

ТИЈАНА ТРОПИН

Поезија Милоша Црњанског у преводу на немачки

У овом раду, бавићу се пре свега упоредном анализом постојећих превода поезије Милоша Црњанског на немачки језик. Покушаћу да издвојим групе преводачких решења које би могле помоћи у конституисању имплицитне поетике превођења различитих преводаца, али и у обликовању шире слике о превођењу Црњанског на немачки као значајном делу његове рецепције на немачком говорном подручју; стога ће у обзир бити узети и различити немачки преводи прозних дела овог аутора (*Сеобе, Дневник о Чарнојевићу*), како би се утврдило да ли постоје неке заједничке тенденције приликом преношења особене синтаксе овог писца, као и лексике која је често дијалекатски обојена или наглашено архаизујућа.

Кључне речи: Милош Црњански, *Лирика Ишаке*, превођење поезије, теорија превођења

Увод: проблеми преводивости Црњанског

Милош Црњански дуго је, и све до данас, слабије превођен и реципиран у односу на своје савременике једнаког значаја у српској и југословенској књижевности – посебно у поређењу с Андрићем, али донекле и с Крлежом. Може се приметити да се често помињано антитетичко двојство Црњански–Андрић одражава и кад су у питању преводи њиховог опуса, као и у случају млађег антитетичког пара Борислав Пекић – Данило Киш: док је један члан пара (Андрић, Киш) превођен чешће и уз распрострањену рецепцију у читавом европском културном кругу, други је такоређи у запећку (Црњански и Пекић). Разлози су многи и вишеслојни: у Андрићевом случају, за бројност превода пресудна је свакако Нобелова награда, али и тематика која је деведесетих година прошлог века изнова добила на актуелности; његов језик, напротив, пред преводиоца поставља различите озбиљне проблеме – не ради се о „лако преводивом“ аутору (о утицају различитих превода на рецепцију Андрића писали су многи аутори, од Стојана Ђорђића до Роберта Ходела и Весне Цидилко). У случају Киша и Пекића, пресудио је не само, као што се често каже, „европски“ карактер

Кишових текстова – већ, у много већем степену, транспарентност његове стилски углачане прозе, док је највећа препрека за успешан превод Пекића застрашујући обим његовог *magnum opus*-а *Злајно руно* и безбројни идиолекти које је Пекић „уградио“ у своје дело, пратећи вишевековни развој породице Његован.

Када се с тиме на уму окренемо делима Црњанског, постаје јасније зашто он није доживео, бар до сада, посебну рецепцију на немачком говорном подручју.

Најпре, као представник малог народа и периферијске књижевности, овај аутор болно репрезентује недостатак културно-историјског контекста с којим би се његово стваралаштво дало повезати. Није довољно тек сместити га у опште стилско-тематске оквири европског експресионизма; Црњански је, наиме, идеолошки и политички вишеструко проблематичан стваралац, чија се „неподобност“ мењала упоредо са сменама владајућих идеологија, али и с бројним менама у његовим властитим исказима и опредељењима: проблематичан је био и у југословенском периоду, а у најновије доба изнова тематизује објављивање одређених проратних и профашистичких текстова током тридесетих година (за изразито полемички интониран пример видети: Бошковић, 2011). „Незгодног“ карактера и незгодног дела, често је било лакше да се прећуткује или једнострано тумачи и приказује, било идолопоклонички било иконокластички, него да се интерпретатори објективно баве његовим вишезначним и променљивим делом.

Други важан проблем свакако представљају недостатни преводи: оскудни, непотпуни или закаснили. Чак и најбољи преводи (какав је нпр. превод *Сеоба* Ине Јун-Броде, *Panduren*, из 1963) нису у потпуности успели да пренесу специфичност, лирски карактер и ритам његове прозе, а мање успели истовремено врше егзотизацију Црњанског и његових јунака и „уравњују“, обезличују сам текст. Упоредо с језичким подوماћивањем врши се, дакле, и „пострањивање“ јунака и њихових акција; у преводима се може ишчитати и ублажавање појединих места у тексту *Дневника о Чарнојевићу* или *Сеоба*, пре свега детаља који се односе на физичко насиље, ратне суровости, али и на драстичних вербалних исказа какве представљају псовке. Како ћемо касније видети, слична судбина задесила је и најрадикалније стихове *Лирике Ишаке*.

Када је у питању одоцнелост превода лирике Црњанског, треба истаћи колико је она драматична све до у најновије време: нема довољно превода лирике, односно њихова распрострањеност је врло ограничена. Врхунски преводац са словенских језика, Петер Урбан, определио се да *Коменшаре за Лирику Ишаке* преведе за објављивање без песама

Црњанског (ауторизовано издање појавило се 1963. код „Зуркампа“), што је умногоме померило тежиште ових мемоарско-поетичких написа с поетичког на мемоарски део; једина песма преведена у склопу овог издања јесте „Суматра“.

Коначно, било је случајева да су преводи као такви ограничили или пресудно усмерили рецепцију писца: у случају Црњанског, у најновије време појавила се преводачка констелација Корнелија Маркс – Виктор Калинке. Лично интересовање ових аутора условило је оживљавање не само превођења већ и објављивања поема и песама Милоша Црњанског. Током читаве друге половине двадесетог века, поједина његова песничка дела превођена су спорадично и једнако спорадично објављивана, уз различите поводе – свакако, најбоље стоји „Ламент над Београдом“, који је на немачки превођен више пута: вероватно први превод јесте онај који је саставио сам Црњански, као груби предложак за неки будући песнички превод, али он по квалитету не заостаје много за другима који су се појављивали током следећих деценија.

Тек почетком XXI века – прецизније, од 2001. године надаље – долази до промена на плану препева Црњанског, пре свега захваљујући уском кругу појединаца заинтересованих за овог аутора и његово песничко дело. Треба издвојити, пре свих, Корнелију Маркс, која је у Халеу 2001. магистрирала на поезији Милоша Црњанског. Њени рани преводи послужили су као основа за следећи круг препева Црњанског, насталих у сарадњи с различитим песницима: 2002. Виктор Калинке објављује збирку поезије *Herbst auf Sumatra (Jesen na Sumatry)*, песнички дијалог с Милошем Црњанским, у којој је објављено и неколико препева песама на које се позива¹; 2004. више песама ушло је у антологију српске поезије Манфреда Јенихена, *Das Lied öffnet die Berge*, а 2008. појављује се *Ithaka*, збирка препева које је Калинке испевао у сарадњи са Стеваном Тонтићем, који већ деценијама преводи с немачког на српски и обратно, али и уз ослањање на преводе Корнелије Маркс, као и постојеће француске препеве. Коначно, 2011, издавач Петер Ланг објављује студију Корнелије Маркс с девет препева песама Црњанског, а 2012. она, заједно с Милорадом Живојновим, уређује збирку препева *Ламенти над Београдом*. Остаје да се види колико ће овај труд имати одјека међу широм немачком читалачком публиком.

Када се вреднује неки репев, не полази се само од процењивања естетског квалитета, ма колико он био варијабилан и подложен

¹ Весна Цидилко примећује како је у питању редак случај истинске рецепције, тј. утицаја српског аутора на немачког (Цидилко 2010б: 682).

пристрасном суду укуса. Сваки поједини превод који смо разматрали био је условљен не само преводачком (не)вештином и поетиком превођења, већ и културним предзнањем преводиоца, његовим личним ставом како према Црњанском, тако и према српској, односно југословенској књижевности и уметности уопште; у позадини сваког преводачког труда може се разазнати индивидуална концепција односа центар–периферија, у коме преводи са српског на немачки језик нужно заузимају периферни, подређен положај. Овоме треба додати чињеницу да је рецепција постојећих и претходних препева и превода у неким случајевима ограничена недоступношћу публикација у којима су препеви првобитно објављивани, али бар у једном случају (Виктор Калинке) и чињеницом да је у питању посредни превод који се усмеравао у првом реду према постојећим препевима на немачки и француски, а тек потом сарадњом с преводиоцем Стеваном Тонтићем, који је начинио интерлинеарни превод на немачки.

Црњански, сложена и често противречна личност, познат по импулсивном и свадљивом карактеру, али и по радикалним и променљивим политичким ставовима, и до данас остао је проблематичан на више идеолошких нивоа истовремено (видети текстове Звонка Ковача: Ковач 1985: 2005). Идеолошко, политичко читање Црњанског добило је на тежини не само због његових есејистичких, журналистичких и мемоарских текстова *per se*, у којима су највише дошла до изражаја његова неухватљива и често пометена (в. Crnjanski 2011: 222) политичка опредељења, већ и због другачијег историјског контекста: данас се Црњански чита и преводи на позадини још једног рата, чији корени сежу све до ратног и поратног периода у коме је настајала рана поезија овог аутора. То истиче и Петер Урбан у белешци уз друго издање *Ithaka und Kommentare*:

Nach der zweiten Zerschlagung Jugoslawiens als Staat, von 1991 bis zum 79-Tage-Bombenkrieg der NATO gegen Serbien („Restjugoslawien“), im nachhinein, liest man Crnjanskis Bericht noch einmal mit anderen Augen... (Crnjanski 2011: 225)

Разумљиво је да преводиоци нису могли, али каткад нису ни *желели* да истичу одређене стране овог песништва; опредељивање за лиричну мекоту, за егзотизацију, или, с друге стране, наглашавање горког ратног искуства, суровости и нихилизма, или, понајређе, истицање модернистичког импулса – јесу истовремено поједностављивање, редуције и каткад несвесна опредељења индивидуалних преводаца. Дobar пример пружају управо Калинкеови препеви, али и Алачев превод *Ламентија*, који је, према исказу самог преводиоца (Crnjanski 2012: 87) обојен његовим младалачким доживљајем рата и распада Југославије. Нешто другачији утицај на превођење представља песничко

стваралаштво самог преводиоца: личне поетске одлике неосетно се преливају у формирање препева.

У ретким и драгоценим случајевима кад нам исти преводац пружа различите варијанте препева неке песме, те варијације показују колико преводац може с временом изменити свој приступ аутору и читање неке песме; у случају Црњанског на немачком, можемо пратити промене у различитим варијантама превода Корнелије Маркс. Будући да су њени поједини препеви настали у сарадњи с различитим песницима (Виктор Калинке, Андре Шинкел), мораћемо узети у обзир и околности под којима је дошло до такве сарадње.

Коначно, за време анализе превода увек треба имати на уму упозорење Радивоја Константиновића: „Они који песнички превод, транспозицију, непрестано пореде са својим дословним преводом, злурадо истичући одступања, очевидно да ништа не знају о томе послу и боље би било да се тиме не баве“ (Константиновић 1981: 124). На трагу оваквог односа према транспозицији, и ову анализу треба схватити као добронамеран покушај да се стекне увид у преводачке поступке, а не искључиво као вредновање превода.

Противчињања Лирике Ишак

Не морају се посебно наглашавати значај и утицај које је рана лирика Милоша Црњанског имала у југословенској књижевности између два светска рата, као ни новине које је суматраизам, као његова лична верзија експресионизма, унео у српску поезију. Значајније од иновација на формалном плану јесу теме о којима он пева и модерни, фрагментарни, антиауторитарни и антитрадицијски, често нихилистички доживљај живота. Необично је што се управо те одлике ублажавају у преводу.

Ево како изгледају два препева прве строфе програмске песме „Пролог“ из *Лирике Ишак*, објављена са само пет година растојања:

Ich habe Troja gesehen, habe alles gesehen,
sah am Strand der Meere den Lotos stehn
und kehrte zurück, blaß und allein.
Auf Ithaka möchte ich begraben sein,
doch da man sich selbst nicht töten darf,
singe ich wenigstens wieder
neue Lieder.

(Анемари Бострем [Annemarie Bostroem], у: Jähnichen 2004: 76)

Troja sah ich und habe alles gesehen:
das Meer und die Küste, sah Lotosbäume stehen –

ich kehrte heim, blaß und allein.
 Auf Ithaka war auch ich, um zu morden,
 und sagte: Nein!
 Stumm geworden
 Stimme ich in ein paar neue Lieder ein.
 (Viktor Kalinke у: Crnjanski 2008: 9)

Лабаве схеме риме и асонанце коју овде користи Црњански (АА-ББЦБЦ) оквирно се, уз извесна одступања, држе и Бострем (ААББЦДД) и Калинке (ААБЦБЦБ). Са садржајем, међутим, ствари стоје другачије.

Прва три стиха обоје преводе доследно, Калинке уз то уносећи асонанцу унутар трећег стиха (*heim/allein*), али се верзије следећа четири стиха разилазе и међусобно и с оригиналом: цинични исказ Црњанског *На Ишаки и ја бих да убијам, / ал кад се не сме, / бар да зајевам / мало нове њесме*, Бострем замењује са: *На Ишаки бих хџео да будем сахрањен, / али како се човек не сме сам убијти, / макар ојетџ њевам / нове њесме*, а Калинке са: *На Ишаки сам и ја био да бих убијао / и рекох: Не! /Занемео / Зајевао сам [тј. њридружио сам се њевању] неколико нових њесама*.

Лирски субјекат Црњанског овде алудира на Одисејев покољ просаца, повезујући га с општом атмосфером која је владала међу младим повратницима из Првог светског рата, разочараним и гневним. Преводиоци, међутим, или у потпуности бришу експлицитно изражени убилачки порив, зауздан само законском забраном („ал кад се не сме“), замењујући га сањарењем о самоубиству, или га „редигују“ својевољним одрицањем од убијања. Бес и цинизам уз које се песма претвара у замену за крвопролиће знатно су ублажени у оба случаја. Песников гест агресивности, јасно усмерен према *дружишћу*, ангажован, у препевима се преображава у пасивност или агresiју према себи самом, повлачење из стварности. Не само то: самосвест о иновативности модернистичке, експресионистичке поезије бива ослабљена преводилачким решењима – „ојетџ певам“, каже Бострем, док Калинке певање везује за занемелост, губитак властитог гласа и придруживање туђој песни.

И остатак „Пролога“ трпи од ублажавања драстичности, посебно у преводу Анемарије Бострем: не осећа се ни сарказам карактеристичан за *Лирику Ишаке* у целини. Чак и сродна решења Калинке и Бостремова користе на уочљиво различите начине: у другој строфи оба преводиоца, како би очували наглашену риму *џрава/крава*, користе риму *Rechte/Knechte* (*џрава/кметџови*), али док Калинке реч *Knechte* додаје стиху „Ја певам тужнима“, Бострем „отменим кметовима“ замењује „отмене краве“. Ако се упореде семантичка жаришта око којих се групише критика и гнушање Црњанског – *џијанка, блуд, оџмене краве* – можемо лако

видети да Калинке чува грубост израза употребљених у оригиналу (*Sauferei, Hurenball, vornehme Kühe*), док Бостремова бира пристојније, формалније појмове, и по цену одступања од смисла полазног текста (*Orgien, Unzucht, vornehme Knechte*).

Јеткост Црњанског се у овим препевима континуирано ублажава, понекад сасвим дискретним преводилачким решењима, нпр. интервенисањем у интерпункцији, укидањем узвичника: *Тужан је животи на свету, свуг – / изузев ојимисџе!* постаје за Бостремову зарез: *die Optimisten mal ausgenommen*, а код Калинкеа тачка: *außer für Optimisten*.

Нестају гротескна стилизација и непосредност слике *Нисам џајриотска џрибина* – Бостремова је изокреће у солипсистичко *Ich bin meine eigne Vaterlands-Bühne (ja сам власџиџа оџаџбинска сцена)*, док Калинке задржава значењски слој својим *ich bin kein patriotischer Held (нисам џајриотски јунак)*, али ускраћује читаоцу и смелу слику и асоцијацију на родољубиве рецитације. На сличан начин иронизујућа *слава Поеџика* и код Бостреме и код Калинкеа постаје *слава песника (der Ruhm eines Dichters / der Ruhm der Dichter)*. Језгровитост дистиха *Судбина ми је сџара, / а сџихови мало нови* оба преводиоца покушавају да дочарају римом: *Mein Schicksal ist das alte geblieben / doch ich habe neue Verse geschrieben* (Бостремова), односно *Mein Schicksal, es ist längst bekannt: nur ein Paar meiner Versen werden neu genannt* (Калинке). Бостремовој то боље полази за руком, иако нестаје самокритички тон оригинала; код Калинкеа, раставна реченица Црњанског претвара се у саставну као да се ови искази изједначују – ради риме које оригинал нема, али се жртвује ритам и једнак број стопа у српском стиху.

Пасивност лирског субјекта у преводима опет долази до изражаја у последњој строфи. Опори усклик Црњанског: *Ил нек и нас, и џесме, и Иџаку, и све, / џаво носи* постаје код Бостреме, услед премештања акцента на почетак стиха, слабије: *oder der Teufel möge dies alles holen, / uns, unsre Lieder / und Ithaka*; на сличан начин, Калинке наглашава риму (која се код Црњанског готово губи, због удаљености од три стиха и велике разлике у броју стопа између прва три стиха и четвртог, завршног): тако коначна псовка Црњанског, *ђаво носи*, постаје суморно предсказање о томе да је све унапред намењено џаволу: *oder wir, unsere Lieder, Ithaka und was wir so spinnen – / es ist für den Teufel, von Anbeginn*. Субјекат који се опире пасивности, буни, псује и вређа, у оба прпева знатно је пасивнији и блажи.

Да се не ради толико о случају колико о систематском приступу превођењу показује преглед већег узорка прпева код Калинкеа. Његов превод *Лирике Иџаке* континуирано спроводи ублажавање метафора

и исказа везаних за родитељство, материнство и очинство, које Црњански опева везујући их за скрнављење „светиње“. Тако Калинке доследно ублажава опорост песама „Робовима“, „Војничке песме“ („сестри срамној од брата“ – постаје „кад сестра у брату распали ватру“, што тежиште премешта с насилног чина инцеста на инцестуозну жељу, у песми „Вечни слуга“ стих „а очинство прљава страст“ замењује мање јасна слика „очеви остају да леже у блату“ (Crnjanski 2008: 40–41), док врхунац ове тенденције свакако представља препев песме „Традиције“ (Crnjanski 2008: 54–55), поготову њене завршне строфе.

Иако Калинке у својој верзији појачава песимистични тон оригинала, он заправо поједностављује приказ лирског субјекта и у готово свакој строфи изоставља или мења кључну слику. Несхватање или занемаривање историјског контекста видљиво је већ у преводу следеће целине: „Али са мога лица / падаће на тебе мржњом тамном / радост зулума, згаришта и шума“. Ова строфа, која се може повезати пре свега с тешким ратним искуством повратника, које га спречава да се уклопи у мирнодопски живот, код Калинке се претвара у непроживљено опште место, мешавину бајронизма и ничеанства: „Али вараш се: ја мрзим слабе / ја сам за тебе мрачна прилика / која ужива у подјармљивању, ватри и шуми“ („aber du irrst: Ich hasse die Schwachen, / ich bin für dich eine dunkle Gestalt / mit Freude am Joch, an Feuer und Wald“).

Овакво тумачење лирског субјекта Калинке подвлачи и изменама унетим у значење последње строфе. Наговештај будуће трудноће („дар испод срца“) преображава се у дар „блуда и стида“, еротског узбуђења и сексуалног искуства; потоњи стихови у којима субјект говори о себи као о оцу због тога губе на убедљивости и додатно су ослабљени изменом у стиху „ја отац бићу тужан, јер љубљах“, што Калинке преноси са „као отац, бићу тужан што нисам волео“.

И кад ти на лицу плане плам,	und wenn auf dem Gesicht dir steht die Glut
блудан и стидан од дара	als unzüchtige, schamerfüllte Gabe,
скривеног под срцем сред недара:	damit das Herz sich in der Brust dran labe:
ја отац бићу тужан, што не убих,	Ich werd als Vater traurig sein, daß ich nicht tötete,
ја отац бићу тужан, јер љубљах,	Ich werd als Vater traurig sein, daß ich nicht liebte,
што нисам више крвав и сам.	daß ich nicht mehr einsam bin im Blut.

И мање измене могу имати далекосежне последице, што се може показати на примеру песме „Химна“: „Oh. / Es ist unser schrecklicher Stolz“ (Crnjanski 2008: 11). Превођење „ој“ са „ох“ сведочи о темељној измени регистра стиха. Док је „ох“ пре свега уздах, „ој“ је обраћање, дозивање које најчешће иде уз вокатив и стога проблематично за превод (али боље би било одговарајуће „О“ или чак остављање „ој“).

Повремено, у песме се уноси скурилни тон стран оригиналу, рецимо, у песми „Спомен Принципу“, где Калинке стих „Деспотица светих нек нестане драж“ сасвим несрећно преводи као „Beendet der charmanten Herrscherinnen Intrige“ (Crnjanski 2008: 30–31); није проблематично што се губи интертекстуална референца на Ракића, коју немачки читаоци заиста не би лако препознали, већ што је слика побожне племкиње замењена „шармантном сплеткашицом“.

Сличан поступак на делу је и у „Јадрану“:

И ђесме и мачеве наше гује и ѓмурне / Lang und lüstern, unsere Lieder und Lanzen? (Crnjanski 2008: 12)

Калинке овде суптилно премешта тежиште стиха: у први план смешта фалусну симболику „дугих мачева“, која је у оригиналу тек имплицитна. Чини то смештањем придева *Lang* на почетак стиха, кључном изменом придева *ѓмурни у lüstern*, пожудни, и претварањем мачева у копља (*Lanzen*). И на нивоу целине стих је драматично измењен обртањем редоследа именичних и придевских сегмената, а унета је додатна формална компонента, наглашена алитерација (*Lang, lüstern, Lieder, Lanzen*). Све заједно не само да еротску компоненту фасцинације смрћу и насиљем чини много видљивијом већ је доводи до границе опсцености.

Препев „Оде вешалима“, „An die Galgen“, такође нуди сасвим нову интерпретацију песме, која местимично иде против тока оригинала:

Још нас има што волимо смрт	Wir, die den Tod lieben, sind euer,
И на вама висити – од стида.	zu hängen heißt: in Scham zu enden.

(Crnjanski 2008: 27)

Ова два стиха привидно су једноставна, али упркос томе што је недвосмислено значење целог исказа: „Још има нас који више волимо смрт и вешала него стид“, целина првог стиха, *Још нас има шћо волимо смрћ*, због своје упечатљивости може деловати као семантички заокружена. Калинке се опредељује за то читање, својом варијацијом *Ми који волимо смрћ, ваши смо*. Док Црњански, прегнантношћу исказа, омогућује и тумачење да је стид тај који одводи у смрт, Калинке – погрешно – поново наглашава управо „срамоту“ смрти на вешалима, коју Црњански експлицитно одбацује од наслова надаље.

Па што би дошла тако тајно	Warum kommen sie zu euch geheim
И погнула своју главу?	Und den Kopf gesenkt?

Ова грешка, или противчитање, преноси се и у други део препева. Док Црњански персонифицира вешала која „долазе тајно“ и „погнуте главе“, Калинке погрешно одређује да спуштене главе иду осућеници на смрт, што противуречи основном тону песме.

И материјалне грешке и намерне измене значења оригинала воде разводњавању семантичког садржаја песме; очито је уношење „нормализације“, стандардне синтаксе, ретке песничке слике замењују се уобичајенијим симболима или се чак метафора изоставља у корист фактографског исказа (*јрумен сунца постаје малчице сунца* итд.).

Сам Калинке као да се свесно опредељује за другачију преводилачку тактику кад у поговору истиче:

Осим тога, естетски оријентисана наука о књижевности је порицала везе између књижевног дела и све десничарскије обележене публицистике Црњанског – порицане су, уопште, његове политичке изјаве/искази. Тај покушај да се забава у књижевности не поквари непријатним изјавама аутора одговара трајно селективној издавачкој политици великих издавачких кућа. Можда се експресионистичка лирика са пацифистичком поруком више не продаје у земљама немачког говорног подручја – што не би било само сведочанство о сиромаштву књижевне сцене (тога има више него довољно, она су разлог за такозвана књижевна открића) већ сигнал за узбуну демократије. Како би се могла разумети метаморфоза песника из пацифисте у заговорника диктатуре, рано дело мора макар бити доступно. За нас је то довољан разлог да га овде изнесемо на увид (Crnjanski 2008: 208–209).

Али Калинкеова преводилачка решења оповргавају овакав бунтовнички тон, будући да приказују другачијег, мекшег и традиционалнијег Црњанског. Могуће је да се разлог за такав приступ крије управо у овим редовима и да он представља покушај да се Црњански прилагоди, да постане лакше „сварљив“ за немачку читалачку публику. Овакво читање песама из књиге *Ithaka* могло би се подупрети чињеницом да су ублажени или изостављени они сегменти текста који говоре о насиљу и рату, повезујући их с одређеним национално-историјским контекстом. Еротски и скурилни тонови су, напротив, појачани.

Надаље, треба приметити да квалитет Калинкеових препева експоненцијално расте када су у питању песме с којима је лакше успоставити емотивну везу и које се не баве толико ратним и поратним искуством колико апстрактнијим доживљајем живота: „Стражилово“ је за ово најбољи пример.

Наравно да сложена историја настанка Калинкеових препева може једноставно да објасни различита не много срећна преводилачка решења. Сам Калинке дели седмогодишњи процес препевавања Црњанског у четири етапе: упознавање с песамама Црњанског преко препева Корнелије Маркс, потом преко препева Владимира Андреа Чејовића и Ан Ренуе („тако је свет симбола Црњанског постао јаснији, али сам се спотицао о низ нетачности и грешака у преводу, какве су

готово неизбежно приликом превођења лирике“), онда заједничка израда интерлинеарног превода са Стеваном Тонтићем, и на крају обликовање финалне верзије препева: „Труд да се постигне формална сличност између српског оригинала и немачке верзије на крају се морао уравнотежити с порукама и садржајима поезије Црњанског. Стога сам у четвртом кораку у корист мисли оповргао понеки 'компромис' коме сам прибегао ради стварања риме или алитерације“ (Crnjanski 2008: 210). Оваква постепена, вишечлана изградња препева доводи до врло различитих резултата: „Рељеф с ликом Данта“, вероватно у складу с потцењивачком оценом самог аутора („никад већа папазјанија [...] није била написана“, Црњански 1993: 222) преведен је врло слободно и уз видну тежњу да се очува форма римованих стихова науштрб пренесеног садржаја. Насупрот томе, песме попут „Суматре“ и „Стражилова“ преведене су уз велики степен верности детаљу, без изневеравања већих тематских целина или кључних поетских слика.

Сличну тежњу да се очува звучна слика стихова Црњанског изражава и коаутор Стеван Тонтић, говорећи о својој сарадњи с Калинкеом:

Многе стихове, поетске обрте и изразе понудио сам Калинкеу у различитим варијантама како бих сачувао темељно значење оригинала. Пре свега ми је било стало да створим језичку основу за свеобухватно разумевање песама у српском оригиналу, посебно за риме и асонанце, а да се не изгуби чаролија поезије Црњанског (Тонтић).

Ипак, упркос видном труду и настојањима свих учесника, коначни „производ“ пати од мањкавости које су приметили и поједини рецензенти – тако се Илма Ракуза у својој рецензији „Сиренски пев провокације“ о Калинкеовим препевима изражава прилично неповољно.² Може се закључити да је у питању појава коју Јиржи Леви језгровито формулише:

Ако се природна хармонија садржаја и форме нарушила услед тога што је при преласку на други језик дошло до заокрета семантичких могућности неког садржајног средства: наизглед не вршећи никакву стилску функцију, привидно неутрално на језику оригинала, он при механичком преношењу у другу језичку средину иступа напријед и може искварити стилску замисао аутора (Levi 1982: 251).

² „На немачком, међутим, чаролија некако не успева у потпуности. Виктор Калинке, који је препевао песме према интерлинеарним преводима Стевана Тонтића и Корнелије Маркс, већином добро погађа тон, али прави грешке у бројним детаљима. Кад ради риме презир постане предрасуда, камен чудовиште, кад се галицијски борови претворе у медитеранске пиније, а углови уста у „литице око усана“, настају искривљавања, па чак и неспоразуми. Често се логична решења одбацују у корист околишних; привлачна непосредност Црњанског приликом трансфера неретко трпи жалосне губитке. Чињеница је да задатак није био лак и, у сваком случају, треба бити захвалан што га се уопште неко подухватио. Треба открити песника европског ранга“ (Rakusa).

Самостални препеви Корнелије Маркс из књиге *Von Sumatra...* делују знатно верније, док се не обрати више пажње на контекст који ауторка ствара не толико за дело Црњанског колико за свој строги избор (девет песама) из његовог дела.

Она сама успоставља контраст између „новинара Црњанског“ и „младог, пацифистичког песника Црњанског, који је критиковао рат и бежао у поетске визије мира, попут оне о митској Суматри“ (Marks 2011: 13) и опредељује се преваходно за овакво тумачење поезије Црњанског, у кључу експресионизма с наглашеним везама према Бодлеру и Бергсону (Marks 2011: 17, 25).

Може се констатовати тежња за наглашавањем те лирске (у ужем смислу) стране песништва Црњанског, што до изражаја долази и приликом превођења, али и приликом одабира песама које преводи и тумачи: од девет песама у *Von Sumatra bis...* само „Епилог“ носи политички ангажовани тон карактеристичан за раног Црњанског. Остале – „Суматра“, „Живот“, „Стење“, „Стражилово“, „Благовести“, „Поворка“, „Привиђења“, „Ламент над Београдом“ – углавном спадају у циклус *Привиђења* и не обухватају нпр. ниједно дело из циклуса *Видовданске њесме*, али ни често скурилне и критичне поратне песме из циклуса *Нове сенке* и *Стихови улица*. Таква слика лирског стваралаштва може деловати понешто једнострано.

Надаље, рецепција појединачних песама условљена је структуром књиге у којој се појављују: *Von Sumatra...* је грађена на основу ауторкиних проучавања Црњанског, тако да целини песничких превода претходе и за њом следе књижевноисторијски и књижевнотеоријски увиди у дело Црњанског; саме песме издвојене су свака у засебну целину, састављену од оригинала, превода и двоструког коментара – тумачења песме и белешке о преводу. Овакав приступ поред очигледних предности контекстуализације недовољно познатог аутора на туђем језичком подручју, као и минуциозно описаног процеса превођења, има и извесне мане: односно, обухватност коментара условљава рецепцију песме током првог читања, претварајући препев у текст који се чита с тешкоћом и донекле уз наметање туђег становишта.

Иако су делимично настали сарадњом истих преводаца, ова два издања препева Црњанског демонстрирају колико се разилажење погледа на свет може прочитати из различитих варијанти превода.

Суматра

„Суматра“, будући једна од кључних песама у раном лирском опусу Милоша Црњанског, уз коју се везује и његов програмски текст „Објашњење 'Суматре'“, не само да је често анализирана већ је и релативно

често превођена. Тако је она једина песма из *Лирике Ишаке* чији је превод Петер Урбан укључио у своју верзију *Коментара на 'Лирику Ишаке'*. Располажемо с четири верзије ове песме на немачком – њихови аутори су Бостремова, Маркова и Шинкел, Калинке и Урбан – на основу којих се могу релативно лако издвојити стилске одлике ових преводаца, али и кључна места њихових интерпретација.

Док Урбан преводи врло брижљиво и дословно, у овом случају Калинке највише води рачуна о темпу и ритму песме, пре свега о изломљеној синтакси, али зато местимично више одступа од оригинала (али *румено* преводи тачније, као *црвенкасио*, а не *црвено*, као Урбан). Препев Корнелије Маркс и Андреа Шинкела свакако је најзвучнији, с пажљиво спроведеном римом и алитерацијом, али као и превод Анемари Бострем, одступа од унутарњег ритма песме, њене искиданости и модерног, треперавог сензибилитета који се не уклапа са строгим схемама стиха (видети код Ковача).

<p>Урбан: Jetzt sind wir sorglos, leicht und zärtlich. Wir denken: wie still sie sind, die verschneiten Gipfel im Ural.</p> <p>Kümmert uns noch eine bleiche Gestalt, die wir verloren an einem Abend, wissen wir doch, irgendwo fließt ein Bach statt seiner, und er fließt rot!</p> <p>Je eine Liebe, am Morgen, in der Fremde, hüllt uns die Seele ein, immer enger, mit dem grenzenlosen Frieden blauer Meere, aus denen rot die Körner der Korallen steigen, wie die Kirschen aus der Heimat. Nachts erwachen wir und lächeln, mild, den Mond mit dem gespannten Bogen an. Und streicheln die fernen Berge Und Gletscherhöhen, sanft, mit der Hand. 165</p>	<p>Бостремова 79: Jetzt sind wir sorglos, leicht, voll Zärtlichkeit Und denken, oh wie still, wie tief verschneit Die Gipfel des Ural doch sind.</p> <p>Betrübt uns nun ein blaßes Angesicht, das eines Abends uns verloren ist, so wissen wir, daß irgendwo ein Bach an seiner Stelle rötlich fließt.</p> <p>Und Liebe und ein Morgen in der Fremde Hüllt unsre Seele immer enger ein Durch blauer Meere grenzenlose Ruhe, aus denen die Korallen rötlich glänzen der Heimat Kirschen gleich im Morgenschein.</p> <p>Erwachend nachts lächeln wir liebevoll Zum Mond hinauf, der seinen Bogen spannt, und so lieblosen wir der fernen Berge eisige Gipfel zärtlich mit der Hand.</p>	<p>Калинке 153: Jetzt sind wir sorglos, zärtlich, leicht. Und denken: wie still, verschneit, sie sind, die Gipfel des Ural.</p> <p>Wenn traurig stimmt uns, blaß, eine Gestalt, die wir verlieren eines Abends, wir wissen doch, daß, irgendwo, irgendein Bach statt ihrer rötlich blinkt im Wald.</p> <p>Jene Liebe, morgens, in der Fremde, schnürt uns die Seele immer enger ein, grenzenlos: die Stille blauer Meere, in denen rot Korallen schimmern, wie Kirschen daheim.</p> <p>Nachts erwachen wir und lächeln, liebevoll Zum Mond, der seinen Bogen spannt. Und wir streicheln ferne Berge Und vereiste Gipfel, sanft, mit unsrer Hand.</p>	<p>Маркова – Шинкел: Nun sind wir zärtlich, leicht, von Sorge nicht erfüllt. Und denken noch, wie still sie sind, wie schneeverhüllt, die Gipfel des Ural.</p> <p>Wie Trübnis sich in unser Herz ergießt, weil uns das bleiche Antlitz eines Abends ging verloren, Und wissend doch, dass, irgendwo, ein kleines Fließ An seiner Stelle erröten wird.</p> <p>Und jene Liebe, eines Morgens, in der Fremde, Verstrickt uns immer mehr – die Seelenräume, Der blauen Meere grenzenlose Stille, Daraus Korallenschotter rötlich scheinen, Sind heimatisch, wie Kirschenbäume. Erwachend nachts und lächelnd voller Liebe Zum Mond hinauf, der seinen Bogen fest gespannt: Und wir, liebkosend jene Fernen Berge Und Eisesgipfel, zärtlich, mit der Hand.</p>
--	---	--	---

Сама преводитељка Корнелија Маркс у коментару уз препев „Стражилова“ указује на то како другачији избор једне речи може померити интерпретацију песме ка једном или другом тежишту. У лајтмотивском стиху „Лутам, још витак“, реч *виџак* се није могла дословно пренети на немачки будући да реч *schlank* не поседује одговарајуће конотације које Марксова издваја (и којима се могу придружити мршав, млад, гибак, савитљив, танак, ломан). У препеву који је она саставила заједно с Бостремовом, њих две су се определиле за *jung*, млад, актуелизујући једну од многих импликација, свакако ону која се најбрже намеће приликом читања стиха. Калинке је, напротив, употребио израз *unstet*, *нејосџојан*, који је знатно ређи и на први поглед не може се тако лако повезати с виткошћу, али сагледан у оквиру песме као целине, делује као бољи избор него *jung*: представа о *нејосџојаносџи* у себи спаја и пролазност младости, и крхкост тананости/виткости, и савитљивост *виџој џела*. Као што је већ поменуто, препев „Стражилова“, сачињен у сарадњи с Корнелијом Маркс, један је од његових најуспелијих у збирци *Ithaka* (Crnjanski 2008: 162–177). Одступање од оригинала је мање, видљив је покушај да се – углавном – сачува семантичка садржина, док је форма песме потиснута у други план. И ту, где не експериментише са строгим метриком и не суочава се са искушењима преношења историјског и идеолошког садржаја, Калинке постиже највећи успех у превођењу; иако није сачувана рима, одржан је ритам оригинала, често непостојан и искидан; и тамо где постоје одступања од значења, сачувана су семантичка језгра стихова на такав начин да није изгубљено превише. Квалитет овог препева „Стражилова“ најбоље долази до изражаја кад се упореди с преводом који су неколико година касније заједно урадиле Корнелија Маркс и Анемари Бострем. Њих две определиле су се за то да сачувају схему римовања, али су притом жртвовале променљиви ритам и неједнаку дужину стихова, који, иако тачни, повремено делују незграпно и пре свега тромо у поређењу с распеваним оригиналом:

Und überall Frieden, und komme ich vom Geschehenen los,
 lehne ich meinen Kopf an die kommende Zeit,
 an eine Gegend, daraus sich der Wein einst ergoss
 und das Lachen und eine herrliche ferne Schamlosigkeit. (Marks 2011: 55)

Und still, alles wird still, wenn ich abtrenne, was war,
 und den Kopf lehne an das, was mich erwartet;
 an jene ferne Gegend, wo der Wein fließt,
 wie das Lachen und wunderbare Sinnenlust. (Crnjanski 2008: 177)

Како је на оба препева Марксова сарађивала с другим ауторима, не може се поуздано одредити колики је чији удео у преводу, али стилске

разлике су више него уочљиве. Тако се у завршном Калинкеовом сегменту боље „осећа“ испрекидана реченица Црњанског; видно је и да „дивну бестидност“, иако слободније, преводи верније конотацији коју носи у оригиналу него Бостремова/Марксова.

Сама Марксова издваја као тешко, мрачно место појављивање мотива „девојачког ребра“, исказујући извесно незадовољство што није успела да га до краја растумачи и поредећи две верзије превода (Marks 2011: 59–60).

„Und hier wisch ich müde und freudlos die Röte/von der Rippe des Mädchens ab“ (Marks 2011: 51).

„Eines Frühlings ward mir bitter gewiss, / dass ich wegen der Flöte aus der Rippe des Mädchens meine Gesundheit vergeude“ (Marks 2011: 52).

Наспрам тога, Калинке преводи нешто слободније:

„Hier ist die rote Lilie, / von des Mädchens Rippe, / morgens, müde, wisch ich sie ab, ohne Freude“ (Crnjanski 2008: 166).

„Eines Frühjahrs traf mich die bittere Gewißheit, / daß ich, spielend mit des Mädchens Rippe, meine Gesundheit verschwende“ (Crnjanski 2008: 169).

Ипак, упоредна анализа пре истиче сличности између ове две верзије – напор да се пренесе садржина сваког стиха, која уме да доведе до зачудо развученог стиха у преводу и „спотицања“ приликом читања, као да поједини делови, упркос графичкој форми стиха, ипак представљају лирску прозу. У питању је често истицан проблем.

Код пјесника-преводиоца често настају тешкоће у вези с тим што једна те иста мисао захтијева за своје изражавање, у различитим језицима, сваки пут другачији број слогова. Различита семантичка zasiћеност језика оригинала и превода приморава преводиоца на скраћивања, или обрнуто, на „развлачење“, а једно и друго утичу на општи третман пјесме (Levi 1982: 244).

Ламенїи над Београдом

Последња велика песма Милоша Црњанског постоји у неколико верзија; као прву, свакако, треба навести радну верзију самог Црњанског (1964); потом се у препеву окушала Олга Серафимовски-Миленковић (1994); овде је случај о раду љубави преводиоца који се није иначе бавио превођењем лирике, како и сама каже (стр. 53; „нема петостопних стихова“) и Патрик Алач (1995, иако је студентски превод, често се издваја као најуспелији); превод Роберта Ходела (2000); варијанте превода Корнелије Маркс – 2001, 2012, и једна у сарадњи с Андреом Шинкелом.

Упадљива је временска згуснутост ових препева – осим превода самог Црњанског, сви остали су настали више од тридесет година по

објављивању песме, тј. скоро четрдесет година после њеног настанка. Не само то: већина настаје у распону од само седам година (1994–2001), уз изузетак прераде саме Марксове. Као и досад, и та чињеница упућује на ванлитерарне факторе који су условили обнову интересовања за писце са тла Југославије, тада растрзане ратом.

У складу с припадношћу истој временској епохи, може се приметити да преводиоци, грубо гледано, показују исте опште одлике преводилачке поезике.

Олга Серафимовски-Миленковић	Патрик Алач	Роберт Ходел	Корнелија Маркс 1	Корнелија Маркс 2	Корнелија Маркс, Андре Шинкел	Милош Црњански
Lamento über Belgrad	Lamento für Belgrad	Klagelied über Belgrad	Lamento für Belgrad	Lamento für Belgrad	Lamento für Belgrad	Die Klage Über Belgrad
Jan Mayen und mein Srem, Paris, meine toten Kameraden, Kirschen in China, erscheinen mir noch, während ich da schweige, wache und sterbe und liege kühl wie auf der Asche ein Klotz. Wir aber sind nicht mehr wir selbst, das Leben und die Sterne, vielmehr Ungeheuer, Polypen, Delphine, die uns überrollen, schwimmen und ziehen, und brüllen: „Staub, Asche und der Tod!“ Und rufen das Russische „nitschewo“ – Und das Spanische „nada“!	Jan Mayen und mein Srem, Paris, meine toten Freunde, Kirschen in China – Das alles erscheint mir fort und fort, mir Schweigendem, Wachendem, Sterbendem – So lieg ich da, kalt, ein erloschener Scheit auf Asche. Nur, das sind auch nicht mehr wir, nicht das Leben, nicht die Sterne, aber Ungeheuer, Polypen, Delphine, die trollen sich über uns, und fluten, und knallen in die Ferne, und krächzen: „Staub, Asche, Tod!“ Und schreien das russische „nitschewo“ – Und „nada“, das spanische.	Jan Mayen und mein Srem, Paris, meine toten Freunde, Kirschen in China, Sie erscheinen mir noch, während ich hier schweige, wache und sterbe, und kalt, wie ein Klotz, auf der Asche liege. Nur, dies sind nicht mehr wir, nicht das Leben, Sterne, sondern Ungeheuer, Delphine, Polypen, die sich über uns wälzen und reiten und treiben, und heulen: „Staub, Asche, Tod!“ Und russisch schreien: „nitschewo“ – Und das spanische „nada“.	Jan Mayen, mein Srem, Paris, meine toten Freunde, Kirschen in China, all das erscheint mir noch, solang ich hier liege, schweigend, wach, sterbend, erkaltet, ein Scheit in der Asche. Aber, das sind nicht mehr wir, nicht das Leben, nicht die Sterne, sondern Ungeheuer, Polypen, Delphine, sie werfen sich über uns, eine Flut, sie reiten uns heulend: „Staub, Asche, Tod ist's.“ Sie rufen, russisch: „nitschewo“ – Und spanisch: „nada“.	Jan Mayen und mein Syrmien, Paris, meine toten Freunde, Kirschen in China, All das erscheint mir noch, der ich hier liege, Schweigend, wach, sterbend, Erkaltet, ein Scheit in der Asche. Aber, das sind wir nicht mehr, das Leben, die Sterne sind's nicht, Sondern Ungeheuer, Polypen, Delphine, sie werfen sich über uns, eine Flut, sie reiten Uns heulend: „Staub, Asche, Tod ist 's.“ Sie rufen, russisch: „Nitschewo“ – Und spanisch: „Nada“.	Jan Mayen und mein Srem, Paris, die toten Freunde, Kirschen in China, All das erscheint mir noch, der ich schweigend, wach, ein Sterbender bin, So lieg, ich, erkaltet, in der Asche ein Scheit. Aber das sind wir nicht mehr, das Leben, die Sterne sind's nicht, Nur Untiere, Polypen, Delfine, Die über uns herfallen, reitend durch Gischt Und heulen: „Staub! Asche! Tod!“ Und kreischen, auf Russisch: „Nitschewo“ – Und „nada“, als spanischen Schrei.	Jan Mayen und mein Syrmien, Paris, meine toten Kameraden, Kirschbäume in China, sehe ich noch immer, während ich hier schweige, wache, lechze, und liege, kalt, wie ein Klotz an Aschen. Allein, das sind wir ja nichtmehr, kein Leben, keine Sterne, nur einige Ungeheuer, Polypen, Delphinen, die sich über uns wälzen, und schwimmen, und reiten, und schreien: Staub, Asche, Tod und heulen, russisch „nitschewo“, und spanisch „nada.“

Шта се из овог поређења на први поглед може видети? Већ наслов преводиоцима задаје одређене муке. Само двоје – Роберт Ходел и сам Црњански – определили су се за то да *ламентни* замене чешћом речју за тужбалицу – *Klagelied, Klage*. Варира и одабир предлога, па тако имамо три ламента *над* Београдом и четири *за* Београд, при чему треба узети у обзир образлагање Корнелије Маркс, према којој тужбалица заправо јадикује над лирским субјектом а не над градом (Marks 2011: 81).

Препев Олге Серафимовски-Миленковић, заједно с грубом радном верзијом самог Црњанског, јесте најдословнији, неспутан придржавањем метричке правилности. И поред тога, не може му се одрећи вредност. Насупрот њему, преводи на којима је радила Корнелија Маркс, закључно са сарадњом са Шинкелом, показују процес у коме циљни текст постаје све „углачанији“, стилски уједначенији, али се истовремено повећава одмак од оригинала, тако да се у завршној фази губе ритам и осећање чак и тамо где су у првој верзији били присутни. Најуспелији су по равнотежи коју успостављају преводи Патрика Алача и Роберта Ходела. Алач свој превод ради често с неуобичајеном слободом према немачком језику, али и према синтактичким решењима оригинала, као кад се опредедељује да уместо глагола у презенту користи неочекивани герунд, што доводи до „запињања“ у стиху, али и до кумулативног ефекта врло сродног ономе који тај стих изазива на српском.

Поједини изрази су у преводима ублажени, замењени мање уочљивим или традиционалнијим: мајка Туарега код Црњанског чучи, и овај положај, који се може третирати као недостојан, углавном је замењен клечањем (Олга, Маркс, у препеву Марксове и Шинкела она чак *йлаче*); сам Црњански користи прецизан еквивалент *hockt*, Ходел бира такође адекватно *kauert*. У првој строфи овакав поступак може се пратити у тражењу еквивалента за кладу: овај појам на српском има често негативну, чак пејоративну конотацију, и снажније делује поређење с лирским субјектом, али сила се губи у оним преводима који се опредељују за књижевнији *Scheit* уместо грубљег *Klotz*. Сличан поступак можемо пратити у превођењу одломка „Мој Сибе полудели, зинуо као пеш“: Олга пружа познатију рибу, штуку, *Hecht*; Ходел преводи непосредно *Grappe*, чиме донекле замрачује значење стиха; Алач, иако користи друго име за исту рибу, одступа још више од разговорног поређења Црњанског (*Kaulköpfige Bitte*); Марксова преводи напросто „риба“, *Fisch*; док се Шинкел одлучује за рибља уста, *Fischmaul*.

Значајно је да упркос свему, необична пракса у зборнику прпева „Ламента“ да се коментаришу прпеви – често превиђа релативно уочљиве детаље. Корнелија Маркс и Андре Шинкел пружају драгоцени

материјал за анализу својих превода у књизи *Von Sumatra bis Lamento für Belgrad*, али истовремено откривају и извесна ограничења свог опредељења за формалну еквиваленцију. Њихови опсежни коментари огољавају механизам преноса лирике с једног језика на други, при чему постаје јасно, као и у случају Виктора Калинкеа и његових и Тонтићевих пропратних примедби, у којој мери поетика самог преводиоца утиче на одређивање и бирање преводачких решења. Док то није случај са осталим преводиоцима, преводачка резонантна поља о којима говори Корнелија Маркс ипак се донекле могу одредити.

Можемо свакако истаћи смелост преводачких решења Патрика Алача (Marks 2011: 81). Иако овај превод ни по ком критеријуму не спада у најверније, енергија која избија из њега, уз ритам који није слепо веран оригиналној схеми риме и метра, вероватно је најприближнија читалачком доживљају који пружа оригинал. Овај утисак потврђује се у поређењу са смиренијим, готово разложним тоном који на овом месту нуде, рецимо, превод Корнелије Маркс из 2001. или превод Олге Серафимовски-Миленковић.

Распеваност Алачевог препева добро илуструје нпр. његова верзија следеће строфе:

Finistere und ihrer Gestalt Verheiss,
die Ehe, Küsse, gewaltiger Sturm, der ach! So schnell sich legt –
das alles erscheint mir fort und fort, ein Schmetterling, Mohn und Mais –
Während ich ihrem Schritte lausche aus vergangener Zeit, seiner Leichtigkeit!
Nur, das ich auch nicht mehr sie, nicht ihrer lachender Stimme Sopran,
aber ein Kormoran, der wild seine schwarzen Flügel regt,
er schreit: jeden Glückes Schimmer stirbt im Ozean!“ (Crnjanski 2012, 85)

Додатак: њреводи њрозе

Коначно, треба се осврнути и на прозне преводе Црњанског, који такође сведоче о отежаној, успореној и недостатној рецепцији овог писца на немачком говорном подручју. Постоје различите анализе немачких превода прозе Милоша Црњанског. Овде ћемо упутити само на дисертацију Анете Ђуровић, која је пружила лингвистичку анализу превода *Сеоба*, као и на радове Зорана Константиновића и Душанке Марицки посвећене преводима *Сеоба* на немачки; ово двоје аутора посебно истиче симболички значај промене наслова *Сеобе* у немачким преводима – први пут у *Panduren*, а други пут у *Bora*. Душанка Марицки, сем тога, набраја низ захвата које су аутори новијег превода,

Барбара Антковјак и Рајнхолд Фишер, извршили на тексту како би га учинили „читљивијим“.³

Најранији превод *Сеоба* данас је значајан, због своје слабе распрострањености и читаности, пре свега као пропуштена могућност да се немачки читаоци упознају с адекватном верзијом овог романа. Ина Јун-Брода преводи доста верно, трудећи се да што више очува естетски аспект текста, и у томе успева знатно више од познијих преводаца. Међутим, како би ускладила специфичан стил Црњанског с књижевним немачким, чини одређене језичке уступке који осиромашују поједине делове превода. Тако, на самом почетку, Црњански избегава да именује свог јунака све до завршне реченице првог поглавља. Уместо тога зове га „он“ и дуго избегава чак и да употреби ту заменицу, уместо тога се задовољава заменичким придевима „његов“ или користи у падежу, како би осећај идентитета био што разливенији. Преводац уводи „човека који спава“ већ у другом пасусу:

Die feuchte Nacht kommt und geht wieder, kommt und geht wieder – immerzu umkreist sie den schlafenden Mann, näßt seine mächtige Brust und den heißen, gedunsenen, in Hammelhäute mit schweißdurchtränktem Vlies gehüllten Bauch (Crnjanski 1963: 5).

Име јунака уводи се много раније него у оригиналу:

Schlaff und niedergeschlagen, voller Besorgnis um die Kinder, konnte Wuk ihren Liebeswahn nur ratlos über sich ergehen lassen, das Kreuz schlagen, und mitunter auch mit seinem ungeheuren Brustkorb und Bauch schallend lachen (Crnjanski 1963: 9).

³ „Најпре, одлучили су се за коректан савремени књижевни језик, за потпуну реченицу која тече природно, према важећим синтасичким правилима немачког језика. Елиптичне реченице су по правилу допуњене, инверзије исправљене. Употреба запете строго следи правила немачке, формалне интерпункције; у противном, текст би за немачког читаоца био тешко разумљив. Превод је очигледно рађен „реченицу по реченицу“, а текст у целини обликован према захтевима логике, па се тако додају прилози, свезе, речце, који повезују ток збивања и олакшавају разумевање. Реченице се спајају у једну, или се разубуђена, компликована реченица раздваја на две. Избегава се нагомилавање прилога, епитета, апозиција, уопште, уметнутих делова реченице, чиме се текст поједностављује и „прочишћује“; колоквијализми, провинцијализми су изглађени, „прејаки“ изрази ублажени или изостављени. Неуправни говор унутрашњег монолога, тако карактеристичан за стил Сеоба, често се претвара у управни (каткад уз додавање уводне реченице), и поред огромних могућности немачког конјунктива управо у таквој функцији. Глаголска времена такође су прилагођена, посебно релација претерит-плусквамперфект. На тај начин текст је постао логичнији, рационалнији, ублажен, као „умивен“; исказ је прецизнији, штиво свакако лакше читљиво за немачког читаоца. Ритам реченице, мада нужно измењен и колико је могуће сведен, ипак има изразиту сугестивност; текст зрачи меланхолијом, тугом, лиричношћу; рекли бисмо, препознаје се Црњански“ (Марицки 1996: 375–376).

Надаље, дијалози на славеносерпском преносе се стандардним књижевним немачким, иако благо архаизујућим (*Zähren* за сузе у Вуковом обраћању Секули [Crnjanski 1963: 41]). Ретко, дуге фразе разбијају се на краће или се мења редослед синтактичких целина како би се постигло нешто прегледније. Овакво превођење сведочи о покушају да се, Шлајермахеровим изразом, аутор приближи читаоцу (Шлајермахер 2003: 37), а да се притом пренесу кључни стилски елементи његовог текста.

Превод *Дневника о Чарнојевићу* на немачком се такође појавио у жеку распада Југославије, 1993. године, и његово настајање и објављивање вероватно треба посматрати у том историјском контексту. Углавном солидан превод Ханса Фолка ипак показује извесна ублажавања драстичних места; тако се нпр. изоставља слика мртвог војника кога су другови опљачкали, „Свукли су га свега голог“ (Crnjanski 1993: 23; упор. Црњански 1967: 17), док се варијације глагола „заклати“ углавном преводе еуфемистички. Такође, изразе и реченице дате на немачком, честе у оригиналу, Фолк изједначава са остатком немачког превода, што доводи до осиромашења семантичког слоја текста, културно-историјске залеђине, и бар у једном случају чини да се изгуби комични смисао сцене (Crnjanski 1993: 44; упор. Црњански 1967: 31).

Весна Цидилко, која се у својим радовима проницљиво и критички бави политиком превода са српског на немачки (Цидилко 2010а, 2010б), наглашава да се данас преводе углавном савремени писци који се баве проблематиком рата и распада Југославије, и међу малобројним изузецима наводи од савремених писаца – Зорана Живковића, а од старијих – управо Милоша Црњанског. Заједно с Петером Урбаном (Crnjanski 2011: 2), можемо закључити да Црњански у Немачкој до данас чека да га открију, али и да се за то коначно стварају нешто бољи услови него до сада.

ИЗВОРИ

- Црњански, Милош, *Дневник о Чарнојевићу и грује њрозе*, Напријед–Просвета–Свјетлост, Сарајево, 1967.
- Црњански, Милош, *Лирика Иџаке и коменџари*, БИГЗ – Српска књижевна задруга, Београд, 1993.
- Црњански, Милош, *Сеобе и груја књија Сеоба*, Српска књижевна задруга, Београд, 1962.
- Crnjanski, Miloš, *Ithaka. Gedichte*, Erata, Leipzig, 2008.

- Crnjanski, Miloš, *Ithaka und Kommentare*, Suhrkamp, Berlin, 2011.
- Crnjanski, Miloš, *Lamento nad Beogradom 2012. Translator Resonanzfelder & kontextuelle Kommentare*, Cornelia Marks / Milorad Živojnov, (ed.) Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012.
- Crnjanski, Milos, *Panduren*, Verlag Kurt Desch, Wien–München–Basel, 1963.
- Crnjanski, Miloš, *Tagebuch über Čarnojević*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- Jähnichen, Manfred (ed.), *Das Lied öffnet die Berge: eine Anthologie der serbischen Poesie des 20. Jahrhunderts*, Gollenstein–Svetovi–Blieskastel, Novi Sad, 2004.
- Marks, Cornelia, *Von Sumatra bis Lamento für Belgrad. Zu den poetischen Visionen des Serben Miloš Crnjanski*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Константиновић, Зоран, „Пандурство. Превредновање пејоративног појма из историјске ретроспективе“, у: *Милош Црњански. Теоријско-есџетички ѓрисџуј књижевном делу*, Шутић, Милослав (ур.), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 129–139.
- Марицки, Душанка, „Сеобе на немачком. Наслов и превођење наслова“, у: *Милош Црњански. Теоријско-есџетички ѓрисџуј књижевном делу*, Шутић, Милослав (ур.), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996.
- Ковач, Zvonko, *Poetika Miloša Crnjanskog*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988.
- Ковач, Zvonko, „Prikazivanje rata (viđenje ratova) u hrvatskom i srpskom novopovijesnom romanu“, у: *Von Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*, ed. Gerhard Ressel / Svetlana Ressel, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011, стр. 87–94.
- Bošković, Dragan, „Srpski Bog Mars“, у: *Von Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*, ed. Gerhard Ressel / Svetlana Ressel, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011, стр. 5–14.
- Константиновић, Радивоје, „О превођењу поезије“, у: *Теорија и ѓоеџика ѓревођења*, ур. Љубиша Рајић, Просвета, Београд, 1981, стр. 119–139.
- Леви, Јиржи, *Умјетност ѓревођења*, Свјетлост – Завод за уџбенике и наставна средства, Сарајево, 1982.

- Rakusa, Ilma, „Sirenengesänge der Provokation“, преузето са: www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/_buchrezensionen_nichtmehrgueltig/sirenengesaeenge-der-provokation-1.737775
- Тонтић, Стеван: „Ithaka / Lirika Itake von Miloš Crnjanski auf Deutsch“, преузето са: www.leipzigerliteraturverlag.de/autoren/crnjanski_tontic_uebersetzen.htm
- Nagorr, Annette, *Ansätze zur Begründung einer Übersetzungskritik literarischer Werke auf textlinguistischer Grundlage: Am Beispiel der Romane „Seobe“ und „Druga knjiga Ceoba“ von Miloš Crnjanski* (Dissertation [A]), Berlin, 1992.
- Цидилко, Весна, „Културни трансфер и културни идентитет. О српској књижевности у немачким преводима“, у: *Пејши међународни интердисциплинарни симпозијум „Сусрећ култура“* (ур. Љиљана Суботић, Ивана Живанчевић-Секеруш), књ. II, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад, 2010, стр. 1131–1139.
- Цидилко, Весна, „Превод као културни и књижевни трансфер. О неким аспектима рецепције савремене српске књижевности на немачком говорном подручју“, у: *Књижевност и култура. Научни саставанак славистија у Вукове дане*, књ. 39/2, Међународни славистички центар на Филолошком факултету, Београд, 2010, стр. 673–684.
- Шлајермахер, Фридрих, *О различитим методима превођења*, Рад/ААОМ, Београд, 2003.

Tijana Tropin

German Translations of Miloš Crnjanski's Poetry

Summary

This paper deals primarily with a comparative analysis of existing translations of Miloš Crnjanski's poems into German. The author attempts to distinguish clusters of translators' solutions that could help both to trace an implicit translation poetics for various translators and to shape a broader image of Crnjanski's translations into German as an important factor of his reception in germanophone countries. Thus, the analysis of various translations of *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*) shows that some translators offer a form of counter-readings of Crnjanski's poetry, while others downplay his political engagement. The form-related difficulties of translating Crnjanski are highlighted in a comparative analysis of *Sumatra* (*Sumatra*) and *Lament nad Beogradom* (*Lament over Belgrade*) translations. Finally, various German translations of Crnjanski's prose (*Seobe* [*Migrations*], *Dnevnik o Čarnojeviću* [*The Journal of Čarnojević*]) are also taken into account in order to establish the existence of common tendencies in the translation of this writer's unusual syntax and his vocabulary, often dialect-based or markedly archaic.

Key words: Miloš Crnjanski, *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*), *Lament nad Beogradom* (*Lament over Belgrade*), translation of poetry, translation studies.