

Роберт ХОДЕЛ*
Универзитет у Хамбургу

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 10. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

НЕМАЧКИ ПРЕВОД *КОШТАНЕ*

Преводљивост књижевних текстова разматра се на четири нивоа и примењује се на немачки превод *Коштана* С. Ауерове: 1. маркирана језичност (сликовитост, еуфо-нијско-ритмичко структурирање), која је посебно изражена у певаним народним песмама и идиоматским изразима, а коју Ауерова репродукује са свесним осећајем за форму; 2. интертекстуалност, која се фокусира на народну поезију, чије се познавање не може очекивати од немачке публике и коју Ауерова делимично коментарише у додатку; 3. „реалије”, које су врло често присутне у тексту, углавном у облику турцизама, и ретко се дословно преводе (тј. *трансферирају*); 4. врањски дијалект (посебно код Митке), који Ауерова преводи на стандардни језик, будући да би одговарајући немачки дијалект довео до забуне око места радње. Свеукупно, превод показује *адаптивну* тенденцију, оријентисану ка посебностима немачког језика, што драмски текст чини приступачнијим без губитка његове суштинске тематизације чежње за нечим апсолутним.

Кључне речи: превод драме, превод дијалекта, превод књижевних алузија, превод реалија, превод пословица.

У преводљивости књижевних текстова могу се разликовати две врсте потешкоћа, од којих се свака може диференцирати у две поткатегорије: прва потешкоћа је текстуално-тематске природе и садржи (1.) једну језичку и (2.) једну књижевно-херметичку компоненту, а друга потешкоћа је референцијалне природе и садржи (3.) једну предметну и (4.) једну језичко-референцијалну компоненту.

1. **Језичко-херметички** оријентисана књижевност у израженој форми може се наћи у поезији и у оној прози за чију је оријентацију меродавна сама поезија (упор. нпр. лирску прозу М. Црњанског или Х. Хуме). Кохерентност текста овде се базира у високој мери на језичкој структури, јер је избор речи мотивисан не само семантички, него и сликовно, гласно-ритмички и често и етимолошки. Другим речима, кохерентност текста базира се делимично

* robert.hodel@uni-hamburg.de; <https://orcid.org/0000-0001-5896-584X>

на „случајним” гласовним сличностима које се у другом језику најчешће не поклапају. Преводац се овде мора дакле одлучити да ли жели да примени пре семантички или поетски превод (у смислу препева).

На пример, у Настасијевићевој песми *Туга у камену* има читав низ једносложних речи риме на дугосилазно „у”: „звук”, „лук”, „круг”, „друг”, „луг”, „дуб”, „зуб”, „дуг”. Адекватан превод постаје тиме скоро немогућ. Јер су римоване речи превише важне, да би могле у преводилачкој слободи да се замене другим речима, које би у циљном језику могле да граде гласовно хомогени низ. Уколико се, насупрот томе, преведу семантички тачно, губи се њихова наизменична веза на асонантној основи. У оба случаја кохеренција преведеног текста знатно ће страдати.

У Станковићевом делу, језичко-херметичка раван знатно је мање изражена него у лирској прози 1920-их. У *Коштани* се она првенствено заснива на народним песмама и народним идиомима, тј. није резултат „свесног”, „индивидуалног” „рада на језику”. У песми о „жалу за младост”, коју Коштана пева Митки, налазимо стихове:

на порта би ме чекала, од коња би ме скинула у собу би ме унела у уста би ме љубила (Станковић 1997: 61)	Du würdest mich am Tor erwarten, Würdest mich vom Pferde ziehen, Würdest mich ins Zimmer leiten, Würdest auf den Mund mich küssen (Auer 1986: 26) ¹
--	--

То су троиктусни (3+2+3) несиметрични осмерци, који су се користили најчешће у лирским (певаним) народним песмама (са јампским распоредом нагласака), који показују даљне правилности: доследан синтаксички паралелизам, идентичан положај „би ме” у сваком стиху и понављање тросложног, дактилског завршетка са завршним слогом *-ла*, тако да сваки стих има три акценатске целине (3+2+3) (са цезуром након 5. слога).

Преводитељица Сузане Л. Ауер одлучује се за трохеј од четири стопе који почиње ауфтактом у првом стиху. Поред везаног осмерачког стиха очуван је и доследан синтаксички паралелизам са глаголом у завршном положају и понављањем „würdest mich” (*би ме*). Оно што је практично немогуће у немачком језику уз адекватан приказ семантике јесте очување дактилског завршетка, који чини да завршни слог *-ла* звучи готово као рима, тим више што би се могао протумачити као пирихиј у датој јампској схеми.

Што се тиче извођења драме, поставља се питање да ли уопште има смисла певати ове песме на немачком језику, будући да је певане песме тешко разумети чак и на матерњем језику. Алтернатива би била да се оставе у изворном облику и да се, као што је уобичајено у опери, превод да у титлу.

Идиоматски изрази и понекад елиптична и архаична синтакса у говору ликова такође се показују као изазов за превођење. Прво појављивање Хаци Томе почиње речима:

¹ Из ових дела цитирамо даље само уз назнаку броја стране.

Ja!?... Ja!?... И он то? И он као други! „Младост-лудост”. А зар ја не бех млад? Бех ваљда слеп, сакат, те ме ниједна не погледа и памет ми не помери (30).	Ich!?... Ich!? Und er so? Auch er ist wie die andern! „Jugend hat keine Tugend!” War ich nicht auch einmal jung? Ich war wohl blind und lahm, so dass mich kei- ne angeschaut und um den Verstand ge- bracht hat (6).
--	--

Превод Ауерове, као што је уобичајено за немачке преводе из штокавског језичког подручја, осетно је дужи. То је делом због разлика у језичкој структури: уп. безглаголске реченице „И он као други/Auch er ist wie die andern”, „Младост – лудост/Jugend hat keine Tugend!”, или Васкино питање „А тебе због њега страх?/Hast du seinetwegen Angst?”, што би на немачком језику без глагола било превише маркирано или једноставно нетачно, као и изостављена заменица (про-дроп) у „Бех/Ich war”. С друге стране, међутим, преводитељица спроводи и одређену *литераризацију* и *реторизацију* текста: уп. везник „те”, који се колеба између везе на истој разини и узрочно-последичне везе, а преведен је аналитичким „so dass” (*тако да*), или, такође, у Васкином питању, прилог „seinetwegen”, који, за разлику од „због њега”, припада узвишеном, формалном и помало застарелом језику. Избор овог прилога је утолико разумљив што би се алтернатива „wegen ihm” могла схватити као превише колоквијална. С друге стране пак, преласком из аориста („погледа”) у перфект, Васкин се одговор, међутим, више усклађује са савременим језиком.

Пословицу „Младост – лудост” Ауерова изједначава с немачком пословицом „Jugend hat keine Tugend” (*Младост нема врлине*), која, међутим, много јаче ставља нагласак на морал. Овде заиста постоји само избор између два зла: или се губи инхерентни облик пословице (уп., на пример, „Jung und verrückt” – *млад и луд*) или се мења значење.

Оно што Станковићев језик додатно карактерише јесу поетске слике преузете из народног језика, које су, када се дословно преведу (*трансферирају*), разумљиве, али изазивају одређени осећај отуђења. Ауерова се обично одлучује за *адаптивни* превод који је у духу циљног језика и омогућава течно читање. Ово је посебно прикладно за представу, будући да је потпуно разумевање онога што се говори предуслов за праћење радње.

Навешћемо неколико примера из уводног и главног текста: У опису прве сцене, Ауерова у реченицама „Дан се смирује. По ћилиму игра клонуо сунчев зрак” (28) користи персонификацију дана који се ближи крају: „Der Tag geht zu Ende. Über den Teppich spielt ein matter Sonnenstrahl” (4). Она тиме даје предност олакшаном разумевању у односу на поезију описа. Будући да се не ради о говорном тексту, ова разлика ће бити посебно релевантна у прочитаном облику драме.

Васка изражава своје огорчење према Стојану:

„па шта нам је за овај празник дао и чиме поновио? Ништа. Ни „ <i>зелен лист</i> ” (30).	„und was hat er uns zu diesem Feiertag geschenkt und was für neue Sachen angeschafft? Nichts. Nicht <i>die kleinste Kleinigkeit</i> ” (6).
--	--

Без обзира на то што би у датом контексту „*grünes Blatt*” („зелен лист”) било савршено разумљиво – сетимо се, на пример, дечје песмице „*Ich bin satt, ich mag kein Blatt*” (*Сит сам, не могу ни листа*) – ова фраза у немачком језику није идиоматски везана, за разлику од *figure etymologica* „*kleinste Kleinigkeit*” (*најмања стварица*), која је гласовно обогаћена и такође омогућава компензацију других језичких губитака.

Такав губитак присутан је, на пример, у следећем фразеологизму из Томина говора:

„Од оволицно (показује руком): од ’ <i>мрву мрвку</i> ’ храни га” (32).	„Von so klein an (zeigt mit der Hand), seit er ein <i>winziger Knirps</i> war, hast du ihn gefüttert” (8).
---	--

Иако немачки језик има фразу „*kein Krümel Respekt*” (*без мрве поштовања*), недостаје му, међутим, дословни превод „*jemandem vom Krümel aufziehen*” (*подићи некога из мрвице*). Ако би се овом дословном преводу додао још гест који би Тома направио прстима, вероватно би дошло до забуне (могло би се помислити на оплођено јајашце). Међутим, такви ефекти нису намера аутора, који, у односу на језик, у потпуности припада реализму XIX века: реализам користи језик референцијално, за неутрално (немаркирано) преношење мисли или за приказивање социјално/дијалектички маркираног миљеа.

Томино јадиковање о животу је такође идиоматски обележено:

Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скриване, неисказиване љубави, <i>неизмилованог миловања</i> ... (55)	Ja, meine Tochter, alt bin ich, aber mein Herz ist noch so jung, so voller verborgener, unausgesprochener Liebe, <i>unausgelebter Zärtlichkeit</i> ... (23)
---	---

Овде Ауерова даје предност семантици над језичком формом, која би се на немачком, на пример, могла приближно постићи изразом „*ungelebte Liebe*” (*непроживљена љубав*), али тај губитак компензира анафором „*unausge-*”. Разлог за ову одлуку може лежати у лексемама „љубав” и „миловање”: „миловати” не значи само „с љубављу гладити, мазати” (*zärtlich sein, streicheln*), већ и „волети” (*lieben*), тако да се „љубав” и „миловање” овде такође појављују као појачавајући синоними. То се не може репродуковати на немачком језику.

2. **Књижевно-херметички** (књижевнореферентно) грађени текстови постижу смисаону целину у знатној мери на интертекстуалној основи. За немачког читаоца биће централно на *које* претходне текстове књижевно дело упућује. Ако се ради о тексту светске књижевности, као нпр. Џојсов роман *Уликс*, који се у значајној мери базира на Хомеровој *Одисеји*, лако ћемо препознати подтекст. Уколико се ради о делу тзв. „мале” књижевности, које пре свега алудира на националне текстове, не бисмо могли да претпоставимо ово знање.

Станковићева књижевност пуна је мотива и цитата из народне поезије, који су углавном недоступни немачкој публици. Ни овде се не ради о књижевним алузијама, какве нпр. познаје постмодерна, које воде ка семиотичком подривању приказаног света; у Станковићевом случају оне пре узрокују то да се аутор перципира унутар одређене традиције (при томе се он доказује као писац који такође доводи у питање своју патријархалну средину). Размотримо поново катрен из споменуте народне песме.

Поробић пише о форми тог стиха:

[...] иако је и код њих изосилабичност јасно наглашена, ове пјесме граде свој ритам примарно на основу броја иктуса. Оне су углавном пјеване лирске пјесме и њих је кудикамо мање неголи несиметричних десетераца и симетричних осмераца. [...] Овај стих има [...] сталне три акценатске цјелине, које обавезно имају границе ријечи на 3. и 5. слогу, а једна граница је у мелодији обично доминантнија и на њој је цезура, и то чешће на 5. слогу. За ритам стиха је основно да се састоји од трију акценатских цјелина од којих је средња увијек двочлана, а самим тим и у облику трохеја јер се двосложне цјелине наглашавају увијек на 1. слогу, а и овдје вриједи метричко правило народне поезије да слог испред цезуре мора бити ненаглашен (Поробић 2010: 234–235).

Колико год изгледа да је оправдано превести несиметрични осмерац у неримовани четвороиктусни трохеј, овај метар има другачију историју на немачком језику. Први пут је добио на значењу Хердеровом адаптацијом шпанског националног епа *Cantar de Mio Cid*, тако да је познат и као „шпански трохеј”. Романтични и неки класични аутори касније су га усвојили и комбиновали с (обично унакрсном) римом (усп., на пример, Шилерову *Оду радости*).

Превођење метра поставља низ питања. Треба ли метар преводити идентично или треба одабрати онај који има сличну историју у циљном језику? Или би требало да традиција превођења буде водећи принцип? (Овде се можемо сетити, на пример, јуначког десетерца – трохеја од пет тактова, који је постао познат и као „српски трохеј” због Хердерових превода.) Или би везани стих увек требао бити преведен слободним стихом, будући да значење треба бити најважније, а везани стих на немачком језику данас ионако има прилично тривијализирајући учинак? Код колико се читалаца/гледалаца уопште може претпоставити било какво знање о историји метра?

Како год да се одлучимо у вези с превођењем везаног стиха, наћи ћемо и аргументе који говоре против те одлуке.

3. **Локално-референцијални** текстови јесу текстови који показују мноштво тзв. „реалија”, било да су ове историјске, политичке, фолклорне или чисто географске или ботаничке природе. Разумљивост преведеног текста зависиће од тога, у којој су мери ове реалије приступачне читаоцу. Разуме се само по себи, да ће тако оријентисан аутор једне земље, чија су историја и култура изван сопствених граница мало познате, у преводу наићи на широко неразумевање.

Станковићева литература врви од реалија које су тешко разумљиве не само немачким, већ и изворним говорницима. То је видљиво већ у „Речнику” приложеном издању *Коштана*, који садржи чак 68 речи. То су углавном турцизми (нпр. *чивчија*: спахијски кмет, 76), неки изрази из црквене терминологије (*амвион*: узвишење изнад олтара, 75), а неки из кућне, локалне сфере (*вршник*: поклопац за тесто на врелом црепу, 75).

Аутор већ у уводу (у дидаскалијама) објашњава неке реалије: „Зидови собе су у 'долатима', узиданим орманима, за чување празничног одела” (27), „јастуцима црвене боје, тзв. 'чулавцима’” (27). Оне се у преводу Ауерове преузимају дословно: „An den Wänden des Zimmers befinden sich 'dolapi', Einbauschränke, zur Aufbewahrung der Feiertagskleider” (4). Осим тога, превод укључује 23 објашњења речи у додатку (35–36) – међу њима 10 турцизама који су такође релативно чести у Немачкој (*Хаџи*, *Бакишиш*, *Паки*), као и изразе који указују на постојећи обичај, нпр.: „*Kränzchen aus Pfingstgras* [ките сивог босилјка]: Am Pfingstsonntag werden nach der Liturgie an die Gläubigen vor der Kirche Grashalme verteilt, aus welchen Kränzchen geflochten werden. Diese sollen das Haus und die Familie im kommenden Jahr vor Unheil und Krankheit bewahren” (35). [На Духове, након литургије, верницима се испред цркве деле влати траве од којих се плету венци. Они би требали заштитити кућу и породицу од несреће и болести у наредној години.]

И у односу на реалије, Ауерова се одлучује за *адаптивни* (асимилирајући) превод, али ту и тамо убацује лексеме које подржавају језички амбијент. Међутим, у представи се елиминише могућност коментара, осим ако они нису укључени у увод пре представе или у дистрибуирану брошуру.

4. **Језичко-референтни** текстови јесу текстови чији језик на маркиран начин везује догађаје за конкретну стварност – за конкретни регион или конкретни социјални миље. Овај феномен се заснива на односу између стандарда и субстандарда сваког појединачног националног језика. „Književni jezik”, ili „kulturni jezik”, ili „jezik civilizacije” posmatra se kao „univerzalni kôd određene kulture, koji samim tim ne može biti ni na koji način markiran” (*Речник књижевних термина* 1986: 342–343). Немаркираност у књижевном делу подразумева, дакле, да приповедач, чији говор представља језички стандард, није социјално означен. Он је перципиран изван сваке социјалне или регионалне припадности. Стандард – за разлику од дијалекта или социолекта – није повезан са конкретном животном стварношћу.

Када је *Коштана* премијерно изведена у Београду у дијалекатској верзији почетком XX века, публика је само делимично разумела текст и прет-

поставила да се ради о комедији.² У верзији која се данас најчешће изводи, врањским дијалектом говори пре свега још бекрија Митка. Ово појачава идеју да су Миткина меланхолична нарав и чежња за љубављу (дерт, карасевдах) типичне за „југ” земље. Превод, међутим, ставља Миткин говор на исти ниво као и говор осталих ликова:

МИТКА: Знаш ли шта је карасевдах? У тој тежак, голем, карасевдах! Туј болест ја болујем. Еве остаре, а још се на наживе, још не напоја’ и не нацелива’... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене! (60)	Weißt du, was Weltschmerz ist? Dieser schwere, riesige Weltschmerz! An dieser Krankheit leide ich. Da bin ich alt geworden, aber ausgelebt hab’ ich mich noch nicht, hab’ noch nicht genug getrunken und geküsst... Mein Herz sehnt sich noch immer nach Schönheit und Anmut und welkt <i>dabei</i> dahin! (26)
АРСА: Отац катил? Ја катил? А она, мајка, што те је од оца и од мене склањала, бранила, плакала за тобом, и она је катил, и то највећи, што те је толико мазила и чувала... (63)	Vater ein Mörder? Ich ein Mörder? Und Mutter, die dich vor Vater und mir gedeckt und verteidigt hat, die um dich geweint hat, ist auch eine Mörderin, und das vor allem, weil sie dich so sehr verhätschelt und behütet hat... (28)

Миткин говор није само преведен на стандардни немачки језик, већ и у високој мери одговара књижевнојезичком изразу, као што сугеришу лексеми „dabei” (при томе) и „Anmut” (шарм; за „убавињу”). Тиме се увелико губи локални тон драме. Уместо Врања, стоји нешто попут „Балкан” – засновано на турцизмима, песмама и обичајима. Ова одлука је морала бити тешка за преводитељицу. Како се то може оправдати?

Да би аутентичност и живахност миљеа адекватно изразили, најлогичније решење би било, да за дијалекат Врања изаберемо аналогни идиом у циљном језику, рецимо дијалекат Штутгарта. У том случају се, међутим, мора рачунати са тим, да је поменути идиом у свести читаоца друштвено и регионално локализован. Место радње као да се пребаци из јужне Србије у Швапску. Последица овога је латентна дискрепанца између језичке локализације (Штутгарт) и експлицитног места радње (Врање).

Као друга могућност може се замислити да је преводилац развио неегзистентан субстандард, који не може да буде локализован од стране читаоца. Тиме би отпала географска референција и очувала би се локална обојеност средине. Тако је поступио Петер Урбан у преводу романа *Кад су цветале тикве*.

Међутим, за разлику од Михаиловићевог „сказа”, у којем се читалац током целог дела може навикнути на субстандарни језик, тако да Сретеновићев шатровачки говор губи своју иманентну маркираност, у *Коштани* се ради о лику на чији идиом се увек изнова скреће пажња, јер Миткина околина говори мање-више стандардним језиком. Скоро да нема излаза из те дилеме, па

² Упор. Ходел 2024: 91–107.

се само можемо надати да ће представа надокнадити губитак одговарајућом сценографијом, одећом итд.

Свеукупно, можемо закључити да се Ауерова одлучује за благо *адаптирајући* превод, тј. да се фокусира на лакшу разумљивост дела, не занемарујући њен локални карактер. А немачко читање дела при томе сугерише да губитак аутентичности није превелик. Јер иако је у Станковићевом делу локални колорит важан, оно ипак живи од тога што је заједничко људима различитих култура: тежња за нечим апсолутним што обично остаје недостижно у животу.

ЛИТЕРАТУРА

Ауер 1986: S. L. Auer, *Borisav Stanković's Drama „Koštana“*. Übersetzung und Interpretation / Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 8, Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag.

Поробић 2010: S. Porobić, *Ispitivanje razvoja versifikacije u poeziji Bosne i Hercegovine*, Zagreb, Sarajevo: Naklada Zoro.

Речник књижевних термина 1986: Београд: Полит.

Станковић 1997: Б. Станковић, *Коштана*. Београд: Књига-комерц.

Ходел 2024: R. Hodel, *Ranjav i željan. Borisav Stanković – život i delo*, Beograd: Laguna.

Robert Hodel

ZUR ENGLISCHEN ÜBERSETZUNG VON PETROVICS DAN ŠESTI

Zusammenfassung

Die Übersetzbarkeit von literarischen Texten wird auf vier Ebenen besprochen und auf die Übertragung des Dramas *Koštana* von Suzanne L. Auer angewandt: 1. markierte Sprachlichkeit (Bildlichkeit, euphonisch-rhythmische Strukturierung, Versform), die v.a. in den gesungenen Volksliedern sowie idiomatischen Ausdrücken zum Tragen kommt und die Auer formbewusst reproduziert; 2. Intertextualität, die sich auf die Volksdichtung konzentriert, deren Kenntnis vom deutschen Publikum nicht vorausgesetzt werden kann und die Auer teilweise im Anhang kommentiert; 3. „Realien“, die im Text sehr häufig und meist in Form von Turzismen vorhanden sind und selten im Wortlaut übersetzt (d.h. *transferiert*) werden; 4. Vranjer Dialekt (v.a. bei Mitka), den Auer in die Standardsprache überträgt, da ein entsprechender deutscher Dialekt zu Irritationen über den Handlungsort führen würde.

Insgesamt zeigt die Übersetzung eine *adaptierende*, an den Eigenheiten der deutschen Sprache orientierte Tendenz, was den Dramentext leichter zugänglich macht, ohne dass er dabei das Wesentliche, die Thematisierung der Sehnsucht nach etwas Absolutem, einbüßt.

Schlagwörter: Übersetzung von Dramen, Dialektübersetzung, Übersetzung kulturspezifischer Elemente, Übersetzung von Sprichwörtern.