Матеја Матић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за оријенталистику
(студент-демонстратор)
matejamatic098@gmail.com

UDC: 821.581.09-14=163.41
81'255.4
DOI: https://doi.org/10.18485/prevod.2025.44.93.3
Примљен: 26.2.2025.
Прихваћен: 10.6.2025.
Прегледни рад

ИСТОРИЈА И ПРОБЛЕМАТИКА ПРЕВОЂЕЊА КЛАСИЧНЕ КИНЕСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Циљ рада је да истражи како су се различите форме превођења класичне кинеске поезије, попут прозног превода, везаног и слободног стиха, примењивале у српској преводилачкој пракси, те на који начин се развија свест о форми у српском превођењу кинеске поезије. Рад почиње прегледом западноевропских превода кинеске поезије све до почетка 20. века, у ком контексту настаје и први српски превод, *Антологија кинеске лирике* (1923) Милоша Црњанског. Следи преглед и поређење осталих српских превода, завршно са *Књигом песама* (2019) Игора Радева. Премда у 20. веку доминира слободни стих, са једним представником везаног стиха, и два представника прозна превода, опажа се да у преводима 21. века долази до заокрета ка везаном стиху и рими, што је у сагласју са функционалистичком теоријом поетског превода. Анализа се заснива на контрастивној примени преводилачких теорија на конкретне српске и западне преводе, као и упоредном читању осам различитих српских превода песме „Тихе ноћне мисли" песника Ли Баија.

Кључне речи: класична кинеска поезија, везани стих, слободни стих, ритмична проза, рима, Ли Баи, Џејмс Лег, Жудит Готје, Милош Црњански, Исидора Секулић

THE HISTORY AND CHALLENGES OF TRANSLATING CLASSICAL CHINESE POETRY INTO SERBIAN

The aim of this paper is to explore how various forms of translating classical Chinese poetry, such as prose translation, formal verse, and free verse, have been applied in Serbian translation practice, and how awareness of poetic form has evolved in the Serbian reception of Chinese poetry. The paper begins with an overview of Western European translations of Chinese

poetry up to the early 20th century, within which context the first Serbian translation appears: the *Anthology of Chinese Lyrical Poetry* (1923) by Miloš Crnjanski. This is followed by a review and comparison of other Serbian translations, concluding with *The Book of Songs* (2019) by Igor Radev. While free verse dominates Serbian translations in the 20th century, alongside one example of formal verse and two of prose translation, a shift toward rhyme and metered verse becomes noticeable in 21st-century translations, aligning with the functionalist theory of poetic translation. The analysis is based on a contrastive application of translation theories to selected Serbian and Western translations, and includes a comparative reading of eight different Serbian translations of the poem *Quiet Night Thoughts* by the poet Li Bai.

Keywords: classical Chinese poetry, metrical verse, free verse, rhythmic prose, rhyme, Li Bai, James Legge, Judith Gautier, Miloš Crnjanski, Isidora Sekulić

1. Теоријски проблем превођења поезије

Од Ливија Андроника, преводиоца *Oguceje* на латински језик, па до прве англофоне преводитељке тог епа, Емили Вилсон (Emily Wilson), непобитна је чињеница да се поезија – преводи. Ипак, немала је традиција која осуђује праксу превођења поезије као тешко изводљиву или немогућу. „Савршенство поезије", каже енглески песник Колриџ (Samuel Coleridge), „јесте у томе да се она не може превести на било који начин, а да се притом не науди њеној лепоти. Наштетићемо Милтону ако му променимо положај макар једне речи!" (Coleridge 2019: 12).

Ако, упркос томе, заступамо преводивост поезије, наилазимо на велике тешкоће при дефинисању тога шта је добар превод. Теоретичари су на различите начине покушавали да превазиђу ове тешкоће. Немачки филозоф Валтер Бенјамин (Walter Benjamin), на пример, одустаје од захтева за сличношћу превода и оригинала у значењском смислу: „Уместо да се уподоби значењу оригинала, превод треба да у свом језику марљиво и брижно створи двојника оригиналу по интенцији, тако да се и оригинал и превод могу распознати као фрагменти исте посуде" (Benjamin 1997: 161). Од становишта ближих преводилачкој пракси, постоји оно које заговара да се поезија треба преводити у прози, будући да „проза располаже много већим ресурсима у формирању изражаја" (Scott 2000: 163). Супротно њему јесте становиште према ком се функција текста – бивање *поезијом* – мора пренети у превод (Boase-Beier 2009: 194).

Ако ћемо пренети поетску функцију текста, како ћемо, и да ли, осигурати верност оригиналу? Према „теорији скопоса", тј. циља (*Skopostheorie*), верност превода није на првом месту – она је подређена

његовој сврси и кохерентности са читаочевим контекстом и културом (Schäffner 2009: 117). Теорија „динамичке еквиваленције" на сличан начин истиче ванјезичке критеријуме: према њој, добар превод је онај који у читаоцима „произведе ефекат исти или сличан ономе који производи израз оригинала у сопственом контексту", чак и ако је превод на буквалном плану „врло слабо повезан са оригиналном идејом" (Pfister 1997: 69–70). На исто указује и хрватски јапанолог и математичар Владимир Девиде када говори о превођењу хаику поезије: „Вјерујем да је најбољи пут у настојању да пријевод буде такав да га наш читалац доживи што је могуће ближе оном што Јапанац доживљава читањем изворника" (Јеремић 1985: 56).

Поетски преводи се у пракси, ипак, ређе приклањају теоретским крајностима; превод који инсистира на значењу може садржати и трагове формалног уређења, а онај који инсистира на форми не мора бити сасвим разведен од смисла оригинала. У овом раду ћемо покушати да испитамо на који начин су горенаведене преводилачке стратегије примењене у превођењу класичне кинеске поезије, прво у најранијим преводима на западноевропске језике, а онда и у преводима на српски језик.

2. Специфичност превођења класичне кинеске поезије

Под „класичном кинеском поезијом" подразумевамо поезију написану на класичном кинеском језику – писаном језику чија је основа говорни језик до раздобља Зараћених држава (403–255. п.н.е) (Fuller 2004: 1), а користио се као примарно средство писане комуникације у Кини, уз мање или веће упливе вернакулара, све до почетка 20. века. Поједини преводиоци поменути у овом раду имају другачије, историјске критеријуме класичног – често „класична" кинеска поезија не укључује ништа после династије Сунг (960–1279) (нпр. Николић 1972, Јамасаки-Вукелић – Карановић 2015). Пад династије Сунг јесте корисна вододелница у историји кинеске књижевности, имајући у виду да после ње настаје све више запажених дела на вернакулару. Ипак, таквим вредновањем се пренебрегава чињеница да се и у доцнијим династијама плодотворно стварало на класичном језику, те наш критеријум остаје чисто језички. Поједини преводиоци избегавају спорну одредницу „класична" тиме што је називају „стара" поезија (нпр. Ћетковић – Салечић 1965, Ђурђевић – Зечевић 1995), али је и ту, свакако, посреди језички критеријум.

Класична кинеска поезија садржи јасно утврђену метрику и риму. Ипак, кинески језик, који је изолативан, без глаголских времена, и надасве, не пише се врстом алфабета, већ логограмима, представља изазов за преводиоца знатно другачији од превођења са језика европског, па чак

и исламског културног круга. Мађарски оријенталиста Ревицки (Károly Reviczky), на пример, пореди арапско-персијски поетски облик „газал" са анакреонтском одом, а „касиду" са елегијом (Reviczky 1771: 45). Тако спремних паралела у превођењу са класичног кинеског језика нема. Поједини оријенталисти и песници у промишљању природе кинеских карактера темељно онеобичавају поступак превођења са тог језика. Позната је теорија Ернеста Фенолозе (Ernest Fenollosa), према ком је кинески карактер чисто сликовна појава, заснована на „живописном стенографском приказу делања природе" и „нема никакве основе у звуку" (Saussy et al. 2008: 44–45). На основу ове теорије, песник Езра Паунд (Ezra Pound) у *Кишају* (1915), збирци превода кинеске поезије, чак разлаже кинеске карактере на делове и преводи их као засебне речи. Другачија је теорија писца Пола Клодела (Paul Claudel), који карактере доживљава као недељиве монолите (Скробановић 2010: 86). Ове теорије, пак, нису доминирале преводилачком праксом, те се њима нећемо детаљније бавити. Лингвиста Карлгрен (Bernhard Karlgren) већ је 1923. године показао да је већина кинеских карактера састављена од мешавине значењских и фонетских делова, те да није сасвим сликовне природе, како би то тврдили Фенолоза и Паунд (Karlgren 1923: 2).[1] Међу српским преводиоцима, ове теорије проналазе одјека само код Драгослава Андрића, мада он, како ћемо показати, и није имао начина да их спроведе.

3. Први преводи класичне кинеске поезије на европске језике

Првим кинеским делом преведеним на европски језик сматра се антологија пословица *Драīоцено оīледало свешлоī срца* (明心宝鉴), коју је саставио Фан Либен (范立本) 1393. године, а 1590. године на шпански језик превео доминикански свештеник Хуан Кобо (Juan Cobo). Премда је мисионарска дужност захтевала дубоко познавање кинеског језика и културе, чини се да католичке мисионаре, уз поједине изузетке, није претерано занимала кинеска књижевност. У Чановом каталогу језуитске архиве кинеских књига (Chan 2002) проналазимо готово искључиво списе морално-дидактичке и научне природе, а поезија је ограничена на збирку *Књиīа īесама* (诗经), која садржи углавном народне песме настале у раздобљу од 11. до 7. века п.н.е, и кључни је део конфуцијанског канона. Другим речима, мисионари су читали *Књиīу īесама* не из естетског, колико практичног интересовања, пошто им је било неопходно знање о њој како би лакше убедили припаднике класе конфуцијанских интелектуалаца да пређу у хришћанство.

1 Премда је пронађен Паундов необјављени есеј у коме је покушао да оспори Карлгрена (Saussy et al. 2008: 8).

Први превод кинеске поезије нама познат налази се у делу *Конфуције, кинески филозоф* (*Confucius sinarum philosophus*) из 1687. године, фламанског језуите Филипа Куплеа (Philippe Couplet). Ово дело је заправо латински превод три од четири конфуцијанска филозофска класика (тзв. „Четири књиге" 四書); поезија се у њему, силом прилика, налази само у виду фрагментарних цитата из *Књиге песама.* Енглески оријенталиста и филолог Вилијам Џоунз (William Jones) објављује 1774. године дело звано *Шест књига коментара на азијску поезију* (*Poeseos asiaticae commentariorum libri sex*). У овом делу, Џоунз један од цитата у Куплеовом преводу (Couplet 1687: 10)[2] тумачи као целу песму (иако је реч о само једној строфи од три) и на основу њега саставља своју, знатно дужу прераду, у слободном стиху и такође на латинском језику (Jones 1774: 7–9). И Џоунзово интересовање је, као и мисионара, ограничено на конфуцијанску *Књигу песама.*

На прво дело посвећено искључиво кинеској поезији наилазимо тек у 19. веку. Реч је о *Коментарима на кинеску поезију* (*Poeseos sinensis comentarii*) енглеског дипломате Џона Дејвиса (Sir John Francis Davis). Узевши у обзир наслов дела, сасвим је извесно да га је Дејвис саставио као својеврсни одговор на Џоунзове *Коментаре*, премда је Дејвисово дело на енглеском језику. Дејвис непопуларност кинеске поезије међу европским читалаштвом приписује „недостатку укуса и просуђивања" у избору материје за превод (Davis 1829: 30). Упозорава да се кинеска поезија не сме наружити „голим и очајнички дословним преводом... лишеним изворног духа и лепоте" (Davis 1829: 31). Препоручује да се свака песма преведе трипут: прво у прози, затим верно и у метру (*a faithful metrical version*), те најзад као парафраза, која је естетски успешна у језику на који се преводи, али за коју преводилац отворено признаје да није сасвим верна (*an avowed paraphrase*) (Davis 1829: 31). Сам Дејвис се не придржава ове препоруке (углавном наводи само једну верзију) али је интересантно да је антиципирао предности и мане три од четири методе којима ће се служити доцнији преводиоци. Слободни стих му, чини се, није био допустив. Дејвис преводи избор из *Књиге песама*, али и каснијих дела, па чак и неких његових савременика, чиме је европском читалаштву указао на обимност кинеске поетске традиције.

На шири опсег кинеске уметничке књижевности наилазимо и у француским преводима 19. века. Путописац и оријенталиста Теодор Пави (Théodore Pavie) објављује *Избор цртица и кратких прича преведених са кинеског језика* (*Choix de Contes et Nouvelles Traduits du Chinois*) 1839. године. Значајно је да Пави у овом избору преводи тринаест песама Ли Баија (李白), у слободном стиху. Ли Баи је симбол нове парадигме

2 Реч је о песми „Залив реке Ћи" (淇奥).

европског доживљаја кинеске поезије. Док је кинеска поезија за Европљане 17. и 18. века подразумевала *Књиīу īесама*, од 19. века па до данас се највише преводе управо Ли Баи и његови савременици, а ни српска преводилачка пракса не одудара од овог тока. Ипак, много већу улогу од Павија у популаризацији кинеске поезије у Француској и шире имала је Жудит Готје (Judith Gautier, псеудоним Walter). Њена *Књиīа од жада* (*Le livre de jade*) представља избор кинеских песника у ритмичној прози (Walter 1867). Преводи Ж. Готје следе шири ток историје књижевности, будући да су и песници попут Ш. Бодлера и А. Рембоа експериментисали са песмама у прози. Њени преводи су слободнији са синолошке тачке гледишта, али доказују да се прозом може и естетски успешно превести кинеска песма, а не само објаснити њено дословно значење. Премда ритмична проза није успела да се успостави као доминантно средство за превођење кинеске поезије, *Књиīа од жада* је надахнула бројне епигоне; може се рећи да они заједно чине жанр „књигâ од жада".[3]

У вези са преводима кинеске поезије у 19. веку потребно је поменути и шкотског синолога Џејмса Лега (James Legge). Премда се о Легу ретко расправља када је реч о преводној поезији – његово највеће достигнуће је превод конфуцијанског канона – занимљиво је да је за живота објавио чак три различита превода *Књиīе īесама*, 1871, 1876, и 1879. године. Док су први и трећи намењени првенствено истраживачу кинеске религије и филозофије, и у слободном су стиху, превод из 1876. године је цео у метру и рими. Лег у предговору признаје горепоменутог Дејвиса као ауторитет, и слаже се да се „и кинеска и друга поезија морају преводити у стиху како би се праведно приказале" (Legge 1876: 35). Од три метода које Дејвис нуди, Лег се опредељује за „верни превод у метру" (ibid). Премда признаје да је „рима окрутан господар", те да је „понегде било потребно користити епитете којих нема у кинеском оригиналу", закључује да би естетски неуспешан превод „истовремено био и неверан" (Legge 1876: 36). За разлику од многих савремених теорија, од којих смо неке представили у првом делу рада, Легу (и Дејвису) се сама категорија „верног превода у метру" – идеја да превод може у исто време бити и веран, и леп – не чини немогућом. Напротив; мера лепоте за Лега делимично представља и меру верности.

Најзад, од деветнаестовековних превода поменућемо и *Курс кинеске књижевности за нове мисионаре* (*Cursus litteraturae sinicae neomisionariis accomodatus*), који је у Шангају од 1879. до 1882. године објављивао италијански језуита Анђело Зотоли (Angelo Zottoli, 1826–1902). Ово дело није утицајно као нека од претходних, али је по количини преведене

3 Нпр. *A Flute of Jade* (Launcelot Cranmmer-Byng, 1909), *La flûte de jade* (Franz Toussaint, 1920), *The Lost Flute, and Other Chinese Lyrics* (Shangling Cao, 1923, заправо превод Тусена).

кинеске поезије најобимније, будући да садржи не само *Књигу песама*, већ и превод кинеске антологије *Песме хиљаду песника* (千家诗, 13. век). Преводи су на латинском језику, у слободном стиху, и, како би Дејвис рекао, „очајнички дословни"; њихов ред речи је што више могуће уподобљен оригиналу. Ово је лако разумљиво ако се има на уму да Зотолијев циљ није био белетристички, већ едукативни – његови преводи су намењени само као помоћно средство онима који уче кинески језик.

У првој половини 20, века, два убедљиво најпознатија преводиоца кинеске поезије поред Паунда јесу Енглези Херберт Џајлз (Herbert Giles) и Артур Вејли (Arthur Waley). Џајлзови преводи (Giles 1901) у суштини још увек одражавају идеал „верног превода у метру" који је успоставио Дејвис. Џајлз у мемоарима овако аргументује зашто кинеску поезију преводи у метру и са римом: „Прво, они који осуђују [римован превод] то чине зато што нису кадри да га произведу ни када би хтели. Друго, просечни енглески читалац то воли. Треће, и сама кинеска поезија се скоро увек римује" (Honey 2001: 190). Не може се порећи естетска димензија Џајлзових превода, а она је делимично задужила и Паунда (Honey 2001: 191). Ипак, у њима се примећују знатна одступања од кинеског оригинала. Вејли, са друге стране, инсистира на значењској верности, те настоји да се број акцената у енглеском стиху поклапа са бројем карактера у кинеском, мада признаје да то није увек могуће (Waley 1918: 19), те су његови преводи у суштини слободан стих. Тврди да је у енглеском језику немогуће изнаћи исти број рима који садржи кинеска песма, а најстроже осуђује превођење у бланкверсу (Waley 1918: 20). Вејли се осврће и на претходне преводиоце. Похваљује Џајлзове преводе да „изузетно вешто спајају дословност и риму" (Waley 1918: 21), мада се у Вејлијевом предговору збирци могу пронаћи опаске које се вероватно односе на Џајлзову недовољну упознатост са класичним алузијама, попут оне о поезији Ли Баија (Waley 1918: 16). Вејли каже и да је „сасвим дозвољено песнику да употреби стране теме и материјале, али се то не треба називати преводом" (ibid. 19), што Рафт тумачи као имплицитну критику Паундовог *Китаја* (Raft 2012: 95). Паунд је у критикама Вејлија много отворенији, говорећи да су сви Вејлијеви преводи „упропашћени неспретном употребом енглеског језика и крњим ритмом" (ibid).

Премда је слободни стих коришћен у неким преводима кинеске поезије пре 20. века, пре свега латинским, може се рећи да га Паунд и Вејли први популаризују, односно методолошки поткивају као средство превођења кинеске поезије. Њима је, са једне стране, супротстављена старија школа римованог превода, а са друге готјеовски прозни превод и његови епигони. У таквој интелектуалној атмосфери настају преводи кинеске поезије Милоша Црњанског.

4. Преводи класичне кинеске поезије на српски језик

Антологија кинеске лирике (1923) М. Црњанског није неистражена тема у нашој науци о књижевности.[4] Мало је тога, међутим, речено о детаљима пишчеве преводилачке праксе и њеном европском контексту. Црњански се у поговору *Антологији* осврће на дотадашње европске преводе кинеске поезије. Дословност Зотолијевог превода оцењује као корисну, али у естетском смислу „до апсурда претерану" (Crnjanski 2012: 49). Не оцењује повољно ни енглеску школу метричког превода; енглеске збирке су, према њему, „лакомислене" и „чине се као песмице Мура или Бернса, кинеског садржаја" (Crnjanski 2012: 50). „Све то популарисање", каже Црњански, „одузима боју тим далеким, прастарим и нежним изразима" (Crnjanski 2012: 51). Црњански притом цитира два примера енглеског превода као неадекватне. Премда не наводи извор, цитате проналазимо у двема збиркама енглеског синолога Кранмера-Бинга (Launcelot Cranmer-Byng), које је Црњански очигледно помно читао.[5] Француски преводи такође трпе његову критику: „Иначе су француски преводи многобројни, али и они пате, често, од исте болести: европеизације. Безбрижно су улепшани, пофранцужени" (Crnjanski 2012: 49). Ипак, у погледу форме, Црњански даје француским преводима предност:

> „...Једно су, одмах у почетку, сигурним уметничким нагоном осетили: да треба преводити ритмичном прозом са што мање речи, јер је сваки покушај стиха, по кинеском, апсурдан. И зато, француски преводи понајмање сметају, да се осети негативни паралелизам кинеске лирике, кратки израз и брзе слике."
>
> (Crnjanski 2012: 50)

Читаоцу овог пасуса учиниће се да је *општа пракса* француских преводилаца да се кинеска поезија преводи „ритмичном прозом са што мање речи". Ипак, као што смо навели, то је пре свега одлика Ж. Готје и њених епигона. То постаје још очигледније када испитамо библиографију коју је Црњански додао збирци (Crnjanski 2012: 54). Од шест наведених француских збирки превода, четири су у стиху, а само две у прози: *Књига од жада* Жудит Готје и *Фрула од жада* (*La flute de jade,* 1920) Франца Тусана (Franz Toussaint). Црњански, свесно или несвесно, прећуткује утицај Ж. Готје на своје преводе. О разлогу за то можемо само нагађати. У сопственој лирици, Црњански је поборник слободног стиха. У есеју *За слободни стих* (1922), Црњански, зачудо, помиње „китајску и јапанску лирику"

4 Види: Кубота-Шутић (1990), Вукићевић (1996), Вучковић (2013), Јамасаки (2013), Лазић (2013), Радоњић (2022).

5 Реч је о збиркама *A Flute of Jade* (1909) и *A Feast of Lanterns* (1916).

као нешто што је утицало „против слика" у модерној поезији (Црњански 1972: 442). Јапанска лирика није римована, али кинеска свакако јесте. Будући да Црњански наводи да је у париским библиотекама радио на кинеској поезији током 1920–1921. године (Crnjanski 2012: 48), тешко је замисливо да је за само годину дана заборавио да је кинеска поезија римована. Његова изјава вероватно се односи на *преводе* кинеске поезије у слободном стиху, поготово оне популарне попут Паундових и Вејлијевих. Превод *Песама старог Јапана* (1928) који је сачинио Црњански је, у складу са тим виђењем, у слободном стиху. Чињеница да је *Антологија кинеске лирике* пишчев једини експеримент са песмом у прози наводи нас на даље промишљање његовог односа са Ж. Готје и жанром „књига од жада", мада то морамо оставити за други рад.

Антологија исте године завређује кратку белешку Исидоре Секулић у *Српском књижевном гласнику:* „Ова књижица је бизарна, али врло пријатна појава у данашњој поезији... Поема од три реда, од два реда, од једне реченице – Г. Црњански је врло добро радио што је приказао ту интересантну лирику далеког истока" (Секулић 1923a: 79). У трећој и четвртој деценији 20. века долази до знатно повећаног интересовања за Далеки исток на српској књижевној сцени, бар ако је судити по *Српском књижевном гласнику*. Приметни су чланци попут „Исток у приповеткама Ива Андрића" (Секулић 1923b) и „Јапанска песма" (Црњански 1925), што је заправо рана верзија антологије *Песме старог Јапана.* За нас је посебно занимљиво што И. Секулић 1929. године пише нешто детаљнији приказ *Кинеске лирике* (1928) словеначког песника и преводиоца Алојза Градника, у ком изражава знатно незадовољство преводима кинеске и јапанске поезије:

> „Лирика кинеска и јапанска, што се више преводи на разне језике, све је више тајанствена. Сад је у прози сад је у стиху; сад је хотимично сажимана, сад је по нужди ширена; једаред превођена са таквог непосредног превода чији је аутор стајао више под сугестијом илустративног него мелодиозног елемента у кинеском тексту, а други пут обратно, а трећи пут превођена са Бог зна којег по реду посредног превода, и Бог зна из којих личних разлога баш са тог узорка. Отуда нам та поезија стиже обично са нечим нарочито истакнутим и са нечим нарочито занемареним; и знамо и не знамо ту поезију..."
>
> (Секулић 1929: 138)

Како сазнајемо у приказу, Градников превод је у метру и рими, за разлику од превода Црњанског, те је можда то нагнало Исидору Секулић да нагласи разлике у форми. Иако није читала кинески језик, она у приказу показује завидно познавање секундарне литературе, те Граднику замера то што није консултовао Лега (Секулић 1929: 138). Док Црњански

преферира француску школу превођења, И. Секулић истиче енглеске збирке као „најверније по садржини и... најближе оригиналној форми" (ibid). Упоредивши Градников превод са неколицином других, укључујући и превод Црњанског, она доноси неповољан суд: „Изгледа... да је Г. Градник одвише ширио и попуњавао грађу, претварао те пахуљке-песмице у нешто одвише конструктивно" (Секулић 1929: 140).

Овакав развој дискурса о далекоисточним литературама као да наслућује почетак српске (илити југословенске) синологије и јапанологије. Ипак, Други светски рат прекида започети континуитет, и неминовно одлаже датум њиховог настајања.

Тек више од четири деценије касније проналазимо први превод после онога чији је аутор Црњански. Реч је о *Старој кинеској поезији* (1965) преводилаца Ћетковића и Салечића. Ова збирка, нажалост, не садржи ни предговор ни библиографију, те је тешко закључити о њеним изворима, мада је извесно да није посреди превод са оригинала. Преводиоци преферирају дуже песме, можда из обзира према очекивањима домаћег читаоца, науштрб „испрекиданог стиха" тј. катрена (*ђуеђу*, 绝句), иначе веома честог у класичној кинеској поезији. Песме су преведене у слободном стиху. Највише је песама из династије Танг (618–907), мада има и каснијих, па чак и једне из последње династије, Ћинг (1644–1911). Занимљиве су повремене опаске преводилаца које одражавају идеале народноослободилачке борбе, попут: „Пред крај овог раздобља [scl. династије Ћинг] дошло је до велике сељачке буне... коју су корумпирани Манчуи угушили једино захваљујући помоћи западних империјалистичких сила и у којој је пало неких шездесет милиона Кинеза" (Ћетковић – Салечић 1965: 111).

Милан Николић објављује *Кинеску класичну поезију* 1972. године. За разлику од преводилаца претходне збирке, Николић се изричито осврће на дотадашње преводе:

> „Из најстарије и најплодније светске књижевности, каква је кинеска, њему је [scl. српском, југословенском народу] у току последњих педесет година било понуђено свега неколико танких песничких брошурица на основу којих није могао да стекне ни приближну представу о лепоти и значају огромне кинеске поетске ризнице. Осим тога, то су најчешће били веома слободни *преводи превода* [италик Николићев] (углавном енглеских и француских), у ствари препричавања појединих песама и песника [...] због чега су многе од њих (превасходно кривицом првог преводиоца), биле извитопераване до непрепознавања."
>
> (Николић 1972: 8)

Готово је сигурно да Николић под „танким песничким брошурицама" преведеним с „енглеског и француског" алудира и на збирку Црњанског.

Ипак, само пасус касније, Николић признаје да су и његови преводи заправо рађени на основу „руских превода" (Николић 1972: 8), а ни његова збирка не може се похвалити обимношћу, будући да има 85 страна. Николић тврди да су преводи са руског „најближи изворним текстовима" (ibid). У преводу релативно доследно спроводи метар и риму, а у избору песама стаје са династијом Сунг (960–1279).

Само две године касније, и Драгослав Андрић објављује антологију превода, *Свет у капи росе* (1974). Песме у овој антологији су такође преводи с посредног језика, али сада са енглеског, француског, немачког, и руског. Андрићево настојање да консултује чак четири европске синолошке традиције као да показује жељу да надмаши и Црњанског и Николића, и пружи најбољи могући „превод превода" кинеске поезије. Андрић обухвата песме до династије Ћинг, а у погледу стратегије превођења, одлучно стаје на страну превода у прози, тврдећи да је „суштински немогуће пренети у преводу на наш језик" шему кинеске риме (Андрић 2004б: 454). Синолог и јапанолог Дејан Разић, пак, оштро критикује Андрићев приступ версификацији и компилирању европских превода:

> „Обе антологије, и кинеског и јапанског песништва у избору и преводу Драгослава Андрића, не само да представљају потпуни промашај у приказивању духа кинеске и јапанске поезије, већ се састоје од вешто, али површно одабраног скорупа са мукотрпног и студиозног рада европских синолога и јапанолога... Андрић се вешто оградио од проблема јапанске версификације, наводећи да у јапанској поезији нема риме (иако у кинеској има, што Андрић није поштовао у својој антологији кинеске поезије!)"
>
> (према: Матић 2018: 12)

У Андрићевом промишљању кинеских карактера примећује се и извесни одраз Паунда:

> „...Потпуно независан од фонетике, идеограм се обраћа непосредно духу, немајући потребе да се, декомпонован звуцима, претходно провуче кроз слух... Ма колико редослед идеограма био од значаја за њихов смисао и међусобни однос, у песми они као да сенче ивице којима се згледају, као да олабављују замахе својих значења, као да мењају смерове прошлости и будућности [sic!]."
>
> (Андрић 2004а: 6–7)

Ипак, Андрић се ограђује од Паундовог *Китаја*, зато што је „узимао у обзир искључиво верзије прављене директно према кинеском оригиналу" (Андрић 2004б: 458). Будући да у библиографији не наводи ниједан извор са кинеским текстом, нити да је, попут Црњанског, понеку реч

и „упознао у оригиналу” (Crnjanski 2012: 52), Андрић заправо ни нема начин да одрази сликовну интерпретацију карактера у преводу.

Никола Радонић објављује збирку *Ли Баи – Двадесет пјесама* 1981. године, а Љиљана Николић *Ветар је стао: Љубавна поезија Ли Ћингцао* наредне 1982. У оба случаја се ради о 1) преводу са изворника, 2) слободном стиху и 3) збирци посвећеној само једном песнику. Ли Ћингцао (李清照) пре свега је позната као представница жанра *ц’* (詞), или песме написане на мелодију, те је ово уједно и први већи приказ тог жанра на српском језику. Само Радонић коментарише стратегију превођења: „...Ваљало се опредијелити: слиједити дух пјесништва или покушати сачувати форму. Обоје је немогуће. Изабрао сам прво” (Радонић и др. 1981: 1). Док би код претходних поборника превода у метру „следити дух песништва” управо значило пренети, или поново конструисати некакву форму, Радонић овиме тврди да је слободни стих тај који је вернији песничком духу. Његов слободни стих разликује се од оног у преводу Љиљане Николић, по томе што искључује употребу интерпункције и великих слова, а и везнике своди на минимум, у покушају да што прецизније прати кинеску синтаксу.

Милан Николић 1987. године издаје друго издање своје антологије, у ком изричито брани риму и осврће се на Андрићев превод:

> „Сваки језик, а не само кинески, има својих специфичности којима, ако то желимо, можемо да правдамо буквално превођење, тј. елиминисање риме, односно **препева као једног од виших израза верности бићу песме** [болд наш] у њеном изворном значењу. [...] За свој став против риме неки синолози наводе иначе неспорну чињеницу да је римовање кинеске песме ‘изванредно тешко’. С тим се слажу сви, али је свеједно много оних који не одбацују риму... Стога не треба (како то, рецимо, чини Драгослав Андрић у предговору своје споменуте антологије) прекоревати било коју од њих за ‘преводилачку сујету’ и сл. Ако се, дакле, у превођењу са кинеског понашамо као Прокруст, како вели Шикел, римовање је ту доиста најмање прокрустовско. Јер, док се буквалан превод готово сав исцрпљује у лексичком материјалу, препев тај материјал како-тако организује, даје му какво-такво поетско звучање и метрички склад који су, ма колико различити од оригинала, ипак корак ка њему...”
>
> (Nikolić 1987: 10–11)

Николић се овиме недвосмислено сврстава на страну Легове тврдње да би превод без естетске димензије „истовремено био и неверан” (Legge 1876: 36). Из перспективе савремене теорије, то бисмо описали као функционалистички приступ – схватање да је функција *бивања метрички*

уређеном поезијом неотуђива од песме једнако колико и њено значење. Овом расправом се формирају два јасна опредељења у преводилачкој пракси, с тим што је Николић једини заступник метричког превода у датом тренутку.

Последњи превод 20. века – *Антологија старе кинеске поезије* (1995) Мирјане Ђурђевић и Аде Зечевић – наставља се на праксу Радонића и Љиљане Николић, будући да је у слободном стиху и синолошки утемељен. Ова антологија је постала већ стандардно штиво за упознавање са кинеском поезијом на српском језику. Укључује песме све до 19. века, и најпрецизнија је у погледу преношења садржаја и алузија песама, мада без посебних естетских интенција. Ђурђевић у поговору каже: „Кинески језик је изузетно богат у погледу рима и треба рећи да је кинеска поезија римована. Поставља се питање да ли у преводу треба жртвовати облик или садржај. Одустали смо од метра и риме и преводили у слободном стиху, да бисмо, колико је то могуће, сачували садржај" (Ђурђевић 1995: 449). Преводи су, извесно, рађени са кинеског изворника, на шта упућује литература која је у напоменама наведена (Ђурђевић 1995: 447), мада неправилно (без имена издавача и састављача), што донекле отежава њено лоцирање.

Три превода који су настали у 21. веку ипак праве нови заокрет ка метру и/или рими. *Сто божура у врту кинеских царева* (2015) Хирошија Јамасаки-Вукелића доноси избор поезије до династије Сунг. Преводилац се осврће на збирке Црњанског и Андрића, мада не и на остале. У погледу стратегије, одлучује се за везани стих: „Форма и садржај чине јединствену целину или, како Кинези кажу, 'садржај одређује форму'. Складна форма везаног стиха обезбеђује бар половину лепоте. Само је потребно да се пронађе одговарајућа форма у језику на који се песма преводи" (Јамасаки-Вукелић 2015: 13). Ипак, Јамасаки-Вукелић се не опредељује за неки од постојећих метара српске поезије, већ ствара нови, посебно за потребе кинеске поезије: „Радећи на преводима, дошао сам до закључка да је идеално превести два слога (слова, речи) кинеског језика као пет слогова српског, а три слога кинеског као осам слогова српског" (Јамасаки-Вукелић 2015: 15). О рими се, пак, не изјашњава, нити је примењује у преводу. Са лингвистичког становишта је упитно колико се број карактера може везати за фиксирани број слогова у два тако удаљена језика као што су кинески и српски. Ипак, превод је рађен са оригинала, а по први пут је у превођењу кинеске поезије код нас консултована и јапанска синолошка литература, иначе веома богата.

Наши преводи из 2018. године (*Антологија класичне књижевности Источне Азије*) рађени су у метру и рими, мада не свугде доследно, што их чини донекле сличним Дејвисовима. У избору се налази поезија до династије Сунг, заједно са по једном песмом из династија Јуен (1271–1368)

и Минг (1368–1644), а обухваћен је и избор поезије јапанских и корејских стваралаца на кинеском језику. При преводу смо се служили кинеским изворницима и јапанском литературом.

Са прегледом српских превода симболично завршавамо истим делом којим смо и почели – *Књигом песама* (2019), у преводу Игора Радева. Радев преводи овај конфуцијански класик у целости, са оригинала, а наводи и обимну стручну библиографију (Радев 2019: 49, 504). У преводу су доследно примењени рима и метар, и то, што је изразито необично – десетерац. Преводилац овако објашњава своју стратегију:

> „У преводу смо се трудили да сачувамо симетричност до квантитета стиха, као и до схема римовања. Шта ту подразумевамо под 'симетријом у квантитету' стиха? Просто је немогуће древнокинески четворосложни стих пренети четверцем у српски пошто су речи у оригиналу у огромној већини једносложне. [...] Због тога ми доследно преносимо древнокинески четворосложни стих са десетерцем у преводу, јер саоднос између броја слогова у речима старокинеског и српском [sic] испада отприлике 1:2.5. Размишљали смо и о томе да ли бисмо могли четворосложност изворног стиха добити и састављањем преводног стиха са по четири нагласка, али бојим се да би тако требало да се превише жртвује од смисла."
>
> (Радев 2019: 39)

Док Радев, са једне стране, одбацује Вејлијев акценатски метод, са друге стране, као и Јамасаки-Вукелић, покушава да математички фиксира однос кинеског и српског слога. Радевљев десетерац разликује се од десетерца српске народне поезије по томе што нема сталну цезуру. Сам Радев пореди свој поступак превођења са изведбама „акробате на ужету", са чијег штапа, на једном крају, виси „тег поетске лепоте кроз прозодију", а са друге „тег тачности смисла" (Радев 2019: 40).

5. Структурна анализа превода песме „Мисли у тихој ноћи" Ли Баија

Збирке превода на српски језик којима смо се бавили у овом раду не обухватају увек исти период историје кинеске књижевности, те није било могуће пронаћи песму која се налази у свакој збирци. Ипак, песма „Мисли у тихој ноћи" (静夜思) претходно поменутог Ли Баија, песника династије Танг, проналази се у осам од укупно једанаест збирки, те служи као погодан пример да се испитају разлике у форми и значењу. Следи преглед српских превода ове песме:

Преводилац	Наслов	Текст песме
Црњански 1923 (цитирано према Crnjanski 2012: 18)	На преноћишту	Месечина пада по асури и, кад се пробудих, учини ми се, као да је пало иње... Подижем главу и загледам се у Месец; полако ми клоне... мислим на свој завичај.
Николић 1972: 37	Мисли тихе ноћи	Крај саме моје постеље Пао месеца путељак. Или је то можда иње? Или ноћног сунца зрак? Тад подижем главу и гледам Кроз прозор, у даљину. Затим је поново спуштам И мислим на домовину.
Андрић 1974 (цитирано према Андрић 2004: 125)	Мисли у тихој ноћи	Лежајем мојим се пружа путељак месечине. Или је можда иње? Подижем главу, и гледам Месец, над брдима. А онда, глава ми клоне: мислим на родни крај.
Nikolić 1987: 70	Мисли тихе ноћи	Крај саме моје постеље Пао месеца путељак. Или је то можда иње? Или ноћног сунца зрак? Тад подижем главу и гледам Кроз прозор, у ноћни сјај. Затим је поново спуштам И мислим на завичај.
Радонић 1981: 9	Размишљање у ноћи	пред постељом јасна мјесечина је ли то слана по земљи дижем главу гледам јасни мјесец спуштам главу мислим на завичај

Ђурђевић – Зечевић 1995: 244	Ноћне мисли	Пред постељом блистави зраци месечине, Или је на земљи иње? Подижем главу ка светлом Месецу, Глава ми клоне, мислим на завичај.
Јамасаки-Вукелић – Карановић 2015: 103	Мисли у тихој ноћи	Испред постеље видех месечево светло, па се запитах: је ли то иње на земљи. Подигнем главу и гледам месец на гори, оборим главу и мислим на свој завичај.
Матић 2018: 231	Тихе, ноћне мисли	Угледах пред постељом месечину Светло да је иње ми се привиде Дигох поглед, Месец за планином Поглед спустих – завичајне мисли бриде.

Песма је у оригиналу катрен са по пет знакова у стиху (五言绝句), а римовани су први, други, и четврти стих. Прво на шта морамо скренути пажњу јесу разлике у изворнику с ког је песма превођена. Наиме, постоје две главне текстуалне варијанте ове песме (обе наведене у Yu 2018: 351). Прву ћемо назвати „кинеска", будући да се највише проналази у савременим кинеским издањима, а другу „јапанска", из истих разлога.

„Кинеска" варијанта	„Јапанска" варијанта
床前明月光、 疑是地上霜。 举头望明月、 低头思故乡。	床前看月光、 疑是地上霜。 举头望山月、 低头思故乡。

Ове две варијанте разликују се у првом и трећем стиху. „Кинеска" наводи „светла месечина пред постељом" (床前明月光) у првом, те „подигнем главу и посматрам светли Месец" (举头望明月) у трећем, док у „јапанској" ови стихови гласе „гледам месечину пред постељом" (床前看月光) и „подигнем главу и посматрам Месец за планином" (举头望山月). Ниједној варијанти не може се дати јасна предност; „јапанска" је ближа

тенденцији класичне кинеске поезије да избегава понављање истих речи у кратким облицима, али ни „кинеска" се не може дискредитовати, по принципу *lectio difficilior, potior*. „Кинеску" верзију преводе Николић (бар се то наслућује из другог издања његове збирке, у ком се у трећем стиху спомиње „јасни сјај"), Радонић, и Ђурђевић и Зечевић, док „јапанску" преводе Андрић, Јамасаки-Вукелић, и ми. Није сасвим јасно којој верзији се приклонио Црњански, али то може бити кинеска, будући да је мало вероватно да би Црњански изоставио тако евокативну слику као што је Месец који залази за планином.

Неколико је лексичких изазова за преводиоца. Лирско „ја" лежи на лежају *чуанī* (床), понешто издигнутом од земље, и налик савременом кревету. Сви преводиоци користе реч „постеља", сем Андрића, који то конкретније изражава као „лежај", и Црњанског, који говори о „асури". Спавање на простирки на поду, међутим, пре одражава праксу старог Јапана, па је могуће да се Црњански већ 1920–1921. године бавио и јапанском поезијом, премда су *Песме старої Јапана* издате као чланак 1925, а у коначном облику тек 1928. године. Последња реч другог стиха (*шуанī* 霜) такође заврђује пажњу, будући да сви преводиоци бирају реч „иње" сем Радонића, који бира „слана". *Шуанī* се у традиционалним кинеским речницима дефинише као „стврднута роса" илити „згуснута роса" (露凝也) (*Kangxi Zidian*). Док се, у српском језику, иње „зими хвата по предметима у приземним слојевима атмосфере", слана се ствара било када „за хладног и магловитог времена", те се дефинише и као „смрзла роса" (РСЈ). Будући да није познато у ком годишњем добу је песма састављена – може врло лако бити реч и о јесени – закључак је тај да је Радонић изабрао најбољи еквивалент за *шуанī*.

На значењском и формалном плану, може се рећи да песма не представља превелики изазов. Значење, уз горепоменуте мале лексичке разлике, верно преносе и прозни превод Црњанског, и превод у слободном стиху Радонића, те Ђурђевић и Зечевић, и превод у везаном стиху Јамасаки-Вукелића. Што се тиче превода и са везаним стихом и са римом, две Николићеве обраде значењски највише одступају од оригинала, извесно кривицом његовог руског изворника; изрази попут „месеца путељак" и „ноћног сунца зрак" ту су да попуне празан простор проузрокован избором да се катрен преведе дупло већим бројем стихова. Премда не можемо сами оценити сопствени превод, чини нам се да је могуће остати веран броју стихова оригинала и избећи, како Лег каже, „епитете којих нема у кинеском оригиналу" (Legge 1876: 36), ако се изабере дужи метар (насупрот Николићевом осмерцу и седмерцу). Занимљиво је да је и Андрић изабрао израз „путељак месечине", премда, будући да је преводио у прози, за то није имао метричке потребе. То иде у корист претпоставци да је консултовао и (само две године старији) Николићев превод и свесно се позиционирао наспрам претходних „превода превода".

Из горенаведеног узорка, Радонићев превод у слободном стиху је значењски највернији, док је Николићев најудаљенији. Упркос становишту да проза располаже „већим ресурсима у формирању изражаја" (Scott 2000: 163), прозни преводи Црњанског и Андрића заправо су мање значењски верни од превода у везаном стиху, те се може закључити да је метрички успешан а веран превод, какав су заступали Дејвис и Лег, могућ бар са неким песмама. Спровести такав приступ доследно већ је много већи подухват, и зависи од категорија које је тешко дефинисати на научан начин, као што су комплексност песме и вештина преводиоца. Црњански предлаже негативистичко решење тог проблема – из своје збирке искључује свако дело које „треба нарочитог тумачења" (Crnjanski 2012: 52). Премда је то могуће у антологијама које, као његова, немају „никаквих научних, ни филолошких претензија, само идејних и уметничких" (Crnjanski 2012: 48), књижевноисторијски прегледи, попут оног Ђурђевић и Зечевић, не могу себи дозволити да по том критеријуму искључују песме. Чини нам се стога да постоји потреба да се и у савременом добу оживи категорија „уметничке антологије", не без филолошког акумена, али оријентисане на естетске критеријуме.

6. Закључак

Након осврта на историју превођења класичне кинеске поезије на западноевропске језике, пружили смо преглед њене историје на српском језику. Она почиње *Антологијом кинеске лирике* (1923) Милоша Црњанског. На Црњанског је пресудно утицао готјеовски стил песме у прози; мера тог утицаја је и даље отворено питање. И други делатници су, међутим, били укључени у дискурс о кинеској поезији, попут Исидоре Секулић. Други светски рат прекида тај континуитет, па први следећи превод, Ћетковића и Салечића, настаје тек 1965. године. Српска преводилачка пракса у 20. веку може се условно поделити на три „школе" превођења – прозну, везаног стиха, и слободног стиха. Једини представник прозне школе поред Црњанског био је Андрић, мада је његов превод дискредитован од стране Разића (Матић 2018: 12), а једини представник везаног стиха Николић. Занимљиво је приметити да су се познаваоци кинеског оригинала – Радонић, Љиљана Николић, Ђурђевић, Зечевић – сви одреда одлучили за слободни стих. Ипак, сва три превода настала у 21. веку – Јамасаки-Вукелић, Матић, Радев – рађени су и са оригинала, и у везаном стиху. Како објаснити овај заокрет? Српска синологија је за то време, свакако, сазрела, а и кинески текстови су постали доступнији, те је то можда део разлога за овај заокрет у пракси. Другим речима, може се претпоставити да лакши приступ *значењу* текста – што због доступности самог текста, што других помагала, литературе, и прилика за језичко

усавршавање – оставља преводиоцу више времена и снаге да се посвети естетској доради. Сазревање дисциплине можда подразумева раст самоуверености, налик оној деветнаестовековних преводилаца Дејвиса и Лега, који су веровали да је веран, а ипак метрички превод могућ. С друге стране, то можда означава почетак новог циклуса, на крају кога ће засићење метром и римом поново довести до превода у прози и слободном стиху.

Литература

Андрић, Драгослав. „Језик, песништво, традиција". Андрић, Драгослав (ур., прев.). *Свет у капи росе: антологија класичне кинеске поезије*. Нови Сад: Прометеј, 2004: 5–7.

[Andrić, Dragoslav. „Jezik, pesništvo, tradicija". Andrić, Dragoslav (ur., prev.). *Svet u kapi rose: antologija klasične kineske poezije*. Novi Sad: Prometej, 2004: 5–7]

Андрић, Драгослав. Напомене у Андрић, Драгослав (ур., прев.). *Свет у капи росе: антологија класичне кинеске поезије*. Нови Сад: Прометеј, 2004: 453–454.

[Andrić, Dragoslav. Napomene u Andrić, Dragoslav (ur., prev.). *Svet u kapi rose: antologija klasične kineske poezije*. Novi Sad: Prometej, 2004: 453–454]

Вукићевић, Викторија. „Рецепција кинеске књижевности у препевима кинеске поезије Милоша Црњанског". Шутић, Милосав (ур.). *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу: зборник радова.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.

[Vukićević, Viktorija. „Recepcija kineske književnosti u prepevima kineske poezije Miloša Crnjanskog". Šutić, Milosav (ur.). *Miloš Crnjanski: teorijsko-estetički pristup književnom delu: zbornik radova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1996]

Вучковић, Радован. „Исток у поетици и поезији Милоша Црњанског". Хамовић, Драган (ур.). *Милош Црњански: поезија и коментари.* Нови Сад: Матица српска, 2013: 81–96.

[Vučković, Radovan. „Istok u poetici i poeziji Miloša Crnjanskog". Hamović, Dragan (ur.). *Miloš Crnjanski: poezija i komentari.* Novi Sad: Matica srpska, 2013: 81–96]

Ђурђевић, Мирјана. Напомена преводиоца у Ђурђевић, Мирјана и Зечевић, Ада (ур., прев.). *Антологија старе кинеске поезије : од XI века пре наше ере до XIX века наше ере*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995: 445–450.

[Đurđević, Mirjana. Napomena prevodioca u Đurđević, Mirjana i Zečević, Ada (ur., prev.). *Antologija stare kineske poezije : od XI veka pre naše ere do XIX veka naše ere*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1995: 445–450]

Јамасаки-Вукелић, Хироши. Предговор у Јамасаки-Вукелић, Хироши (ур. прев.), и Карановић, Војислав (ред. превода). *Сто божура у врту кинеских царева : класична кинеска лирика од XI века пре наше ере до краја XII века*. Београд: ЈМУ Радио-телевизија Србије, 2015: 11–16.

[Jamasaki-Vukelić, Hiroši. Predgovor u Jamasaki-Vukelić, Hiroši (ur. prev.), i Karanović, Vojislav (red. prevoda). *Sto božura u vrtu kineskih careva : klasična kineska lirika od XI veka pre naše ere do kraja XII veka*. Beograd: JMU Radio-televizija Srbije, 2015: 11–16]

Јамасаки, Кајоко. „Лао Це и поезија Милоша Црњанског". Хамовић, Драган (ур.). *Милош Црњански: поезија и коментари.* Нови Сад: Матица српска, 2013: 514–529.

[Jamasaki, Kajoko. „Lao Ce i poezija Miloša Crnjanskog". Hamović, Dragan (ur.). *Miloš Crnjanski: poezija i komentari*. Novi Sad: Matica srpska, 2013: 514–529]

Лазић, Небојша. „Сусрет Запада и Истока у поетици Милоша Црњанског". Хамовић, Драган (ур.). *Милош Црњански: поезија и коментари.* Нови Сад: Матица српска, 2013: 529–543.

[Lazić, Nebojša. „Susret Zapada i Istoka u poetici Miloša Crnjanskog". Hamović, Dragan (ur.). *Miloš Crnjanski: poezija i komentari*. Novi Sad: Matica srpska, 2013: 529–543]

Јеремић, Зорана. „Ништа што није неопходно: разговор са Владимиром Девидеом". *Културе истока* 5 (1985): 54–57.

[Jeremić, Zorana. „Ništa što nije neophodno: razgovor sa Vladimirom Devideom". *Kulture istoka* 5 (1985): 54–57]

Кубота-Шутић, Драгана. „Милош Црњански као преводилац кинеске лирике". Поговор у Црњански, Милош (ур., прев.). *Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана*. Београд: Народна библиотека Србије, 1990: 22–28.

[Kubota-Šutić, Dragana. „Miloš Crnjanski kao prevodilac kineske lirike". Pogovor u Crnjanski, Miloš (ur., prev.). *Antologija kineske lirike i Pesme starog Japana*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1990: 22–28]

Матић, Матеја. Увод у Матић, Матеја (ур., прев.) *Антологија класичне књижевности Источне Азије*. Београд: Кокоро, 2018: 9–38.

[Matić, Mateja. Uvod u Matić, Mateja (ur., prev.) *Antologija klasične književnosti Istočne Azije*. Beograd: Kokoro, 2018: 9–38]

Николић, Милан. „Кинеска поезија – чаробна непознаница". Предговор у Николић, Милан (ур., прев.). *Кинеска класична поезија*. Крагујевац: Светлост, 1972: 7–17.

[Nikolić, Milan. „Kineska poezija – čarobna nepoznanica". Predgovor u Nikolić, Milan (ur., prev.). *Kineska klasična poezija*. Kragujevac: Svetlost, 1972: 7–17]

Радев, Игор. „Концентрични хоризонти књиге песама". *Књига песама: конфуцијански поетски канон*. Београд: Албатрос плус, 2019: 7–48.

[Radev, Igor. „Koncentrični horizonti knjige pesama". *Knjiga pesama: konfucijanski poetski kanon*. Beograd: Albatros plus, 2019: 7–48]

Радоњић, Горан М., „Ера Паунда, ера Црњанског: превођење кинеске поезије као легитимисање модернистичке поетике". Сувајџић, Бошко и др. (ур.). *Књижевне и културне интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022 (1): 239–250.

[Radonjić, Goran M., „Era Paunda, era Crnjanskog: prevođenje kineske poezije kao legitimisanje modernističke poetike". Suvajdžić, Boško i dr. (ur.). *Književne i kulturne interferencije između književnosti na srpskom i na engleskom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2022 (1): 239–250]

Радонић, Никола. Предговор у *Ли Баи – Двадесет пјесама.* Београд, 1981: 1.

[Radonić, Nikola. Predgovor u *Li Bai – Dvadeset pjesama*. Beograd, 1981: 1]

РСЈ: *Речник српскога језика*. Измењено и поправљено издање (ур. Николић Мирослав). Нови Сад: Матица српска, 2011.

[RSJ: *Rečnik srpskoga jezika*. Izmenjeno i popravljeno izdanje (ur. Nikolić Miroslav). Novi Sad: Matica srpska, 2011]

Секулић, Исидора. „Белешка". *Српски књижевни гласник* књ. 2 (1923a): 79.
[Sekulić, Isidora. „Beleška". *Srpski književni glasnik* knj. 2 (1923a): 79]
Секулић, Исидора. „Исток у приповеткама Ива Андрића". *Српски књижевни гласник* књ. 3 (1923b): 502–511.
[Sekulić, Isidora. „Istok u pripovetkama Iva Andrića". *Srpski književni glasnik* knj. 3 (1923b): 502–511]
Секулић, Исидора. „Алојз Градник: 'Китајска лирика'", *Српски књижевни гласник* књ. 1 (1929): 138–140.
[Sekulić, Isidora. „Alojz Gradnik: 'Kitajska lirika'", *Srpski književni glasnik* knj. 1 (1929): 138–140]
Црњански, Милош. „Јапанска песма". *Српски књижевни гласник* књ. 1 (1925): 431–438.
[Crnjanski, Miloš. „Japanska pesma". *Srpski književni glasnik* knj. 1 (1925): 431–438]
Црњански, Милош. *Лирика, проза, есеји.* Нови Сад: Матица српска, 1972.
[Crnjanski, Miloš. *Lirika, proza, eseji*. Novi Sad: Matica srpska, 1972]

Benjamin, Walter, Rendall, Steven (trans.). "The Translator's Task". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 10:2 (1997): 151–165.
Boase-Beier, Jean. "Poetry". Baker, Mona and Saldanha, Gabriela (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies: Second edition*, New York: Routledge, 2009: 194–196.
Chan, Albert. *Chinese Books and Documents from the Jesuit Archives in Rome: A Descriptive Catalogue*. London: Routledge, 2002.
Coleridge, Samuel Taylor, Coburn, Kathleen and Winer B. (eds.). *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, Volume 14, Part 1: Table Talk.* New Jersey: Princeton University Press, 2019.
Cranmer-Byng, Launcelot. *A Feast of Lanterns*. London: John Murray, 1916.
Cranmer-Byng, Launcelot. *A Lute of Jade*. London: John Murray, 1909.
Crnjanski, Miloš. „Moja antologija kineske lirike". Crnjanski, Miloš (ur., prev.) *Antologija kineske lirike / Pesme starog Japana*. Beograd: Tanesi, 2012: 47–53.
Davis, John Francis. *Poeseos sinensis commentarii: on the Poetry of the Chinese*. London: Printed by J. L. Cox, Printer to the Royal Asiatic Society, 1829.
Fuller, Michael A. *An Introduction to Literary Chinese.* Cambridge: Harvard University Press, 2004.
Honey, David B. *Incense at the Altar: Pioneering Sinologists and the Development of Classical Chinese Philology*. New Haven: American Oriental Society, 2001.
Kangxi Zidian. https://ctext.org/kangxi-zidian. (Преузето 26.5.2025).
Karlgren, Bernhard. *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese.* Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1923.
Legge, James. „The Rhyme and Metre of the Pieces; Their Poetical Value; Principle on Which the Present Version of Them has been Made; Certain Peculiarities in Their Structure". Legge, James (ed.). *The She King; or, The Book of Ancient Poetry, Translated in English Verse*. London: Trübner & Co., 1876: 31–41.
Nikolić, Milan. Predgovor u Nikolić, Milan (ur., prev.) *Kineska klasična poezija : antologija : doba Zavađenih carstava i loza Cing, Tang i Sung*. Kragujevac : Književni klub „Katarina Bogdanović", 1987: 9–11.
Pfister, Lauren. "James Legge's Metrical 'Book of Poetry'". *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, *University of London* 60:1 (1997): 64–85.

Raft, Zeb. "The Limits of Translation: Method in Arthur Waley's Translations of Chinese Poetry". *Asia Major* 25:2 (2012): 79–128.

Schäffner, Christina. "Functionalist approaches". Baker, Mona and Saldanha, Gabriela (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies: Second edition*, New York: Routledge, 2009: 115–121.

Scott, Clive. *Translating Baudelaire.* Exeter: University of Exeter Press, 2000.

Saussy, Haun, Stalling, Jonathan, and Klein, Lucas (eds.). *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition of Ernest Fenollosa and Ezra Pound.* New York: Fordham University Press, 2008.

Skrobanović, Zoran. „Zapadni ideogram i orijentalni egzoticizam: Pol Klodel i Viktor Segalen". *Philologia* 9 (2010): 83–92.

Toussaint, Franz. *La flûte de jade: Poésies chinoises*. Paris: Piazza, 1920.

Toussaint, Franz, Cao, Shangling (trans.). *The Lost Flute, and Other Chinese Lyrics*. London: T. Fisher, 1923.

Waley, Arthur. "Introduction". Waley, Arthur (ed.). *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. London: Constable and Company Ltd., 1918: 3–23.

Извори

Андрић, Драгослав (ур., прев.). *Свет у капи росе: антологија класичне кинеске поезије*. Нови Сад: Прометеј, 2004.

[Andrić, Dragoslav (ur., prev.). *Svet u kapi rose: antologija klasične kineske poezije*. Novi Sad: Prometej, 2004]

Ђурђевић, Мирјана и Зечевић, Ада (ур., прев.). *Антологија старе кинеске поезије : од XI века пре наше ере до XIX века наше ере*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.

[Đurđević, Mirjana i Zečević, Ada (ur., prev.). *Antologija stare kineske poezije : od XI veka pre naše ere do XIX veka naše ere*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1995]

Јамасаки-Вукелић, Хироши (ур. прев.), и Карановић, Војислав (ред. превода). *Сто божура у врту кинеских царева : класична кинеска лирика од XI века пре наше ере до краја XII века*. Београд: ЈМУ Радио-телевизија Србије, 2015.

[Jamasaki-Vukelić, Hiroši (ur. prev.), i Karanović, Vojislav (red. prevoda). *Sto božura u vrtu kineskih careva : klasična kineska lirika od XI veka pre naše ere do kraja XII veka*. Beograd: JMU Radio-televizija Srbije, 2015]

Матић, Матеја (ур., прев.) *Антологија класичне књижевности Источне Азије*. Београд: Кокоро, 2018.

[Matić, Mateja (ur., prev.) *Antologija klasične književnosti Istočne Azije*. Beograd: Kokoro, 2018]

Николић, Љиљана. *Ветар је стао... Љубавна поезија Ли Ћинцао.* Горњи Милановац: Дечје новине, 1982.

[Nikolić, Ljiljana. *Vetar je stao... Ljubavna poezija Li Ćingdžao*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1982]

Николић, Милан (ур., прев.). *Кинеска класична поезија*. Крагујевац: Светлост, 1972.

[Nikolić, Milan (ur., prev.). *Kineska klasična poezija*. Kragujevac: Svetlost, 1972]

Радев, Игор (прев.). *Књига песама: конфуцијански поетски канон*. Београд: Албатрос плус, 2019.

[Radev, Igor (prev.). *Knjiga pesama: konfucijanski poetski kanon*. Beograd: Albatros plus, 2019]
Радонић, Никола и Хонг, Џоу (ур.). *Ли Баи – Двадесет пјесама.* Београд, 1981.
[Radonić, Nikola i Hong, Džou (ur.). *Li Bai – Dvadeset pjesama*. Beograd, 1981]
Ћетковић, Душан Ј. и Салечић, Јаков (прев.). *Стара кинеска поезија*. Обод: Цетиње, 1965.
[Ćetković, Dušan J. i Salečić, Jakov (prev.). *Stara kineska poezija*. Obod: Cetinje, 1965]

Couplet, Philippe. *Confucius sinarum philosophus*. Parisiis (Paris): apud Danielem Horthemels, 1687.
Crnjanski, Miloš (ur., prev.) *Antologija kineske lirike / Pesme starog Japana*. Beograd: Tanesi, 2012.
Giles, Herbert. *A History of Chinese Literature*. London: D. Appleton and Company, 1901.
Jones, William. *Poeseos asiaticae commentariorum libri sex, cum appendice*. Londini (London): E Typographeo Richardsoniano, 1774.
Nikolić, Milan (ur., prev.) *Kineska klasična poezija : antologija : doba Zavađenih carstava i loza Cing, Tang i Sung*. Kragujevac : Književni klub „Katarina Bogdanović", 1987.
Reviczky, Károly. *Specimen poeseos persicae*. Vindobonae (Vienna): e typographeo Kaliwodiano, 1771.
Walter, Judith. *Le livre de jade*. Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
Yu, Xianhao. *Lǐ bái quán jí zhù píng – zhōng* (李白全集注评　中). Nanjing: Fèng huáng chū bǎn shè, 2018.
Zottoli, Angelo. *Cursus litteraturae sinicae: volumen quintum*. Chang-hai (Shanghai): Missio Catholica, 1882.

Mateja Matić

THE HISTORY AND CHALLENGES OF TRANSLATING CLASSICAL CHINESE POETRY INTO SERBIAN

Summary

This paper explores the various forms of translating classical Chinese poetry into Serbian. It begins with an overview of Western European translations of Chinese poetry up to the early 20th century, contextualizing the first Serbian translation in 1923 by Miloš Crnjanski. While free verse dominated Serbian translations in the 20th century, with only one example of rhymed verse and two of prose translation, the 21st century has seen a shift back to rhymed and metrical forms, aligning with functionalist theories of poetic translation. The paper highlights key figures and works in the history of translating Chinese poetry into Serbian. Crnjanski's anthology was influenced by French translations, particularly Judith Gautier's *Le livre de jade* (1867), which used rhythmic prose. Crnjanski's approach was unique in

Serbian practice, as he opted for prose translations, arguing that rhymed translations often distorted the original's essence. Other translators, such as Dragoslav Andrić, also favored prose, while Milan Nikolić championed rhymed verse, believing that poetic form was essential to preserving the spirit of the original. Most translators still preferred free verse, aiming to preserve the content of the poem. The paper concludes that the shift back to rhymed and metrical translations in the 21st century may reflect the maturation of Serbian sinology and greater access to original Chinese texts. This has allowed translators to focus more on the aesthetic aspects of the poetry, balancing fidelity to the original with the demands of poetic form. However, the author suggests that this trend may eventually cycle back to free verse and prose translations, as the field continues to evolve. The analysis is grounded in the contrastive application of translation theories to both Serbian and Western translations, and includes a comparative close reading of eight different Serbian renditions of the poem Quiet Night Thoughts (静夜思) by the Tang dynasty poet Li Bai.

Keywords: classical Chinese poetry, metrical verse, free verse, rhythmic prose, rhyme, Li Bai, James Legge, Judith Gautier, Miloš Crnjanski, Isidora Sekulić

Матеја Матић је књижевни преводилац и студент мастер студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Основне студије је завршио 2023/2024. на Универзитету у Токију, смер оријентална историја и филологија. Међу његовим истакнутијим преводима су: *Прича о Генђију 1* (Мурасаки Шикибу, 2024), *Морнар који је изневерио море* (Јукио Мишима, 2023), *Нечовек* (Осаму Дазаи, 2021), *Антологија класичне књижевности Источне Азије* (2018), и др. Задужен за предмет Јапански језик као демонстратор на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Међу његовим научним интересовањима су: јапанска и кинеска књижевност, азијска историја, оријентализам и окцидентализам, рецепција азијске књижевности у делима раних оријенталиста и др.

Mateja Matić is a literary translator and a master's student at the Faculty of Philology, University of Belgrade. He completed his undergraduate studies in 2023/2024 at the University of Tokyo, majoring in Oriental History. Among his notable translations are: *The Tale of Genji I* (Murasaki Shikibu, 2024), *The Sailor Who Fell from Grace with the Sea* (Yukio Mishima, 2023), *No Longer Human* (Osamu Dazai, 2021), *Anthology of Classical East Asian Literature* (2018), and others. He is a teaching assistant for the course "Japanese Language" at the Faculty of Philology, University of Belgrade. His academic interests include Japanese and Chinese literature, Asian history, orientalism and occidentalism, and the reception of Asian literature in the works of early Orientalists, among others.

https://orcid.org/0009-0001-4408-8820

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en).