njegova ravnanja, še celo Sikbojeva do neke mere, a Begbie je povsem samosvoj. Kadar se počuti slabo ali kadar mu je dolgčas, namreč kar brez vzroka znori. Nekoč na neki zabavi s podesta vrže težek kozarec na pripadnika skinheadovske subkulture in mu prebije glavo. Spodaj se začnejo pretepati med sabo, saj se po krivem obtožujejo dejanja, a Begbie ne odide stran, temveč se jim pridruži in se začne tepsti s prvim, ki mu pride pod roke. Zdi se, da mu nasilje predstavlja užitek, po drugi strani pa se z njim potrjuje, saj je izjemno močen.

Kljub temu da je Begbie v odnosih najobčutljivejši izmed vseh, pa je Renton tisti, ki ima več občutka o tem, kako jih v bistvu sistem postavlja v pozicijo brezusodnosti, iz katere ne morejo izplavati. On je najbolj nastrojen proti sistemu, ker ta manipulira z državljani, tako npr. pravi »[da] lubezen ne obstaja, da je to tko ko religija, [...] država hoče, da verjameš v razna taka sranja, tko da te pol laži kontrolirajo pa te jebejo v glavo [...]« (Welsh 1997: 164) Takšnih in podobnih misli je Renton, ki mu je brat umrl med služenjem vojske, se pravi med služenjem državi. Vojsko Renton prezira: »Sam pomisl mal. V vojski vse naredijo za te glupe kurce. Futrajo jih, pocen pijačo jim dajejo v unih kurčevih kantinah, sam da neb hodil ven v mest pa

---

<sup>48</sup> Renton in Kartofel morata na zahtevo zavoda za zaposlovanje na razgovor za službo nosača v hotelu. Izmuzneta se tako, da Renton na razgovoru sicer zelo dobro komunicira, a prizna, da je bivši odvisnik od droge, Kartofel pa v formular navede same pretirane podatke (deset maturitetnih predmetov, najboljša šola ...), ki jih na razgovoru izničuje z obrazložitvijo, da jih je navedel, ker si je močno želel službe. Nikogar od njiju ne zaposlijo.

<sup>49</sup> Ko Renton in Kartofel kradeta knjige, ju zalotijo in obtožijo; Renton se reši, ker reče, da je knjige vzel za branje in ne za preprodajo. Ko ga sodnik izpraša o Kierkegaardovi filozofiji, mu Renton razloži učenjaške filozofije, in ker jih sodnik ne zna na pamet, ga pomilosti. Kartofel pa se zmede in prizna krivdo, za deset mesecev ga zaprejo.

<sup>50</sup> S svojim vedenjem mu je zelo blizu tudi Sikboj.

kvartal vojski imidža, razburjal lokalnega prebivalstva pa to. Ko pridejo ven v civilstvo, morjo pa vse sami delat.« (Welsh 1997: 140)

Poleg tega je besen na Škote in njihovo ponižnost ter občutek, da so najbolj ubogi, pri čemer meni, da se le smilijo sami sebi, ničesar pa ne storijo, da bi bilo bolje. Ironično pripomni: »Še nkol nism sreču nbenga iz Glasgowa, k neb mislu, da so oni tam edini dejansko trpeč proletariat na Škotskem, v Zahodni Evropi, na svetu. Glasgowški doživljanje socialne stiske je edin res relevantn doživljanje socialne stiske na svetu.« (Welsh 1997: 199)

## Jezikovni stil proznih del

Jezikovni stil literarnega dela bistveno vpliva na dojetje identitete junakov in piscev delavskega razreda, saj se prek jezika odstira specifično polje pomenov, ki so v obtoku znotraj določene kulture. V tem poglavju bom natančno preučila obliko proznih del in jo razložila. Williams v *Navadni kulturi* trdi, da v različnih obdobjih živijo različni žanri oz. določene oblike, odvisno od obstoječega družbenega reda. Oblika torej ni določena sama po sebi, pač od zunaj. (Williams 1997: 196)

Pomagala si bom s teorijo Valentina N. Vološinova,<sup>51</sup> ki jo je pozneje povzel tudi Bahtin, da bi utemeljila hipotezo o delavski prozi kot literarnemu hibridu, ki ima razredne korenine. Jezik je namreč tisti, ki odločilno razlikuje delavsko fikcijo od vseh drugih žanrov. Tudi Bahtin meni, da je jezik ena od ključnih razrednih karakteristik. Jezikovni znak po Bahtinu ni arbitraren, temveč je stvaritev družbenih procesov (lahko bi rekli tudi konteksta). Znak je torej konstrukt socialno delujočih ljudi v njihovi interakciji, pri čemer je pogojen s pripadniki socialne sfere in neposrednimi pogoji interakcije – če se to spreminja, se spreminja tudi znak. Ker pa znotraj skupnosti obstajajo različni interesi, je s tem določen tudi sam znak. Vendar razredni znak ne sovпада z znakom skupnosti, saj se različno orientirani poudarki križajo v vsakem znaku, slednji tako postane polje razrednega boja, dobi namreč dva obraza in je lahko v različnih kontekstih različno razumljen. (Bahtin v Hitchcock 1989: 42)

Bahtinove koncepcije so zelo pomembne za obravnavo delavskega razreda, saj:

- 1.) je pogled delavskega pisca na svet sinhroniziran s pogledom celotnega razreda;
- 2.) piščev jezik reflektira uporabo znakov razreda, a tudi

---

<sup>51</sup> Valentin N. Vološinov: *Marksizem in filozofija jezika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008.



3.) jezik pogosto lomi poudarke znakov skupnosti, ki so zunaj njegovega razreda (Bahtin v Hitchcock 1989: 43).

Če torej povzamem, pisec uporabi znake svojega razreda, pomen znaka razreda pa se razlikuje od dominantnega pomena znaka, ki ima določen pomen v skupnosti. Razredni boj se tako prenese v jezik. To je pomembno, saj razredni jezik vsebuje nabor izrazov, ki imajo določene pomene. Lahko pa pride do diskontinuitet ali zdrsov smisla med uporabo izraza pri enem ali drugem razredu. Vsak razred namreč podeli izrazu določen smisel, ki pa se lahko razlikuje od smisla znotraj drugega razreda.

Po Bahtinu je jezik kulturni produkt in s tem ni omejen samo na polje bojev, temveč učinkuje tudi na sam razred, iz katerega izhaja. Jezik je dialoški pojav. To pomeni, da je govoreči delavski subjekt lahko razumljen le v dialogu z nekom, saj se njegova identiteta formira le v odnosu (razliki) do drugosti oz. perspektive drugega. (Škulj 1993: 23) Glede na to, da so tovrstna dela marginalna, Hitchcock<sup>52</sup> to pisanje poimenuje dialog zatiranih.<sup>53</sup> Dialoška oblika se uresničuje predvsem v zvrsti roman, saj omogoča heteroglosijo – mnogojezičje, v Bahtinovi teoriji dialoškosti je to izraz, ki pomeni družbeno-kulturno situacijo, v kateri se uveljavljajo in medsebojno osvetljujejo različni družbeni jeziki, narečja, socialne in funkcijske zvrsti, stili, žanri in z njimi povezani nazori, vrednote ter ideologije.

Posvetimo se še eni konceptiji v Bahtinovi stilistiki romana. Bahtin meni, da je roman fenomen različnih oblik, stilov in govora. Stilna unikatnost romana kot zvrsti je v kombinaciji podrejenih, a še vedno relativno avtonomnih enot, povezanih v višjo enoto literarnega dela. Stil dela je kombinacija različnih stilov in tudi jezik romana je sistem vseh jezikov, ki so upodobljeni ali uporabljeni v romanu. (Bahtin v Hitchcock 1989: 59)

Kaj to pomeni za delavsko pisanje? Čeprav vsi jeziki romana ne morejo biti čisto delavski, pa je njihova kompozicija lahko takšna, da konstituira »delavsko« stilistiko oziroma stilistiko delavskega romana. Avtor je namreč podrejen stilistiki, za katero verjame, da je organska celota romana, sam namreč kombinira jezike in stile, njihova določitev pa je odvisna od predznanja in razredne pripadnosti. To torej pomeni, da sama beseda še nima nujno delavske konotacije, ko pa jo avtor vnese v kontekst delavskega romana, pridobi ustrezno

---

<sup>52</sup> Peter Hitchcock: *Working class fiction in theory and practice: a reading of Alan Sillitoe*. Ann Arbor: UMI research press, 1989.

<sup>53</sup> V izvorniku zapisan kot *dialogism of the oppressed*.

stilno-pomensko barvo. Učinek delavskega pisanja ni samo zasluga vsebine, pač pa tudi oblikovanja jezikovnega gradiva. Mnoge zgodbe delavskega razreda izhajajo iz ustnega slovstva, zato jih je včasih težko prenesti v dolgo romaneskno obliko. Nekateri avtorji zato raje uporabijo krajše prozne oblike, kot so kratke zgodbe. Pisci takšne proze svojih del nočejo umeščati v tradicionalne forme dominantnega meščanskega realizma, ampak za pripovedovanje delavskih zgodb iščejo svoj, nov izraz. Institucionalizirane forme realizma zahtevajo ponavljanje kodov in praks, delavska proza pa se kot marginalna literatura od tega odmika. Bliže je modernizmu, saj so njene značilnosti jedrnatost, energičnost in eliptičnost, telegrafski slog, ki odseva življenje delavskega razreda in se sklada z govorom delavskih ljudi (piscev). Poleg tega jezik ni knjižni, pač pa je poln slenga oz. t. i. delavskega dialekta, kar bralca še bolj približa avtentičnemu izrazu delavskega razreda. Nekateri britanski avtorji prvoosebni notranji govor subjekta zamenjujejo s tretjeosebnim; ta je primeren za natančno popisovanje delavskega okolja in strojev, s katerimi se delavci dnevno srečujejo in so tako rekoč njihov podaljšek. Poleg tega sta v delih pogosto prisotni ironija in družbena kritika. Ob vsem zgoraj naštetem lahko ugotovim, da ima delavska proza kot svojevrsten žanr posebno strukturo. Slednjo bom poleg vsebine preučevala tudi pri slovenskih avtorjih in jo skušala do neke mere problematizirati.

## **Jezik kot sredstvo in izraz družbene neenakosti**

Veliko sem govorila o družbeni neenakosti in jo dodobra preučila s sociološkega in oblikovnega vidika, zdaj pa jo bom obravnavala še z jezikoslovnega vidika. Jezik oblikuje tako identiteto pisca kot tudi identiteto glavnega junaka, saj se prek idiolekta izkazuje subjektivno videnje sveta. V ospredje bom postavila jezik kot družbeni pojav, ki ga po Vološinovu, enem izmed predstavnikov Bahtinovega kroga, opredeljujeta časovno obdobje in določena družbena skupina s svojimi nazori in vrednotami. (Vološinov 2008: 92–95) pri preučevanju me ne zanima standardni jezik, temveč kulturni jezik, ki je s svojimi znaki torišče ideoloških napetosti in tako izkazuje konflikt med junakom in svetom, med podrejeno in dominantno kulturo. Jezik namreč še zdaleč ni več zgolj sredstvo komunikacije, pač pa je človekov simbolni kapital, ali kot pravi Riffaterre: *»Jezik kot odlagališče mitov in stereotipov, s katerimi družba organizira in alegorizira konsenz svojih članov o tem, kar naj bi bila resničnost.«* (Riffaterre v Skubic 2005: 9) Med dominantno kulturo in govoricami družbenih skupin poteka nenehen boj za področja rabe. In če jezik marginalnih skupin, med katere spada

tudi delavski razred, še ožje opredelimo, lahko govorimo o partikularnem kulturnem jeziku. To je interni kanon posamezne skupine, vsaka izmed njih ima namreč lastno kulturo, ki se uteleša v njeni govorici in se na ta način posamezne skupine upirajo dominantni kulturi.<sup>54</sup>

Vsak govor opredeljuje kaka ustanova in vsaka skupina ima specifičen nabor jezikovnih zmožnosti, pri čemer se vsak posameznik v prid diskurza ustanove odreče svojemu lastnemu jeziku; četudi je to pisec delavskega razreda, se mora nujno podrediti normi, slednjo mu nalaga položaj, ki ga zaseda – v ospredju torej ni posameznik z identiteto, pač pa posameznik s položaji, ki jih zaseda. (Skubic 2005: 86, 87) Vsak govorec namreč v vsaki medsebojni interakciji (bodisi javni bodisi zasebni) deluje v okviru določene ustanove. Pojem ustanove pa ne pomeni javne organizirane skupnosti ljudi za opravljanje kake dejavnosti, temveč tudi z zakonom in normami nastalo ustaljeno obliko odnosov med ljudmi. (Skubic 2005: 89)

Obojim ustanovam (javnim in zasebnim) je skupen njihov normativni vidik, ki posamezniku objektivno predpisuje, kaj je prav in kaj ne; pomembno pa se razlikujejo v obliki pritiska in toleranci do subjektivnosti. (Skubic 2005: 90)

Ob tem se izpostavlja tudi problematika govornega koda: družbena elita ima namreč t. i. dodelani kod, medtem ko imajo ljudje nižjega sloja omejeni kod. Kodna omejenost je posledica neizobraženosti in pomanjkanja kulturnega kapitala, prav šolanje in posledično izobrazba pa predstavljata vstopnico v legitimno kulturo. (Bernstein v Skubic 2005: 67) Omejenost koda pa je problematična, ker je dokaj relativna. Lahko bi trdili, da mora pisec kot predstavnik delavskega razreda in s tem nosilec omejenega koda za opisovanje dogodka ali osebe uporabiti določeno ekspresivnost, konotativnost, ki odtehta fineše in natančnost razvitega koda. Vendar so podane tudi bolj »elementarne«, »tipične« situacije, bolj »osnovna« čustva in razpoloženja, saj avtor situacije ne more popisati z izbranimi leksemi, temveč raje posega po neknižnih besedah, tudi skladnja je eliptična. Pogosto spadajo v dela proletarske literature tudi disfemizmi in pa kletvice oz. vulgarizmi. George Orwell pojasni rabo slednjih kot nekaj, s čimer skušamo šokirati ali prizadeti, s tem pa razkrijemo skrivnost, ki bi morala biti evfemistično zakrita. (Orwell 2010: 199)

Nazadnje moram jezik v romanih opredeliti še določneje, in sicer s pojmom sociolekt. Posameznika po Hallidayevi ugotovitvi določa vprašanje: Kdo sem? To kar govorim, je povezano s tem, kdo/kaj sem glede na krajevni izvor (urbano/ruralno), družbeni razred, generacijo, starost in spol, s tem pa je povezan moj položaj v družbeni ureditvi. Halliday

---

<sup>54</sup> Poudariti je treba seveda tudi to, da ta govor ni standardiziran, ker ne spada pod nikakršno ustanovo, saj to ni vrednota.

socialno pogojeno in določujočo rabo jezika poimenuje dialekt, Skubic pa sociolekt: »Pod njim razumem jezikovno zvrst glede na govorca, zaznamovano tako fonetično, leksikalno in slovnično (specifična raba forme) po eni strani kot semantično in diskurzivno (specifičen pristop k tvorbi družbenih pomenov) po drugi.« (Skubic 2001: 212) Sociolekt je torej način govora določene socialne skupine govorcev, ki se glede na rabo in tvorbo pomenov razlikuje od drugih skupin, pač glede na krajevno pripadnost, spol, starost idr. Razlikovalnost sociolekta je posledica socializacije. Poznamo več vrst sociolektov: kultivirane, ekscesne in obrobne, te pa lahko delimo še na obrobne sociolekte podeželja in mestne obrobne sociolekte ter govorico tujcev, ki je še posebej razpoznavna in se v obravnavanih romanih pogosto pojavlja. Prav tako pogost je ekscesni sociolekt, pojavi se prav v vseh romanih, njegove značilnosti pa bom pojasnila v nadaljevanju.

## Slog

### Mazzinijev jezik in slog

Slog v romanu *Drobtinice* je preprost, izrazito telegrafski, saj avtor brez kake posebne metaforizacije in izumljanja novih besednih zvez opisuje ljudi in situacije. Stavki so kratki, dogajanje pa poteka v zmernem ritmu brez kakih proleps in z redkimi retrospekcijami, tako da se situacije spreminjajo hitro, upočasnitev dogajanja ni. Pisatelj v pripoved pogosto vnaša komiko (in kritiko), ki jo dosega večinoma na situacijski in besedni ravni pa tudi z ironijo. Slednja se kaže predvsem v izražanju družbene kritike, ki je v romanu zelo pogosto prisotna. Avtor namreč skozi oči prvoosebnega pripovedovalca izredno kritično presoja dejanja nosilcev družbene moči. Elementi, ki občasno prekinjajo pripoved, so angleške fraze, izseki iz angleških pesmi in lirizirani odlomki (eden takih orisuje delo v železarni).<sup>55</sup>

Glavni Egonovi značajski lastnosti sta ironija in kritika, ki pa se odstirata skozi način njegovega govora.

### Idiolekti in sociolekti v romanu

Mazzinijev romaneskni govor lahko uvrstim med ekscesne sociolekte. V romanu je namreč veliko žargonskih izrazov, tujk, tujih fraz, vulgarnih izrazov ter disfemizmov, s pomočjo katerih skušajo junaki izkazati svoj odnos do družbene neenakosti in svojo marginalno identiteto. Vendar pa glavni junak ne spada mednje, njegov govor je namreč kljub

---

<sup>55</sup> Primer je naveden v poglavju *Jeseniška železarna* te naloge.

priložnostnemu ekscesu lep in tekoč, le kadar ga prevzame melanholija ali kritično razlaganje kake situacije, uporablja vulgarne izraze. Ko govorim o tem, da je njegov jezik lep, imam v mislih predvsem to, da je junak neke vrste pisatelj, ki piše ljubezenske romane in bere kvalitetno literaturo, to pa ga močno razlikuje od delavcev, ki ne berejo. Sam se zaveda jezikovne stilistike in je nanjo pozoren tudi pri drugih ljudeh, toda le redko kdo ga z zavedanjem o tem navduši (Karla).

Pozornosti je vreden tudi sociolekt Ibra Hadžipuziča, ki je kot tuja govorica prav tako ekscesen. Ibro je namreč edini, ki ne govori slovensko, ker je v železarski kraj prišel šele pred kratkim in se jezika še ni mogel naučiti. Vprašanje je, ali se bo sploh kdaj naučil slovensko. Pri govorici izseljenskih obrobnih sociolektov se namreč v praksi pogosto dogaja, da se priseljenci večinskega jezika sploh ne naučijo, ker takšni navadno ne zavzemajo vodilnih oz. odgovornih družbenih položajev, ki bi od njih zahtevali obvladovanje standardnega jezika večine. Med prijatelji, v trgovini ali gostilni znanje jezika ni tako zelo pomembno kot npr. pri zasedanju višjih, bolj odgovornih položajev. Tudi zaradi neznanja jezika priseljski delavec nima pogojev, da se povzpne višje po družbeni lestvici. Jezik kot institucionalno sredstvo ga pri tem onemogoča, njegov govorni kod je preozek in na tak način sam jezik izloči človeka.

Po drugi strani je Selimov idiolekt pogovorna slovenščina, pri čemer avtor skozi perspektivo glavnega junaka pravi: »Presenetila me je njegova izgovorjava. Ni še mogel biti dolgo v tem mestu. Kaki dve leti sem ga videval v gostilni. Govoril je skoraj brez naglasa.« (Mazzini 1987: 15) Medtem ko je Ibro brezskrben, Selim vsako stvar kritično reflektira in je v tem smislu kljub neizobraženosti nekoliko naprednejši (kar se vidi tudi v njegovem jeziku) in mu je uspelo zbrati več kulturnega kapitala kot Ibru.

Zanimivo je, kako se preko idiolektov v *Drobtinica* razkriva licemernost likov na višjih družbenih položajih; tudi njim se zgodijo jezikovni zdrsi, tako da kdaj izrečejo kakšno vulgarno besedo. Po drugi strani pa avtor jezikovno destereotipizira delavce, saj ti ne uporabljajo toliko vulgarnih izrazov, kot bi bralec pričakoval (v smislu delavcev kot pripadnikov margine).

Poleg različnih neknjižnih govoric se v besedilu pogosto pojavljajo tudi tuji izrazi oz. angleške fraze, npr. *this is how the story goes; young, urban, professional; it's not love but it's not bad ...* Pogosta je tudi raba vulgarnih izrazov oz. disfemizmov, npr. *fuk, sranje, pofukati, spizdi, klinc* in kletvic: *pizda, kurba*.

## Pripovedovalec

Mazzini v svojem literarnem delu uporabi dva tipa pripovedovalca. Prvoosebni pripovedovalec je glavni junak Egon, njegov idiolekt je zapisan knjižno. Avtor skuša skozi govorico prvoosebnega pripovedovalca kar najbolj nazorno prikazati Egonova čustvena stanja in situacije, ki se mu pripetijo. Redkeje se pojavi tretjeosebni pripovedovalec, navadno je v funkciji ponazarjanja določenega dejanja, npr. po dialogu med Egonom in njegovim prijateljem nujno sledi tretjeosebni, avktorialni pripovedovalec, ki opiše dogajalno situacijo, v kateri poteka dialog. Egonovi prijatelji v literarnem delu v dialogu z njim prav tako uporabljajo knjižno govorico, razen Ibra in njegovih bratov. Knjižnost govora proletarskih likov je zanimiva, sploh če jo primerjamo s pristopom Welsha in Kelmana.

## Kosmačev slog

Kosmačevo literarno delo sodi v literanozvrstno oznako, ki jo Zupan Sosičeva imenuje tradicionalni modificirani roman.<sup>56</sup> Kosmač namreč v ospredje postavi realistično pripoved, ki pa jo prekinjajo različni slogovni postopki, ki ustvarjajo razdaljo do pripovedi. To so npr. junakovi notranji monologi, ki so po večini humorni ali ironični, predvsem pa polni žargonskih izrazov in kletvic – vse to so poteze Kosmovega idiolekt.

Poleg tega pripoved sestavljajo tudi jednati in zgoščeni opisi, ki mdr. okarakterizirajo literarne like:

»Flaster se je pritihotapil pod ograjo. Kljub zavidljivi višini je nosil le petinpetdeset kilogramov. Včasih se je pečal s trdimi drogami. Čeprav je zavrgel iglo in vlekel samo še travo, se nikakor ni mogel zrediti. Bil je živ okostnjak.« (Kosmač 2012: 20) Veliko je ironičnih izjav, ki temeljijo na črnem humorju: »Na Goričkem smo kopali jarke. V glavnem sem pil in padal vanje.« (Kosmač 2012: 7)

Družbeno kritiko, ki je v romanu močno prisotna, avtor prikazuje izjemno subtilno, navadno v obliki Kosmovega notranjega monologa, ki objektivno opiše situacijo in ji na koncu doda ironično opazko. Tako npr. o delavcih, ki trdo delajo, da dosežejo normo, in o viličarjih:

»Zatopljeni v svoje delo so hiteli izpolniti normo, ki ni bila nizka. Ves čas so po hali drveli viličarji. Bilo je huje ko sredi Ljubljane. Moral sem paziti na sleherni korak, da me niso povozili. V prestolnici sem se lahko zanesel vsaj na semaforje.« (Kosmač 2012: 50)

---

<sup>56</sup> Zupan Sosič 2006: 53

Nekateri izmed realističnih opisov privzemajo naturalistične prvine:

»V kopalnici je zaradi pokvarjenega kotlička zraven školjke stalo vedro vode, s katerim je izplakoval fekalije. Zakrnelega tuša vidno ni uporabljal. Vhodni hodnik je bil temačen in brez žarnice. Garsonjero je imel opremljeno z glasbenim stolpom, kavčem in majavo omaro. Pepelniki so bili nabito polni čikov in po tleh je ležalo ogromno praznih steklenic.« (Kosmač 2012: 59–60)

Disfemizem je sicer pri Kosmaču močno prisoten, omenjen slogovni postopek uporablja pri opisovanju pitja ali zadetosti, spolnosti, pri poimenovanju spolnih organov ali človeških fekalij, pri čemer disfemizem nastopa tudi v funkciji humornosti.

Poleg tega nekateri odlomki vsebujejo figure kopičenja, npr.: »Totalni dolgčas od firme. Povsod le tovarnjaki. Tovornjaki s kesonom, tovarnjaki s hruško, tovarnjaki, naloženi z opeko, prazni tovarnjaki, tovarnjaki z mivko, tovarnjaki s peskom. Sami tovarnjaki!« (Kosmač 2012: 34)

#### Sociolekti, idiolekti

V besedilu se pojavlja predvsem ekscesni sociolekt, katerega nosilec je glavni junak oz. njegov idolekt. Iz njegovih, sicer redkih replik bi težko izluščili ekscesnost, toda v notranjih monologih, ki nam razkrivajo tudi junakovo delovanje, lahko ugotovimo, da junak zanika vrednote obstoječega sistema, poleg tega pa je indikator ekscesnosti v romanu tudi sam jezik. V njem se namreč odstira kritika sistema, težnja po svobodi, vrednote so relativizirane, na jezikovni ravni pa avtor vpelje različne jezikovne inovacije, izraze iz jezika dominantne kulture spreminja s sinonimi, inovativnimi novimi tvorjenkami in metaforičnim preoblikovanjem, s tem pa ustvarja različne pomenske odtenke, ki so le delno prekrivni s tistimi iz dominantne kulture, saj v alternativni subkulturi tvorijo drugačne, dominantni kulturi nasprotne pomene (oz. vrednote).<sup>57</sup>

Poleg junakovega ekscesnega sociolekta se v romanu pojavi tudi tuja govorica.<sup>58</sup> Avtor namreč opiše situacijo, ki je izjemno prikladna za razumevanje jezika kot identitete. V enem od podjetij se varnostnik spravlja na sezonske delavce z juga. Konflikt se vzpostavlja tudi zaradi tujega jezika, zaradi katerega jih varnostnik šikanira:

---

<sup>57</sup> Povzeto po Skubic 2005: 214, 215, 216.

<sup>58</sup> Tudi tuja govorica spada k ekscesnemu sociolektu.

»Bosanci so bili zanj vsi prišleki iz jugoslovanskih republik. 'Dovolilnica!' je prestregel prvega. 'Molim?' 'Nič ne moli! Pokaži dovolilnico za nadure!' [...] 'Pa što zajebavaš?' je z izmučenim obrazom zatarnal nosač. 'Nič te ne razumem! Govori slovensko!' se je Bard režal izpod brka.« (Kosmač 2012, 35)

Oseba na višjem položaju ponižuje delavca, pri tem pa si za izgovor vzame njegov jezik. Varnostnik priseljenemu delavcu z norčevanjem iz njegovega jezika in lažnim nerazumevanjem kaže, da je nepoznavanje uradnega jezika ovira, ki onemogoča socialno mobilnost in morebitno napredovanje; s tem ga posredno sili, da se pokori in začne govoriti v »pravem« jeziku. Ker pa delavec nima časa, niti to ni v interesu dominantne kulture, se jezika ne bo naučil. Zaradi tega in stereotipov o naših južnih sosedih bo njegovo napredovanje onemogočeno. Zaradi jezikovne identitete bo delavec ostal v podrejenem položaju.

### Pripovedovalec

Pripovedovalec je večplasten. Tretjeosebna pripovedovalca sem zasledila redko, navadno le v situacijah opisovanja. Pogosteje se pojavlja tretjeosebna pripoved, ki pa je fokalizirana prek Kosma (tretjeosebni pripovedovalec v svojem jeziku prikazuje pripovedni svet pretežno tako, da se postavi na stališče Kosma, z njegove perspektive), npr.: »Ne bi mu prisodil petintrideset let, kolikor jih je menda štel. Pri Zidgradu je bil od pamtiveka. [...] Vsake toliko je koga ustavil in mu preveril vsebino vrečke. Bolj se je mezdniku mudilo, z večjo naslado ga je zadrževal. Užival je v poniževanju in maltretiranju plebejcev.« (Kosmač 2012: 34)

Sicer pa je v besedilu ves govor skoncentriran na Kosma, ki je avtorjev alterego, česar pisec ne skuša skriti, ker se v romanu pogosto imenuje kar Kosmač, ali pa uporabi nadimek Kosmo. Gre torej za personalnega pripovedovalca, ki pripoveduje zgodbo, pripoveduje/zapisuje jo kronološko linearno, pripoved občasno prekinjajo retrospekcije, zelo pogosto pa zunanjemu dogajanju sledi junakova kritična ali ironična/humorna opazka.

### Jezik

Kosmačev jezik je humoren in izjemno barvit, zaznamovan z besednimi igrami, humornimi in živimi metaforami,<sup>59</sup> kritičnimi opazkami; jezik je tudi socialno in funkcijsko razplasten, saj

---

<sup>59</sup> Npr. »Ob vznožje plesišča je priplulo dostavno vozilo, vrglo sidro in narodno-zabavni ansambel se je lotil pobiranja glasbil.« (Kosmač 2012: 23)



se poleg knjižne govorice pojavljajo tudi vulgarni in žargonski<sup>60</sup> izrazi, kletvice, tujke (frendi) ipd. (še posebej značilni so izrazi, ki poimenujejo pijačo ali pa gostilniški obrat, npr. *betula*, *buteljka*, *kavsna*, *bula*, *dve bombi belega*, *naliti se ga*, *nacejati se*, *nalezti se ga*, *potegniti žluk*, *gajst*, *žgana kavsna*, *žlahtne pijače ...*).

## Rezmanov jezik in slog

Rezmanova pisava je dokaj realistična, čeprav jo velikokrat prekinjajo retrospekcije. Pripovedovalec opisuje vse stopnje rudarskega dela, od zbiranja na delovnem mestu do spuščanja v jamo z dvigalom, pa tudi sam delovni proces in zaključek službe, vključno s tuširanjem. Na ta način nam avtor živo naslika podobo rudarstva. Takšno pisanje je tipično za sodobno kratko zgodbo, kjer v ospredju ni neki dogodek, pač pa se nam odstira življenje določene subkulture, v našem primeru rudarskega sveta.

Najpogostejši avtorjev slogovni postopek je opis, v besedilu pa lahko najdemo tudi naštevanje kot stilno sredstvo pretiravanja – gre za posebno obliko poročanega govora, v katerem se kopiči izrazje iz rudarskega žargona, polnega nemških popačenk: »[V]si so krilili in ne da bi čakali na odzive sogovornikov razlagali o zafukanih šihtih, zadrukanih čelih, pozajbranih ortih, zacimpranih firšnih, sfajžlanih huntih, [...], pekajih, zefkah, salzgiterjih, lajkah, hemšajdih [...]« (Rezman 2008: 183, 184)

V zgodbi *Beli oblaček* je odlomek v pogojniku, s čimer avtor prikazuje junakovo željo, kaj bi počel, a se izkaže, da se mu želje ne bodo uresničile. Hkrati pa pogojnik služi kot napovedujoči uvod in bralcu zbuja pričakovanje ter ustvarja suspenz.

Suspenz je uporabljen še v zgodbi *Skok čez kožo* kot način oblikovanja identitete glavnega junaka, ko nam avtor preko ekscesnega sociolekta počasi odstira dejstva, ki so junaka pripeljala do osebnosti, polne zagrenjenosti.

V besedilu se pojavita tudi rudarska himna in pismo, Gre verjetno za (psevdo)citata rudarskega sociolekta, žargona oz. delavske kulture – stilizacijo oz. posnemanje njihovega jezikovnega koda, mentalitete – to naj bi učinkovalo neposredno, avtentično.

---

<sup>60</sup> Žargonski izrazi so npr. *udariti plavega*, *šraufciger*, vulgarni pa *zajebal*, *zjeban*, *fukat*, *kurba*, *pizdarija*, *razčefukan ...*

## Leksika

Govor rudarjev je živa, narečna<sup>61</sup> govorica, oplemenitena z žargonskim izrazjem pa tudi pogovornimi izrazi in kletvicami, npr.: *pob, šuknali, zaka, pofukal, pizda* ... Žargonsko izrazje je močno razvejano, avtor na koncu dela ponudi tudi slovar izrazov, če naštejemo nekaj osnovnih: *puda, štajger, oberštajger, šalterist, transporter, partija, fudlar, kamarat* idr. Vsi ti izrazi se pogosto in spontano pojavljajo.

Značilen za pisanje je tudi disfemizem, čeprav ni tako izrazit kot v drugih delih, saj je kletvic in vulgarnih izrazov manj.

## Pripovedovalec

Pripoved je večinoma prvoosebna, redko jo prekinjajo dialogi, ki se tkejo med rudarji. Pri prvoosebnem pripovedovalcu gre navadno za personalnega pripovedovalca oz. za tretjeosebno pripoved, ki je fokalizirana prek glavnega junaka določene kratke zgodbe, jezik je navadno knjižni, a s pogostimi žargonskimi (ali pa tudi slabšalnimi) izrazi. Drugačen tip prvoosebnega pripovedovalca je le v zgodbah *Beli oblaček* in *Skok čez kožo*, kjer lahko govorimo o nezanesljivem pripovedovalcu. Vrednote obeh junakov se namreč ne skladajo z vrednotami bralca, v *Belem oblačku* je sporen očetov (zanj nenapačen) odnos do spolnega občevanja z lastno hčerjo, v *Skoku čez kožo* pa glavni junak odklanja celoten sistem in se mu upira, vendar je njegov upor poln zaničevanja in zamer, iz česar lahko razberemo, da junak nima tehtnih (racionalnih, smiselnih) razlogov za upor.

Tretjeosebnega pripovedovalca avtor uporabi za opisovanje dogajanja, pri čemer je njegov govor vedno knjižni.

Zanimiv je tudi odlomek, v katerem eden izmed rudarjev drugemu pripoveduje zgodbo, ki jo je ta že slišal. Prvi rudar (oz. prvoosebni pripovedovalec) govori v narečju, nenadoma pa avtor njegovo razlago položi v misli (notranji monolog) drugega rudarja, ki postane nov prvoosebni pripovedovalec, njegov govor je zapisan v knjižnem jeziku. Nato avtor spet zamenja perspektivo in govorec je spet prvi rudar (ki govori v narečju). Na ta način avtor z menjavanjem pripovedne perspektive v pripoved vnaša svežino in nove stile.

## Sociolekti in idiolekti

---

<sup>61</sup> Gre za velenjski govor.

Spodnji dialog med delavcema je tipičen tudi za idiolekte drugih rudarjev; vsebuje veliko izrazov iz delavskega žargona oz. sociolekta:

»Če bi naredu šolo, bi mel precej boljšo colngo, tk so mu pa komej priznali peka.'

'Hja. Polkvalificiran šloser.'

'In kaj? Če ga tako ne bi pobralo, bi prigural do skupinovodje. Za rine fedrat. Tk ko sn jaz. Evo. Tk bi blo. Pa vseskoz bi ga pizdlo. Kurc pa tako živleje.'« (Rezman 2008: 32)

Takšni dialogi so med sodelavci pogosti. V njih je opazno tudi velenjsko narečje.

Edini primer ekscesnega sociolekta prepoznam pri rudarju, ki se ne more sprijazniti s sistemom in se na koncu obesi. Njegov govor je poln kletvic in žaljivih izrazov, s katerimi izraža svoje nestrinjanje, npr. »Mat je bla čist odpičena. Si je zapiknila v glavo ne vem kolk taužnt udarniških ur, da bi dobili boljše stanovanje. Pol ga je pa dobila moj kurac. Ko je tastarga potolklo in ko so nehali vpit kako marljiv delavec da je bil, so jo preselili v klet.« (Rezman 2008: 166)

Ekscesnemu sociolektu se sicer približujejo tudi junak zadnje zgodbe, ki mu je v rudniku odtrgalo roko, oče iz zgodbe Beli oblaček ter pijanci iz zgodbe Skok čez kožo, saj je njihov govor poln kletvic.

Poleg delavskega in ekscesnega sociolekta se v besedilu pojavi tudi tuja govorica delavca iz nekdanjih jugoslovanskih republik, a v literarnem besedilu ni jedro družbene kritike, ker ne kaže na manjvreden položaj delavca zaradi jezika. Nekoliko drugačno vlogo ima funkcija vikanja, ki smo jo razložili v poglavju z naslovom Rezmanov sistem, kjer opisujem dogodek, ko rudarja njegov nadrejeni vika, rudarju pa to ni po godu, saj se v rudniku vsi tikajo. Vikanje je kot del kultiviranega sociolekta, rezerviranega za položajno višje, indikativno, saj njegova raba deluje kot označevalec socialnih razlik, socialne razdalje.

## **Kelmanov slog**

Kelmanov roman je, kot že rečeno, povzročil pravo malo revolucijo na britanski literarni sceni. Temu sta botrovala nenavaden slog in pa predvsem jezik. Oglejmo si krajši odstavek v izvorniku in njegov prevod, pri čemer smo podčrtali pogovorne, vulgarne ali druge neknjižne izraze (v levem stolpcu vse škotske oblike):

»Sammy smiled, lying there on the floor. But it wasnay a cheery smile. He didnay feel cheery. He felt fucking grim, that was what it tleh. Samo ta nasmeh ni bil glih vesele sorte. Ni se počutil vesel. Počutil se je za popizdit

he felt. Nay wonder she would crack up. zamorjen, točno tako. Ni čudno, da bo  
 Lifted by the sodjers. On the bevy and lifted popizdila. Pandurji so ga pobrali. Se ga je  
 by the sodjers. /.../ He wasnay gony stay nažgal pa se pustil pobrat. /.../ Tam že ne bo  
 somewhere he wasnay wanted. Ye kidding! « ostal, kjer ga ne marajo. A se zajebavaš!«  
 (Kelman 1994: 23) (Kelman 2006: 22)

Kot lahko opazimo, je jezik v izvorniku precej nenavaden. Gre za škotski jezik delavskega razreda, pri čemer avtor uporablja tudi žargonske in vulgarne izraze. Prevajalec se skuša izvorniku približati z ljubljansko pogovorno izreko in slovenskimi vulgarnimi izrazi.

### Skladnja

Skladnja je pri Kelmanu zelo zapletena, branje je zato oteženo, bralec teže sledi pripovedi, ki jo nenehno prekinjajo (in s tem ustvarjajo distanco) različni skladenjski postopki. Sem sodijo

- nezaključeni izreki: glavni junak se ob pripovedovanju pogosto ustavlja sredi misli in začne pripovedovati nekaj povsem drugega. Avtor to brez ločil prekine in nadaljuje novo zgodbo kar v naslednji vrstici: »[č]e je kaj takega, stari, če kdo zgine, sumljive okoliščine, kaj pol nardiš? Kurčev  
 Te preklete deke, srbijo za popizdit[.]« (Kelman 2006: 142)
- Izpad glagola v povedih, npr.: »Enkrat en tip v arestu, ko je bil tudi Sammy not.« (Kelman 2006: 91)
- Značilni so tudi odlomki, ki posnemajo govorjeni diskurz in vsebujejo posebno ritmiko, saj se besede nenehno ponavljajo: »*Hrbet je bil tisti, bolel ga je, ni mogel ležat, na trebuhu zaradi lisic, ni pa se mogel udobno naštimat, sploh se ni mogel udobno naštimat, sploh se ni mogel udobno naštimat, kurac, naštimat udobno, kurac, naštimat, bil je za popizdit v kurcu, stari, v kurcu je bil, tam je bil, v kurcu, pa lahko noč, jebemu mater, lahko noč, če bi lahko zaspal, če bi vsaj lahko zaspal[;]*« (Kelman 2006: 143)
- Zelo pogosto je vnašanje vejic namesto veznikov, poleg tega je raba veznikov pogosto nepravilna: »*Hvala, stari, je rekel, ampak zapljuval.*« (Kelman 1993: 16) pa tudi besede so nepravilno sklanjane: »*[r]ad bi prijavil to okvaro, stari, trpim za izgubo vida, pa to na obeh učih, moram it k dohtarju.*« (Kelman 2006: 20)
- V zapisu je veliko nedoločnih členov, npr. »*rad bi govoril z eno tretjo osebo*« (Kelman 2006: 20), in veliko zamenjanega besednega reda. Vse to kaže na zapis

govorjenega jezika, avtor skuša na ta način čim natančneje prikazati identiteto lika, ki ga spoznavamo skozi literarno delo.

### Leksika

Živost Kelmanovega jezika se še posebej vidi v besedišču, ki ga Kelman jemlje iz jezika škotskega delavskega razreda. Besede so neknjižne/pogovorne pa tudi žargonske, skoznje pa skuša avtor čim natančneje opredeliti junaka, saj ga riše skozi njegovo izreko. Jezik je tudi poln kletvic, ki jih glavni junak navadno uporablja za izražanje besa ali kadar je paranoičen, saj z njimi preganja strah pred institucijami. To pa je za institucije sporno, ker takšnega govora ne odobravajo. Razkol med stranema se še povečuje, saj po besedah A. Skubica Sammyjev govor predstavlja jezik življenja, doživetja in izkustva, ki ga reduktivni jezik institucij in administracije z gnusom zaobrbe, to pa je po njegovih besedah *največje dejanje dehumanizacije*. (Skubic 1993: 311) Če namreč ne sprejmeš človekovega jezika,<sup>62</sup> ne sprejmeš niti njega samega niti njegove identitete. Današnja družba pa v določenih govornih položajih (navadno na mestih, kjer posameznik prihaja v direktno interakcijo z institucionalizirano oblastjo) od posameznika zahteva pravilno izražanje, primerno vedenje in urejenost, saj vsa omenjena dejanja predstavljajo vrednote skupnega konsenza – ki je sicer relativen, saj so ga ustvarili predstavniki višjega, dominantnega razreda.

V romanu se poleg pogovornega jezika pojavi tudi narečje, Kelman oz. slovenski prevod ga predstavi bolj opisno, ponazori ga takole: »Imela je enega od unih odbitih ding-dong meščanskih naglasov, ki se jih da slišat v Glasgowu, ki grejo skoz gor pa dol pa imajo une velike dolge glasove. [...] Naroočil? Za ponedeelejek zjuutraj. Tako je zavijala; za popizdit[.]« (Kelman 2006: 101)<sup>63</sup> in doda še Sammyjev komentar.

Tudi pozneje avtor večkrat omeni (skozi Sammyjevo perspektivo), da govorjenje pravilne angleščine označuje predstavnike institucije, vsi ostali pa govorijo škotsko (škotski delavski dialekt). Distanco oz. posmeh do mestne govornice oz. govornice bogatašev pa junak izrazi tudi

---

<sup>62</sup> Tu velja zopet omeniti izraz *pregarbat*, ki smo ga že pojasnili in je s strani institucije nesprejemljiv.

<sup>63</sup> Tudi v izvorniku Kelman pojasnjuje njen glas, nato pa ga onomatopejsko zapiše: »She had one of these mental ding dong middle-class accents ye get in Glasgow that go up and down all the time and have these big long sounds.[...] An apoiointment? For Monday mawwrning! That was the way she went; fucking weird.« (Kelman 1993: 123)

s pomanjševalnicami: »A en krožničk jajčk pa slanine bi bilo fino, mogoče malo toastka[.]« (Kelman 2006: 208)

#### Pripovedovalec

Kelman v svojem romanu uporablja več različnih tipov pripovedovalca in s tem pripoved naredi bolj živo in zanimivo. Tudi če roman zgolj površinsko preberemo, hitro ugotovimo, da je najpogostejša oblika pripovedovalca v romanu personalni pripovedovalec, ki nas nagovarja v drugi osebi: »Zbudiš se tam v enem kotu, pa ostaneš kar tam, pa upaš, da ti bo telo zginilo.« (Kelman 2006: 5) Ta pripovedovalec je glavni junak Sammy, ki nas v monološkem govoru nagovarja in nam razlaga svojo zgodbo.<sup>64</sup>

Posebej zanimivo vlogo v romanu ima tretjeosebni pripovedovalec, ki pa nastopa v dveh funkcijah. V prvem primeru Sammy preskoči iz drugoosebne v tretjeosebno pripoved in govori o sebi kot o nekom tretjem, navadno kot izraz neke ironije, ki se nato razvije v pripoved: »Tihotapiš se nazaj v zavest, kje si: tukaj, združen v tem kotu, pa poln samih misli. Pa o, ti boga, ga je hrbet bolel; ves trd, pa nabijanje v glavi. Stresel se je pa stisnil rame skupaj, zaprl oči, se podrgnil po koticah s prsti; videl je vse sorte fleke pa lučke.« (Kelman 2006: 5)

Ali pa ravno obratno:

»Kje so pa čevlji? Novi čevlji, stari, pred dvema tednoma jih je kupil zdaj jih pa ni, stari, a zastopiš, kaj ti pravim, en jih je moral spizdit, prasice preklete, kaj pa sploh moreš proti takim. Pol mu je pa tele pustil. Blazno fajn zamenjava. Razen, če so mislili, da je škripnil: pol je to fer[.]« (Kelman 2006: 5–6 )<sup>65</sup>

V drugem primeru gre spet za prvoosebne pripovedovalca, le da govori v množinski obliki in tako v pripoved vplete tudi bralca, nato pa pripoved obrne v tretjeosebne, avktorialnega pripovedovalca, ki ve več kot Sammy in se kot vsevedni prikazovalec vmeša v pripoved, npr.: »Okej, da zgodbo tukaj skrajšamo, ker je Sammyjeva glava tukaj že prihajala v eno določeno

---

<sup>64</sup> Junak nas pogosto tudi povprašuje, ali še sledimo, razumemo (zastopiš, kapiraš ...), da bi nas kot slušatelj vpletel v svoj ritem in zgodbo.

<sup>65</sup> Avtorjevi preskoki iz drugoosebne v tretjeosebne pripovedovalca so zelo spretni, avtor prepleta obe perspektivi in tako ustvari živost samega dogodka ter čustveno zavzetost junaka, tudi kasneje v romanu avtor uporablja take postopke.

stanje in tisto, kar je prihajalo iz nje, ni bilo zmeraj najboljše. Ta tip je bil v kurcu, mislim, tako dajmo reč, bil je v kurcu, tako da nima smisla zavlačevati.« (Kelman 2006: 43) Ob tem ugotovimo, da je jezik/govor avktorialnega pripovedovalca zelo podoben Sammyjevemu, saj je prav tako poln kletvic in preskokov v drugoosebno pripoved (retorično vprašanje ...), med njegovim in junakovim govorom ni razlik, kar pomeni, da se tretjeosebni pripovedovalec s Sammyjem istoveti oz. je tako kot on pripadnik delavskega razreda, poleg tega junakova ravnanja podpira in tudi sam izraža nestrinjanje z družbenim redom, hkrati pa poudarja nesmiselnost boja proti sistemu. Avtor namenoma uporabi delavski sociolekt in tako ustvarja jezikovno skupnost med sabo, pripovedovalcem Sammyjem in bralci, ki jih z jezikom in komentarji skuša pritegniti v krog delavske kulture, življenja in miselnosti:

»Vsaj to je, moral se bo na novo registrirat, ker zdaj ni šans, da bi bil za plezat po zidarskih odrih, stari a zastopiš, kaj ti pravim, dej nehi ga srat, tip nič ne vidi, kako pizda bo pol lezel po lojtri z enim ajmerjem cementa?« (Kelman 2006: 56)

Po najnovejših tipologijah pa bi lahko Sammyja umestili tudi v kategorijo nezanesljivega pripovedovalca, natančneje nezanesljivega poročevalca. Aljoša Harlamov v svojem članku povzame definicijo nezanesljivega poročevalca kot junaka, ki je osebno prizadet v odnosu do sveta, sistema, ki mu ni naklonjen, in zato junak določene elemente fikcijskega sveta popači (Harlamov 2010: 37). To je pri Sammyju lepo razvidno, njegove obsodbe družbene ureditve so pretirane, saj se junak s predstavniki sistema ne razume (in se tudi ne more sporazumeti), čuti se oškodovanega in tako je njegov odnos skrajno negativen, paranoičen, junak se začne zatekati tudi k teorijam zarote, s tega vidika pa so njegove sodbe nezanesljive.<sup>66</sup>

### Disfemizem

Disfemizem je še en od slogovnih postopkov, ki spada h kulturi obrobnih sociolektov. Sam izraz je nasproten izrazu evfemizem, ki je del kultiviranih sociolektov in pomeni implicitno izražanje stvari, povezane s spolnostjo, drugimi telesnimi potrebami ali negativnim doživetjem (smrt, ločitev). Disfemizem, značilen za delavsko literaturo, tovrstne zadeve izraža zelo eksplicitno. Tudi Kelman uporablja tak diskurz, Sammy je namreč dokaj neposreden lik, ki brez kakega posebnega metaforiziranja in zelo direktno popisuje realnost, npr. opisuje smrt:

---

<sup>66</sup> Redko se sicer zgodi, da Sammy pritrjuje sistemu (ko govori o policistih, ki le niso tako napačni, ker zgolj opravljajo svoje delo), a to ne spremeni njegovega negativnega odnosa do sistema.

»[S]ammy je že videl par tipov, ki so se stegnili, preden je prišel dohtarji zraven, pa ponavadi imeli točno take ksihte.« (Kelman 2006: 28)

»[K]urci so ga zadušili, sedeli so na njem, pol pa skakali gor pa dol, ogromno pazniki, kurac, skakali so gor pa dol po njem, [...] Se je stegnil z unim mirnim nasmeškom.«

(Kelman 2006: 28)

V odnosu s Helen sicer opisuje spolnost, ki jo jemlje kot nekaj lepega, saj v njej vidi edini smisel življenja ter rešitev pred alkoholom in kriminalom, morda malce bolj ekspliciten disfemizem najdemo pri opisovanju homoerotike:

»[M]oški – bog pomagaj, banda prasic umazanih, dobesedno, a zastopiš, kaj ti pravim, prešvicani štumfi pa to, smrdljive gate. Saj res, da nimajo dosti izbire, razen če so lezbijke, pa še pol jim se ziher joške med sabo tolčejo pa je vse štorasto pa se buta; točno isto tudi, če so tipi, se jim pa kurci pa noge med sabo zaletavajo[.]« (Kelman 2006: 54).

Kot smo že omenili, je Kelmanov jezik nemetaforičen, surov, jedrnat, glavni junak pa skozi retrospekcijo popisuje svojo preteklost. Pripoved je tako polna analeps, čeprav poteka linearno. Junakov govor vsebuje mnoge vulgarizme in napake, a to sodi k predstavljanju njegove delavske identitete. Skubic takšne sociolekte opredeljuje kot ekscesne, saj gre za željo govorcev po izstopu iz prevladujoče kulture, zanikanju njenih vrednot ter distanciranju od družbenega reda. Na ekscesnost kažejo vulgarne besede, napačno izražanje, disfemizmi pa tudi junakovo ravnanje, ki ni v skladu z normami prevladujočega razreda, saj se hoče kar naprej pretepati, kar naprej jezika, psuje mimoidoče in podobno.

## **Welshev slog**

Tako kot Kelmanov je tudi Welshev slog nekaj posebnega. Pri njem sem prav tako izbrala odlomek iz izvirnika in ga postavila ob bok slovenskemu prevodu:



»Third time lucky. It wis like Sick Boy telt us: you've got tae know what it's like tae try tae come off it before ye can actually dae it. You can only learn through failure, and what is the importance ay preparation. He could be right. Anywey, this time ah've prepared. A month's rent in advance oan this big, bare room overlooking the Links. Too many bastards ken ma Montgomery Street address. Cash oan the nail! Partin wi that poppy wis hardest bit.« (Welsh 1993: 15)

»V tretje gre rado. Tko je blo, koker je reku Sik boj: vedet morš, kako zgleđa, ko se probaš odvadt, preden ti lohk pol enkrat dejansko rata. Učiš se lohk sam na napakah, naučiš se pa to, kako važn se je prpravn. Mogoče ma prou. Vsekakor, zdej sem se prpravu. En mesec najemnine naprej za to velko, prazno sobo z razgledom na Linkse. Čist preveč kurcev pozna moj naslov na Montgomery Streetu. Keš na roko! Losat se tistga dnarja je blo najteži.«

(Welsh 1997: 23)

Odlomek kaže, da je Welsheva govorica nekoliko manj zapletena od Kelmanovega jezika, čeprav uporablja tudi jezik delikventnih subkultur, to je argo. Vendar je Kelmanov jezik poln preskokov v pripovednih perspektivah in razbite skladnje, Welsh je v tem smislu nekoliko bliže standardnemu jeziku.

### Načini pripovedi

Sama pripoved je strnjena v krajša poglavja, katerih naslovi aludirajo na pesmi Iggyja Popa, Louja Reeda in drugih, ki so pomembno zaznamovali takratno pankovsko generacijo, s čimer avtor nakazuje družbeno ozadje romana.

*Trainspotting* je slogovno dokaj pester. Pripoved v njem sicer ne poteka povsem linearno, a to ne pomeni, da je zaradi pretirane rabe analeps in proleps<sup>67</sup> ali kakšnih drugih slogovnih postopkov nenehno prekinjena in modernistična, ampak je zadeva nekoliko drugačna. Osrednja zgodba, ki se dogaja okoli petih ali šestih junakov (Renton, Begbie, Murphy, Sikboj, Matty in Tommy) ter nekaj junakinj (Ali, June, Lesley), sicer res poteka linearno, toda avtor vmes vnaša različna dogajanja, ki se odvijajo stranskim junakom, ti pa so pomembno povezani z glavnimi junaki (sorodstvena linija, prijateljstvo, znanci ...). Taka je npr. pripoved

<sup>67</sup> Nekajkrat avtor uporabi tudi kako analepso ali prolepso, npr. na začetku, v poglavju, ki ga kot pripovedovalka govori Nina, spoznamo Rentonovo družino, a ker je to šele začetek, nam kot bralcem ne pove dosti, kasneje, ko se njihova zgodba razvija (Daviejeva in Billyjeva smrt), pa ugotovimo, kako nam je bila družina že prej natančno predstavljena.

o Nini, ki je Rentonova sestrična in se v knjigi pojavi le dvakrat, ali pa pripoved mladega menedžerja o neprijetni situaciji v baru, ko mu mladenka ponudi joint ipd. Vse te zgodbe Welsh spontano vpelje v dogajanje, čeprav niso neposredno povezane z glavnimi junaki. So pa zanimive in humorne ter hkrati povezane s subkulturo narkomanov, saj so njihove teme (HIV, zabava z mamilami, smrt ...) povezane s temami in vprašanji glavnih junakov. Povsod se poraja vprašanje o življenju, o smrti, o smislu ipd.

Sicer pa Welsh uporablja tudi druge slogovne postopke, s katerimi na trenutke prekinja pripoved in tako ustvarja distanco.

To so:

- poglavje, ki ga avtor vsake toliko vključuje neodvisno od glavnega toka pripovedi, kjer opisuje Markovo odvajanje od heroina (naslovljeno je Džankijevske dileme št. (od 63 dalje);
- odlomki pesmi Iggyja Popa, Franka Zappe, zasedbe Wolfstone ipd. se pojavljajo kot deli zgodbe;
- posebej označen je tudi pogovor med Rentsom in psihoterapevtom;
- v poglavju o razgovoru za službo je zgodba predstavljena po odlomkih priprava – postopek – obnovitev, ki deluje kot nekakšno navodilo za uporabo, pri čemer je resnično prisotna didaktičnost, saj se v pripravi Rents in Kartofel dobita na kavi, kjer Rents kolegu razloži, kako se izogniti službi, v postopku sta prikazana oba razgovora za službo, v obnovitvi pa se prijatelja snideta in pokomentirata zadevo;
- v besedilu se pojavi tudi slikovno gradivo, to so kartice z voščili, ki si jih pošiljata brata Renton, pojavijo se kot Markov spomin na brata, ki je umrl v vojski;
- avtor za Rentsov opis Francisa Begbieja uporabi igrico resnica/izmišljotina:  
»Izmišljotina: Begbie neb nkol udaru svojga frenda.  
Resnica: Begbiejevi frendi so na splošn preveč presran, dab sprobal to teorijo, če pa jo je kdo kdej vseen sprobu, je dokazu, da ne drži.« (Welsh 1997: 91);
- omeniti moram še suspenz, ki se zelo pogosto pojavlja v pripovedi. Avtor ga uporablja tako, da v vsakem poglavju pripoved začne z notranjim monologom posameznika, ki ga poimensko ne razkrije in s tem zavira ugotovitev, kateri

izmed junakov je pripovedovalec.<sup>68</sup> Na ta način z jezikom oblikuje in razvija identiteto junaka sproti, ker jo gradi že takrat, ko še ne vemo, za katerega izmed junakov gre;

- poleg tega se v pripovedi pogosto pojavljajo disfemizmi in naturalistični prizori, ki v bralcu po eni strani vzbujajo nelagodje, po drugi strani pa delujejo humorno.

## Jezik

Eden izmed najbolj jezikovno znamenitih odlomkov v romanu je Rentsonovo odvajanje od heroína, v katerem se prepleta mnogo raznovrstnih prvin:

1. Najprej (preden se odvajanje sploh začne) skuša oče Marka prepričati v korist zdravljenja, to se dogaja pri kosilu, tudi televizija je prižgana, in Mark, ki mu je pogovor odveč, sočasno posluša očeta in TV-voditelja. Njun govor se prepleta in tako se ustvarja ironija, saj je na sporedu zabavno-razvedrilna oddaja, oče pa govori o resnih zadevah, kot je HIV:

»Daphne in John sta nabrala enajst točk, Lucy in Chris pa petnajst! ... pravjo, da so to odkril, ko so testiral tamlade v Muirhousu na neki družga, hepatitis al neki tazga, pa so odkril kolkšn je ta problem ...« (Welsh 1997: 201)

2. Nato nastopi faza odvajanja, ko Mark leži v sobi in se mu odvijajo različni prividi, najprej se pogovarja s slikami na steni:

»Stran fuknem tist težek kovter pa bulm v Paddyja Stanton. Paddy. Kva nej nardim? Gordon Durie. Juke Box. Kva se zdej tle dogaja? Zakva si šu stran Juke Box, ti pizda? Iggy ... tis tut to skoz dal. Pomagej mi, človk božji. POMAGEJ.« (Welsh 1997: 202)

3. Nato nastopi faza delirija, v katerem Mark vpije misli, ki jezikovno delujejo kot tok zavesti, saj so razsekane in asociativne, vizualno in grafično pa delujejo skrajno modernistično:

»Kri teče po povštru. V jezik sem se ugriznu. Precej oreng, koker zgleda. Vsaka celica v mojem telesu skuša spizdit nekam ven, vsaki celici posebi je slabo, boli jo, marinirana je v čistmu strupu kurčevmu

rak

smrt

---

<sup>68</sup> Vsako poglavje pripoveduje eden izmed glavnih ali stranskih likov.

slabo slabo slabo

smrt smrt smrt

AIDS AIDS jebite se vsi PIZDE PREKLETE JEBITE SE

VSI

SAMOPOŠKODBE FOLK Z RAKOM – NI IZBIRE

ZNANJE ZASLUŽJO

LASTNA NAPAKA AVTOMATIČNO SMRTNA OBSODBA

STRAN MEČEŠ SVOJ ŽIVLENJE NI NUJNO DA JE

AVTOMATIČNO SMRTNA OBSODBA UNIČT

REHABILITIRAT

FAŠIZEM

LEPA ŽENA

LEPI FROCI

LEPA BAJTA

LEP DŽOB

LEP

[...] (Welsh 1997: 202)

3. Nazadnje ga v deliriju obiše še mala Dawn, dojenčica, spremenjena v vampirko, ki mu kriče trka na vest:

»Ubilstemepizde crkntstemepustl zadetikoprasiceprfuknene samvstenestebulilkokreteni ti pizdakretenskazadrogirana razčefukalatebomvtripizdematrne pa žrlatvojusranogabendžankijevskimeso začelabompaprtvojmukurcudžankijevskmukersem moralacrntkokerjunfercapizdumaternkolnebommoglafukatjebemtimaternkolsenebommoglašminkatpanostkuloblekenkolnebonč izmene [...]« (Welsh 1997: 204) in tako vpije še nekaj vrstic, preden omaga. S tako strnjanim govorom skuša avtor prikazati, kako nasilno Dawn vdre v Rentonove možgane in kako hudo slabo vest ima. Misli Dawn so zgoščene in jasne, natančno pove, kaj v življenju bi počela, a nikoli ne bo mogla, odsotnost presledkov pa še dodatno poudari silnost njenega izražanja.

Pripovedovalec

V literarnem delu se najpogosteje pojavlja prvoosebni pripovedovalec, in sicer v notranjem monologu glavnih likov. Pripoved se namreč koncentrira na notranje razmišljanje glavnih junakov in s pomočjo notranjega dialoga avtor tudi razvija potek dogodkov, saj je fokalizacija

navadno usmerjena preko enega od junakov. Ker pa so glavni junaki štirje, je vsak notranji monolog malo drugačen, ker se menjuje glede na idiolekt posameznega junaka. Tako pripovedovalec Francis večkrat uporablja kletvice kot npr. pripovedovalec Renton, razlika je torej predvsem v leksiki.

Tudi dialogov je zelo veliko, ker so glavni junaki v nenehni govorni interakciji. Njihovi dialogi so kratki in okrnjeni, sledijo pa jim preskoki v daljši notranji dialog lika (in s tem spet v prvoosebne pripovedovalca), v katerem ta bralcu razlaga svojo miselnost in zastavlja retorična vprašanja, npr.: »Ko dab se na nov rodil, mami, ko dab se na nov rodil, pravm pa probavam, dab zgledu ko James Cagney, sam mi tut prbližn ne rata; tko ko sploh pr večini stvari. Sam vseen, če ti rata al ne rata, kva je to? Koga boli kurac. Vsi živimo, pol pa umremo, pa še prou mal cajta mamu vmes. To je to; to je to pa konc.« (Welsh 1997: 216)

Avktorialnega pripovedovalca redko zasledimo, navadno se pojavi pri opisu kakih objektivnih popisov dogajanja, pri čemer je zapisan knjižno, npr. »Stevie je začutil, kako se mu trgajo mišice v vratu, ko si je trd, trezen in pri polni zavesti prizadeval, da bi se prepustil toku dogajanja.« (Welsh 1997: 48)

V kategorijo zanesljivega pripovedovalca lahko umestimo Rentona in Kartofla. Njune vrednote in refleksija so nam v osnovi (če pustimo narkomanijo ob strani) vendarle nekoliko blizu, ko pa govorimo o vrednotah Begbieja in Sikboja, lahko z gotovostjo trdimo, da njune vrednote niso skladne z bralčevimi, saj so njuna razmišljanja in dejanja zelo ekscesna, to pa je razlog, zakaj se bralec z njunimi dejanji ne more strinjati ali z njimi simpatizirati.

#### Govor

Welsh preigrava različne idiolekte in sociolekte, pri čemer posnema govore različnih družbenih skupin. Ker tudi pripovedovalec prehaja iz tretjeosebne v prvoosebne, jezik iz knjižnega jezika v pogovornega in obratno, včasih pa se v dialogih idiolekta med sabo prepletata. V nadaljevanju bom podrobneje opisala bogastvo in razplatenost jezika ter omenila zagate prevajalca.

#### Leksika

Leksika v *Trainspottingu* je polna kletvic in vulgarnih izrazov, zajema tudi iz argoja narkomanov. Značilno za argo je veliko število izrazov za drogo (*doup, heroin, fiks, koka,*

*hors, kokain, koktejl, gan, šus, metadon*) ali stanje po zaužitju (*biti zadet kot mina, zadet, da je kar plavu, fiksati se, biti klin ...*), drogiranje pa je v delu večkrat natančno popisano, npr.: »Sikboj spusti kuglo vate v žlico, jo mal popiha, pol pa poseša okrog 5 mililitrov skozi iglo v špico. Ogromno plavo veno je ven spravil, skor se zdi, da kar štrli ven iz roke. Zbode jo v meso pa najprej čist mal všprica, pol pa poseša kri nazaj not v injekcijo. Njej se tresejo žnabli, vsa proseča bul v njega kakšno sekundo al pa dve. Sikbojeva faca zgleda grda, pokvarjena pa kuščarska; pol ji koktejl izstrelil direkt not prot možganom.« (Welsh 1997: 17)

Poleg tega junaki zase in prijatelje uporabljajo skrivna imena, ker tako zakrivajo identiteto pred morebitnimi nepovabljenimi (npr. vohuni, policisti pod krinko ipd.), npr. *Druga nagrada, Beli labod, Mati prednica*, poleg njih pa imajo tudi vzdevke, kot so Rents, Kartofel, Begunec in Sikboj.

Leksika junakov je izraz njihove identitete, njihovih (nezakonitih) dejavnosti, neskladnih z dominantno kulturo (npr. izrazi za drogo). Leksika marginalnih skupin je v zunajliterarni stvarnosti z vidika dominantne kulture negativno zaznamovana, v znotrajliterarni stvarnosti pa se negativni predznak izgubi: znotraj pripovedi to besedišče dobi poseben značaj, evocira nam celotno subkulturo narkomanov. Brez te leksike omenjene subkulture sploh ne bi mogli spoznati, vsaj ne na tako avtentično. Poleg tega se pomenska polja argojskih izrazov ne prekrivajo s svojimi homonimi v dominantni kulturi. Ko npr. v romanu piše, da nekdo pokriva določeno območje, to ne pomeni, da ga zares s čim pokriva ali da ga nadzoruje, temveč da tisto območje zalaga z drogo.

Prevajanje Welshevega dela je bila težavna naloga, saj izvornik v narečnem škotskem jeziku, ki je poln slenga in argoja. Andrej E. Skubic se je odločil, da je omenjene zvrsti (sleng, argo, narečje) prevedel v pogovorno ljubljansčino, saj je ta »v slovenskem prostoru morda najizrazitejša urbana govorica z največ govorcami« (Welsh 1997: 359); prevod je obarval še s slengovskimi izrazi.

### Skladnja

Skladnja, ki sicer nima veliko sistemskih napak, kaže na govorjeni jezik. Zanj so značilne nedokončane povedi in zamenjan besedni red (nedokončane povedi lahko simbolizirajo nedokončane misli in s tem evocirajo prisotnost govorne situacije, v katero posegajo tudi naključja ali spremembe):

»Jaz sem se pa kar hihital. Hvala, fantje, blo mi je« (Welsh 1997: 229) – za besedo *je* ni ničesar, najverjetneje pa junak v tistem trenutku ne najde izraza za poimenovanje občutja in ga posledično ne izreče.

### Idiolekti

Welsh je svoj roman zastavil tako mojstrsko, da je vsakemu izmed govorcev podelil njegov idiolekt. To se vidi v načinu govora posamezne osebe in temah pogovorov ali razmišljanj – velikokrat se pojavi lik kot prvoosebni pripovedovalec dogajanja. V romanu je zelo veliko notranjega monologa, preko katerega spoznamo junake, zapisan je v pogovornem jeziku, saj idiolekt zaznamuje njihov notranji govor. Čeprav je njihovega govorjenega jezika malo, bom skušala predstaviti različne idiolekte junakov. Njihov govor se bistveno ne razlikuje, vsi uporabljajo vulgarne izraze in kletvice, le da jih Begbie in Sikboj več. Večje so razlike med junaki glede tem, ki so jim najbližje: tako npr. Renton pogosto razmišlja o smislu in je družbeno kritičen, Murphy je od vseh še najbolj človekoljuben, Francis nenehno išče prepir, Sikboj pa obožuje nasprotni spol:

Renton: »Mislim, to je, Kartofel, ko si na doupu, je to to. To je edina stvar, k te ma za skrbet. A veš, Billy, moj brat? Glihkr se je vpisu, dau šu nazaj v to vojsko kurčevo. V Belfast bo šu preklet kreten pofukan. Jest sem zmer vedu, da je tip prfuknen. Idiot kurčev imperialističen.« (Welsh 1997: 140) Kletvice v omenjenem odstavku izražajo predvsem nestrinjanje in ne sovraštva, saj ima Mark brata rad.

Precej podoben govor uporablja tudi Daniel Murphy, ki je poleg Rentona edini pozitivni lik.<sup>69</sup> Murphy: »Ej ... pomir se, mačketina ... sej je sam, mislm, žvali pa to ... ne se sekirat zarad unga sranja ... sam mislu sem na te mejhne nedolžne stvari, koker je bla Dawn, tamala, a štekaš ... ne smeš przadet takih stvari, mislm ...« (Welsh 1997: 168)

Francis: Njegov govor je skrajno ekscesen. Nenehno premišljuje o tem, kako bi koga udaril, koga prinesel naokoli in dobil mamilo. O nikomer nima dobrega mnenja in tudi svojemu

---

<sup>69</sup> Pozitivnost likov je postavljena pod vprašaj, saj je narkomanija nekaj, česar obstoječa družbena ureditev ne odobrava. Kljub temu junaki niso črno-beli, pač pa sta Renton in Murphy dosti bolj priljudna in poštena, kot Francis in Sikboj, ki imata popolnoma drugačne vrednote (nasilje, nepoštenost) in sta skrajno negativna lika.

dekletu ne izkaže nikakršne milosti. Spodnji izseki se dogajajo na vlaku, ko Begbie izsili že rezervirane sedeže zase, pri čemer mu je popolnoma vseeno za ostale:

»Ej, ti! pravm. – Ti, ja, pizda predrzna! [...] Si slišu, kva je reku tale frajer. Spoki se, pizda pegasta! Ajde ... zmigi se! [...] – Boli mene kurac, če mata tedve kurbe svoje karte, stari. Nbenih rezervacij ni blo na tehle kurčevih zicih, ko sva se midva gor usedla. Zdej ne greva pa nkamor. Dost kasirate za tele kurčeve karte, pol pa vsej zrihtejte, dau drugič vse prou pošlihtan.« (Welsh 1997: 125)

Simon, Sikboj, pa ima najrajši dekleta: »Kitajčice, Marianne, Andrea, Ali ... kera srečna pičkica gau dons dobila? Kater je najbolši za fuk? Ja, jest, ker pa drug.« (Welsh 1997: 38)

Vendar pisatelj ne razlikuje le idiolektov glavnih junakov, temveč tudi večini stranskih likov, ki se pojavijo v zgodbi, podeli lastni idiolekt. Igra jezika je izjemno zanimiva, ker se v delu pojavijo tudi tujci ter predstavniki različnih generacij in prav vsak ima svoj idiolekt, kar deluje naravno in je hkrati mojstrsko. Stranski liki, ki niso uporniški, so npr. starši in Rentonova sestrična Nina pa tudi nekateri drugi. Ti govorijo običajen pogovorni jezik, ki je nekoliko bolj kultiviran (lahko govorimo o kultiviranem sociolektu), saj v njem ni toliko kletvic in vulgarizmov. Predstavniki institucij sistema govorijo zborna. To so na primer terapevt, sodnik in delodajalci, h katerim morata Renton in Murphy na razgovor. Ker so ti govori precej običajni (v prevodu Andreja E. Skubica je pogovorni jezik nadomeščen z ljubljansščino, zborni jezik pa je knjižna slovenščina), jih ne bom posebej navajala, oglejmo si raje tiste idiolekte, ki izstopajo. Sem sodi npr. jezik tujcev. V romanu tako govorijo:

- Kitajec, njegov govor prepoznamo v telefonskem pogovoru z Rentonom. Njegove stavčne strukture so preproste, stavki so enobesedni in nesklanjani: »**Ne. Ne. Ni Brian Nixon. Odšel. Odšel;** azijski glas. – A mate njegov naslov, šefe? – **Ne. Odšel. Odšel. Ni Brian Nixon.** – Okej, sam kje pa stanuje, mislm? – **Kaj? Kaj? Ne razumem ...** «<sup>70</sup> (Welsh 1997: 237)

- oponašanje angleščine s francoskim naglasom, slednje ponazori Renton, ko skuša oponašati Sikbojevo punco, Francozinjo: »Kóg mejhnegá, kakó se hrečé, kuhrcá maž , a si že začel ...« (Welsh 1997: 207)

- v delu se pojavi tudi birminghamski dialekt, Skubic v prevodu repliko sloveni z mariborščino: »Saj prav toto stvar hočem dopovedat temu klinču[.]« (Welsh 1997: 244)

---

<sup>70</sup> Kitajčev govor je odebeljen zaradi lažjega razumevanja in razločevanja, kaj izreče Kitajec in kaj misli ter izreče Renton.



- avtor v pripoved vključi tudi govor starejših ljudi, ki se ne morejo istovetiti z ravnanjem mladih; njihov govor se od mlajše generacije razlikuje v nekaterih starinskih izrazih (pobom, cajtih), ponavljanju besed (kolk grdo govorijo) in opiranju na lastne izkušnje iz preteklega časa, ki ni več enak današnjemu.

»To je grozn. Da punce tkole govorijo pobom, prav ena. – To sploh ni grozn. Res so zoprni. Dobr je videt, da se upajo punce za sebe postavt. Ko bse vsej v mojih cajtih tud tko dogajal.

– Sam kolk grdo govorijo, Hilda, kolk grdo govorijo.« (Welsh 1997: 281)

Morda še zanimiva opazka: v diskurz glavnih junakov občasno (predvsem v Rentonovega) vdira tudi strokovni diskurz: npr. raba izraza relevantno znotraj pogovornega jezika, kar je nekakšen vdor elementa dominantne kulture v junakov sociolekt.

### Sociolekt

Mnoge prej naštete idiolekte lahko po Skubicu umestim med ekscesne sociolekte, ker vsebujejo množično/pretirano rabo jezikovnih vulgarizmov, izražajo željo po izstopu iz prevladujočega razmerja družbenih sil in prek t. i. releksikalizacije uvajajo lekseme, ki jih dominantna sfera potiska v ozadje (npr. disfemizme); poleg tega ekscesni govori vsebujejo nabore leksemov, ki so problematični zaradi kulturnih odnosov, saj se pomeni leksemov med seboj razlikujejo. V določenem družbenem razredu lahko leksem pomeni čisto nekaj drugega kot v nekem drugem družbenem razredu, kar pomeni, da pomen leksemov ni popolnoma prekriven, npr. kletvice v *Trainspottingu* niso izraz sovraštva ali besa, kot bi to razumela elita, ampak so mašila ali pa besede, s katerimi junaki izražajo nestrinjanje, ki ga niso zmožni verbalizirati na bolj omikani ravni, z drugimi besedami (ki so besede dominantne sfere).

## **Kronotop v besedilu kot jedro identitete**

Prostor v literarnem besedilu v novejši literarni vedi dobiva vedno pomembnejšo vlogo. Ne velja več le za ozadje literarne zgodbe, umeščene v določeno okolje, ampak nastopa tudi v funkciji pomenskih relacij znotraj literarnega besedila. Sooblikuje identiteto romanesknih junakov in s tem pomembno vpliva na njihovo ravnanje, posledično pa tudi na tok same pripovedi. Že Kant je prostor razumel kot pogoj za možnosti pojavov in ne kot neko od njih odvisno določilo (Kant v Škulj 2013: 46), kasnejši teoretiki pa so to idejo razvili. Za mojo raziskavo sta pomembni predvsem Bahtinova teorija kronotopa in Lotmanova koncepcija

semiosfere, kajti njuni teoriji se pomembno navezujeta na obravnavane romane in identiteto romaneskih junakov.

## **Bahtin in Lotman**

Mihail Bahtin v svoji razpravi *Oblike časa in kronotopa v romanu* (Bahtin 1982) natančno opredeli časoprostorje v romanu. Pri tem uporabi grški izraz kronotop, ki pomeni čas (hronos) in prostor (topos), govori pa o zvezi časovnih in prostorskih odnosov, ki v precejšnji meri določajo podobo človeka v literaturi. Od kronotopa je odvisna tudi umetniška enotnost literarnega dela in njegovo razmerje do zunajjezikovne stvarnosti, zato kronotop vedno vsebuje tudi vrednotenje, saj posreduje med pomeni jezika, uporabljenega v besedilu, in družbenozgodovinskim kontekstom kulture, iz katere besedilo izhaja, jo predstavlja in se nanjo naslavlja.

Jurij Lotman prostorskost literarnega dela povezuje s semiosfero. Pravi namreč, da »razumsko človekovo življenje, tj. življenje kulture, prav tako potrebuje posebno strukturo prostora in časa. Kultura se organizira v obliki določenega prostora in časa in zunaj te organizacije ne more obstajati. Ta organizacija se realizira kot semiosfera in s pomočjo semiosfere.« (Lotman 2006: 188) Semiosfera je torej polje pomenov, ki se nenehno spreminjajo v času in prostoru, saj je prostor tisto, kar naseljujejo kulturni kodi, ki so v obtoku (čas).

Semiosfera zamejuje teritorij, v katerem deluje določen jezik s svojimi pomeni, semiotične meje, ki delujejo kot filter, preko katerega lahko pomeni prehajajo od enega k drugemu jeziku, pa so lahko jedro konflikta, ker se pomeni enega jezika ne prekrivajo s pomeni drugega jezika.

Hkrati nam Lotman ponudi tudi idejo semiotične meje v povsem realnoteritorialnem smislu. Horizontalno seveda poznamo mejo center-periferija v smislu, da v mestu obstajajo kraji, ki so čisto v centru, navadno so to lepi okoliši in moderne hiše, v tem okolju delujeta predvsem kultura in administracija (Lotman 2006: 198), periferni predeli pa se že bolj bližajo predmestju in se sem naseljujejo socialno šibkejše skupine. Pod periferne predele spadajo tudi nekateri deli mesta, kot so stadion, pokopališča in drugi prostori javne rabe in predstavljajo prostor združevanja marginalnih skupin. (Lotman 2006: 199)

Na vertikalni liniji pa lahko pogledamo prerez hiše, vsi obrobni predeli (podstrešja, prehodi, klet, v mestu metro) označujejo reveže in obrobneže, center pa predstavlja osrednji del doma, dnevno sobo in njeno toplino.

## Sodobna percepcija prostora v literarni vedi

Sodobne ideje prostorskega obrata, kot sodobni teoretiki poimenujejo novodobno teorijo prostora v literaturi, ni mogoče razumeti brez družbenega konteksta. Marko Juvan v svojem članku *Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: uvodni zaris pove*, da zaradi čeznarodnih tokov denarja in delovanja multinacionalk prihaja do globalizacije trga in dela, kar s pomočjo komunikacijsko-prevoznih tehnologij, ki izničujejo razdalje, povzroči zgostitev kraja in časa in hkrati pretvori idejo časa v idejo prostora.<sup>71</sup> (Juvan 2013: 7) Prostorski koncept tako izpodrine časovnega, kar v pripovedni obrazec vnese spremembe in tako se enočrtna zgodba, s sosledjem enot in hierarhizacijo oseb spremeni v prostor, ki je odprt, nedovršen, relacijski, časovno večrazsežen ... (Juvan 2013: 10) Bistveno je, da se prostor obrača iz znotrajliterarne realnosti (strukturalizem) v zanimanje za zunajbesedilno nanašanje znakov, za konkretni položaj in stvarne učinke izjavljanja, družbeno-kulturni kontekst, za razred, raso ipd. (Juvan 2013: 11) V literarno vedo tako vstopa sodobna interpretacija, ki poudarja sinhrono prostorske relacije in svet predstavlja kot mrežo, konfiguracijo.

Začetki prostorskega obrata sicer segajo že v pozitivizem, saj so pozitivisti v prostoru videli fizične in družbeno geografske dejavnike, ki vplivajo na razprostranjenost določenih skupinskih mentalitet. Georg Simmel je menil, da so prostor, družbena razmerja in politiki tisti, ki geografski prostor projicirajo in mu dajejo vsebino in pomen. Podobnih misli so bili pozneje tudi Foucault, Lefebvre in Soja, ki so prav tako menili, da je prostor kulturna konstrukcija. Bertrand Westphal pa za svoj predmet preučevanja ne jemlje literarne umetnine, temveč le zunanji, dejanski kraj, ki ga nato preučuje v njegovem vmesnem položaju med zunanjo realnostjo in literarno (besedilno) fiksijskostjo. (Baskar 2013: 37)

Juvan meni, da sta prostor in identiteta med seboj povezana, saj učinkujeta tako, da je človeška identiteta nenehno pod vplivom različnih krajev delovanja (torej prostor), sam prostor pa oblikujejo kulturne prakse, ki vplivajo tudi na vrednote. Prostori tako implicirajo določene razporede položajev subjektov v diskurzu. (Juvan 2006: 255)

---

<sup>71</sup> Podobno idejo razvijeta tudi Warf in Arias, ki prav tako povezujeta prostorski obrat z globalizacijskimi procesi. »Prostor je vključen, pa ne kot trivialen ali samoumeven razlog, da se nekaj zgodi v prostoru, ampak zato, ker se samo razvijanje dogodkov vpleta v to, kako se kaj dogaja ali (pre)oblikuje[.]« (Škulj 2013: 52)

## Romani in njihov znotrajliterarni prostor

V večini obravnavanih pripovedi slovenskih in škotskih piscev je dogajanje umeščeno v periferna območja: v slovenskih besedilih gre predvsem za Idrijo, Velenje in Jesenice, pri škotskih pa Leith (industrijski predel Edinburga) in Glasgow. Slovenska trojka predstavlja kraje, ki so od glavnega mesta dovolj oddaljeni, da lahko tvorijo nekakšno lastno identiteto, hkrati pa jim identiteto določa in omogoča tudi lasten industrijski razvoj. Vsa ta mesta so v preteklosti doživljala močan gospodarski razvoj, zato se je vanje priselilo večje število ljudi, ki so zavoljo industrijskega dela opustili kmetijstvo ali druge panoge. Najbolj cvetoče izmed treh mest je Idrija, kjer je deloval rudnik živega srebra. Večina moškega prebivalstva je delala v njem. Po njegovem zaprtju v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so se prebivalci preusmerili v druga podjetja, tako da gospodarstvo v Idriji ni bilo nikoli zares v težavah.

Tudi Jesenice so s svojo železarno v preteklosti doživele razcvet, saj je mimo kraja vodila železnica, ki je omogočila lažji dostop in dnevne migracije. V primerjavi z Idrijo in Jesenicami je Velenje malo večje mesto, zato ima drugačno vlogo, ker omogoča več individualnosti,<sup>72</sup> v manjših mestih pa se praktično vsi med sabo poznajo in je družbeni položaj prebivalcev tako rekoč vnaprej določen. Tako imajo junaki iz takšnih mest že vcepljeno pozicijo, iz katere se težko umaknejo, saj skoraj ni možnosti, da bi se pridružili kaki drugi skupinski identiteti. Družbeni položaj (elita, srednji sloj, revnejši razredi oz. margina), je odvisen od izobrazbe, dohodkov, celo hobijev. Ker pa junaki naštetega nimajo, so avtomatsko potisnjeni na družbeni rob, poleg tega nenehno vstopajo v konflikt z lokalnimi zastopniki moči (policisti, političnimi funkcionarji, administracijo, direktorji firm ...).

Škotske zgodbe se po drugi strani dogajajo prav na obrobju dveh večjih mest, to sta Glasgow in Edinburg. Pri obeh avtorjih je okolje povsem delavsko. Leith je industrijski del Edinburga, Glasgow pa ima že od nekdaj ladjedelniško tradicijo. Zgodbe se dogajajo predvsem v

---

<sup>72</sup> To se lepo vidi v zgodbi Skok čez kožo, kjer do glavnega lika, ki je problematičen in odklonski invalidsko upokojeni delavec, nihče nima nikakršnega odnosa in tudi njegova smrt v mestu na nek način izzveni v prazno.

Drugi junaki, ki niso tako ekscenčni kot on, s samim prostorom (in posledično identiteto) nimajo težav, saj so v bistvu nanj močno navezani. Sicer so tudi oni kritični do okolice, a je vseeno njihova pripadnost rudniku kot osrednji točki mesta zelo močna in tudi med meščani uživajo ugled – biti rudar ne pomeni nekaj slabega, temveč močnega in častivrednega rudniku predanega delavca. Rudniku se na nek način prilagaja celo mesto, tako z infrastrukturo (avtobusna linija), izobraževanjem (rudarska šola) kot z družinskim življenjem, ki se prilagaja očetovemu/moževemu rudarskemu urniku, pogosto izmenskemu (nočne izmene in delo med vikendi so nekaj običajnega).

industrijskih predelih, v njih prebivajo glavni junaki, katerih starši so bili prav tako delavci, ki so se naselili v bližini industrijskih obratov. Da se delavska literatura piše prav tam, ne preseneča, saj vpetost v okolje, ki ga močno zaznamuje industrija, ustvarja delavsko identiteto. Pisanje odstira (težko) delo v tovarni pa tudi nezadovoljstvo z družbenim redom, ki vodi v odklonsko vedenje. Posebej zadnje spada k mladinski subkulturi, za katero se zdi, da ni tesneje povezana z delavstvom (pri Welshu imamo opravka z narkomanijo).

Zanimiva je tudi vloga, ki jo ima škotski dvojec Glasgow-Leith v romanih. Še posebej Glasgow ima v romanu *Kako pozno, pozno je bilo* vlogo nemega opazovalca Sammyjeve usode. Velikanski prostor, ki onemogoča kakršen koli osebi stik, onemogoča tudi občutek varnosti. To se jasno pokaže, ko Sammy oslepi in se ne znajde v mreži različnih ulic, pri čemer mu nihče noče priskočiti na pomoč. Delno lahko to pripišem ksenofobičnemu odnosu glavnega junaka, ki s pretirano rabo kletvic in čudaškim vedenjem v soljudeh vzbuja strah. Njegovo bivališče je najverjetneje postavljeno v delavski okoliš, saj je njegov dom oddaljen od mesta, Sammy se mora namreč na različne urade voziti z avtobusom. To lahko osvetlimo z Lotmanovim modelom centra in periferije; v center postavlja urade kulture in administracije, ki vodita celoten družbeni sistem, na periferijo pa umešča socialno ogrožene skupine, kamor spada tudi Sammy.

Leith ima podobno vlogo, le da so junaki, ki pripadajo temu okolju, nekoliko drugačni. Ne gre namreč za moške zrelih let, ampak mlade fante, ki so v delavskem predelu škotskega glavnega mesta razvili svojo mladinsko narkopankersko subkulturo.<sup>73</sup> Pankerska subkultura je podenota delavske subkulture, saj se je pank razvil predvsem v delavskem okolju.<sup>74</sup> Leith kot prostor je za razvoj tovrstne subkulture idealen. Ima namreč močno razvito industrijo, povezano s pristaniščem. V Leithu je poleg ladjedelništva in pristaniške dejavnosti v

---

<sup>73</sup> Junaki Welshevega junaka spadajo v sfero prestopniške subkulture. Brake namreč pravi, da so bile slednje najbolj razvite med mladino delavskega sloja kot »odzivi na kolektivno doživljene probleme«. (Brake v Poštrak 2002: 158)

<sup>74</sup> Pank je bil v svojem izvornem bistvu spontan in nenačrten, nastal pa je kot reakcija oz. odgovor na dogajanje v družbi. Še posebej v Angliji je imel pomembno politično vlogo, saj je predstavljal provokacijo thatcherizma in kraljice, opozarjal pa je na stopnjevano rasno diskriminacijo in hude socialne težave. (Bašin 1999: 134)

V Sloveniji je bil pank ena izmed najbolj razvitih subkultur, saj je v nekdanji socialistični državi zavzel vlogo subkulture, ki je zavrnila »mitologiziranje vloge mladih v tedanji samoupravni socialistični družbi.« (Bašin 1999: 127) S svojimi provokacijami so se upirali represivnemu sistemu in kazali na anomalije v družbi, ki so jo hoteli liberalizirati. (Bašin, 1999: 127)

preteklosti živelo kar nekaj različnih panog, npr. steklarstvo, skladiščenje vin in viskija, izdelovanje mil, predelovanje usnja in celo kitolov. Industrija je bila močno razvita, vendar je v dokih po drugi svetovni vojni prišlo do upada, območje pa je prišlo na slab glas kot leglo nasilja in prostitucije. Pozneje je Leith ponovno oživel in je dandanes spet cvetoče pristanišče.

## Topološki prostor in delavstvo

V prejšnjem poglavju sem se posvetila predvsem zunajliterarnim prostorom, ki so model za pripovedne svetove. V naslednjih podpoglavjih pa bom prostor predstavila z znotrajbesedilnega vidika. Ta je pomemben za oblikovanje posameznikove identitete.

### Jeseniška železarna

Železarna v Mazzinijevih *Drobtinica* predstavlja ključni identifikacijski objekt večine prebivalstva malega kraja, ker daje delovna mesta in s tem določa način življenja. Vendar odnos delavcev do obrata ni enostaven. Na eni strani so delavci, ki se z delom enostavno sprijaznijo. Simbol takšnih je Ibro Hadžipuzić, mlad delavec, Egonov znanec, ki je v železarno prišel šele pred kratkim; je dokaj naiven in vedno vsako stvar, četudi slabo, vzame za dobro. Njegova vdanost v usodo je tipična za večino delavstva železarne, hkrati pa je to tista vrsta identitete, ki ji Egon ne more pripadati, in v tem se kaže njegova razdvojenost. Nikoli se ne bi mogel zares poistovetiti z železarno, hkrati pa je z njo neločljivo povezan. Podobne občutke doživljajo tudi nekateri delavci, ki ob delu čutijo odtujenost. Takšen je Egonov znanec Selim, ki priča o težaškem delu in slabih delovnih razmerah. Ob prihodu novega prišleka situacijo komentira cinično in z obžalovanjem: »Bolje bi bilo, da je ostal tam, kot da je prišel crknit v železarno.« (Mazzini 1987: 38) in ob odhodu bolnega delavca iz železarne: »Predvčerajšnjim je šel domov Mehmed. Trideset let je bil tukaj. [...] Pogledal sem ga, ko je odhajal, in sem si rekel: Tak boš tudi ti. Posušen od ognja, ves zvit in bolan. Neki Ibro bo prišel namesto tebe! Pizda, je to vse, kar ostane?« (Mazzini 1987: 29)

Selim tako potrdi Egonove občutke o tovarni kot izkoriščevalskem stroju, ki je v lasti nosilcev družbene moči. Čeprav je železarna sicer vir dohodkov, je hkrati uničujoč, razosebljajoč institucionaliziran ustroj, ki delavce psihično in fizično uničuje. Posebno grotesknost situacije nam avtor skozi junakove oči prikaže v razvrednotenosti delavk:

»Vsak udarec me je napolnil z grozo. Pizda, ti dve sta tu le zaradi tega, ker sta cenejši od stroja. Od avtomata, ki bi štempljal, in fotocelice, ki bi jih štela. To je veljalo za vse ženske v dvorani. Morje teles.« (Mazzini 1987: 43)

Zaveda se torej, v kako bednem položaju so delavci, groza pa ga pravzaprav obhaja ob tem, ko opazi, kako jih obdaja nekakšno »mirno, tiho zadovoljstvo. Kaj pa je to takega, tolčeš štemplje in vsak mesec dobiš plačo. Saj nič ne delaš, pravzaprav.« (Mazzini 1987: 43)

V citiranem odstavku lahko tudi ugotovimo, kako monotono je delo, saj je skrajno avtomatizirano in brez kakršne koli kreativnosti. To ponazarja avtor v faktografskem ter enoličnem slogu, celo z onomatopejskimi izrazi:

»Posedle so se [delavke] po stolih ob tekočem traku, ki je naglo pospeševal hitrost. Sedela je na koncu linije. Mimo nje so drseli majhni paketi polni žeblicev, že zaprti. Z veliko štampljko v roki je tolkla po njih datume in šifre. Sodelavka, sedeča meter naprej, je pakete štela: Eden dva tri štiri pet šest sedem osem devet deset. Odmaknila je polno gajbo in podstavila novo. Spet štela. Zamenjala gajbi. Njene ustnice so brez glasu žebrale številke kot rožni venec. Bum bum bum bum bum bum bum bum ... so padali paketi iz cevi. Tok tok tok tok tok tok tok tok tok tok... je tolkla po njih deklica, od katere nisem mogel odtrgati oči. Eden dva tri štiri pet šest sedem osem devet deset, jih je štela kolegica nova gajba.« (Mazzini 1987: 43)

S priseljevanjem delavcev se na robu mesta ustvari nekakšen geto, ki postane leglo kriminala in narkomanije. Takšno vedenje izhaja iz slabih razmer in je prav zato odklonsko (alkoholizem, droge, nasilno vedenje ...). Tako se v mestu ustvarjajo subkulture, ki so medsebojno nenehno v konfliktu. Že mlada generacija pridobiva določene oblike odklonskega vedenja, ki ni v skladu z interesi nosilcev družbene moči. Njihova prihodnost je tako vprašljiva.

### **Kosmačevi idrijski obrati**

Kosmo v svojem delu zamenja veliko služb, preden se odloči za brezposelnost. Kot sem že omenila, na začetku zgodbe pusti solidno plačano umirjeno službo uradnika na Gostolu in postane varnostnik, saj se s takšnim poklicem lažje identificira. Vendar mu tudi ta poklic ne daje zadovoljstva, ker je po hierarhiji zaposlenih nekje vmes, med vodstvom in delavci. Delavci najtežjih del, kot so prevozniki, rudarji ipd., varnostnikov ne marajo, vodstvo pa jih ignorira. Tako je varnostnik vedno nekakšen vmesni člen, ki ga nihče zares ne mara, in to

vodi v raznovrstne deviacije. Avtor pojasnjuje, da so to čudaški ljudje, prav vsak izmed njih ima kakšen problem ali je kako drugače odklonski: »Kazalo je, da pri Varnosti ne delajo gladke osebe. »[Z]aposlene [so bile] zgolj štiri kategorije ljudi: falirani študenti, čudaki, pijanci in zdravljeni alkoholiki.« (Kosmač 2012: 10)

Prav zato je Kosmo najrajši sam in si urnik uredi tako, da dela le ponoči in ob nedeljah. Na ta način je urna postavka višja in hkrati ni nikogar, ki bi ga motil. Vendar pa takšen način dela ustvarja vedenje, ki je odklonsko. Govorimo lahko o paranoji pred soljudmi pa tudi o osamljenosti, saj takšna služba človeka osami in onemogoča pestrost socialnih odnosov, ki človeka znotraj družbe oblikujejo.

## **Rezmanov rudnik**

Že v poglavju o rudarjih sem veliko govorila o rudniku kot identifikacijskem fenomenu. Zanimivo je, kako močna identiteta se je razvila ob samem obratu:

»Mesto je bilo isti ritem skupaj z rudnikom. V resnici to sploh ni bilo mesto. Bolj spalna vas, v kateri vsi vse poznajo in le neskončni ritem delovne izmene na petek in svetek je poganjal urejen promet knapovskih avtobusov za dve uri skozi mesto. Pobe so vozili na šiht in potem nazaj. Čez pol ure je zopet vse zamrlo, možje so se skrili po svojih dnevnih luknjah, ali se potopili v premog. Žene so varile kavico, opravljale, kuhale, pestovale otroke in prešuštovalale, včasih kar z moževim oblezom. To je bilo še najvarneje. Če je eden na šihetu in drugi doma, se res nista mogla srečati na vratih spalnice.« (Rezman 2008: 48)

Rudnik tako ustvarja način življenja in je s tem vseprisoten. K rudarskemu življenju seveda spadajo tudi določena praznovanja oz. obredi,<sup>75</sup> ki so prav tako na nek način dejavniki identitete. Izven delovnega mesta se identitete junakov oblikujejo v drugem shajališču rudarstva, gostilni. V gostilno se zahaja redno. Po službi, pred njo, kadar je praznik pa tudi kadar pokopljejo kakega svojega kamarata. Zgodbe v gostilni so vedno enake: »[Z]a mizo pa je hrup prihajal iz pijanih grl starih hajerjev in mladih lauferjev, ki so kričali eden čez drugega, vsak svoje, na las enake dogodivščine prejšnjih šihetov[.]« (Rezman 2008: 27) Vedno

---

<sup>75</sup> Pa čeprav močno podkrepiljeni z državnim aparatom, ki skuša zaradi ideološke funkcije spodbujati skupinsko zavest in identiteto.



so povezane z rudnikom in prigodami v njem, zdi se, da junaki ne znajo govoriti o ničemer drugem.

### **Prostor pri Kelmanu**

Prostor pri Kelmanu je pomenljiv z vidika binarne opozicije nevarna izpostavljenost – varno zavetje. Slednje junaku predstavlja Helenino stanovanje, v katerem začasno prebiva. Izpostavljenega pa se Sammy počuti v institucijah, ki bi mu morale pomagati, a z njimi zaradi nerazumevanja, paranoje ter njihovega brezbržnega odnosa do njega ne more vzpostaviti kontakta. V prostorih institucij se počuti utesnjenega, na primer v eni izmed čakalnic: »Probaval se je sprost. Samo grozno je bilo; nič čudnega, da je človek ves cajt zmatran. Saj ne pravim, da bi ga namerno butnili, ampak tukaj je bil, ta občutek, stari, tukaj je bil, bil je, kurac – ni bil v redu, ni bil v redu ta občutek.« (Kelman 2006: 100) Življenje mu močno otežuje še slepota, zaradi katere izgublja občutek za čas, razdaljo in orientacijo, kar mu sredi velikega mesta, kjer mu neznane ulice, promet ter razni mimoidoči predstavljajo močne ovire, prinaša občutek vrtoglavosti in panike. Prav ta vrtoglavica bi lahko pomenila tudi metaforično vrtoglavico pred begom iz družbenega reda, ki za junaka nima nikakršnega posluha.

V Heleninem stanovanju se Sammy spočetka res počuti varno, toda pozneje ga začenja obhajati preganjavica pred policisti. Ko ti res pridejo na dom, Sammy izgubi zadnji kraj, kjer ima občutek varnosti, zato se odloči pobegniti. Beg v večje mesto pomeni, da bo lahko postal anonimen, hkrati pa tudi ubežal sistemu, ki ga tu preganja. Njegov beg je podoben begu Marka Rentona iz *Trainspottinga*. Oba namreč skušata ubežati preteklosti, ki jima ni naklonjena. Oba se skušata spremeniti in zamenjati identiteto, to pa pomeni tudi spremeniti okolje, ki je glavni nosilec identitete.

### **Prostor pri Welshu**

Prostor je pri Welshu povezan z narkomansko sceno in ima tudi svojevrstno retoriko. Junaki namreč prostor dojemajo samo znotraj subkulturne sredine. Tako že na začetku izvemo, da je neki diler doma na Tollcrossu in pokriva naselja Sighthill in Wester Hailes ipd. Središča zbiranja so stanovanja. To so navadno prostori, ki nudijo mir in varnost, predvsem pa skrivajo pred pogledi nepovabljenih. Leith kot manjši mestni predel nudi hitro povezavo med dilerji in

odjemalci droge, poleg tega se vsi narkomani med sabo poznajo, njihova subkulturna pripadnost je močna prav zaradi majhnosti predela in junaki temu svetu enostavno ne morejo ubežati. Od droge jih loči le klic prijatelja, potem pa s pomočjo mestnega prometa izničijo še tisto malo razdaljo, ki jih loči od odmerka. Tako nimajo nikakršne možnosti, da bi se sceni izognili ali ji ubežali. Dodatno jim to otežuje tudi rojenost v to okolje.

Edina junaka, ki v knjigi skušata ubežati okolju, sta Mark Renton in Stevie, eden izmed stranskih likov. Renton nenehno bega med Leithom in Londonom, kjer je že poskusil zaživeti življenje brez droge, imel je stanovanje in službo,<sup>76</sup> a se je vrnil v Leith ter zapadel v stare navade. Stevie pa je v knjigi predstavljen le v kratkem poglavju. Tudi on je pripadnik Rentonove družbe, a z dekletom Nicole odide iz Leitha in zapusti prijatelje (in domače okolje) ter se nastani v Avstraliji.

Roman se zaključi z Rentonovim begom v tujino, v povsem drug prostor. Skupaj z drugimi prijatelji je zbral veliko količino denarja, s katerim so nameravali v Londonu kupiti drogo. Renton ukrade denar in se z njim odpravi v Amsterdam. Zavestno se odloči prekiniti z okoljem, a ve, da bo to izjemno težko, zato se odloči za drastično potezo. Njegova kraja namreč pomeni veliko izdajo, zaradi katere se v domači kraj ne bo smel nikoli več vrniti; prav to pa je pravzaprav njegova odrešitev od droge.<sup>77</sup>

## Skupne teme v pripovedih

V obravnavanih delih izstopajo nekatere skupne teme: uporništvo, osamljenost, delavstvo, margina, nezmožnost družinske sreče, odvisnost od drog. Na koncu naj omenim še dve skupni temi, ki se jima doslej nisem natančneje posvetila, sta pa pomembna pripovedna dejavnika.

---

<sup>76</sup> London v odnosu do Leitha predstavlja sanje vsakega posameznika, London pomeni uspeh, odrešitev, ki je v Leithu ne morejo doseči.

<sup>77</sup> Renton se ne obremenjuje z mnenji Sikboja, Kartofla (za katerega mu je sicer žal) in Druge nagrade. Zaradi njih bi se še mogoče lahko kdaj vrnil v Leith, toda izdati Francisa Begbieja je nekaj drugega, Renton je prepričan, da bi ga Begbie ubil, če bi ga še kdaj srečal. Tako v svojem notranjem monologu pravi: »Renton je izkoristil Begbieja, izkoristil ga je zato, da je za seboj popolnoma in dokončno podrl vse mostove. Begbie je bil tisti, ki je jamčil, da se ne bo mogel nikoli več vrniti. [...] Zdaj se ne bo mogel nikoli več vrniti v Leith, v Edinburg, celo na Škotsko ne, nikoli več. Tam ne bi nikoli mogel postati nič drugega kot to, kar je bil. Zdaj, ko je bil prost vsega tega, za vedno, bo lahko postal tisto, kar hoče. Obstal bo ali propadel, in to sam.« (Welsh 1996: 349)

## Pankerska subkultura

Subkulture, ki se pojavljajo v analiziranih pripovedih, se pogosto dotikajo panka, ki se je v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja razmahnil v Veliki Britaniji in Sloveniji. V Britaniji je ta rokavska zvrst pomenila upor proti politiki thatcherizma, pri nas pa proti ideologiji in socialnim razmeram nekdanjega socialističnega režima.<sup>78</sup> V večini obravnavanih pripovedi lahko zasledimo elemente pankovske subkulture.

V *Drobtinica* se pojavi nekaj Egonovih prijateljev, ki pripadajo omenjeni subkulturi – na koncu na plesu s to glasbo izzivajo ostale udeležence ter uničijo večer in izzovejo množični pretep.

Še pomembnejšo vlogo ima pank pri orisu glavnega junaka in njegove identitete, ker jo junak povezuje z nostalgijo oz. s spomini na stare čase, ko je bil še upornik, takrat je bila pankovska glasba njegov spremljevalec: »V glavi mi je zarezal oster akord električne kitare. Sunek iz preteklosti.

All the world cannot be wrong

Must be me I don't belong ...«<sup>79</sup> (Mazzini 1987: 30)

Replika iz pesmi poudari Egonovo razpoloženje, hkrati pa nam dodatno odstre nekaj njegove preteklosti in identitete.

Tomaž Kosmač v *Varnosti* panka toliko ne poudarja, vendar pa v eni od svojih prejšnjih zbirk, *Punk is dead*, oriše svoj odnos do te subkulture, s katero se junak identificira. Omenjeni so avtorji, kot je npr. Damir Urban, na čigar koncert se v eni od epizod poda Kosmo, pa Laufer, Termiti, Paraf in Let 3.

V Welshevem *Trainspottingu* je glasba močno prisotna, saj imajo celo naslovi poglavij ime po skladbah različnih popularnih bendov. Ne moremo sicer govoriti o pankovski glasbi, saj so izvajalci, ki se pojavljajo v literarnem delu, v bistvu rockerji, to so Iggy Pop, Lou Reed, David Bowie, Frank Zappa ... Vendar pa njihove prisotnosti v romanu ne smemo zanemariti, ker

---

<sup>78</sup> Ali Žerdin situacijo opiše z besedami: Mulariji je šlo na jetra, da v šolah poslušajo pripovedke o samoupravljanju in temeljih marksizma, na ulicah pa gledajo drugačno življenje. Mularija, ki se je rodila v času splošne gospodarske rasti, je dozorevala v obdobju, ko je svetovno ekonomijo pretresla naftna kriza in splošna stagnacija. Samoupravni socializem je ljudem sicer ponujal poceni stanovanjske kredite in statistično zanemarljivo stopnjo brezposelnosti. Po drugi strani pa je zahteval neizmerno veliko količino zvestobe, vdanosti in lojalnosti. In zahteval je globoko vero v zgodovinsko vlogo delavskega razreda in avantgardno vlogo partije. Zahtevana zvestoba, vdanost, lojalnost in vera, to so bile reči, ki so šle mulariji grozno na živce.«

(Žerdin 2002: 8)

<sup>79</sup> Replika iz pesmi pripada britanski post-pank zasedbi Zounds.

predstavljajo zelo močno identifikacijsko točko in so prav tako uporniški, kot so bile svoje čase pankovske skupine. Uporništvo pa je del identitete, ki jih povezuje z junaki romana. Njihove pesmi so pogosto del identitete junakov, saj se jim refreni pesmi ob določenih situacijah prikradejo v misli. Lahko bi rekli, da se življenje junakov vrti zgolj okrog treh stvari, to so seks, droga in rock'n'roll.

Izjema je tudi Kelmanov roman *Kako pozno, pozno je bilo*, saj v njem ne najdemo pankovske zvrsti, ampak country. V literarnem delu se namreč pojavljajo deli pesmi Georgea Jonesa in Krisa Kristoffersona.

## **Političnost v pripovedih**

Pripovedi, ki sem jih obravnavala, sicer poudarjajo družbeno kritiko, vendar niso eksplicitno politične. Redko kdaj junaki izrečejo kako repliko o politiki, čeprav je ta vseskozi latentno ozadje. V slovenskih pripovedih je občutno ozadje socialističnega sistema. Egon mora npr. zaradi onemogočenega uvoza dobrin v nekdanjo državo po parfum v Nemčijo (oz. tja pošlje Ibrove brate), eden izmed Rezmanovih rudarjev govori o obisku Tita, tudi pri Kosmaču lahko opazimo sledove nekdanjega sistema. V škotskih romanih je situacija podobna, le da v njih v vlogi vladajočega sistema nastopa neoliberalizem v obliki t. i. thatcherizma. Irvine Welsh v enem od intervjujev celo poudarja, da je bila Margaret Thatcher ena izmed glavnih junakov njegovega romana. S svojo »konservativno revolucijo«, s katero je razgradila socialno državo in zatrla delavsko samoorganiziranost, je ustvarila okolje, v katerem se dogajata Kelmanov in Welshev roman. Tistega leta, ko je prišla na oblast, so imeli na Škotskem referendum, na katerem so odločali o samoodločbi. Referendum ni uspel, kar je pustilo pomembne posledice na škotskem gospodarstvu, saj so tako pristali pod vladavino Thatcherjeve, ki je škotsko gospodarstvo marginalizirala, hkrati pa prekinila močno socialistično tradicijo. Tako je vplivala na socialno politiko škotskega življenja, posredno pa tudi na oba romana oz. njuno politično ozadje.

## Sklep

Sodobna delavska žanrska proza, ki po definiciji F. R. Leavisa sodi v popularno kulturo, je polna bojev in nasprotij, ki odstirajo napetosti med dominantno kulturo kot nosilko pomenov in marginalno kulturo, ki je prikrajšana za dostop do ustvarjanja prevladujočih pomenov.

Ugotovila sem, da delavske proze kot žanra ne smem preučevati ahistorično, ker je izrazito kontekstualna in družbenokritična. Kritika političnega in ekonomskega sistema se v romanih kaže predvsem skozi identiteto junakov, katerih vedenje je skrajno odklonsko. Junaki so večinoma alkoholiki, lenuhi, kriminalci in celo narkomani. Njihov odnos do družbenega reda je odklonilen predvsem zaradi dvoličnosti elit in strahu pred sankcijami institucij sistema; junake preveva občutek paranoje in izgubljenosti. Najbolj konfliktni med njimi rešitev vidijo v begu v večje mesto (Renton in Sammy), preostali pa v umiku v zasebnost svoje družbe (Kosmo) ali v literaturo (Egon, Kosmo). Vsem je skupen občutek, da ne morejo ničesar spremeniti, zato tonejo v resignacijo. S pomočjo Richarda Hoggarta smo ugotovili, da je bil delavski razred prek množičnih medijev močno indoktriniran z ideologijo napredka, neomejene svobode in potrošniškega hedonizma. Nekateri predstavniki delavskega razreda razvijajo posebno obliko cinizma, ki je posledica dvoma v avtoriteto in odgovornost, hkrati pa predstavlja nemožnost izstopiti iz delavskega okolja.<sup>80</sup> Brezizhodnost nekakšne usojenosti v zatirano delavstvo je po eni strani rezultat dominacije vladajočega družbenega reda, po drugi strani pa junake omejuje tudi njihova lastna družba, ki je precej zaprta in vsebuje določene elemente ekskluzivnosti, s tem pa zahteva popolno predanost. To se npr. zgodi Kosmu, ko ga lastna družba skoraj izloči, ker se začne vzpenjati po družbeni lestvici. Ugotovila sem tudi, da so organi varovanja obstoječe ureditve mnogo bolj represivni v škotskih romanih, kjer policisti junakom povzročajo tesnobne, paranoične občutke, medtem ko so predstavniki slovenske policije do junakov precej milostni (Kosma nihče ne preganja, Egona pa reši Karla, ki pozna policijskega inšpektorja).

Pomembno vprašanje, ki se mi je odprlo pri preučevanju romanov, je problem avtorstva in razločevanja pojmov delavske proze, proletarske proze oz. socialne proze. Ugotovila sem, da romani spadajo v delavsko prozo, saj vsebinsko tematizirajo delavstvo, pri čemer niso eksplicitno politično angažirani. Takšna političnost je namreč bolj značilnost proletarske in

---

<sup>80</sup> Ugotovila sem, da so prav vsi junaki razvili cinizem.

socialne proze. Avtor proletarske proze je v glavnem tudi sam predstavnik delavskega razreda, pisec socialne proze pa navadno izhaja iz srednjega sloja. Pri delavski prozi je avtor navadno povezan z delavskim razredom. To zagovarja Hoggart, ki meni, da pisec srednjega sloja ne zmore dovolj avtentično popisati stanja delavskega razreda. Hitchcock tega ne tematizira, meni le, da piscu delavskega razreda manjka historična zavest, zaradi katere ne more abstrahirati svojega izkustva, temveč piše iz osebne izkušnje in se pri tem ne distancira od nje.

Za vprašanje identitete junakov je poleg njihove družbe pomemben tudi jezik, ki ga junak govori. Po Bahtinu se namreč razredni boj prenese v jezik. Lahko pa pride do diskontinuitet ali zdrsov smisla med uporabo izraza pri enem ali drugem razredu – vsak razred namreč podeli izrazu določen smisel, ki pa se lahko razlikuje od smisla drugega razreda. V opisovanih romanih je to pri junakih očitno skozi idiolekt, ki je poln disfemizmov, kletvic, vulgarnih izrazov in besednih prenovitev ali skovank. Pri tem je Rezman izjema, saj njegovi junaki z izjemo enega govorijo narečno-žargonski idiolekt oz. kultiviran sociolekt. Pri vseh ostalih junakih pa lahko govorimo o ekscesnem sociolektu.

Vsak izmed avtorjev uporablja poseben način za slogovni oris junaka (junakov). Poleg notranjega monologa likov, ki ga uporabijo prav vsi, Mazzini junaka predstavi in gradi s pomočjo humorja in ironije, s katerima junak opazuje svet okoli sebe, podobno je pri Kosmaču, katerega junak distanco do sveta vzpostavlja z živo metaforizacijo in črnim humorjem, Rezmanovi junaki so močno povezani z rudniškim življenjem, slednje je natančno popisano prav z namenom prikaza identitete junakov, Kelman identiteto junaka prikazuje s pomočjo pripovedovalca, ki nenehno preskakuje iz tretjeosebnega v drugoosebnega in obratno, poleg tega menjuje tudi prvo in tretjeosebnega pripovedovalca, skratka: identiteto gradi na menjavi pripovedovalcev, Welsh pa dosega stilne učinke in hkrati gradi junake s tehniko suspenza in tako kot Kelman z menjavo različnih pripovedovalcev. Omeniti moram posebni značilnosti škotske proze, to sta osvoboditev jezika od norm knjižnega jezika in jezikovna inovativnost. Welsh in Kelman posegata po škotskem jeziku delavskega razreda, pogovorni škotščini in argoju. To njuno pisavo bistveno razločuje od zadržane pisave naših piscev, ki kljub humorju in metaforičnim inovacijam še vedno vzdržujejo tehniko modificiranega tradicionalnega romana in se bolj držijo knjižnega jezika (moderne postopke še najbolj uporablja Kosmač). V nasprotju s slovenskimi pisci, ki večinoma posegajo po metaforiki in humorju, je škotska proza izrazito nemetaforična, a v večji meri preigrava pripovedne perspektive in suspenz.

Nazadnje naj omenim še prostor, ki ga sodobna literarna veda dojema kot nekaj družbenega: prostor oblikujejo kulturne prakse, ki vplivajo na vrednote, to pa vpliva na človeka in njegovo identiteto. S pomočjo opisa krajev smo skušali razložiti, kako so ti vplivali na glavnega junaka in njegovo ravnanje. Ugotovili smo, da so v slovenski književnosti prisotni predvsem manjši industrijski kraji, ki na junake delujejo utesnjujoče, saj je skupnost manjša in so družbeni odnosi jasneje začrtani, liki pa prostora zaradi lastne negotovosti ne morejo zapustiti, ker iz svoje pozicije v družbi ne morejo izstopiti. Pri škotski dvojici so kraji sicer večji, gre za večji mesti, Glasgow in Edinburg, kjer je anonimnost večja, vendar se junaki tako kot v slovenski književnosti zadržujejo le v lastnem okraju, kjer veljajo podobna pravila kot v slovenskih mestih, spet lahko govorimo o ujetosti v okolje, ki pa ga v škotskih primerih junaka zapustita. Sammy pobegne, prav tako Mark Renton. Škotska proza ima v tem smislu pozitivnejši pogled od slovenske, saj dopušča upanje v junakovo lepšo prihodnost in rešitev iz okolja, ki mu ni ustrezalo, česar slovenska proza nima.

Nazadnje sem opredelila še nekaj skupnih tem, ki se pojavljajo v romanih, pri čemer sem opozorila na pankersko subkulturo kot nosilko identitete in pa politično ozadje, ki je kljub nevidnosti pomembno oblikovalo usode glavnih junakov.

Nalogo lahko sklenem z mislijo, da je vsem pripovedim in junakom skupen upor proti sistemu dominantnih vrednot, vendar pa vsak pisec pove zgodbo drugače, z uporabo različnih stilnih sredstev. Prav v tem je tudi čar primerjalne sopostavitve teh pripovedi. Vsak junak s svojo podobno zgodbo, a povedano na povsem drugačen način.

## Viri

James Kelman: *Kako pozno, pozno je bilo: Roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006.

James Kelman: *How late it was, how late*. London: Vintage, 1998.

Tomaž Kosmač: *Varnost: Roman*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Miha Mazzini: *Drobtinice: Roman*. Ljubljana: Prešernova družba, 1987.

Peter Rezman: *Skok iz kože*. Maribor: Litera, 2008.

Irvine Welsh: *Trainspotting: Roman*. Ljubljana: DZS, 1997.

Irvine Welsh: *Trainspotting*. London: A Minerva Paperback, 1993.

## Literatura

Mihail Mihajlovič Bahtin: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Bojan Baskar: Kako geografi, antropologi in literarni teoretiki pripovedujejo o prostorskem obratu. *Primerjalna književnost*, letnik 36/2 (2013). 27–42.

Igor Bašin: PUNKERJI – punk ni mrtev, punkerji so! Peter Stankovič et al.[ur.]: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999. 125–134.

Aleš Debeljak: Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo. Aleš Debeljak et al., *COOLTURA – uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 2002. 71–120.

Ferdo Delak et al.: *Delavski oder na Slovenskem*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča, 1964.

Michael Denning: *The Novelist's International*. Princeton: Princeton University Press, 2007. (The Novel, Volume 1: history, geography, and culture). 703–725.

Terry Eagleton: Kultura v krizi. *Sodobnost*, letnik 48/9 (2000). 1421–1429.

Aljoša Harlamov: Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *JiS*, letnik 55/1–2 (2010). 33–46. Dostopno na:

<http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=11&sqi=2&ved=0CFUQFjAK&url=http%3A%2F%2Fwww.dlib.si%2Fstream%2FURN%3ANBN%3ASI%3ADOC-PVIFGPJZ%2F06acfa61-cba4-4518-ae8f-61d3146a37d5%2FPDF&ei=QsZ8UsunEoTx4gTGi4DABw&usg=AFQjCNFZpFOQu8IQmh>



[utREXnIb-sv2KaVQ&sig2=t2lDjNBS4\\_4tQ18dD1fiJQ&bvm=bv.56146854,d.bGE](#) 24.3. 2014 ob 21.23

David Harvey: *Kratka zgodovina neoliberalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2012.

Peter Hitchcock: *Working class in theory and practice: a reading of Alan Sillitoe*. Ann Arbor: UMI research press, 1989.

Richard Hoggart: *The uses of literacy*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958.

Marko Juvan: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura: 2006.

Marko Juvan: Prostorski obrat, literarna veda in slovenska književnost: uvodni zaris. *Primerjalna književnost*, letnik 36/2 (2013). 5–26.

Jurij Lotman: *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006.

Peter Lovšin et al.[ur.]: *Punk je bil prej*. Ljubljana: Cankarjeva založba, Ropot, 2002.

Robert A. Morace: *Irvine Welsh's Trainspotting : a reader's guide*. New York, London: Continuum, 2001.

Lela B. Njatin [ur.]: *Začasno bivališče : portreti mlade književne generacije 80-ih let*. Ljubljana: Aleph, 1990.

George Orwell: *Na robu in na dni v Parizu in Londonu*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.

Urška Perenič: Kartiranje biografij slovenskih književnikov: od začetkov do sodobne prostorske analize v GIS. *Primerjalna književnost*, letnik 36/2 (2013). 163–184.

Peter Rezman: »Kljub pobegu iz jame ni bilo mogoče ubežati rudniku.« *Dialogi, revija za kulturo in družbo*, letnik 45 (2009). 5–16.

Andrej E. Skubic: Evo, jest sem se pa odloču, da nam izbral sam filma. Irvine Welsh, *Trainspotting*. Ljubljana: DZS, 1997. 353–359.

Andrej E. Skubic: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.

Andrej E. Skubic: Spremna beseda. James Kelman, *Kako pozno, pozno je bilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006. 303–315.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: ISJ ZRC SAZU, 2000. Dostopno na: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> 24.3. 2014 ob 23. 35

Alojzija Zupan Sosič: *Robovi mreže, robovi jaza*. Maribor: Litera, 2006.

Peter Stankovič: Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. Aleš Debeljak et al., *COOLTURA – uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 2002. 11–70.

Dominic Strinati: Mass culture and popular culture. Dominic Strinati, *An introduction to theories of popular culture*. London: Routledge, 1995. Dostopno na elektronskem viru: <http://antropologi.fib.ugm.ac.id/wp-content/uploads/Dominic-Strinati-An-Introduction-to-Theories-of-Popular-Culture.pdf> 24.3. 2014 ob 22.15

Jola Škulj: Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma. *Primerjalna književnost*, letnik 16/1 (1993). 16–27. Dostopno na elektronskem viru: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-BW2PHRVQ> 24.3. 2014 ob 22.20

Jola Škulj: Prostor, spacialnost, spacializacija: literarne raziskave po prostorskem obratu in prostorska logika (zgodovinskega) narativa. *Primerjalna književnost*, letnik 36/2 (2013). 43–64.

Peter Štih [et al.]: Slovenska zgodovina: družba – politika – kultura. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino: Sistory, 2008. Dostopno na elektronskem viru: <http://www.sistory.si/publikacije/prenos/?target=pdf&urn=SISTORY:ID:902> 24.3. 2014 ob 23.10

Gregor Tomc: Moderna kultura. Aleš Debeljak et al., *COOLTURA – uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba, 2002. 121–156.

Gorazd Trušnovec: Kako je Kosmo postal kozmopolit. Tomaž Kosmač, *Punk is dead*. Ljubljana: Študentska založba, 2008. 143–158.

Jože Vogrinc: Raymond Williams in navadna kultura: spremna beseda. Raymond Williams, *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997. 289–303.

Ana Vogrinčič: Angleški roman 18. stoletja. *Družabno življenje romana*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008. 207–245.

Gavin Wallace [ur.]: *The Scottish novel since seventies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

Raymond Williams: *Navadna kultura*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997.

Alenka Žbogar: Slovenska kratka pripovedna proza po letu 1980. *JiS*, letnik 57/4 (2009). 539–554. Dostopno na: [http://www.srl.si/sql\\_pdf/SRL\\_2009\\_4\\_3.pdf](http://www.srl.si/sql_pdf/SRL_2009_4_3.pdf) 24.3. 2014 ob 23.55

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Jesenice>

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Idrija>

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Velenje>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Leith>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Edinburgh>

Spodaj podpisana, z vpisno številko 18070993, izjavljam, da sem, poleg upoštevanih dopolnil obeh mentorjev, Marka Juvana in Vanese Matajc, samostojna avtorica tega diplomskega dela. Soglašam z javno objavo njegove elektronske različice na spletnih straneh svoje fakultete. Zagotavljam, da so vsi iz strokovne literature in analiziranih virov parafrazirani ter citirani deli v nalogi ustrezno označeni ter vključeni v seznam literature in virov.

24. marec, 2014

Neža Pahovnik

## IZJAVA

Dovoljujem, da Oddelek za slovenistiko in Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani moje diplomsko delo objavita v digitalni zbirki diplomskih del.

Ljubljana, 31. 3. 2014

Neža Pahovnik