

Korun: Oh, raje ne bi! O načrtih, ki se potem niso izšli, sem že prevečkrat razlagala, zdaj bom raje modro tiho. Pa – hvala za vprašanja in potrpežljivost.

Smrdelj: Iskrena hvala tudi vam za vaš čas. Srečno in ustvarjalno še naprej.



Ciril Zlobec

O bog, kako si ves še v meni!

Iz Kratke biografije o prezgodaj umrlem sinu

Oda in žalostinka za umrlim sinom

Bil si, ni te več.
O bog, kako si ves še v meni!
Kako sva te pričakovala,
ona še ne mati, jaz še ne oče,
v praznično okrašenem domu
najine ljubezni dvoedine.

In tudi ti si ves v ljubezni rasel,
zôrel in dozôrel v rádostno mladost,
kot da čez noč, se mi je zdelo,
si prerasel svojo hišo očetovo,
si ustvaril, tudi sam že oče, mož,
svoj topli dom ljubezni.

Z nepotešeno radovednostjo
si v vse strani neba in zemlje
vès čas bil odprt
od severa do juga,
od vzhoda do zahoda
skoz vse letne čase
si v življenje poln življenja žuborel,
kristalno čist studenec,
ki sam iz sebe se napaja

in se v svoji čisti vodi
vsak trenutek zaupljivo nudi vsem,
ki jim življenje je morda
že osušilo dušo in srce.

Ko pa se je v tihi sreči
tvoj vihravi tok življenja
že umirjal v složno rečno strugo,
ti je iz nevidnega rokava
zle usode vdrla vanjo
zastrupljena voda smrti.

Morda pa to le ni resnična smrt:
ko zdaj nad njo se s tvojo materjo
v obupu sklanjava,
ko v živi bolečini dvoedini
jokajoč drug drugega tolaživa,
v globini duše slutiva,
že skoraj nezmotljivo čutiva,
da še živiš,
globoko v naju še živiš,
ker ti si bil,
zato ne moreš ne več biti.

Čeprav kot bolečina, žalost, kot obup.

(Na dan sinove smrti, 2. 12. 2011)

Zgodnje otroštvo

Krotak konjiček, s tabo na ramenih,
še sam sem tvoj otroški svet igral:
z izkušnostjo jezdeca v stremenih
si me spodbujal, v tek, v galop me gnal,

z rokami krilil, z golimi nožicami
spodbadal me: ti hôtel si – leteti,
oblak z oblaki, ptica s pticami,
jih dohiteti, v svojo igro ujeti.

Vse bolj nestrpen, še ne večč besed,
si z vriski, vzkliki me priganjal, prosil,
naj vendarle se dvignem, poletim.

O, na ramenih, kot jaz tebe, nosil
si tudi ti svoj težki otroški svet.
Vesel, boleč spomin?
Spomin, ki z njim,
moj mrtvi sin, se hranim, z njim živim.

(17. 12. 2011)

Ni se ti izšlo

Otroška zgodba, skoraj pomenljiva,
patetično rečeno, za vse čase,
vse globlje v meni širi se in rase,
ko omahujem, ljubko me izziva:

na kak semènij sem najbrž (večja izbira)
te s sabo vzela, morda za Dedka Mraza,
sam v sebi, brez očetovskega jaza,
sem si dejal: naj fant kar sam izbira.

Takoj si spravil me v zadrego: z rôko,
vznemirjeno zamaknjen, si v nebo
pokazal, vzkliknil: "*Očka, luno hočem!*"

V zli slutnji sem se zdrznil: previsoko
sta luna, sonce ... se ne bo izšlo:
ti vès čas segal boš po nemogočem.

(27. 12. 2011)

Med punčke si aviončke spuščal

Čez noč si skoraj že cel fant postal.
Bil sem tvoj živi meter. “Že do tu
ti segam, očka, več kot do pasu!”
si vzklikal, se na prste stegoval.

Potem, že šolar – pohujšljiv primer –,
papirnate aviončke si menda
med punčke spuščal, vrh vsega,
se zgražala je *tšica*¹, venomer

kar v eno in isto, in ti ukor je dala.
Kako sva od srca se nasmejala!
A kmalu sva izkusila oba,

da šibkega se zmerom kdo rad loti,
kak ljubosumnež ozkega srca,
vse, kar si še, ker nisi več, ga moti.

Ne kloni. Vztrajaj, sin, na svoji poti.

(6. 12. 2011)

¹V socializmu ljubka otroška okrajšava za “tovarišico”, učiteljico.

Sanjač v študentski revoluciji

Spet so se mi spomini zavrteli.
Zdaj, ne takrät, me vse le še zabava:
kako skrbela zate je država,
kako so ti sledili, te imeli

nevidni fantje vès čas na očeh,
odprto zgodbo, kajpada, s dosjejem.
Zdaj, ne takrät, lahko se le še smejem,
takrät, priznam, sem pa le bil v skrbeh.

A tvoja revolucija bila
je vedra revolucija duha,
ki osovraženih gradov ne ruši,

ne, tvoja dvignjena uporna pest
je bolj z ljubeznijo kot srdom v duši
budila v nas že uspavano zavest.

In vsaj za kanček upanja. Mordà...

(božič 2011)

Romanje na Palahov grob

Preveč je že vseh teh besed med nami,
od njih zdaj zastrupljen je že ves svet,
še v pivski družčini preveč besed
človeka večkrat, bolj kot molk, osámi.

“Preveč besed, potrebna so dejanja!”
Peš, le ob kruhu in vodi si podal
se v Prago, kjer molče se je zažgal
nesmrtni Palah; poln občudovanja

nevarno tehtal si njegov protest,
do družbe, do otopelega sveta,
kot opomin, kot naša slaba vest

se živo ti dotaknil je srca,
ikona, skoraj vzor ti je postal.
Še dolgo, dolgo sem se zate bal.

(božič 2011)

Vsak kdaj hoče svojo luno

Kako ti je, moj sin, ko zdaj tvoj sin
trmari, prosi: "Očka, luno hočem."
Bo tudi zanj to trpko lep spomin,
ko segal je, kot ti, po nemogočem?

Sin – oče – sin ... Preprosto: iz roda v rod.
Vendàr to ni brezskrbno potovanje
in časa v čas, ni gladka, složna pot
v prihodnost, ni skrivnostno dedovanje

drug drugega v ljubezni oče – sin.
Zdaj le še na brezpotjih se srečujemo,
kaj rečemo, brez miselnih globin,

brez žara o tem in onem pomodrujemo
in že se nam, kot zmerom, kam mudi,
kdo se celo, a brez solzá, razjoče,

češ da življenje nam pa kar beži ...
Je že tako: vsak svojo luno hoče.

(silvestrski večer 2011)

Stara zaveza

Jaša Zlobec (1951–2011)

*telo otrpne zenice se zožijo
jokal sem očetu dete na ramenih
očka luno hočem*

*in sin me gleda kot čarovnika
očka ti zmoreš
nasuj mi luninega prahu na ramena
hočem leteti*

*telo se skrči oči se zableščijo
repatica je švignila med zvezde
trenutek je
nikoli ga ne bo mogoče pozabiti
slutnja je
ki je segla do pradavnosti spomina
hip polnosti
o saj ni smrti
za to je vredno tisočkrat umreti
za bežno slutnjo neznane sreče
ki je še ni nihče doživel
sinovi mojih sínov
dedje mojih dedov*

*dovolj je željá dovolj je zvezd
dovolj je otrplih teles
dovolj začaranih oči
kjer je prihodnost obljubljeni raj
zdaj
zdaj hočem imeti luno
zdaj hočem jezdit valove oblakov
zdaj hočem očetu in sinu podati roko
lunin prah je v stisku naših prstov
polêti sin polêti
čeprav bo moj pogled večno jokal za tabo*

(iz zbirke *Udarci, udarci, 1981*)

Drug v drugem zgled in vzor

Sin – oče, oče – sin, dvosmerna pot,
vso pot drug drugemu, navzdol, navzgor
po strmih klancih, varen kažipot
sva si bilà, bilà si zgled in vzor

drug drugemu, ne da bi v drugem kdaj
se kdo izgubil: v drúgosti oba
sva vès čas se iskala, na stežaj
odprtega srca se v njej našlà.

Vendàr drug v drugega se nisva zlila,
ti svet si rušil, se navduševal
nad tistim, ki da bi že moral vziti.

A meni je bilo, je še zdaj žal,
da ni ta zgodba se že nam zgodila.
Čeprav, mordà, se utegne kdaj zgoditi.

(18. 12. 2011)

Zgodilo se mu je DEJANJE

In zgódil se je naš, ljubljanski Palah,
brez svojcev, znancev, gost pač, nepoznan,
ne na Kongresnem trgu ne na Žalah,
zažgal se je v kavarni! ... V stiski? Gnan

od slepe sle po Palahovi slavi?
Iz radia udarna vest: pacient bori
se za življenje; če takoj ne javi
se darovalec kože, se zgodi

lahko najhujše. A se ni zgodilo.
Neznancu kožo je, kot bratu brat,
podáril on – moj sin! En sam trenutek

ni tuhtal: Bi? Ne bi? Kar do takrát
je sanjal, se mu zdaj je izpolnilo,
in to kot pravo, pravcato *DEJANJE!*

O, blaženi ohrabrujoči občutek,
da je življenje več kot lepe sanje.

(božič 2011)

In je beseda, ki beseda je ostala

(Umik v diplomacijo)

Brez pajkovega predenja v trebuhu
odšel si, s črnim frakom, v beli svet,
na tržnici izlizanih besed
izkusit rek o zarečenem kruhu.

Že spet le govorjenje: čista beda!
si se jezil (o, zarečeni kruh!),
da tudi ti, svobodni, uporni duh,
sam sebi si se zdel le še beseda.

Vendàr beseda ima še drug obraz:
kot hči Atena bogu Zevsu iz glave
iz čistega navdiha v nas rojena,

brezbrižna do reflektorske bleščave,
s svetlobo iz sebe same razsvetljena,
nam pot pokaže skoz naš mračni čas.

(30. 12. 2011)

Bil si otrok navdiha

Kot da ves svet zdaj ruši se sam vase!
Obstali so vsi véliki pohodi
v prihodnost, pred naskokom v nove čase.
Nas mar navdih, kot zmerom, več ne vodi?

A ti, moj sin, si bil otrok navdiha,
zanesenjak, sanjač in borec hkrati:
zdaj z mikrofonom, zdaj s tišino stiha
si se boril. In znal si zmagovati

in moško znal sprejemati poraz,
celo poslednjega, ki ga mordà
ne v duši ne v telesu nisi čutil,

a si, izjedkanega v naš obraz,
nas živih okrog tebe, vsaj zaslutil
v predsmrtnem krču svojega srca.

(20. 12. 2011)

V tišino izpisan stih²

Ko si, otròk, zaman si žêlel luno,
ti v njej kovač, ki nam usodo kuje,
skoval je, mojster, tenko, tenko struno,
saj razglašeni sploh ne uglašuje.

V *zelenem bunkerju* otroštva sanjal
si o ljubezni, kot otrok jo sanja,
zarotniško jo v vseh oblikah sklanjal,
nestrpno vse *poti in potovanja*
usmerjal v njen izsanjani objem.

Ne le v ljubezni v *mladem jutru*, vsem,
ki so te kdaj ljubili, kdaj izdali,
celo v *najvišji uri*, ko po tebi
vsevprek so *udarci, udarci* deževali,
si upajočim up ostal, sam sebi,
čeprav v obupu, živ, iskriv navdih:
vso svojo svetlo srečo, bolečino
lovil si v svoj odrešujoči stih,
nezaupljiv zapisal ga v tišino.

(na novega leta dan, 2012)

² Besede in besedne zveze v tej pesmi, zapisane v ležečem tisku, so avtentični naslovi Jaševih pesniških zbirk (*Zeleni bunker, Mlado jutro, Poti in potovanja, V najvišji uri, Udarci, udarci*).

Morda pa smrt

*Bil si, ni te več,
O bog, kako si vès še v meni.
Morda pa smrt,
vsakomur in povsod na preži,
mojstrica z največ izkušnjami,
edina nezgrešljiva
med poklicnimi morilci,
tokrat brez srca le ni bila:
ni kar tako,
kot kakšen mežnarček,
ki po nedeljski maši,
ko njegova cerkvice
na opustelem gričku se izprazni,
naveličano, po kmečko,
z dvema prstoma ugasne
zadnjo svečo na oltarju,
smrt zdaj skorajda s sočutjem je ugasnila
tvoj že usihajoči dih življenja
in odhitela, kot da kam zamuja,
zvegana morda,
ker v tvojih mrtvih je očeh
uzrla še ves živ,
drhteč odsev ljubezni do nas živih,
ki zdaj jokamo za tabo.*

(4. 12. 2011)

Tvoja – moja smrt, moj sin

Ti najprej, sin, zdaj sem pač jaz na vrsti.
Zdaj nadme smrt steguje svojo rôko,
še orošeno od tvojih muk, globoko
v srce mi sega, s krempljastimi prsti

si v njem, hinavka, svoje gnezdo spleta,
če jo bogata žetev kdaj le utruji,
a ko me gleda, se že skoraj čudi,
da sina prej je vzela, ne očeta.

Nedoumljiva smrt! Že spet in znova,
zdaj hudodelka, zdaj visoka dama
stoterih likov, vendar ena sama,
za vsakogar med nami – prav njegova ...

Da le ne bi, ko v meni bo udušila
moj zadnji stih, preveč se – utrudila.

(12. 12. 2011)

Smrt mi je ugrabila hčer in sina

Da to dogaja se vsenaokrog,
slep v svoji sreči nisem sploh opazil,
doklèr me zdaj zahrbtno ni oplazil
ta strašni udar usode, mi iz rok

izbil drobljivi zlati vrč življenja,
ki vanj točili smo, iz njega pili
ljubezen, ki da se čez nas razpenja
kot mavrica na nebu, smo menili.

Potem pa, kakor strela izpod neba,
je treščilo med nas: ti, hčerka moja,
si padla prva, zdaj tvoj brat, moj sin,
o, saj razumem: smrt je brez srca.

A ne bežim, le umikam se iz boja,
za vama grem, presunjen do globin
obupa, vse bolj mrtev kakor živ.

Pa vendarle: kot da sem česa kriv.



Peter Rezman

Obisk

Odlomek iz romana Zahod jame

Bil je že pozen večer, ko je prišel. Razsvetljeno mesto je izstopalo iz mraka. Ob vpadnici so kipele velike, temno rjave, spodaj kvadratasto, proti vrhu piramidasto zložene kocke, razčlenjene s satovjem razsvetljenih oken. Sredino zgornjega roba je belil napis *Gorenje*.

Zavil je na parkirišče hotela ob stanovanjskem čebelnjaku. V avli je dišalo po kavi. Na recepciji je vzel ključ, poiskal rezervirano sobo, odložil kovček k nočni omarici ter se zagledal skozi okno. Na vzpetini je stal grad, osvetljen s podobno modrino kot v njegovem mestu, le da je bil ta veliko bliže in niže. Če bi se malo iztegnil skozi okno, bi se ga skoraj lahko dotaknil.

V nosu mu je ostal vonj po kavi z recepcije. Iz kovčka je vzel mapo, se spustil nazaj v pritličje ter sedel v kavarno, da s črnim zvarkom poteši željo. Pred obiskom bi še malo polistal po zbranih papirjih, vendar mu je pogled pritegnila polica z dnevnim časopisjem. Segel je po lokalnem tedniku. Neobičajen format, a vseeno mu je bil časopis precej domač, saj je imel v svoji mapi polno izpisov kopij iz internetnega arhiva starejših letnikov. Ti so kljub spremenjenemu dizajnu izdajali, da gre za isti časopis.

Nič posebnega ni našel med stranmi, ki so očitno že šle skozi množico rok. Posrebal je ekspreso in se vrnil v sobo. Grajsko zidovje za nezastretim oknom ga je zopet pritegnilo. Z očmi je drsel po modrikasti utrdbi in mestnih lučeh pod njo ter ob tem tipkal po telefonu. Odmev lastnega glasu od gladkih hotelskih sten, mu je zvenel tuje:

“Ivan ..., stric Ivan?”

“A? Si že tu,” je odgovorilo iz ličnega telefona.

“Sem. Nisem še razpakiral. Nimam veliko. Mogoče se oglasim? Da se pozdraviva?”

“Kar prid. Sej veš, kam ... Al maš raj, da pridem jaz. V hotel?”

“Ja ..., ne. Mislim ..., ja. Sem v hotelu, a bom prišel jaz k vam. Da se malo razhodim.”

“Dobr. Sej veš, kam ...”

“Bom našel.”

Od hotela se je nameril na drugo stran ceste in zavil k velikemu bloku, skoraj zgrešil vhod, toda ravno takrat je nekdo izstopil ter mu pridržal vrata. Luč je zasvetila, poklical je dvigalo in skozi ozka vratca vstopil v zaboj za šest oseb, treskoma zaprl za sabo in se v majavi kajuti odpeljal na vrh. Čisto zgoraj je bilo samo dvoje vhodov. Pozvonil je pri *Črepinšek* in vrata so se hip za tem odprla, kot da bi Ivan čakal na drugi strani:

“Denis?”

Moška se hkrati nasmehneti in prikimata.

Ivan stopi korak nazaj. Obiskovalcu namigne, naj se ne sezuva.

“Saj res ni mokro,” je vljuden Denis.

Ivan presliši opazko in ga posadi na usnjen dvosed. Ves čas ga pogleduje. Išče znane poteze na obrazu. Reče, kako vesel je, da se končno vidita.

Potem obvisi med njima nekaj molka, pade nekaj besed o prometu, potem Ivan pojasni:

“Jaz vse tikam, veš. Tako sem se navadu v jami. Tam smo se zmeraj vsi tikali. Od šefov do lauferjev.”

“Lauferjev?”

“Lauferji so novinci.”

Doda, da naj ga kar vpraša, če ne bo česa razumel od tukajšnje *knappovske šprah*e.

“Brez skrbi. Bom vprašal vse, česar ne bom razumel. Pa tudi drugače me zanima cel kup stvari, ki jih ne razumem ..., sploh zdaj, ko so časopisi polni te vaše elektrarne ...”

“Saj ni naša,” vskoči Ivan in doda:

“Ni naša in ti morm povedat, da se z elektrarno mi nikol nismo čist dober zastopli.”

“Kdo vi?”

“Mi. Knapi.”

Mlajši se potem nasmehne in še enkrat glasno pritrdi, da mnogih stvari res ne razume in da bo te dni najbrž veliko spraševal. Tikati pa da ga ne more, saj je on navajen drugače.

Starejši prikima in potem skomigne, češ da mu je vseeno. Da pa mu bo povedal vse, če bo le znal odgovoriti in če bo vedel, kar ga bo zanimalo.

“Nekaj naj vas še vprašam.”

“Hm?”

“Saj vas ne moti, če vam rečem tudi stric. Poleg Ivana? Stric Ivan ... Mami se je zdelo hecno ...”

“Veš, da me ne moti! Sej sem ti že po telefonu rekel. Čeprav. Sej veš. V resnici nisem stric. Meta ... tvoja mama ... ima prav. Hecno se ji je zdelo?”

“Ne vem, če sem prav povedal. Ne ravno hecno ..., bolj nenavadno.”

“Saj sem ti res ... ene sorte stric. S fotrom sma bla taprava kamarata!”

Potem se je po dolgem času oglasil Ivanu znani hrup. Obrne se stran od Denisa, v temno okno. Spodaj na cesti, široko položeni med blokom in novim nakupovalnim središčem na drugi strani, svetijo vozeči avtomobili. Nedolgo nazaj se je z okna videlo na bivšo avtobusno postajo. Še vedno jo vidi in sliši, kako se dviguje znani hrup. Škripanje. Cviljenje. Sikanje. Kot da zaganjajo stare avtobuse. Dolge, smrdeče dizlaše, lokalce s trojimi avtomatskimi vrati. Drug za drugim črno zadimijo zrak, čedalje glasneje, šipa se začinja tresti, nosnice zažiga vonj po izgoreli nafti. Od zgodnjih mrzlih juter, od pol pete ure naprej, brkati šoferji ogrevajo motorje in potem vsake pol ure zakrožijo s postaje okoli mesta in naprej, mimo *novga šahta*, naokoli čez vso dolino, do elektrarniških dimnikov in nazaj. Hrup se v valovih dviga in pojenjuje. Dviga, pojenjuje. Dviga, pojenjuje. Dviga. Pojenjuje. Dviga. Pojenjuje. Pojenjuje.

Pojenja.

Odpre oči, se obrne nazaj h gostu in vpraša, ali bo kaj spil. Sebi natoči iz pipe kozarec mrzle vode. Denis odvrne, da je ravno spil kavico v hotelski kavarni in da ga dolgo ne misli zadrževati. Šel bo počivat. Gotovo bosta prihodnje dni veliko skupaj, doda.

Hrup valovi samo še po malem. Ivan bi rad šel ven. Na zrak. Najbolje z gostom. Da res ne bi slišal čisto ničesar več od tega pritajenega cviljenja.

“Spal boš pol, ko boš šel nazaj ... Zdaj si prišel h nam, na ..., kak se reče? Na ekskurzijo. Si prej rekel za elektrarno ... A greva gledat, kako jo puvajo?”

“A zdajle?”

“Zdajle. Ponoč ja. Maš kej videt! Je taka ko leteči krožnik.”

Ivan se obleče, zaklene vrata in že se zrineta v dvigalni zaboj, ki ga tokrat ni treba klicati, saj ju že čaka. Tesna kajuta se strese in se vdere proti pritličju. Ivan reče, da ga dvigalo zmeraj spominja na *šalo*.

“Kakšno šalo?”

“Šala rečemo kletki. Kletki, ki vozi v rudnik. Rudniškemu dvigalu.”

Ropotajoča kajuta trese Denisove misli. Tukaj se res vse primerja s stvarmi v rudniku. Premogovnik je v resnici edini in pravi svet za tukajšnje ljudi. Vse drugo, stanovanja, dvigala, stopnice, ceste, trgovine, zabave, vse je zgolj podobno rudniku in primerjano z njim ter

z odkopavanjem premoga. Dolina nad premogom in to svetlo rudarsko mesto sta navidezna resničnost. Pravo življenje, ki kaj velja in šteje, pa je spodaj. Pod zemljo. V jamah.

Denis vozi, Ivan mu narekuje pot. Peljeta iz mesta, po glavni cesti proti elektrarni.

Do tja vodi še druga cesta, čez tisti del doline, pod katerim se začneta rudnik. Od tam naprej se proti severu razprostirajo jezera in se raztegujejo razpoke udrte zemlje, ki se nenehno pogreza. Spodaj kopljejo črno zlato, zgoraj se lomijo nekdanje ravnice. Zemlja se odpira in drsi vase, gnete se, se ruši in drobi vse do sipkih plasti tekočega mulja in vodonosnih podzemeljskih peščin. Izpod njih se prhka siva ilovica vsiplje v odprtine, ki bi se sicer votlile povsod, kjer je bila nekdanj debela plast okamenega lesa.

To drugo cesto mu bo pokazal prihodnje dni. Pri belem dnevu se bo lepše videlo ugreznine, jezera in izgubljene vasi, vse tja do obronkov, vzpenjajočih se do Urškine joške na severu in pleše vulkanske gore na zahodu. Z glavne ceste tudi podnevi ne bi videla ne razpok, ne jezera, saj razgled proti severu doline zakrivajo zabojaste zgradbe industrijskih hal in skladišč.

Po kosu poti se za ovinkom proti vrhu visoke betonske *klasirnice* vzpenja vitka železna konstrukcija, oblečena v bleščeče aluminijaste plošče z modrim plastičnim presledkom po vsej dolžini. V tej štirioglati cevi se skriva tekoči trak in po njem potuje še topel lignit iz globin rudnika. Po drvečemu gumijastemu koritu se pripelje na plan črno-rjavi drobir. Vrne se na sonce, ki je nekoč obsevalo zeleno listje in grelo debela drevesa, ki so se spremenila v premog.

Sonce, ki se je pred milijoni let ujelo v ta drevesa in silne gozdove, se vrača v objeme današnjih žarkov. Davna preteklost se tukaj, na *presipkah* trakov, kjer pritečejo črni curki lignita na deponijo, sreča s sedanjostjo. Zato da se v premogu ujeti žarki izpred minulih milijonov let upepelijo in se potopijo, spremenjeni v blatno brozgo na obalah in na dno umetnih jezer. Ta se, tako kot takrat v pradavnini, počasi zajedajo v podnožja okoliških hribov. Premog, zoreč milijone let, stisnjen in vložen pol kilometra pod površino, bo v dobrem stoletju izgorel v nič.

Za *klasirnico* v nebo bodejo vitki dimniki elektrarne, kot da rastejo iz dolgega črnega hrbta deponije mletega premoga. V avtomobilsko kabino dahne značilen kiselkasto žvepleni vonj lignita. Domačini ga sploh ne zaznajo več. Mimo vozeči šoferji iz drugih krajev pa se pogosto začnejo ozirati po avtomobilski kabini in pogledovati, od kod ta smrad.

Tik preden se pripeljeta v žarko razsvetljeno bližino kolosa elektrarniških kotlov in cevi, vzpenjajočih se ob robu strmega hriba navpično

v nebo, Ivan Denisu pomigne na desno, kjer stoji stolp z vrtečim kolesom na vrhu in belo plastično zgradbo v podnožju. Reče, da je to zdaj *nop*, čisto *tanov šaht*, ker prejšnji *nov šaht*, zgrajen v petdesetih letih, da je spodjedel samega sebe in se pogreznil v tekoči pepel.

Na drugi strani rečice, ki teče mimo elektrarne, na robu nepomembnega starega mesteca, Denis po Ivanovih navodilih parkira vozilo. V ostri bleščavi elektrarniških luči, segajočih čez vse uličice, se jasno razloči rdeče-bela zapornica. Zapira kolovoz, ki se za njo vzpenja v blago strmino. Pot vodi na Gorice nad mestecem; njihov vrh je poravnan z zgornjim robom elektrarniških kotlov streljaj stran, pod nasprotnim bregom doline. Po cesti, ob kateri so luči na vegastih lesenih stebrih javne razsvetljave že davno ugasnile, se namerita v mraku navkreber tako, da ju večni brum elektrarne tišči v hrbta. S kolovozom zavijeta nekam v temo in nadaljujeta naravnost v hrib. Ivan, ki je pol koraka pred Denisom, se nato ustavi in se počasi obrne nazaj, da obstane tudi sopotnik. Z roko nakaže okoli sebe:

“Viš, tu je bil do leta sedemdeset britof.”

“Kaj je bilo tu?”

“Britof. Pokopališče. Tamle je stala šmihelska cerkev v Družmirju in pod njo, vse okoli, je bil britof. No, v resnici sta bla dva, eni so rekli celo trije britofi.”

Denis molči.

“Te je kaj strah?”

“Česa?”

“Mrličev.”

“Saj jih ni več ... Ali kako?”

“Veš, da jih ni. Saj so vse prekopali. Mogoč je ostala samo kera kost. Tolk da straši.”

“A straši, al kaj?”

“Ne, ne. Hecam se.”

Potem se v mraku tiho vzpenjata naprej. Droben pesek, na gosto pretlačen od nešteti sprehajalcev, ki se radi potikajo tod okoli, ob vsakem koraku tiho zahrešči.

Večer ni bil preveč hladen.

Včerajšnje božično nedeljo je preživel doma. Delovno. Bolj, kot bi se spodobilo za prost dan in še božič povrhu.

Božič mu ni pomenil nič. Letos še posebej ne. Praznika zaradi nedelje sploh ni zaznal. Druga leta je predpraznični utrip zaznal po gneči v trgovinah. Ni verjel neiskrenim voščilom za največji družinski praznik. Mama

mu te družinskosti ni nikoli poudarjala. Dobil je darilca za dedka mraza, drugega nikoli nič. Ni bila verna, zato tudi on ni vedel, čemu bi veroval.

Nikoli si nista rekla *familija*. Družina. Bila sta mama in sin. Zdaj, pri petindvajsetih, temu ni pripisoval nobenega pomena več. Življenje je šlo hitro. Zato ni bilo nič čudnega, da se je šele zdaj, ob koncu študija, ko je imel malo več časa, začel zanimati, kdo in kaj je bil njegov oče. Poznal je nekaj črno-belih fotografij, ki jih je mama hranila v kartonasti škatli od čevljev. Poznal je njegovo ime in priimek in vedel, da ga je poškodovalo v premogovniku in je nato umrl v kliničnem centru. Vedel je za stara starša nekje pod Olševo. Menda sta bila strašno huda, ker ni bil krščen. Sorodniki po očetovi strani so prekinili stike z njima. Mama naj bi sama pobrala za umrlim očetom vso, menda strašno visoko odškodnino.

Veliko je ni spraševal. Ni rad drezal v stare rane. Enkrat mu je na kratko povedala, da sta se imela z njegovim očetom rada in da ni res, kar govorijo njegovi starši. Odškodnine da ni niti zahtevala niti dobila. Zanj, za sina, je dobivala tisto, kar mu je po zakonu pripadalo za ves čas šolanja, in pazila je, da je bilo tisto vedno porabljeno zanj.

Dopoldne je še brskal po stokrat prelistanih fotokopijah internetnih izpisov in kopijah starih časopisov. Po digitalnih arhivih medmrežja je iskal kar koli z imenom *Alojz Koprivnikar*, a ni bilo nobenih koristnih zadetkov. Okoli poldneva je računalnik ugasnil, zaprl mapo z zbranimi kopijami člankov in jo vrgel v majhen potovalni kovček, zaklenil stanovanje in se odpeljal proti rudarskemu mestu. Ves dan je bil še en praznik. Dan samostojnosti in enotnosti. Glas iz avtomobilskega radia je nenehno poudarjal narodno enotnost, ki da je kljub samostojnosti še ni. Samostojnost da ja, enotnosti pa še ne.

Preklopil je na glasbo in s popevkami zamenjal radijske lajne. Želel se je osredotočiti na razkrivanje smrtne nesreče očeta ter na srečanje z njegovim tovarišem in hkrati očividcem tragedije. Z njim je do danes govoril samo po telefonu.

Vznemirjalo ga je, ker do odločitve o brskanju za očetom nikoli ni kaj veliko slišal o premogovniku, o rudarskem mestu in o dolinici, v katero je vse to ujet. Zdaj so bili ti kraji že nekaj časa v središču pozornosti in v jedru političnih razkladanj o prihodnosti. Nenehno so poročali o tamkajšnji gradnji velike nove elektrarne. Eni so navijali za gradnjo, drugi so strašili z velikimi stroški. Mnogokrat so se prepiri vrteli okoli cene in kvalitete premoga, ki mu je nekoč služil njegov oče in prav zaradi njega izgubil življenje. Nekoč je ujel namigovanja nasprotnikov, da je ta lignit predrag, drugič da ima preslabo kurilnost in da ga je tako ali tako premalo. Potem so rudarji odgovarjali, da vse to ni res. A če je pozorno

poslušal, mu ni ušlo, da ne eni ne drugi niti sami ne verjamejo vsega, kar govorijo.

Sprva ni razumel, da je o konkretnih stvareh mogoče govoriti tako dvoumno. Premoga je pod zemljo toliko, kot ga je. Kvaliteto se da določiti. Tu ni mogoče ničesar skrivati. Stroški izkopavanja ne morejo biti tako izmuzljivi, da se jih ne bi dalo izračunati. Zato je med dogovarjanjem za obisk nekoč vse to mimogrede navrgel Ivanu. Kako je to mogoče? Toliko različnih trditev o natančno določljivih rečeh?

Ivan se je iz telefona na glas nasmejal:

“Pod zemljo je vse mogoče!”

Pojasnil je, da ni mogoče točno vedeti, kaj je v resnici pod zemljo. Da so to prepiri o izračunih. Res da precej natančnih, vendar so to še vedno le predvidevanja, ki so bolj ali manj natančna in izhajajo iz geoloških raziskav, predvsem raziskovalnih vrtin skozi zemeljske plasti. Teh pa da je glede na velikost odkopnega polja relativno malo.

Počasi mu je prihajalo v zavest, da v teh krajih tudi najpreprostejše stvari čez čas dobijo patino nedoločnosti. Meglenosti. Samo približno se ohranijo v zapisih, saj je zraven ubesedeno vse polno stvari, ki tja sploh ne sodijo. Sovpadanje raziskovanja očetove smrti z dnevnimi aktualnostmi iz istih krajev, zapletenih v podobne vzorce nedorečenosti, se mu počasi ni več zdelo naključno, temveč značilnost krajev in tamkajšnjih ljudi.

Tako je ugotavljal, da nejasnost, v kateri tičijo točne informacije o očetovi smrti, ni posledica mamine zadržanosti, da bi to sploh hotela vedeti ali se o tem pogovarjati. Res je sprva mislil, da je treba odsotnost vedenja, kako je bilo z očetom, pripisati mamini bolečini. Zato se je po njeni redkobesednosti odločil, da bo nekoč pač sam raziskal te, domnevno samo njemu, neznane dogodke. Zdaj, ko je ta čas prišel, pa je bil presenečen ob odkritju, da v resnici nikjer ni točno zabeleženo, kaj se je zgodilo in kako je umrl njegov oče.

Morda je vsiljiva aktualnost politikantskih preprirov iz sveta, v katerem je ubilo očeta, še poudarjala njemu popolnoma nepotrebno politizacijo očetove smrti. Ta je prihajala do njega z nenavadnim jezikom časopisnih zapisov, ki so poročali o smrti Alojza Koprivnikarja. Med kopijami dokumentov v mapi je hranil zapis o očetu, ki z gostobesedenjem v resnici ni povedal ničesar. Zapisno je bilo:

Zaupanje smo mu izkazali tudi pred kratkim, ko smo volili samoupravne organe na novoustanovljenih temeljih organizacij našega rudnika. Izvolili smo ga v delavski svet Zahoda jame, s kolektivom, v katerega je bil povezan od zaposlitve pa vse do zevajoče zaplate njegovega poslednjega doma na našem mestnem pokopališču. In že prej smo mu dajali besedo za nas rudarje.

Imel jo je v centralnem delavskem svetu rudnika lignita, imel jo je, da bi pošteno delili stanovanja, pa drugod, kjer so odločali o sadovih, zraslih iz žuljavih rok.

Nikjer pa ni našel, kaj se je v resnici zgodilo.

Kaj in zakaj ga je tisto udarilo v glavo.

Kako so ga nosili in vozili iz rudnika.

Kdo mu je pomagal in kdo odredil prevoz v klinični center?

Najbrž so o vseh teh rečeh kje obstajali kaki podatki, informacije, analiza nesreče, poročila, beležke, izvidi, a kamor koli se je obrnil, povsod so mu odgovarjali, da bi moral pisati in prositi in oni bi morali poiskati, če je še kje kaj.

Zato je hitro nehal brskati za uradnimi podrobnostmi ter prosil mamo, naj mu pove, kdo je bil očetov sodelavec, ki je bil priča usodni nesreči. To naj bi bilo čisto dovolj, da poteši radovednost in zapolni sivo liso, ki je zijala v njegovem spominu tam, kjer bi moral biti oče.

Mama je nekaj časa molčala in gledala sina v oči. Potem je tiho dejala, naj se obrne na Ivana Črepinška. Kolikor da ji je znano, še vedno živi tam, nima otrok in se sploh ni poročil.

Droben pesek je hreščal pod platnenimi copati z debelimi rebrastimi podplati. Decembrski večer je bil skoraj prijeten, a vseeno je tukaj, pod vrhom Goric, malo podvomil o smiselnosti svojega početja. Mar bi te dni ostal v veselem mestu. Tam so se vse skrbi razkadile v prednovoletni večerni pari, vijoči se iz kotlov kuhanega vina.

Zdaj mu ni ostalo drugega, kot da sledi Ivanu, ki jo je rezal v hrib z glasnim, zanesljivim korakom. Denisu se je zdelo govorjenje o prekopanih mrličih malo odveč in prebujal se mu je dvom o smiselnosti tega srečanja z upokojenim *knapom*. Da ne bo ta obisk prav tako brezploden kot brskanje po starih, samoupravno-socialističnih dokumentih in časopisih? Kaj bo zvedel novega o očetu?

Ne nazadnje mu je nekdo za Črepinška dejal, da dobro pozna tega norca, ki mu včasih *zbije*. Nihajoča razpoloženja je pri njem tudi sam opazil že med telefonskimi pogovori. Zato se je odločil, da bo štiri noči do silvestrovega, kolikor se je nameraval zadržati v dolini, prespal v mestnem hotelu, ne pri njem.

Levo od njune poti se je pod črnino vulkanske gore v daljavi kot razsuti fluorescentni sladkor bleščalo gosto naselje enodružinskih hiš, v črnino pa sta se stekali dve osvetljeni lisi ravnih poti. Špalir cestne razsvetljave ju je močno obarval v rumeno. Denis je strmel v jezerce svetlobe in spregledal,

da se je Ivan ustavil, tako da se je v mraku skoraj zaletel vanj. Zadnji hip je zavzdihnil od presenečenja, saj se je tik za vodnikom, skoraj kot iz njega, pod nebo razpenjal težak križ, precej višji od človeka. Križ brez križanega, gol, grobo tesan hrast.

“No, tu je pa križ,” je iz teme rekel Ivan.

V odblesku oddaljene svetlobe je Denis s pogledom sledil odročeni levici, ko je Ivan dodal:

“Tam, ne vem, če zdajle vidiš, je kamnita piramida. Pohorski granit. Gor piše, zdajle ziher ne vidiš, da je to žalosten spomin na poveljne poboje.”

Potem je z nogo trikrat težko potolkel ob tla:

“Tu noter nek so pokopani. Okol trideset nemčurjev. Ke točno in kok točno, se pa ne ve. Sam to za naj ni važno. Zasuči se in poglej. A kje vidiš kako elektrarno?”

Denis se ni zavrtil:

“Zakaj?”

“Zato, da boš videl, da se od tu niti najvišji dimnik ne vidi!”

“A je to važno?” je malo naveličan potegnil Denis.

“Ni važno, sam je zanimivo. Ta del Goric je skor edin kraj v celi dolini, od koder se ne vidi elektrarne. Povsod drugje jo vidiš! Če greš v hribe al doline, tako velka je!”

“Ste pa enkrat rekli po telefonu, da ste bolj ekološke sorte. Zdaj pa tako hvalite elektrarno!”

“Sej je ne hvalim. Sam povedal bi ti rad, kak velka je. No pejd. Grema na vrh, pa boš sam videl našo največjo elektrarno, pa tanov leteči krožnik na sredini!”

“A je večja od nuklearke?”

“Pejd, pejd, boš videl.”

Senca se je premaknila proti vrhu Goric, križ pa je malo pod vznožjem mrko obstal, ne le kot pomnik poveljnim grozotam, temveč kot nemi smerokaz k razgledu. Stal je tam, kot bi zrasel iz semena kakega starega razpela prekopanih grobov na nekdanjem pokopališču.

Prišla sta na vrh Goric. Tam ni bilo več grušč. Suha zima brez snega je ponoči legla na travo le toliko, da se je ta vdajala malo teže kot čez leto. Ni bilo daleč. Tik pod vrhom se je že videlo žarenje z druge strani doline. Še korak in obstal je kot vkopan. Malega mesteca s potlačenimi strehami pod kolosom elektrarne sploh ni bilo videti. Precej na levo od zlate ikone boga elektrike je migetalo morje luči mestnega središča rudarske doline. Vmes, kot bi se iz zamaha sejalca usule posejane močne luči. A razsvetljeno in oddaljeno rudarsko mesto ni moglo odtegniti pogleda od

razsvetljene elektrarne. Ta je zakrivala ves visoki hrib za njo. Njeni boki so segali čez vse obzorje. Rdeče-bele podvezice na vrhu, kot dolgih nog vitkih dimnikov, so izzivale nebo. Med njima bloki elektrarne. Ponoči je občudovalce hipnotizirala z lučmi, kot magično in razkošno razsvetljena čezoceanika, posuta z zvezdami. Zdaj, zdaj se bo zazibala z boka na bok kot nepotešena nevesta. Na vsaki strani sta bila dva mrežasta korzeta, iz katerih je v razsvetljeni noči kot tolčena smetana v nebo kipela snežno bela para in se bočila ter oblivala v množico rastočih dojkastih gob.

“Pa je res lepo,” je ušlo Denisu.

Ivan mu je pritrdil in z zvenom ponosa dodal, da ni prav nič čudno, če vsi, ki imajo sicer veliko povedati čez elektrarno, obnemijo, ko jo vidijo ponoči.

“Pol pa še ta zrcalna slika. A vidiš? Sej je ko na morju!”

“Ja, res je. Kot Narcis,” je že v drugo spregovoril še prej, preden je pomislil o pomenu izrečenih besed. Obenem je bil še bolj presenečen nad Ivanovo vzhičenostjo. Kak ekolog neki, če ga elektrarna tako prevzame! Malo prej pa je skoraj grozeče razlagal o njeni velikosti in o tem, da skorajda ni koticčka v dolini, v katerega ne bi vsiljevala svojih dolgih dimnikov in obrisov blokov med njima.

Medtem je Ivan začel nizati podatke o žareči lepotici.

Prvi del so zgradili tistega leta, ko je bil on spočet in rojen, in že takrat, čeprav komaj za desetino sedanje moči, je veljala za močno in silno plodno.

Potem naj bi čez poldrugo desetletje zgradili naslednji blok, ki je svoji prvi dve zimi brez filtrov belo dolino obarval v umazano rdečo barvo pepela. Nato so dogradili filtre in kmalu začeli graditi še tretji del do sedanje nenadomestljive razsežnosti.

Ko so v vseh teh velikih kotlih nekaj let hkrati kurili izkopani lignit izpod njenih temeljev, so se začele sušiti smreke po gozdnatih obronkih doline. Kmetje so se dvignili v punt in množica je zasedla rudarsko mesto in terjala, da se smrekam vrne zelena barva. Plazu ni bilo mogoče ustaviti. Strah je naredil svoje in v petnajstih, dvajsetih letih, je postala elektrarna čista kot nedolžna devica. Denis ni videl Ivanovega obraza, zato ni vedel, ali iz njega izžareva pohvala ali cinični posmeh.

Sredi te skoraj idilične podobe, idilične samo od daleč, se je kot tujek ugnezdil širen žareč obroč luči, še svetlejši kot druge luči in zvezde in luna skupaj, obroč kot iz kakega filma o letečih krožnikih. Vsiljivo je čepel na sredini.

“A tam bo nova elektrarna?”

“Ja. Tam je ta naš slavni novi blok!”

Potem sta se za nekaj časa oba zavila v molk in pasla oči na razsvetljenem mozaiku zgradb, cevi, kotlov, dimnikov, prečnih povezav in neštetihek jeklenih rok, ki so domačinom tvorile ubrano in z leti neopazno celoto.

Naenkrat je po pobočju iz doline dvignilo topel vzgornik, da ju je oblila skoraj prijetna sapa, ki je odrinila hladnost zimske noči. Ivan je vprašal Denisa:

“Čutiš to? Pogreje mal, a ne!”

“Ja, čutim.”

“To je od vode veš. Jezero se še ni shladilo. A ti veš, da je to najgloblje jezero pri nam?”

“Ne.”

“Ja. Osemdeset metrov je globoko. Zato je dost vode. Drži toploto in more bit hudičevo mrzlo, da se včasih nardi led.”

Ivan je odročil roko proti zrcalni podobi žareče elektrarne na jezerski gladini in z njo počasi zakrožil po vsej širjavi teme, ki je ležala od roba do roba doline. Zraven je razlagal, kako je bila pod njima, poleg omenjenega prekopanega pokopališča, mrliške vežice in razkošne gosposke grobnice v obliki kapele ter farne cerkve s farovžem in kuhinjo z učilnico, svinjaki in farovškim marofom, še velika pločevinasta garaža kmetijske zadruge. Tam naprej so se vrstile zidane Gradisove barake, ob njih kegljišče, potlej lesene barake, polne siromaških družin in umazanih otrok, Goričnekovo posestvo s trojimi sosedi, še tri kmetije, potlej njive in polje vse do družmirske vasi, čez loke in sadovnjake tja do neprehodnega gozda z imenom Ležen ter škalskega repa na drugi strani pragozda. Naprej od Družmirja proti svetlemu rudarskemu mestu so se potegnile Preloge ter Pasja vas. Vse to je zdaj prazna, razpokana kotanja. Polnita jo dva potoka in deli jo širok nasip pepela, navoženega iz elektrarne, da se dvoje jezer ne prelije. Tisto bliže mesta ima gladino skoraj za dva metra više, kot to tukaj, v katerem se samovšečno ogleduje narcisoidna elektrarna. Vse je požrlo. Več kot tisoč streh je prelomilo in izbrisalo, ko so spodaj, v premogovih plasteh in pod *novim šahtom*, ki je dolgo kraljeval nad najdebelejšim slojem lignita, zavrtali jame na vse štiri strani. Vzhod jame, sever jame, jug. Zahod jame.

Potem je malo pomolčal in spet pokazal nekam v temo, na jezersko gladino, ki je od zrcaljenja elektrarne pa do vznožja Goric ni bilo več videti, in dodal:

“Zdaj so mašine tu notr nek. Tu zdaj režejo koln in ga furajo ven. Sam to gre zdaj čist drugač ko tej, ko sem jaz začel. Pred skoraj štiridesetimi leti!”

“Jaz ne vidim nič ...”

“Vem, da ne. Jaz pa še zmerej vidim vse. Vse rdeče strehe, polja, ceste, mogočn turn na novmu šahtu, ko bi bil naret za zmerej! Ti ne morš videt

nič. Tud če bi ne bla tema. Ker nič več ni. Same ugreznine in voda. Še šahtnski turn je zlezal v drek. Nagnil se je kot tisti turn v Italiji in zlezu noter. Če boma šla na pepel te dni, ga boš lahko še mal videl. Mal še gleda ven, dolgo pa ne bo več.”

“Kje? Jaz res ne vidim ...”

“Tam not,” in je pokazal nekam proti sredini v temo zavite jezerske gladine, na robu katere je elektrarna zrcalno bodla proti peklu.

“Tam not nek sem jaz začel delat. Leta petinsedemdeset.”



dr. Štefan Vevar

Prevodne implikacije Kafkove pisave v perspektivi slovenskega prevoda

V prispevku se lotavam skoraj neizčrpane teme, zato sem ga zastavil zelo shematično. Konceptualno je večplasten: najprej bom skušal orisati izhodišča in temeljne značilnosti Kafkove poetike in v njih zajeti prvine, ki jih je mogoče poimenovati prevodne implikacije. Te so nosilke specifičnih prevodnih zavez, zato po svoji tehtnosti presegajo druge, povprečno relevantne elemente in v prevodnem diskurzu terjajo prioriteto. V drugem delu bom predstavil kompleksno normativno paradigmo za ovrednotenje prevodov in jo shematično apliciral na obravnavanega avtorja. V zadnjem delu sledi aplikacija normativne paradigme na dva primera iz Kafkovih prevodov v slovenščino. Pri tem bom skušal izrisati predstavo o tem, kako kaže Kafka prevajati.

Za izhodišče razmisleka sem izbral spoznanje, da literarno formiranje Franza Kafke poteka na mejni črti med modernizmom in tradicijo. Med mnogimi literarnimi vplivi in vzorniki – med bolj obdelane sodi na primer Robert Walser – ima posebno mesto Goethe. Goethe je njegov dialektični antipod: je največja spodbuda na njegovi poti k literaturi in hkrati ovira na njej. 17. marca 1912 je Kafka v svoj dnevnik zabeležil: “Goethe, tolažba v bolečini, vse dajejo bogovi svojim ljubljencem v celoti: vse radosti, neskončne, vse bolečine, neskončne, v celoti. – Moja

Dr. Štefan Vevar (Slovenj Gradec, 1953) je na Filozofski fakulteti v Ljubljani končal študij angleškega in nemškega jezika in književnosti, odtlej pa je objavil številne prevode, predvsem iz nemške književnosti, s poudarkom na njenih klasikih (Goethe, Schiller, Novalis, Stifter, Fontane, Broch, Musil, Dürrenmatt, Grass, Kafka in drugi). Je pisec člankov in monografij s področja gledališke zgodovine in pisec recenzij s poudarkom na klasikih nemške literature ter avtor predgovorov k slovenskim prevodom pomembnejših avtorjev. Za prevod Goethejevega romana *Učna leta Wilhelma Meistra* je leta 1999 prejel Sovretovo nagrado. Leta 2011 je doktoriral z disertacijo *Fenomen Goethe: njegova estetika in poetika med izvirnikom in slovenskim prevodom*.

nezmožnost pred materjo, pred gospodično Taussigovo in potem pred vsemi v 'Continentalu' in pozneje na ulici."¹

Kafka tu ilustrira nepremostljivo razpoko med stilizirano podobo olimpijca in onesrečujočo stvarnostjo pisca dnevnika – sebe, nastajajočega modernista. V kraljestvu genija sta sreča in nesreča še resnično mogoči, zato pa nič več v banalnem vsakdanjem svetu umetnika moderne, čigar edina opora je dnevnik. Kafka tu kaže svojo resignacijo in nemoč, vendar se skozi že zrcali tisto samoiriziranje, ki je ena temeljnih sestavin njegovega literarnega postopka. Inspiracijski vir Goethe je za poetično produkcijo nepogrešljiv, brez njega pisec dnevnika ni pisatelj, vendar ga presežnost genija hromi. V tej konfrontaciji bi lahko tudi kapituliral pred normativno močjo klasika ali pa ga ostro odklonil. A Kafka najde tretjo pot. S pisanjem, literariziranjem svoje stiske, popelje problematiko do točke, ko postane razpoka med njim in Goethejem nepremostljivo premostljiva. Postavljen v artistski medij olimpijec izgubi svinčeno težo svojega vzorništa, avtor dnevnika pa bremenečo ničnost svoje realne eksistence. Na artistski ravni – najprej v dnevniku, pozneje v prozi – Kafka iznajde avtohtono pisavo, ki se napoveduje med intenzivno konfrontacijo z Goethejem. A tudi po tem, ko udejanji svoj modernizem, se ne odreče povsem žalosti za izgubljenim. Njegov dnevnik demonstrira razcepljenost sodobnega jaza, ki je izsanjal sanje o spopólnjenju človeka, h kateremu se je zatekala weimarska klasika. Ta tematizira razklanost, a se z njo tudi že distancirano poigrava. Z grotesknimi potezami, ki jih dobi banalno v njegovem dnevniku v primerjavi s klasično ikono, ter absurdno dimenzijo, ki jo v tej primerjavi dobi klasični vzornik, ustvari Kafka most med literarno moderno in predmoderno. Kafka omaje mit o velikem posamezniku in njegovi ustvarjalni univerzalnosti, vendar tako, da se vse življenje ne odreče sanjam o ustvarjalni totaliteti. Veliko bolj kot mnogim drugim sodobnikom mu uspe vsrkati goethejevsko totaliteto; iz nje pri njem nastane sicer nekaj shizofrenega in sodobno razcepljenega, a po svoje tudi celega, se pravi krhka umetniška celota, ki na pogled ves čas razpada, a ne razpade, katere latentna razpustljivost je samo druga stran njene koherentne trdnosti in obenem njen zaščitni znak.

Kafkovo razmerje do Goetheja se v času ne spreminja. Tudi deset let pozneje, ko v letu 1922 – potem ko ima za sabo večino literarne poti in je dve leti pred smrtjo – v svoj dnevnik pribeleži: "Tako mi mineva tiha

¹"Goethe, *Trost im Schmerz, Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen ganz: Alle Freuden, die unendlichen, alle Schmerzen, die unendlichen, ganz. – Meine Unfähigkeit gegenüber meiner Mutter, gegenüber Fräulein Taussig und gegenüber allen dann im 'Continental' und später auf der Gasse.*" Kafka: *Tagebücher 1910–1923*. Izd. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verl. 1973, str. 170.

deževna nedelja, sedim v spalnici in imam svoj mir, a namesto da bi se pripravil k pisanju, s katerim sem hotel predvčerajšnjim malodane izliti vse, kar sem, zdaj že ves čas strmim v svoje prste. Zdi se mi, da sem ta teden ves in docela pod vtisom Goetheja, da sem izčrpal moč tega vpliva in da sem zato postal jalov in nekoristen.”²

V skiciranem razmerju med velikima avtorjema lahko vidimo enega od temeljnih kamnov Kafkove poetike. Preden se posvetim drugim konstitutivnim prvinam njegove poetike, bom skušal shematično očrtati njegovo splošno literarno veljavo.

Kafka je simbolni lik sodobne literature 20. stoletja. Nobenemu drugemu avtorju njegovega časa ni uspelo na tako pronicljiv način upodobiti ogroženosti sodobnega človeka v tehniziranem birokratskem svetu in v svoja dela položiti tako prepričljive izkušnje o grotesknih razsežnostih modernega življenja ter njegovih razmerjih moči. S svojo literaturo je prehitel svoj čas, ustvaril je pisavo, ki jo kot odstiranje nedoumljivega, a žgočega, kočljivega in pretečega veliko bolj kot v njegovem času razumemo šele z nastopom dobe družbene dezorientacije, približno od druge polovice 20. stoletja naprej. V odsevu njegovih zgodb moderni svet prepozna lastno podobo, Kafkove zgodbe so mu v 20. in 21. stoletju nepogrešljive za to, da lahko definira samega sebe. Glavna tema Kafkove literature je absurdno kolesje sodobnega življenja, krivda in kazen, prizadevanje človeka, da bi našel smisel in svoj položaj v svetu, izguba duhovne in religiozne razsežnosti ter hrepenenje po njej. Kafkov pripovedni postopek je spretna, skoraj realistično natančna klinična diagnostika, ki je daleč od blagozvočnosti in ki med jasnim orisom niza natrgane pomenske vozle – močna žarišča identifikacije, ki se jih ne da do kraja razložiti in v katerih pomensko sled se včasih skoraj ne upamo stopiti. Prav iz teh včasih neoprijemljivih temnih vzgibov luščimo sugestivne nastavke za tegobe naše dobe, za travme modernega človeka.

Iz teh posplošitev prehajamo k naravnemu vprašanju o naravi poetike, ki ji je uspelo tako poudarjeno zaznamovati sodobno svetovno literaturo. Thomas Mann je njegov slog opisal kot skrben, čudaško nazoren, jasen in korekten, slog natančne, skoraj uradne konvencionalnosti. Posvečal naj bi se realističnemu opisu fantastičnih, čudaških in nenavadnih dogodkov, vzgibov ali situacij, tako da bralec zlahka sprejme opisano in

²“*So vergeht mir der regnerische, stille Sonntag, ich sitze im Schlafzimmer und habe Ruhe, aber statt mich zu schreiben zu entschließen, in das mich zum Beispiel vorgestern mich hätte ergiessen wollen mit allem, was ich bin, habe ich jetzt eine ganze Weile lang meine Finger angestarrt. Ich glaube, diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.*” Kafka 1973, *ibid.*, str. 151.

ga fantastično pri tem ne moti. Po presoji Nabokova je na Kafkov slog najbolj vplival Flaubert. Podobno kot Flaubert se je tudi Kafka ogibal všečno zveneči prozi in uporabljal jezik kot orodje. Rad naj bi se zatekal k besednemu zakladu pravnikov in naravoslovcev ter tem izrazom vtisnil nekakšno ironično natančnost, ne da bi pri tem razgalil lastna čustva, s čimer je – tako Nabokov – tudi Flaubert dosegal posebne poetične učinke. S tem se je seveda treba strinjati (le tisto o zatekanju k besednemu zakladu pravnikov in naravoslovcev se mi zdi malce pretirano). Temu ne nazadnje pritrjuje tudi znana Kafkova metafora, da “mora biti literatura sekira za zamrznjeno morje v nas” (“*Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.*”).

Kafkov jezik spominja na precizen instrument za opazovanje in merjenje dejanskih stanj. Zgodbe, tako dolge kakor kratke, so nekakšne parabole, premorejo majhna iracionalna jedra (pomenske vozle), ki bralca izzivajo, naj se opre na lastno življenjsko izkušnjo in premosti nejasno zvezo med njimi ter se s tem prebije do nekaterih spoznanj o svojem lastnem življenju.

Gre za momente, ki v njegovih sicer komunikativnih in lahkotnih pripovedih groteskno izhajajo iz nejasnega, usodnega, strašljivega ... in zadevajo nevralglična stanja naše zavesti. Delujejo kot sugestivne prvine identifikacije. Ob njih iz neoprijemljivih temnih vzgibov luščimo korenine vsega, kar nas notranje vznemirja in za kar nam neredko zmanjkuje besed. Prav iz razmerja med prostodušno diagnostiko stvarnega dogajanja in temi shizoidnimi, grotesknimi pomenskimi vozli se poraja kafkowska ironija, prav v tem razmerju je bistvo poetičnega pri Kafki in je temeljna prevodna implikacija. Ironiji daje še močnejši pečat dejstvo, da Kafkova besedila ob teh nevralgličnih prvinah pogosto premorejo tudi zrnca topline, ganljivosti, nikoli pa cinizma ali sarkazma. To je ta nemoderna, tradicionalistična značilnost njegovega modernizma.

Kafkov jezik je, kakor smo že nakazali, lahkoten, nikdar krčevit, prostodušen in izravnani, včasih celo šolsko pravilen; vse pomenske niti so skrbno in natančno povezane; nič se na sredi ne pretrga, nič ne obvisi v praznem. In je tudi distanciran, se pravi, da ne teži k oblikovanju konvencionalne poetične atmosfere. Toda ali je ta jezik res daleč od dopadljivosti in lepega zvena, kakor je zapisal Nabokov? Vprašanje, kaj ustvari všečnost in estetsko harmonijo nekega besedila, dandanes bržkone presega tradicionalno predstavo o pravilni ritmični modulaciji in zvočnem ugodju. Zdi se mi, da kaže pojem v modernem razumevanju vsaj po Kafki razumeti širše, da se estetski zven (tisto poetično) v tekstu konstituira tudi drugače, ne le na temelju uglajenega tektonskega ritma, podobja, poetične govorice,

onomatopojij, temveč denimo tudi s semantičnimi zgostitvami. Lepo pri Kafki izhaja iz napetega razmerja med tekstom kot nosilcem natančnega (s)poročila in elementi tega težko do kraja doumljivega podteksta ali metateksta. Prav ta napetost je tisto lepo zvoneče (*das Wohlklingende*) pri Kafki in obenem – kakor smo že nakazali – jedro poetičnega pri njem.

Kakšnega pomena je to za prevod? To napetost med formalno koherenco Kafkovega besedila in nedoumljivimi pomenskimi jedri v podtekstu kaže prepoznati kot temeljno prevodno implikacijo in jo imeti pri prevajanju Kafke za strateško prioriteto. Če je v prevodu ne uresničimo, bistveno oslabimo – kakor bomo videli v nadaljevanju – literarnost, originalnost in markantnost prevoda.

Sistemska normativna paradigma temelji na razumevanju prevodne ekvivalence kot kompleksne, univerzalne in dinamične prevodne enakovrednosti. To omenjam zato, ker so razumevanja ekvivalence še vedno zelo različna in ker je še zmeraj zelo zakoreninjeno naziranje o njej kot zgolj semantični kategoriji. S pridevkom kompleksna merimo na njeno večplastnost, s pojmom univerzalna navzlic temu na eno samo dejansko bistvo fenomena; dinamičnost pa pomeni, da jo razumemo v njeni prožni relativnosti, onkraj statične absolutne forme. Za kolikšno ekvivalenco gre pri konkretni prevodni rešitvi, je zmeraj šele kompleksno “izračunljivo na temelju raznolikih dejavnikov” in nikoli ne more biti vnaprejšnja iz (do) besedne pomenskosti izhajajoča danost. To pomeni, da gre za trihotomni model, sestavljen iz načeloma enakopravnih kategorij semantike, estetike in pragmatike. V tem sledimo pozni teoriji, v kateri se šele ob koncu osemdesetih let 20. stoletja pojavijo jasnejše predstave o novem tipu ekvivalence, ki ga zagovarjamo tudi v tej razpravi³ in ki pojem substančno razširja tudi na estetiko in pragmatiko. Vendar pa tudi ta teorija ne prinese nobenih modelov, sistemov ali teoremov o zgradbi kompleksnega fenomena. Normativna paradigma, ki jo bom shematično, zelo shematično, predstavil v nadaljevanju, je izpeljanka iz te trihotomije, je poskus takega sistema in je v tem pogledu pionirsko delo.

Dovolite mi nekaj več besed o ekvivalenčnem modelu, ki se oddaljuje od samozadostnih, da ne rečem samovšečnih teoretskih konceptov, ki se nikoli niso zares spoprijeli s prevodno prakso, temveč so se izgubljali v konstruiranju parcialnih psevdokvivalenc, v dekonstruiranju tega pojma in ludističnem sistematiziranju njegovih variacij. Tu mi misel uhaja h Goetheju, k njegovi zajedljivi sentenci o sivi teoriji in zelenem drevesu

³ V temeljih sem ga sicer predstavil že v svoji monografiji *Temeljni principi in aspekti teorije literarnega prevajanja*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

življenja.⁴ Posledica samozaverovanosti teorije, ki je ni zanimalo, kako praksa ustvarja in vrednoti prevodno enakovrednost, je inflatornost parcialnih ekvivalenc, ki niso nikakršne ekvivalence, temveč so v bistvu le dejavniki premikov oziroma nagibov ekvivalenčnega fokusa v smer ene, druge ali tretje od treh relevantnih kategorij. Pojmi, kakor denimo formalna, dinamična, absolutna, funkcionalna, principialna, sociokulturna ekvivalenca ipd., ki jih je razvila teorija, so znotraj substančno razumljive ekvivalence zgolj dejavniki upoštevkov pri centriranju prevodnega fokusa. Tudi na morebitne očitke teorije, da smo s tem nedemokratsko kanonizirali eno samo vrsto ekvivalence (oziroma en sam tip prevajanja), odgovarjamo stoično: nismo kanonizirali ene ekvivalence in ne enega tipa prevajanja, temveč vse v eni sami. Zato pa vsako le v tolikšni meri, kot je pri konkretnem prevedku in pri konkretnem prevodnem besedilu tudi relevantna. Samo trajno spreminjajoča se razmerja med ekvivalenčnimi dejavniki dejansko zagotavljajo razmeroma visoko stopnjo ekvivalence in s tem soliden prevodni izdelek. V tem je tudi pravo bistvo dinamičnosti. S to argumentacijo, ki razgalja teorijo v njenem samozadovoljstvu in njeni ignoranci prevodne prakse, se razhajamo z mnogimi teoretiki, ki niso mogli ubežati tendenčnemu in kategoričnemu razumevanju parcialnih načinov prevodnega ujemanja kot legitimnih in konsistentnih prevodnih metod. Teza prevodnih teoretikov, da naj se prevajalec odloči za katero koli prevodno strategijo, samo da naj bo v njej dosleden, izhaja iz teoretske potrebe po arhiviranju, predalčkanju in sistematiziranju ter je v bistvu podcenjujoča do tiste prevodne strategije, ki postopa kompleksno in diferencirano ter je ne nazadnje uveljavljena v literarni prevodni praksi najrazličnejših nacionalnih literarnih sistemov. V praksi udejanjena prevodna strategija pa razgalja partikularizacijo temeljnega prevodnega kriterija kot nedopustno trivializacijo problema, poimenovanega literarni prevod. Dejstvo namreč je, da se osveščeni prevajalec z ustreznim kompetenčnim potencialom nikoli ne odloča za katero od tako imenovanih metod, ki jih kot take postulirajo teoretiki, temveč za eno samo in, lahko bi rekli, edino zaresno: med vsemi dejavniki, ki opredeljujejo konkretno prevodno odločitev, skuša namreč prednostno uveljaviti tiste, da bodo kumulativno navrgli čim višjo stopnjo prevodne ekvivalence. In teoretiku torej v izhodišču ne bi bilo treba drugega, kot sprejeti in razumeti to temeljno danost in graditi na izpeljavah iz nje. Ta nova in korektnjša perspektiva postavi tudi partikularne dejavnike v novo luč: iz rigidnih

⁴ "MEPHISTOPHELES: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum." Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. V: Goethe, *Werke*. Digit-A. Str. 4823 (prim. z: Goethe, HA, zv. 3, str. 66).

kategoričnih in abstrahiranih danosti se spremenijo v razgibana dinamična razmerja. Dejstvo namreč je, da nobena od omenjenih prevodnih metod, ki bi jih lahko imenovali kategorične, ne izpričuje visoke ravni ekvivalence (četudi si jo, vsaj nekatere med njimi, lastijo), to pa ne zato, ker kategorično "cementirajo" dominantnost te ali one prevodne kategorije, s tem pa dosežejo, da dosežena prevodna ekvivalenca od periode do periode zelo niha. *Pri kvalitetni prevodni metodi je razmerje ravno obratno: nihati mora vpliv posamezne prevodne kategorije, da je lahko prevodna ekvivalenca v tekstu vseskozi visoka! V spoštovanju in negovanju tega načela je bistvo kakovostnega (literarnega) prevajanja.*

Normativni teoretski model, ki ga bom skiciral, temelji prav na tej dinamiki in daje na voljo osnovni normativni aparat za solidno literarno prevajanje ter instrumentarij za literarno prevodno analizo in kritiko. Z multiperspektivnostjo, ki jo prinaša, skuša zagotoviti, da bi literarni prevodni proces postal pregleden, obvladljiv in vrednostno opredelljiv. Obenem zmanjšuje divergentnost med teorijo in prakso literarnega prevajanja in ponuja most med obema. Poimenoval sem ga normativni model devetih principov, temelji pa na razvezi trihotomnega modela na mrežo strateških faktorjev.

Abstraktna trihotomija semantike, estetike in pragmatike namreč ne more tako dobro "krmiliti" in odčitavati prevodnega dogajanja, kakor lahko to storijo diferencirani, med seboj komplementarni, normativno formulirani in na prevodno prakso oprti principi. Kako delujejo? So komplementarne razgledne točke na stanje semantičnega, estetskega in pragmatičnega v literarnem prevodu, zato vsi (vsak pa s svoje perspektive) izrekajo presojo o stanju teh kategorij v literarnem besedilu in njegovem prevodu, zlasti pa o razmerju med stanjem v originalu in prevodu. Nekateri so primarno semantično, drugi primarno pragmatično in tretji primarno estetsko konotirani. In le kadar se njihovi supervizorski pogledi med seboj pozitivno ujamejo, lahko govorimo o solidnem prevodu. Premorejo več hierarhičnih ravni in se na teh ravneh tudi večplastno križajo. Oblikujejo kompleksen in vendarle obvladljiv instrumentarij, s katerim lahko v prevodni praksi legitimiramo, s pridržki sprejmemo ali pa ovržemo prevodne odločitve ter so zato učinkovit pripomoček za prevodno analizo in prevodno kritiko. Pa si jih oglejmo in z njihovega gledišča ilustrirajmo prevodne zaveze pri prevajanju Franza Kafke.

1. Princip diferenciranega ohranjanja semantične kategorije

Semantična raven je v besedilu večplastno in hierarhično strukturirana. V literarnem prevodnem procesu jo je skoraj nemogoče ohraniti v celoti,

zato princip zagovarja prednostno ohranjanje višjih semantičnih ravni. Tekstualni, kontekstualni in konotativni pomen je v prevodu treba ohraniti za vsako ceno, denotativnemu pa se je v določenih okoliščinah dopustno odpovedati. Glede prevajanja Kafke to pomeni, da kaže njegove pomenske vozle podajati enako zastrto oziroma odprto, kakor je to v originalu. Se pravi, da ne smemo izrekati zamolčanega ali zgolj nakazanega, dokončno izrekati ne do konca izrečenega v originalu, tudi ne vzpostavljati sintaktičnih zvez, kjer so v izvorniku samo nakazane, ali izmenjevati asociativno montažo s pedantnim opisom ter ne smemo slabiti markantnosti in doživetosti pripovedi. V nasprotnem primeru lahko pride do razgradnje shizoidnosti, grotesknosti, ali značilne kafkovske ironije.

2. Princip ohranitve literarnosti je izpeljan iz strukture literarnega dela. Temelji na kategoriji literarnosti kot osrednji in nepogrešljivi kategoriji literature. Skuša jo definirati kot tako in opredeliti način njene ohranitve v prevodu. Ohranitev literarnosti v prevodu je predpogoj za to, da literarno prevajanje poraja dela, ki upravičeno nosijo oznako literarna. Literarnost v prevodu nazorno oslabimo, če na primer spontano elementarno dikcijo originala odenemo v prisilni jopič rigidne formalne govornice. Posledica je potujena dikcija prevoda. V načelu do nje prihaja zato, ker nam izvornik s svojo sugestivnostjo vsili strukturo, ki sicer zmore izraziti njegovo sporočilo, vendar je tuja ciljnojezični literarni tradiciji in deluje potujujoče. V žarišču formalističnih pojmovanj literarnosti je pojem "potujitev" ("*ostranienia*"), ki so ga postulirali ruski formalisti, ključni pojem in domala "magični fenomen", s katerim naj bi "praktičnemu" informativnemu jeziku dali poetični in estetski pečat. Umetnik mora delovati zoper neizprosno silo rutine, zoper navajenost. "Ko trga objekt iz njegovih vajenih razmerij, ko sestavlja malodane nezdržljive ideje, zadaja pisatelj besednim klišejem in oguljenim besednim zvezam poslednji udarec in primora bralstvo, da z budnejšo zavestjo dojema stvari in njihovo čutno tkivo. Dejanje ustvarjalne deformacije vrača našemu zaznavanju ostrino in daje svetu okoli nas 'gostoto'." S perspektive tega principa, s katerega opazuje predvsem zdrse literarnega sociolektu v druge neželene sociolekte, denimo v jezik administracije in jurisdikcije, prikažem tudi delovno metodo, ki v treh zaporednih stopnjah (alienacije, dealienacije in realienacije oz. poetizacije) izrisuje nastanek kakovostnega prevoda. Bistvo tega načela sta torej literarizacija in originalnost! Stvarna diagnostika dogajanja, ki je na delu pri Kafki, nas ne sme zapeljati, da bi z imitiranjem njegove strukture zapadli v dikcijo, ki bi bila v slovenščini jezik birokracije in administracije; Kafkova distancirana stvarna dikcija

je namreč v originalnem okolju izraz specifičnega literarnega jezika; iz jezika administracije, jurisdikcije itn. zajema le določena funkcionalna poimenovanja stvari.

3. Princip ohranjanja slogovno-estetske kategorije

Gre za zelo obsežen kompleks vprašanj. Navzlic temu lahko principu dodelimo tole splošno dikcijo: Preobrazba slogovno-estetske kategorije mora v prevodu potekati na več primerljivih ravneh izhodiščnega in ciljnega besedila ter njunih kulturnih kontekstov, temeljiti pa mora na analogni metodi transferja ter dinamični relativizaciji izhodiščnih slogovno-estetskih prvin.

V okvirih **makrotilistike** nas tu v prevodnem pogledu najbolj zanima občutljivo področje splošnega sloga. Na vprašanje, kako ga v splošnem sploh prevajati, lahko jedrnato odgovorimo, da sloga v bistvu ne prevajamo, temveč zanj v prevodu izdelamo verodostojen ustredek, s katerim skušamo njegov umetniški učinek čim bolj približati umetniškemu učinku originala. Če se slog kakega dela ne odmika od tradicionalne norme oziroma od konvencije, moramo tudi prevod zasnovati v tradicionalnem, nemarkiranem slogu. In narobe: če daje originalno besedilo vtis, da ima z ozirom na konvencionalno normo časa specifičen ali samosvoj pečat, mora tudi njegov prevodni ekvivalent dobiti ustrezno obarvanost, vendar obarvanost enake ali podobne narave.

Prevodna transformacija **mikrotilističnih** prvin – če se tu opremo na lingvistična poimenovanja – poteka na temelju pretvorb in substitucij (konkretizacij, kompenzacij, generalizacij in antonimičnih prevedkov), adicij in opuščanj. S kompenzacijami lahko na primer v prevodnem procesu predvsem ustvarjalno izrabimo prednosti ciljnega jezika in ustrezno vpeljemo latentne slogovne in semantične vrednosti, ki so v originalu navzoče le v zametkih (in ki jih avtor predloge zaradi jezikovnih konvencij in meja lastnega jezika ni mogel udejanjiti), v okvirih zanje primernejšega tujega jezika pa bolje pridejo do izraza.

Na tej mikrotilistični ravni so z vidika prevodne prakse, analize in kritike zelo uporabne strukturalistične slogovne kategorije, ki jih je razvil slovaški strukturalist Anton Popovič.⁵ Kot nasprotje neposrednosti oziroma aktualnosti izraza postulira oslABLJENO aktualnost; ekspresivnost izvornika lahko po njem v prevodu preide v oslABLJENO ekspresivnost; implicitnost se lahko spremeni v odvečno eksplicitnost, markantnost izraza pa v narativnost; originalnost v izrazu v prevodu nemalokrat

⁵ Popovič, Anton: *Poetika umetnič kog prevoda (Poetika umeleckého prekladu) Proces i tekst*. Novi Sad: Rukovet 1980: 514 f.

preide v konvencionalizem in poetizem; variabilnost izraza kot odprtost za polisemijo pa v poetizem in patos; neuresničena doživetost pomeni v prevodu krepitev pojmovnosti oziroma abstraktnosti, nazornost pa ima svoj negativni antipod v slabitvi nazornosti oziroma v pomenskem razvodenevanju. Kadar naš prevod ni dovolj markanten, ekspresiven, impliciten, originalen, nazoren in doživet, drsi v naivno, trivialno, infantilno in banalno. To je najbolj opazno pri prevajanju reglementirane poezije. Gre za zelo uporabne kategorije v prevodni poetiki in kritiki, ki izhajajo iz širšega pojmovanja sloga kot povezave lepega in sporočilnega. Zato presegajo formalne filološke in lingvistične metode in jih razgaljajo kot enostranske in deficitarne.

Ena najpomembnejših prvin mikrostilistike je **ritem**. Gre za zvočni, pomensko utemeljeni tok besed in ritmiko njegovega dojemanja v mentalnem toku bralske zavesti. Po naravi resda teži k urejenosti, vendar ni idealen takrat, ko je popolnoma pravilen; njegova funkcija je namreč ustvarjanje reda v neredu, nereda v redu. Dopuščati mora jasno razumevanje besedila ter pri tem ustvariti dovolj intervalov, da ne bi zapadel v monotonijo, in spet ne toliko cezur, da bi se zaradi tega razpustil in razbil. To so njegove zunanje meje. Če jih prestopimo – in to se pri prevajanju pogosto dogaja –, imamo bodisi opraviti z zatikajočim se ritmom, ki se sploh ne more razviti, ali pa z ritmično monotonijo znotraj sicer nepravilnega ritma. Poleg tekočega, gibkega in uravnoveženega ritma obstaja tudi pripovedni perspektivi prilagojeni ritem. Ta je tedaj zvočna in mentalna artikulacija toka pripovedujoče zavesti in njenih posebnosti. Če je ta na primer hlastna, čudaška ali motena, je takšen tudi ritem. Zato dober ritem temelji tudi na zanesljivem občutku za mero. Ta mera se opira na empatijo v situacijo, v tekst, v bralsko kondicijo; na glasbeni čut, predrاملjen z ritmičnim tekstom, na občutek za semantično zvočno orkestracijo, na občutek za dopustno kvoto bralskega dojemanja sporočila znotraj dveh cezur in, ne nazadnje, na občutek za to, kdaj se gostota sporočila preveč razmahne in zaradi predolge odsotnosti cezure ogrozi neoteženo razumevanje besedila. Kakovosten ritem je zmeraj urejeno in osmišljeno valovanje v ozadju bralskega ekskurza.

Obravnavani princip odpira več vprašanj o tem, kako z njegove perspektive prevajati Kafko, in prvo je: kako ustvariti ustrezno atmosfero? Opredelili bi jo lahko kot atmosfero groteskne ujetosti protagonistov v mreže svoje od zunaj pogojene dezorientiranosti. Pri tem sploh ne gre za to, da mora biti ta opredelitev racionalna; tudi intuitivna naravna prevajalca na Kafko kot avtorja take atmosfere lahko ugodno vpliva na oblikovanje sorodne atmosfere v prevodu. Odgovora na vprašanja o tem, kako pri Kafki v prevodu ohraniti markantnost in se ogniti narativnosti, kako ohraniti

originalnost in se ogniti konvencionalnosti, kako ohraniti doživetost in se ogniti abstrahiranju ..., ne morem teoretsko ločiti od splošnega odgovora na to vprašanje. Vsaj v teh okvirih in za namene tega prispevka. Shematično ga bom pozneje ilustriral s primerom iz dveh prevodov istega mesta pri Kafki. V splošnem pa pozitivne strukturalistične kategorije mikrostilistike ohranjamo s kakovostno analogno preobrazbo, s čisto pripovedno linijo, dobrim razmerjem med kardinalnim (sporočilnim) in marginalnim (gramatičnim) v besedilu. K temu seveda pripomoreta še gospodarna dikcija in ustrezna ritmična struktura, ki je v skladu s prej opisanim kakovostnim ritmom in ki je tudi čim bližje ritmični strukturi izvornika.

4. Princip neprepoznavnosti prevoda kot takega meri na tekstualno pristnost in avtentičnost prevodnega izdelka in definira prevodni postopek kot dejanje dognane travestije. Literarni prevod naj deluje kot koherentno delo ciljnojezične literature in ne sme samozadovoljno razkazovati svoje sekundarne, zgolj poustvarjene narave. Princip je najbolj uporaben kot dejavnik retrogradno preverljive norme avtentičnosti. Zadnje in nevtralnno branje prevoda, opravljeno z gledišča tega principa, lahko razkrije problematična mesta v njem, ki nazorno pričajo o svoji prevedenosti. Kako pri prevajanju Kafke dosežemo prevodno neprepoznavnost? V bistvu nič drugače kot pri drugih avtorjih: z interpretacijsko (ne rekonstrukcijsko) metodo, z empatijo v izvornik in njegovo učinkovanje v ciljni kulturi, z izrabo slogovnega potenciala, ki ga premoremo, in s kritičnim branjem svojega izdelka.

5. Princip konvencionalnega temelji na domnevi, da mora prevodni proces na svojih najrazličnejših nivojih (od besedne ravni do ravni kulturnega konteksta) potekati v znamenju ustaljenosti oziroma konvencionalnosti, tako da so izbrane jezikovne rešitve predvsem konvencionalno utemeljivi statusni ustrežki, in ne formalne strukturne preslikave. Po tem načelu torej teh ali onih besednih zvez, jezikovnih struktur ali stavčnih enot ne kaže prevajati s formalno istovrstnimi ekvivalenti (denimo deležnik z deležnikom iste vrste ipd.), temveč po pravilu ustaljenosti: uveljavljeno v izhodiščnem jeziku in njegovem literarnem sistemu z uveljavljenim v ciljnem jeziku in ciljnem literarnem sistemu, tradicionalno s tradicionalnim, inventivno z inventivnim, nevtralnno z nevtralnim, redko z redkim, eksotično z eksotičnim, bizarno z bizarnim itn. Ta princip pri prevajanju Kafke pomeni, da je treba v besedilu ohranjati njegove specifične odmike od nevtralne literarne dikcije, se pravi, da na primer ne težimo k visoki poetičnosti tradicije, temveč k distancirani stvarni dikciji.

6. Pri principu gospodarnosti gre za zatiranje semantično revne, zato pa obilne znakovne gostote, ki jo v jezikovni stilistiki razen s terminom redundanca označujemo tudi s terminoma pleonazem in tautologija, poljudneje pa ji rečemo tudi prazen tok besed. Torej ne gre za tisto besedno oziroma znakovno gostoto, katere posledica bi bila velika in heterogeno strukturirana semantična gostota, temveč za večjo semiotično zasičenost, kot je njena semantična povednost. Bolj kot na krčenje tega težko odpravljivega in prevodnemu procesu imanentnega znakovnega preobilja pa merimo s tem pojmom na odpravo tistega preobilja, ki se mu laže postavimo po robu, saj do njega prihaja predvsem zaradi premajhne prebujenosti in usposobljenosti prevajalcev. Da je proza, kakršna je Kafkova, po svoji naravi gospodarna, je razumljivo; gostobesednost, denimo stopnjevanje, je pri njem vedno v službi poante in sporočila. Zato je pri njem gospodarna drža prevajalca toliko nujnejša!

7. Princip razumljivosti meri na dve vrsti razumljivosti: na eni strani na primarno razumljivost prevodnega besedila, ki jo mora prevajalec upoštevati zato, da sploh omogoči konkretizacijo svojega izdelka pri novem – ciljnim občinstvu; na drugi strani pa na tako imenovano sekundarno razumljivost ali berljivost prevodnega besedila, ki naj bi ciljnojezičnemu bralstvu dopuščala brati prevod v približno enakem bralnem tempu, kot to velja za original. Enak ali podoben bralni tempo ne temeljita na fizikalno merjeni hitrosti branja, temveč na fenomenih podobne nazornosti, razvidnosti in preglednosti obeh besedil, namreč originala in prevoda, tako da lahko sporočilo v prevodu s približno enakim ritmom prenica v bralčevo zavest. Obstajajo prevodi, ki so težje berljivi od originala, prevodi, v katerih se sporočilo zatika. Načeloma lahko literarni prevajalec ustvari prevod, v katerem zadosti mnogim pomembnim prevodnim načelom in kriterijem, a je njegov prevodni izdelek vendarle težko berljiv in bralca sili k nenehnim vračanjem na že prebrano ter k razčiščevanju konteksta. Atributi, ki smo jih pripisali Kafkovi poetiki, govorijo za to, da imata razvidnost in razumljivost sporočila pri njem posebno težo, že zato, ker smo že tako v težavah, ko se spopadamo s shizoidnim in grotesknim pri njem, zato mora prevajalec ustvariti čisto in jasno pripovedno linijo kot kontrastno oporo za nemoteno bralsko recepcijo.

8. Princip dedukcije temelji na dejstvu, da mora sprejemanje prevodnih odločitev določati vertikalna prioriteta os, ki vodi od splošnega k posamičnemu in ga tudi sodoloča. Princip meri na konsistentnost, koherentnost in zaokroženost prevodnega izida. Prevajanje je v translologiji

opredeljeno kot proces stalnega sprejemanja odločitev.⁶ To sicer metodološko drži, vendar pa ne pomeni, da so posamične odločitve med seboj neodvisne in samozadostne. Podrejene so namreč višji modalnosti, ki jih, naj so še tako specifične, permanentno sodoloča. Razmerje lahko opišemo z načelom dedukcije, po katerem sklepamo s splošnega na posamično in ki v tej danosti predpostavlja, da prevajanje kot proces stalnega sprejemanja prevodnih odločitev poteka na vertikalni osi deduktivnih ravni. Pri tem vsaka višja raven določa tisto in tiste pod sabo. Pomeni, da lahko imamo vsako prevodno odločitev za relativno ekvivalentno le toliko, kolikor je uglasena z nadrejenimi na tej deduktivno zaznamovani lestvici. Zaradi odprtih pomenov je pri Kafki še bolj potrebna dobra in jasna kontekstualna navezava period, saj bi nedoumljivi pomenski vozli ostali sicer potencirano bolj nejasni, kakor so v originalu.

9. Princip pragmatične relativizacije

Pragmatika je po svojem temeljnem pomenu razmerje med jezikovnimi znaki in njihovimi uporabniki in je kot taka del semiotike. Pragmatika prevoda je celota relacij med jezikovnimi in tekstualnimi danostmi na eni strani in med ljudmi, ki se prevoda poslužujejo in za katere je izdelan, na drugi. Prevodna pragmatika je potemtakem komplementarna nadgradnja tekstualnega sporočila s kompleksom zunajtekstualnih adaptacij v ciljnojezičnem prevodnem kontekstu, ki ga udejanjajo prevajalec, založništvo, bralec, literarna tradicija in kulturni kontekst. Ključne zunajjezikovne prvine pragmatičnega fenomena so časovna razdalja med nastankom originala in prevoda, družbenozgodovinske in sociološke danosti v času nastanka prevoda, nacionalna specifika originala, ideološka, spolno determinirana razmerja in razmerja moči v ciljni kulturi; ciljni kulturni kontekst in ciljna literarna tradicija, danosti prevodne kulture in cilji prevajalca. Pri Kafki je ta dejavnik razmeroma malo pomemben, saj gre za avtorja, ki govori o tegobah in problemih slehernika onkraj nacionalne specifike, rase, spola itn. Edini upoštevanja vredni pragmatični dejavnik je faktor časa oziroma časovne razdalje med izvirnikom in prevodom, zanj pa praviloma velja, da ga rešujemo z dozirano aktualizacijo.

S tem smo zaokrožili predstavo o tem, čemu vse je treba zadostiti, da ustvarimo kvalificiran prevod, kako se ustrezno prevodno spoprijeti z avtorjem, kakršen je Kafka. V nadaljevanju bom za ilustracijo pomentiral dvoje izbranih mest v slovenskem prevodu Kafkove kratke proze, ob katerih se bo pokazalo, v kolikšni meri se prevoda ujemata z elementi

⁶ Definicija Jiřija Levýja. Glej Levý, *ibid.*, str. 81.

kakovostnega prevoda oziroma od njih odstopata. Svojih prevodov istega mesta ne bom komentiral, služita naj le kot *tertium comparationis*.

1. primer

Problem: Vprašanje ritma, zvočne orkestracije, markantnosti, doživetosti, estetske zaokroženosti; gospodarnosti; neprepoznavnosti; razumljivosti: povezava med ritmom in pomensko razvidnostjo.

Kontekst: Kafkova skica *Na galeriji*, sestavljena le iz dveh stavkov, teze in antiteze.

Izvirnik: *Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind - vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.*

1. prevod (1961): *Če bi kako betežno, jetično artistko neusmiljeni šef z zamahi biča mesece in mesece neprestano gnal v krogu po maneži na majavem konjskem hrbtu, pred neutrudnim občinstvom, da bi morala venomer frfotati na konju, metati poljubčke, se zibati v bokih, in če bi se ta igra ob nikdar niti za hip ne zaustavljenem bučanju orkestra pa ventilatorjev kar vsevdilj še nadaljevala v čedalje globlje razprto sivo prihodnost, ob spremljavi plahnečega in znova kipečega ploskanja dlani, ki so v resnici pravzaprav strojne stope – nemara da bi tedaj mlad gledalec z galerije prihitel po dolgem stopnišču mimo vseh številnih vrst, se pognal v manežo, zaklical svoj: Stoj! mimo fanfar vsekdar prilagodljivega orkestra.⁷*

⁷ Franz Kafka: *Splet norosti in bolečine*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1961, str. 149. Prevedel Herbert Grün.

2. prevod (2008): *Če bi kakšno bolešno, jetično artistko neusmiljen šef cele mesece z udarci z bičem v krogu gnal po maneži, da bi se pred neutrudnim občinstvom vrtela na zibajočem se konju, metala poljubčke in se zibala v pasu, če bi se ta igra med neustavljivim bučanjem orkestra in ventilatorjev brez prediha nadaljevala v brezdanja obzorja sive prihodnosti, ob spremljavi pojemajočega in znova naraščajočega tleskanja rok, teh pravih parnih kladiv – morda bi potem kakšen mlad gledalec na galeriji stekel po dolgih stopnicah prek vseh tribun, planil v manežo in skozi fanfare zmeraj prilagajajočega se orkestra zaklical: “Stoj!”⁸*

Komentar: Kljub nekaj šibkostim komentiram dober prevod, ki je ustrezno zadostil večini obravnavanih principov. Slabše se godi tistim prevodnim kategorijam, ki izhajajo iz prevelike gostobesednosti. Ta namreč ponekod presega sporočilnost in na danih mestih hromi izrazit in jasen Kafkov ritem. Na podčrtanih mestih ritem izrazito upade. Najprej obtiči pri: *mesece in mesece neprestano*, ki je pretirano razvlečena verzija sporočila za pomensko tako zgoščen stavek. Po teh dveh “zapornicah” se ritem v prevodu iz leta 1961 spet pobere in vzdrži do mesta: *in če bi se ta igra ob nikdar niti za hip ne*, na katerem se zaradi prevelike gostote nesporočilnega (gramatičnega) znova prelomi. Potem spet steče in vendar znova le do neekonomičnega: *kar vsevdilj še nadaljevala*. Nakar se znova zatakne na mestu neekonomičnega odvisnika, ki bi se ga dalo izreči veliko bolj gospodarno (*ki so v resnici pravzaprav strojne stope*). Nato ritem steče še do ključnega mesta, do klica *stoj*, po katerem pa spet retardira. Za konec si moram vendarle pomagati z ilustracijo iz svojega prevoda. V tem (2008) ritmični lok vzdrži do konca in se tudi ujame z dramaturškim vrhom, artikuliranim s klicem *stoj*, prav zato postavljenim na konec periode. Zgovorno je tudi besedno razmerje med prevodoma. V prvem prevodu (1961) je uporabljenih 110, v drugem prevodu (2008) pa 95 besed.

Primer 2

Problem: Markantnost, naivnost, ritmična monotonija, poproženje; pomensko poenostavljanje, konvencionalnost.

Kontekst: Primer iz novele *Poročilo neki akademiji (Ein Bericht für eine Akademie)*. Ko glavni junak – opica pripoveduje ironizirano zgodbo svojega učlovečenja, opiše tudi naslednji prizor:

⁸Franz Kafka: *Preobrazba in druge zgodbe. Skice – črtice – novele*. Ljubljana: Študentska založba, 2008. Prevedel Štefan Vevar.

Izvirnik: *Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis - vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten - als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut "Hallo!" ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: "Hört nur, er spricht!" wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte."*

1. prevod (1985): *In potem, nekega večera, kakšna zmaga, njegova in moja! Imel sem veliko gledalcev, mogoče so kaj slavili, igral je gramofon, med ljudmi je hodil tudi neki oficir; pograbil sem steklenico žganja, ki je po pomoti stala pred mojo kletko, ravno takrat me ni nihče gledal; zdaj je družba začela postajati pozorna; po vseh pravilih sem steklenico odčepil in si jo nastavil na usta; brez obotavljanja, ne da bi se namrdnil, kot strokovnjak sem jo spraznil in prav zares spraznil, oči so se mi kotalile sem in tja in po goltancu mi je klokotalo, potem sem jo odvrigel, a ne več kot obupanec, temveč kot umetnik; res je, da sem se pozabil pogladiti po trebuhu, zato pa sem napravil nekaj drugega; ker nisem znal drugače, ker me je nekaj gnalo, ker sem bil omamljen, sem kratko in malo zavpil: "Halo!" Iz mene je bruhnil človeški glas, ta moj vzklik je bil skok v človeško družbo. Odzvala se je: "Poslušajte ga, saj govori!" In te besede sem občutil, kot bi me poljubljale po vsem telesu, ki se je kopal v znoju."⁹*

2. prevod (2008): *"Kakšna zmaga zatorej zanj in zame, ko sem nekega večera pred velikim krogom gledalcev – morda je bila zabava, igral je gramofon in med ljudmi se je sprehajal neki častnik –, ko sem torej nekega večera, domala neopažen pograbil steklenico žganja, ki jo je nekdo pomotoma pustil pred mojo kletko, jo med vse večjo pozornostjo družine šolsko pravilno odčepil, si jo ponesel na usta in jo brez obotavljanja in ne da bi se mrščil, kakor poklicni pijanec z izbuljenimi očmi in poskakujočim goltancem zares in resnično izpil do dna; ne več kot obupanec, temveč kot*

⁹Franz Kafka: *Babilonski rov. Poročilo za akademijo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, zbirka Kondor, 1985, str. 123. Prev. Lado Kralj.

*umetnik odvrigel steklenico; se sicer pozabil pogladiti po trebuhu, zato pa, ker drugače nisem znal, ker sem si moral dati duška, ker so mi zaplali čuti, kratko malo zaklical "halo!" izustil nekaj s človeškim glasom, se s tem vzklikom prebil v človeško družino, njen odmev "ste slišali, govori!" pa občutil kot poljub na svoje v znoju kopajoče se telo!*¹⁰

Komentar: Poseben problem predstavljajo dolge, kompleksno zgrajene in umetniško dovršene periode, ki v originalu vzdržujejo visok tonus in ne izčrpavajo bralske zavesti, temveč jo znajo prav ob cezurah, na primer ob vejicah, zmeraj na novo predramiti s pričakovanjem pomenljivega nadaljevanja; pred koncem pa nakažejo končni sestop sporočila v sklepno dejanje, s čimer se po nevidni niti vrnejo v svoje izhodišče. Prevod iz leta 1985 se odpove tej kompleksni strukturi Kafkove periode in uresničljive strukturne kongruence ne poskuša prenesti v slovenščino kot take. Semantične plasti oziroma strukturne prvine svobodno niza drugo za drugo in ustvari nekakšno odprto strukturo, zmeraj nared za sprejemanje novih in novih pomenskih prvin. Pri tem ustvari zelo dobro ekonomijo sloga, saj stavke povezuje na način asindetona, na način odpravljenih veznikov, prepozicij in partiklov. Večja je tudi hipna razumljivost tega mesta, saj lahko recipient udobno dojema sporočilo po majhnih, lahko razumljivih pomenskih "kapljicah". A kar se pri taki transformaciji Kafkove kompleksne periode neogibno izgubi, je njena koherenca in konsistentnost, zaradi te strukturne in ritmične demontaže pa se izgubi tudi tako značilen lok ritmične napetosti. Namesto kafkofske poetizacije zanesemo v prevod neinventivno poprozenje. Izgublja se napetost med lakonično dikcijo in absurdom, s tem pa tudi ironija.

Prevajanje je velika igra dobitkov in izgub in na tem mestu se z vso jasnostjo zastavlja staro vprašanje, ali smo s tako prevodno strategijo več izgubili kot dobili. Prevodna strategija je hierarhično sestavljena piramida prioritet. Tak prevedek očitno kaže, da je dal prevajalec v tej piramidni strukturi ekonomiji izraza in olajšani razumljivosti prednost pred koherenco izraza in njeno ritmično specifiko. Toda ravno slednje je, kakor smo ugotavljali prej, eno bistev Kafkove poetike, saj poetično pri njem raste iz napetosti med njegovo formalno kompleksno preciznostjo, ki premore svoj lastni naboj, in pomenljivimi pomenskimi vozli. Temu pa ta stilistično izbrušena proza sproščenih, skorajda naivnih linearnih stavkov oziroma pristavkov, ki se pač nizajo vse dotlej, dokler sporočilo ni izčrpano, ne zadosti. Poenostavljajoče nizanje pomenskih nanosov, ki ga

¹⁰ Franz Kafka, *Preobrazba in druge zgodbe. Poročilo akademiji*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina), 2008, str. 192–202. Tu str. 200. Prev. Štefan Vevar.

vrh vsega dekorira ritmična monotonija, spominja na disciplinirano šolsko obnovo in izid je zato bistveno manj markanten in doživet od originala; zato drsi v naivno. Med obravnavanimi principi tak prevod ne zadosti principu diferenciranega ohranjanja semantične kategorije (ker pomensko poenostavlja), principu ohranjanja estetske kategorije (zaradi zmanjšane markantnosti, naivnosti, ritmične monotonije), principu konvencionalnosti (ker ne upošteva načela ustaljenosti struktur); zadosti pa drugim principom, recimo principu ohranjanja literarnosti, neprepoznavnosti, gospodarnosti, razumljivosti, dedukcije in pragmatične relativizacije.