

Smrtna rima v prevodih Celanove *Fuge smrti*

Presojanje prevodov kake pesmi Paula Celana¹ (1920–1970) v druge jezike na strokovnem srečanju književnih prevajalcev v letu 2005 dobiva posebno obeležje, če ob uglednem pesnikovem mestu v svetu poezije upoštevamo vsaj dvoje. Prvo, letos je minilo šestdeset let od konca druge svetovne vojne in osvoboditve preživelih internirancev iz koncentracijskih taborišč, hkrati pa tudi nastanka Celanove najbolj znane pesmi *Todesfuge* (*Fuga smrti*), katere osrednja tema je prav trpljenje in smrt taboriščnih žrtev – judov. Drugo, Paul Celan ni samo eden velikih nemških pesnikov, če ne morda največji med tistimi, ki so ustvarjali v drugi polovici 20. stoletja, ampak tudi imeniten prevajalec cele male biblioteke svetovne poezije, poleg Stefana Georgeja in R. M. Rilkeja je namreč tretji nemški lirik 20. stoletja s pomembnim prevajalskim opusom.²

Fuga smrti, intimni umetniški odziv na holokavst, je vzbujala v povojni Nemčiji veliko pozornost in globoko prizadetost.³ Čeprav je ta tema zazna-

Prvič obj.: Ožbot, Martina (ur.): *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja* (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 31) (Obdobni pristop, 5). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2006, str. 72–101.

- 1 Po zapisu W. Emmericha (1999: 68) je pesnik želel, da se njegov psevdonim, ki je anagram njegovega romuniziranega priimka Ancel (prvotno Antschel), naglasi na prvem zlogu. Nasprotno pa Dudnov *Aussprachewörterbuch* (1990, 3. izdaja) ime naglasi na drugem zlogu.
- 2 Celan, ki je prevajal iz sedmih jezikov, je načrtoval antologijo svetovne lirike pod naslovom *Fremde Nähe* (Bližina tujega), ki ga je treba razumeti kot bližino tega, kar je tuje in drugačno. Tam naj bi bili v prvem zvezku objavljeni njegovi prevodi, v drugem pa prevodi mlajših avtorjev (Gellhaus 1998: 390). Zbornik ni nikoli izšel, so pa v Nemškem literarnem arhivu tako naslovili obsežen razstavní katalog, posvečen Celanu kot prevajalcu: *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (Gellhaus 1998). – O tem, kako velik ugled uživa pesnik kot prevajalec, priča tudi nagrada, poimenovana Paul-Celan-Preis, ki jo od l. 1988 dalje vsako leto podelijo za odlične literarne prevode, sprva samo iz francoščine v nemščino, od l. 1994 pa za prevode iz vseh jezikov.
- 3 Pesem je bila, pod drugačnim naslovom – *Tangoul Morții* (Tango smrti), prvič objavljena l. 1947 v romunščini, prevedel jo je Petre Solomon. Šele naslednje leto je bil natisnjen njen nemški izvirnik, ki odslej nosi naslov *Todesfuge*, v pesnikovi prvi zbirki *Der Sand*

movala tudi njegovo kasnejše pesnjenje,⁴ se je Paul Celan uveljavil natanko s to izjemno lirsko umetnino, ki je moderna po pesniških lastnostih in aktualna po idejno-politični sporočilnosti. Oblikovna drznost in odkriti spopad z nacističnim nasiljem sta razloga, zavoljo katerih občinstvo pesnika povezuje prav s to pesmijo, tako kakor Pabla Picassa z njegovo znamenito sliko Guernica. Nič presenetljivega torej, če to zgoščeno, predirljivo in čustveno pesem Theo Buck (2002: 26) domiselno označuje kot stvaritev, ki je obstojna kar v treh pogledih – umetniškem, etičnem in človeškem. Prav to pričevanjsko pesem o holokavstu, ki sta ji tuja sentimentalni patos in tarnanje, je avtor v petdesetih letih na literarnih prireditvah in ob različnih drugih priložnostih zelo pogosto recitiral. Kasneje, v šestdesetih letih, pa je pesnik ni več javno prebiral, prepovedal je celo njeno objavo v antologijah in preklical dovoljenje za objavo tega besedila v šolskih čitankah. In ko so, denimo, pol leta pred njegovo smrtjo na koncu pesniškega branja v Jeruzalemu poslušalci hoteli slišati še *Fugo smrti*, je njihovo burno zahtevo z nejevoljo odločno odklonil (Kraft 1980: 740).⁵

Za Celanov korenito spremenjeni odnos do te svoje pesmi obstaja več razlogov, ki so bodisi kulturnopolične, literarnopolemične ali estetske narave. Politiki, pedagogi in duhovniki so pesem sčasoma instrumentalizirali, uporabljali so jo kot sredstvo za obvladovanje mračne nemške preteklosti, kot estetsko orodje v svarilnem prikazovanju holokavsta (Firges 1999: 95), postala je neke vrste obredna pesem za prireditve, posvečene krščansko-judovskemu sporazumevanju (Mayer 1967: 357). Pesem so navajali še v zvezi z odmevnimi, vendar neutemeljenimi obtožbami Claire Goll, vdove po Yvanu

aus den Urnen (Pesek iz žar). Ker pa je Celan zavoljo preštevilnih hudih in smiselno ne vedno razpoznavnih tiskarskih napak takoj prepovedal prodajo knjige, je pesem postala znana šele po tem, ko jo je l. 1952 objavil sprva v štirinajstdnevniku *Neue literarische Welt*, nato pa skupaj z nekaterimi drugimi besedili iz umaknjene knjige ponovno uvrstil v svojo novo pesniško zbirko *Mohn und Gedächtnis (Mak in spomin)*; tam je njeno mesto precej opazno poudarjeno, saj je postavljena – kot samostojen tekst zunaj vseh ciklov – natanko v sredo knjige. – Kratek pregled s podatki o nastanku pesmi in njenih objavah ter komentar je objavila Barbara Wiedemann (2003: 606–609).

4 O tem gl. Konietzny (1990: 38), Lamping (1996: 100–118), Firges (1999: 67 idr.).

5 Ko je založba Suhrkamp leta 1975 izdala dvojni gramofonski album Celanovih branj njegovih pesmi, ki jih je več nemških radijskih postaj emitiralo v šestdesetih letih (le ena je iz l. 1954), med skoraj osemdesetimi njegovimi teksti ni *Fuge smrti*. Potemtakem ne preseneča, da Celan, ki je med letoma 1952 in 1969 poslal v pismih sprva ženi Gisèle, nato pa tudi sinu Ericu, več lastnih prevodov svojih pesmi v francoščino, mednje nikoli ni uvrstil nobene iz zgodnje zbirke *Mak in spomin*, torej tudi ne *Fuge smrti* (Gossens 2003: 361–363). – Celanovo lastno branje te pesmi je ohranjeno le na enem samem posnetku, narejenem konec petdesetih let, ki je dostopen tudi na internetu (<http://gedichte.vu/>). Izjava Johna Felstinerja (2001: 32), da jo je sam ali z družino ali s prijatelji ali študenti poslušal kakih stokrat, se najbrž nanaša na ta zvočni zapis in ne na živo branje pesnika.

Gollu, češ da je Celan plagiral pesmi njenega moža. Zopet drugačen vzrok tiči v tem, da so pesem različni pisci vpletali v ostre izmenjave mnenj o znanim vprašanju, ali je pisanje poezije po Auschwitzu možno ali ne.⁶ Pojavljale so se namreč obdolžitve o čezmerni estetizaciji, češ da je ta pesem, merjena ob skrajnih grozotah nacističnih uničevalnih taborišč, prelepo in predovršeno oblikovana.⁷ Nemški pisatelj in literarni kritik Reinhard Baumgart (1965: 49) denimo se sprašuje, razpravljajoč o prikazovanju nečloveškega ravnanja v nemški literaturi, ali ne ponuja *Fuga smrti* s svojimi motivi, ki da so komponirani v rafinirani partituri fuge, že kar preveč umetniškega užitka, saj da je zavoljo estetskega stilizacijskega načela ves obup, ki ga pesem izraža, temeljito »olepšan«. Popolnoma drugačnega mnenja je germanist Walter Müller-Seidel (1969: 180) v zadnjem poglavju svoje knjige o literarnem vrednotenju, ki so ga tedaj najpogosteje odpravili še kot neznanstveno temo. Tam zavrača Baumgartov očitek, da bi naj bila ta Celanova pesem prelepa; taka sodba da namreč izhaja iz naše splošne nezaupljivosti do lepega. Po zelo prepričljivem utemeljevanju izpelje sklep, da »pesem – tudi moderna – nikakor ne more biti dovolj lepa, če le ničesar ne olepšuje. Od slehernega olepšavanja pa je Celanova 'Fuga smrti' zavoljo načina, kako je izvedena, oddaljena kakor le katera«. Da ne gre za nikakršno polepšanje zgodovinskih grozodejstev, meni tudi P. H. Neumann (1979: 236), ker so »zgodovinsko lépo, umetnost fuge in z njima Celanova pesem *poenačeni* z grozo: ne kot lepota groze, marveč kot grozota lepote.« Povsem jasno je še stališče Thea Bucka (2002: 12), češ da pesmi tisti, ki se mu zdi »lepa«, ne razume: »*Fuga smrti* je in ostaja za prihodnje rodove primer mogoče lirike – po Auschwitzu in z Auschwitzem.«⁸

Prepričani o visoki umetniški stopnji *Fuge smrti*, o močnem naponu med skrajno grozo pesemskega dogajanja na eni in pesemsko izoblikovanostjo

6 O tem pregledno razpravlja Dieter Lamping (1996) v svoji knjigi v 7. poglavju, naslovljenem »Sind Gedichte über Auschwitz barbarisch? Über die Humanität der Holocaust-Lyrik«. Pisec opozarja na to, kako je Theodor W. Adorno svojo prvotno sodbo, da je pisati pesem po Auschwitzu barbarsko, kasneje prav pod vplivom Celanove holokavtske lirike ne samo umaknil, ampak že kar preklical. Drugi vir (Gutman 1998: 979) navaja, da je to storil potem, ko je poslušal kantato *Preživeli iz Varšave* (*Ein Überlebender aus Warschau*) Arnolda Schönberga iz leta 1947, češ da »groza v glasbi ni še nikoli zvenela tako resnično« kakor v tej skladbi.

7 Podoben odnos opazamo tudi pri presojanju nekaterih drugih literarnih del, katerih tema je trpljenje v taboriščih smrti. Primu Leviju (2003: 45) se npr. Vercorsova novela *Orožje noči* ob ponovnem prebiranju zdi »neznosno polna esteticizma in literarne ambicioznosti«.

8 Razpravljajoč o raznoliki recepciji *Fuge smrti*, poroča Felstiner (2001: 288–289 in 330–331) mdr. tudi o tem, da obstaja med več ko sto skladbami, nastalimi na podlagi Celanovih lirskih tekstov, vsaj sedem uglasbitev prav te pesmi.

na drugi strani, ki pa ji je tuj sleherni okrasni blišč, izhajamo prav iz njene izjemne estetske podobe, ki je seveda plod do potankosti premišljenega pesniškega snovanja. Ali kakor je v literaturi o Celanu že bilo zapisano: vse v tej pesmi je namerno in oblikovano.

Pesemsko dogajanje obvladuje nasprotje med množico trpečih, s katero se poistovetimo tako pesnik kakor tudi bralci, ter brezimnim posameznikom, označenim kot *ein Mann* / moški ali *er/on*. Na eni strani torej taboriške žrtve, ki same govorijo v prvi osebi množine (»črno mleko jutra pijemo«), na drugi njihov mučitelj in morilec, ki nima svojega glasu, do besede pride le posredno v tožbah zbora. Ta navaja njegove ukaze v premem govoru (»globlje zasadite lopate«), v tretji osebi poroča predvsem o njegovih dejanjih (»z žvižgom si zbeza svoje jude«) pa tudi o njegovem zunanjem videzu (»ima modre oči« pripadnika nordijske rase) in notranji podobi (»sanjari«). Globoko vsebinsko nasprotje med »nami« in »njim« izražata kontrapunktični temi, značilni za fugalno kompozicijo te pesmi. Obe temi, ki sta eksponirani v prvem sklopu (prva, glavna tema v verzih 1–4, druga tema v verzih 5–9), se nato, postavljeni druga proti drugi, prepletata v vedno novih modulacijah, variacijah in kombinacijah, dokler v stretti, sklepnem delu pesmi-fuge, v dvojici verzov nista skrajno zgoščeno sopostavljeni v nepomirljivem antitetičnem stavčnem paralelizmu.

Pesem obvladuje osrednja pesniška podoba »črno mleko jutra«, ki se pojavlja – vselej anaforično – na začetku štirih večjih, tematsko oblikovanih verzniških sklopov. Črno mleko, ki je metafora za holokavst, je postalo z nezdržljivostjo barvnega pridevnika in samostalnika, črnine in življenjsko pomembnega hranila, mleko smrti. Upodablja to, česar tako rekoč ni mogoče izraziti na običajen način, kar pa lahko poskusimo opisati kot skrajno sprevrženost običajnega in naravnega, popolno iztirjenost življenjske resničnosti in življenjskega smisla, brezmejno izdajstvo človeka nad človekom, smrt, ki nenehno zalezuje taboriščnike – in ki se na trenutek v pesmi tudi res zgodi.

Značilno stilno strukturo pesmi, pisane v prostem verzju s prevladujočim daktilskim ritmom in brez enega samega ločila, izoblikujejo priredje⁹

9 Karl Weimar (1974: 89), prepričan, da je stil te pesmi, izogibajoč se popolnoma podrednim veznikom in oziralnim zaimkom, »v celoti parataktičen«, ne upošteva, denimo, odvisnega stavka *wenn es dunkelt (ko se zmrāči)*, ki ga uvaja podredni veznik. Previdneje je vprašanje formuliral H. Kiesel (1996: 564), češ da so »stavčne zveze v glavnem parataktične«. – Zanimivo in hkrati prepričljivo pa je Weimarjevo tolmačenje nemškega zaimka *der* (npr. v stavku *der schreibt*), češ da v tej pesmi ne gre za oziralni, ampak za kazalni zaimek. Zato ga seveda ne kaže prevesti z oziralnim zaimkom »ki« (*ki piše*), saj je s tem narušena parataktična struktura stila. Prav to so storili številni prevajalci v mnoge tuje jezike, med njimi tudi Niko Grafenauer (2).

– kratki, zgoščeni, nepovezani stavki –, stalne besedne zveze, ponavljanja in paralelizmi.

Vendar niso posebni predmet našega razmišljanja niti vsebina niti pesniško podobe niti stilna struktura *Fuge smrti*, ampak velja naša pozornost posebej dvema verzoma pesmi. V tem dvostišju, ki je za pesem osrednjega pomena, je z umetniško prepričljivostjo funkcionalno pregneteno to, kar smo poprej skicirali ločeno:

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

ki ju prevajamo takole:

30 smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
31 zadene te natanko zadene s svinčeno te kroglo

Subjekt prvega od obeh vrstic je smrt, ki je v nemščini moškega spola: »smrt je iz Nemčije mojster«, in ta metaforična zveza se v pesmi v nespremenjeni obliki z nespregledljivo vsiljivostjo pojavlja kar štirikrat, vendar vselej samo v sklopu enajstih verzov zadnje tretjine (in sicer v verzih 24, 28, 30, 34), tam pa obvladuje vse druge motive. Na tem mestu (v. 30), ki nas posebej zanima, je potemtakem zapisana že tretjič.

Najbolj odločilno in povedno je seveda prvo imenovanje mojstra iz Nemčije, zakaj smrt je na tem mestu prvokrat predstavljena neposredno:

24 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
24 Zavpije slajše igrajte smrt smrt je iz Nemčije mojster

Smrt je tukaj dvakrat pojasnjena: prvič kot objekt sladkega igranja (»igrajte smrt«) – ukaz namreč velja taboriščnemu orkestru, ki z glasbo spremlja sotrpine v smrt¹⁰ – in drugič kot subjekt mojstrstva (»je iz Nemčije mojster«). Opažamo, da smrt skorajda brez prehoda preide iz objekta v subjekt, še več, smrt, ki nastopa sprva v tožilniku, nato v imenovalniku, je v tem verzumu tako rekoč zagozdena sama vase.

Povedali smo, da nas ta smrt, ki »je iz Nemčije mojster«, iz posebnega razloga zanima v kasnejšem, 30. verzumu, in sicer skupaj z naslednjim, 31. verzom:

10 V večini koncentracijskih taborišč so iz internirancev sestavili orkestre in jih prisilili, da so igrali ob prihodu Judov v taborišče, med selekcijami, na njihovi poti na delo in z njega, na poti v plinske celice, pa tudi v zabavo esesovcev (Gutman 1998: 979).

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

Sedaj je v ospredju oko mojstra iz Nemčije, ponovno je precizirana njegova barva, ki je modra: »sein Auge ist blau«. Modrega očesa nima le smrt, modre barve so tudi oči moškega, najbrž taboriškega poveljnika, ki v 17. verzu seže po strelnem orožju (»pograbi železo za pasom«) in z njim zama-huje. Očitno sta torej v očeh taboriščnikov oba subjekta – smrt in esesovski komandant – identična: »iz Nemčije mojster« je brezimni moški/on. Med obema verzoma

17 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau [oči so modre]

in kasnejšim, tridesetim:

30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau [oko je modro]

obstaja sicer na videz neznatna, vendar v bistvu pomembna razlika v številu, ki zadeva oči: pri moškem (v. 17) je govor o očeh, torej o obeh očeh, medtem ko je v kasnejšem verzu (v. 30), pri smrti, izrečno omenjeno le eno oko.

Razlika v številu seveda nikakor ni posledica tega, da bi se obe figuri (moški in smrt) sedaj, po trinajstih verzih, nenadoma razločili, nasprotno, oba subjekta se slejkoprej ujemata. Z enako gotovostjo lahko tudi trdimo, da ne gre niti za enookost, npr. slepoto na enem očesu ali prevezo čez oko frontnega ranjenca, niti za kako anatomsko anomalijo, še manj za neke vrste enooko spako. Da je navedeno samo eno oko mojstra iz Nemčije, namreč pomeni, da nima odprtih obeh očeš, ampak samo eno. To izhaja iz preprostega dejstva, ker na drugo oko miži, mereč s pištolo na svojo žrtev, ki jo – kakor beremo v naslednjem verzu – s svinčenko natančno zadene:

30 (der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau)
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau.

Enoverzni (v. 30) hipni osvetlitvi kakor v bližnjem posnetku povečano prikazanega modrega očesa esesovskega rablja v maski smrti, sledi v naslednjem verzu (v. 31) smrtno zadeta žrtev, ubita z natančno merjenim strelom, se pravi poznavalsko in z visoko stopnjo popolnosti. Arijsko modrooki Nemec, v svojem morilskem poslu brez dvoma vrhunsko izvežban, nastopa

kot nezmotljiv strelec, kot veščak perfektnega ubijanja, ki je udejanjeno načrtno in premišljeno. Konec koncev je ta oboroženec mojster, mojster smrti, »iz Nemčije mojster«.¹¹

Mojstrska, do popolnosti razvita obrtna dejavnost morjenja, ki jo razbiramo iz navedenih verzov, pa ni izražena samo z vsebino sporočila. Ta privzdignjeno izstopajoči prizor brutalnega nasilja nad brezmočnim posameznikom, ki je nenadoma, vendar ne nepričakovano ubit v okolju, zaznamovanem s krutostjo, poniževanjem in mučenjem, je posebej poudarjen in podkrepjen z več funkcionalnimi stilno-verznimi oblikovalnimi sredstvi, zavoljo katerih postajata opaznost in pomen te dvojice verzov še močnejša in še bolj vidna. Gre za naslednja nespregledljiva dejstva, ki sprožajo našo interpretativno zavzetost: (1) vsak izmed obeh verzov – še vedno govorimo o 30. in 31. v. – je sestavljen natanko iz dveh simetričnih stavkov, enega daljšega in enega krajšega; (2) oba verza sta v nasprotju z vsemi drugimi

11 Pojem »mojster«, ki pripada področju kakovosti in odličnosti dela ter delovnemu etosu, povezujemo z različnimi dejavnostmi telesa in duha, tudi umetnosti, zato ima seveda širok asociacijski razpon. V *Fugi smrti* obstaja pomembna miselna povezava med »mojstrom« in glasbo, ki ji je odmerjena posebna vloga. Prvo, v njej se – resda pod prisilo – muzicira (gl. tukaj op. 10 in 15), kar postavlja Nemca v vlogo nekakega glasbenega mojstra, če že ne kar maestra, kakor so »mojstra iz Nemčije« pomenljivo preimenovali nekateri prevajalci *Fuge smrti* v več tujih jezikov (ruski, poljski, romunski, italijanski, španski). Drugo, naslovotvorna sestavina te pesmi je poseben glasbeni izraz. Heidelbergški germanist Helmuth Kiesel (1996: 561) opozarja, da tega naslova ne kaže razumeti zgolj kot napotek na določeno glasbeno strukturo, ki ji je Celanova pesem dozvedno zavezana, marveč tudi kot združevanje dveh pojavov, ki imata na prvi pogled komajda kaj skupnega: kulturne tradicije nemškega naroda ter njegove neizmerne krivde, veličastne Bachove umetnosti fuge ter grozote množičnih pobojev. Že dolgo obstaja namreč domneva, da se v tehniki fuge, ki jo je Bach perfekcionaliziral, ter tehniki množičnega uničevanja, ki so ga perfekcionirali nacisti, kaže njun skupni princip – težnja po racionalizaciji in po tehnični izpopolnitvi. Oboje pa je za Nemce prav posebej značilno: kakor je smrt »mojster iz Nemčije«, tako je fuga mojstrovina iz Nemčije. *Fuga smrti*, ki opisuje mojstrstvo smrti v mojstrski obliki, je potemtakem zelo nemška pesem. In tretje, »mojster« priključuje misel Wagnerjevo opero *Mojstri pevci nürnberški*, ki so se je prav nacisti, izkoriščajoč njeno poudarjeno nemštvo, propagandistično polastili in jo na nürnberškem kongresu nacionalsocialistične stranke celo slovesno uprizorili. To glasbeno delo pa lahko asociira – sedaj pač samo z imenom mesta – s t. i. nürnberškima zakonoma iz l. 1935, s katerima so nacisti razširili pravno podlago za preganjanje judov, nakar še s povojnimi nürnberškimi sodnimi procesi, ki so razkrivala prav ta hudodelstva. – Zgovoren je podatek o navadi sodelavcev Adolfa Eichmanna, glavnega organizatorja judovskih deportacij v koncentracijska taborišča, ki so svojega šefa imenovali *Meister* (Buck 2002: 20). Bolj ko ne pa preseneča dejstvo, da je Rüdiger Safranski eno svojih monografij naslovil *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*; sklicujoč se na filozofovo politično dejavnost za časa tretjega rajha, namreč izrečno poudarja, da je bilo v nemškem filozofu tudi nekaj tega, kar je značilno za »mojstra iz Nemčije«, »o katerem je govor v pesmi Paula Celana« (15).

verzi te pesmi usklajena po dolžini: imata natanko po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašanih; in slednjič najpomembnejše, (3) oba verza povezuje končna rima, ki se v celotni pesmi pojavi zgolj in samo v tej verzni dvojici, in sicer se *blau* rima z *genau*. Pojav imenujemo enozložna rima na odprti zlog oz. z vokalnim izglasjem; v tej edini rimi *bláu/genáu* gre za padajoči dvoglasnik z naglašenim prvim delom oz. prvo fazo vokala (*áu*). Po nekoliko preprosti domnevi Renate Homann (1999: 563) bi utegnil (očitno medmetno razumljeni) dvoglasnik *au* nekako ponazarjati vzkrík smrtno zadetega taboriščnika.¹²

V pesmi opazamo sicer še nekaj drugih t. i. figur fonološke ekvivalence, takšne so aliteracije »mittags und morgens« (m/m), »spielt mit den Schlangen« (š/š), »der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland« (d/d/d) – te se pojavljajo v pesmi večkrat –, in notranjo, nečisto rimo »Rüden–Juden« (goniče–jude). Seveda tudi v teh besedah zven z zvočnim povezovanjem intenzivira pomen, vendar nobena izmed teh glasovnih figur nikakor ni v tolikšni meri pomembna in intenzivna, močna in usodna kakor rima v navedeni dvojici verzov, na katero smo opozorili. Tukaj je namreč med končnima besedama v obeh vrsticah poleg zvočne zveze še posebej prepričljivo vzpostavljen tesen pomenski odnos; podprt z verzni ozadjem nazorno sooča vzrok s posledico, subjekt z objektom, storilca z žrtvijo, ostri vid morilčevega modrega očesa (*bláu*) z natančnostjo kroglinega zadetka (*genáu*). Umestno je upoštevati še citatno naravo te rime, na katero opozarjajo raziskovalci Celanove poezije. Tako naj bi avtor z rimo, podobno tisti iz Goethejeve pesmi *Erlkönig* (Duhovin), pomaknil svojo *Fugo smrti* v območje baladnega, s popolnoma enako rimo v Rilkejevem prevodu Valéryjeve pesmi *Palme* (Palma) pa priklical v spomin nemškega pesnika, ki ga je Celan izredno visoko cenil.¹³

O tej edini rimi, ki ubija tukaj in sedaj – zakaj samo v teh dveh verzih postaja smrt, »iz Nemčije mojster«, pred nami zares brutalno aktivna –, je treba povedati, da po svoji glasovni kakovosti ni niti neobičajna niti

12 Opozarjamo na pojav, na katerega se celanoslovje doslej ni odzvalo: z enakim izglasjem *au* se namreč končujeta tudi 17. in 18. verz, le da gre na tem mestu za neke vrste nepopolno asonanco, saj je v izglasnem paru *blau – auf* naglašena le prva beseda. Trdimo lahko, da zveza med tema in osrednjima verzoma (30. in 31.) ni naključna, saj je med obema dvojicama ustvarjen most, ki povezuje prvotno zastraševanje s kasnejšim ubojem: taista modrooka postava, ki sprva le poseže po orožju in ga vihti, kasneje sproži strel.

13 »Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau; / Es scheinen die alten Weiden so grau.« (Goethe 1966: 154–155). – Na rimo *blau – genau* v Rilkejevem prevodu Valéryjeve pesmi »Palme« iz zbirke *Charmes* je opozoril Jean Bollack (1995: 137): »Gedulden, Gedulden, Gedulden / Gedulden unter dem Blau! / Was wir dem Schweigen verschulden, / macht uns das Reifen genau!« (Rilke 1966: 418).

vznemirljiva, prej medla in pusta. Petru von Mattu (1990) se zdi ta rima – plastično otipljivo nam jo predoči, kako tiči v pesmi kakor krogla v truplu – tako banalna kakor drobna svinčenka, ki ubija že tisočič. Rimana beseda potemtakem govori obenem o rimanem dejanju, ki ga izvrši, se pravi, da se pesniška rutina sklada z ubijalsko rutino. Odtod torej njena običajnost in neizrazitost, s katerima povezujemo velik obseg pomorov v taboriščih smrti, kjer je bilo umiranje zavoljo množičnosti ubijanja, še zlasti v koncentracijski prestolnici, kakor Primo Levi (2003: 108) imenuje Auschwitz, nekaj povsem vsakdanjega, prav nič izjemnega. Če sprejmemo to razlago, bi Celan káko izrazitejšo rimo, denimo z bolj rezkim zvenom – taka se nam ponuja npr. v slovenščini (C)¹⁴ –

30 smrt je iz Nemčije mojster modro je njegovo oko

31 zadene te s kroglo svinčeno zadene ostró

morda celo odklonil; utegnila bi namreč zaznamovati dogodek za odtenek drugače, pripomogla bi lahko k vtisu, kakor da gre v tem prizoru za izjemen, vsakodnevno taboriščno resničnost presegaajoči enkratni vzkrík človekove muke in smrti.

Naše opažanje je tedaj takšnole: oba simetrična verza, ki sta ne samo sintaktično, temveč tudi strukturno (po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašanih) harmonizirana, imata končno rimo. Celan je torej kompozicijsko in semantično močno podprto mesto pesmi opazno okrepil z (edino) rimo, ki kot tradicionalno najpopolnejša in glasovno najpolnejša figura fonološke ekvivalence v obeh vrsticah zaznamuje, podkrepljuje in pona-zarja preciznost in perfektnost storilčevega mojstrskega početja: preciznost strela in perfektnost ubijanja. Zato ta rima ni le sredstvo za zaznamovanje verznega konca, ampak ima jasno estetsko vrednost, ki izhaja iz spletenosti z vsebino sporočila.

Potem ko v polni meri upoštevamo izstopajoči pomen, ki ga ima rima s svojo enkratnostjo za zgradbo in sporočilnost te pesmi – v prepletu z drugimi urejevalnimi sredstvi v obeh verzih –, je seveda prav zares upravičeno, popolnoma samoumevno in tako rekoč nujno pričakovati, da jo prevajalci kot pomemben pesmotvoren element na tem mestu ne le prepoznajo in razumejo, marveč tudi sprejmejo, se zanjo morda sploh navdušijo in ji z ustreznim prevodom, obvarujoč jo pred izginotjem, tudi v novi, tokrat tuji pesemski podobi zagotovijo obstoj. Po pregledu nabranih dvainpetdesetih

14 V oklepaju navedena odebeljena številka ali odebeljena velika črka napotuje na oštevilčeni seznam prevedkov obravnavanega dvostišja in na podatke o njihovi objavi v sklopu Viri in literatura na koncu spisa.

prevodov v enaindvajsetih jezikih, v katerih se izraža večina evropskih literatur, se sprašujemo naslednje: Kakšni problemi se odpirajo ob srečanju s tema dvema semantično in verznotehnično obteženima verzoma, zlasti pa z edino rimo v tej pesmi? H kakšnim postopkom in pripomočkom so se zatekli posamezni prevajalci? So različne rešitve prevajalcev odvisne od značaja njihovega jezika? In končno: kaj izkazuje bilanca teh analiziranih prevodov?

Fuga smrti odpira s svojim tridesetim in enaintridesetim verzom za naše razpravljanje nekaj bistvenih vprašanj že ob prvi, najzgodnejši predstavitvi te pesmi v kak drugi jezik. Gre za prevod v romunščino (30), o katerem smo že povedali, da je bil objavljen pet let pred natisom izvirnega nemškega teksta, ki nosi v rokopisu še naslov *Todestango*.¹⁵ V tem prevodnem dvostišju, ki mu zaradi omenjenih določujočih prvin velja naša polna pozornost, odkrivamo odstopanja od osnovka, ki so naravnost osupljiva. Ni toliko usodno, da prevedek povsem zanemarja tako sintaktično kakor tudi metrično simetrijo in ritmično podobo verzov v nemščini, pač pa je zanj neugodno, da opusti razvidno, pomensko izrazito distinkcijo med množinskimi očmi v 17. ter edninskim očesom v 30. verzju in tako razdira poudarjeno funkcionalno navezo med izglasnima besedama v obeh verzih. Se pravi, da je s ponovnim navajanjem »(modrih) oči«, ki po številu niso prilagojene specifični edninski vlogi v tej vrstici, poanta v koncih verznege para asimetrično rahlo oslABLJENA (*ochii/oči, lovește/zadene*). Daleč najhuje seveda moti dejstvo, da je odpravljena edina rima v pesmi.

Če namreč prevajalec opusti rimo, o kateri smo povedali, da ima v tej pesmi nedvomno ključno funkcijo – in Celan jo pri branju na zvočnem posnetku zelo razločno poudarja –, ne da bi jo nadomestil s kako drugo glasovno figuro, denimo z asonanco, če je primernejša od razpoložljivih rimanih možnosti, obstajata za tako ravnanje v grobem vsaj dve možni razlagi: ena, da je ne opazi in jo preprosto spregleda, tedaj gre najverjetneje bodisi za površnost oz. spodrsljaj ali za amuzičnost, in druga, da jo sicer zazna, vendar se mu zdi postranska ali kako drugače ne dovolj pomembna ter se zato odloči, da je pri prevajanju ne upošteva in je v novem tekstu ne uveljavi. Ob teh predpostavkah zraste naše začudenje nad pomanjkljivim prevodom v neizmernost ob spoznanju, da je pesem prestavil Petre Solomon, mož, ki je

15 Kakor navaja Kiesel (1996: 562), je Solomon leta 1980 v svojem revijalnem prispevku o Celanovem bivanju v Bukarešti izjavil: »Sicer se pa je pesem prvotno tudi po nemško imenovala 'Tango smrti' (imam prepis s tem naslovom).« Celan naj bi bil pesem poimenoval po (na gramofonski plošči ohranjeni) skladbi *Todestango*, nastali v taborišču Janowska v Lembergu/Lwówu, ki jo je igral orkester internirancev (Felstiner 2001: 28, 30, 297). Gl. še tukaj op. 10.

bil Celanov tesni sodelavec v bukareški založbi Cartea rusă (Ruska knjiga) in v letih 1946–1947 celo njegov najožji prijatelj. Še več, obstaja zelo velika verjetnost, da je pesnik ta prevod svojega tanga poznal, in sicer še preden je bil objavljen, in da je bil z njim najbrž zadovoljen. In še ni dovolj presenečenja, vse namreč tako kaže, da je Celan – odlično vešč jezika (konec koncev je v romunščino imenitno prevedel Lermontova in Čehova) – pri tem prevajanju tudi sodeloval.¹⁶ In vendar prevedek ni upošteval skoraj ničesar, kar izvorno dvostišje napravi tako opazno, funkcionalno in prepričljivo. Z romunsko različico, pohabljeno na več sporočilno tako vznemirljivih točkah, je pesem torej utrpela škodo, ki je tako rekoč ni mogoče opravičiti.

To seveda pomeni, da že na prvi, najzgodnejši postaji desetletja dolgih in na več celin bogato razvejanih drugojezičnih poti *Fuge smrti* stoji prevod, ki v obravnavanem segmentu ne upošteva nadvse izrazitih semantičnih in nesemantičnih, formalnih sestavin izvirnega besedila pesmi. Ker kratkoma lo ne moremo ravnati drugače, kakor vztrajati v prepričanju, da te zaznamovane komponente v nemškem osnovku niso naključne, da so torej oblika, funkcija in pomembnost prav teh verzov s pesniško inventivnostjo zavestno poudarjene, nam hude samovoljnosti teh bistvenih odmikov – nastalih s Celanovo privolitvijo ali brez nje – nikakor ne uspe doumeti. Opisano grobo neskladnost bi utegnili zares zadovoljivo razložiti šele tedaj, ko bi mogli predpostavljati morebitni obstoj kake zgodnejše, manj izpopolnjene variante *Fuge smrti*, ki bi lahko bila osnovek za tedanji romunski prevod. Take različice pa celanoslovna tekstna kritika ne omenja.

S Solomonovim prevedkom, nastalim v živi, neposredni okolici pesnika, ta ga je navsezadnje res utegnil avtorizirati, je Celanova pesem v obravnavanem dvostišju dobila tujejezično podobo, ki jo lahko z vso pravico označimo kot neke vrste negativen nasprotek enakima verzoma v osnovku. Nižje stopnje neujemanja s predlogo namreč ni dosegla nobena izmed pregledanih prestav v druge jezike, če seveda izvzamemo enega izmed ruskih prevedkov (6), ki je zavoljo svobodne interpretacije v precejšnji meri modificiran, tudi tako, da so vrstice neutemeljeno dodane. Če sta romunska verza v resnici tako sila drugačna od nemških, po čem se potem odlikujejo prevedki, ki so Celanovi pesmi blizu, bližji ali najbližji? Ker je v drugem jeziku zelo težko, najbrž celo nemogoče uresničiti sintaktično in metrično skladnost osnovka ter njegovo ritmično podobo, so na vrhu skale primerki s

16 To potrjuje Solomonova, od dveh literarnih zgodovinarjev podprta informacija, češ da je pesnik pri romunskem prevodu sodeloval in da je naslov »Tango smrti« izrečno odobril (Fricke 1997: 196, op. 7). V svoji knjigi leta 1995 Felstiner navaja prevajalčevo izjavo, češ da mu je Celanovo sodelovanje pomagalo »razumeti [...] nianse in globoke konotacije« pesmi (Felstiner 2001: 297, op. 28).

temile lastnostmi: ohranjajo rimo (ali jo zamenjajo z asonanco), ki vzpostavi med sosednima vrsticama, upoštevajoč odločujočo nianso z enim očesom, medsebojno tesno povezanost in odvisnost.

Različni zvestobni odtenki so razvidni že iz dveh objavljenih slovenskih prevodov. Kljub temu da kar oba omalovažujeta rimo v izvornem besedilu, obstajajo med njima vendarle precejšnje razlike. Starejši Kocbekov prevedek (1) ima namesto končne rime neke vrste notranjo asonanco, ki jo dodatno aliterira: »[...] oko mu je *sinje* // zadene te s *svincem* v srce te zadene natančno«. Avtor bi lahko z drugačnim besednim redom ta glasovni učinek zlahka prevrednotil, če bi ga prenesel na konec obeh verzov (»[...] oko mu je *sinje* // zadene v srce te zadene natančno te s *svincem*«) in tako spremenil asonanco iz notranje v končno, ne da bi pri tem utrpela škodo ritmičnost dikcije. Vendar te različice prevajalec ni jemal v mar, bržčas se mu je zdelo mnogo pomembnejše, da ohrani zvestobo nemškemu pomenskemu paru *blau-genau*, torej *sinje-natančno*, pa čeprav na račun končne rime ali nadomestne asonance. Grafenauerjev prevedek (2) take težnje po ustvarjanju rime ali kake druge glasovne figure ne pokaže, tudi njegovo ritmiziranje verza je šibkejše. Strelčevo merjenje v žrtev, ki ga sugestivno, vendar težje zaznavno izraža zgolj edino odprto modro oko, kakor z zumom približano bralcu, prevajalec v naslednjem verzu na dojemljiv način razloži s posebnim (metonimično tveganim) stavkom »s svinčenko meri vate«, ki seveda ne dopušča nikakršnega dvoma o nameri mojstra iz Nemčije. Ker je s tem opisnopojasnjevalnim dodatkom izpodrinil iz prvega dela enaintridesetega verza trenutnodovršni glagol *zadene*, ki se v izvorniku pojavi še enkrat v drugem delu, se mu je očitno zdelo potrebno, da ga tam nadomesti z njegovo ponavljalno trajno obliko *zadeva*. S tem zamenjanim glagolskim vidom je prej nastal splošen vtis o nenehnem, množičnem morjenju, ki ga natančno izvršujejo izurjeni storilci, kakor pa določen prizor o uboju nekega telesnega posameznika, člana taboriške skupnosti.

Oba verza lahko oblečemo v slovenska oblačila seveda tudi s končno glasovno figuro, denimo z rimo *oko-ostró* (C) ali z asonancama *modro-kroglo* (A) in *modro-polno* (B). Vendar nobeden izmed teh treh približkov, ki so ritmično – tudi za ceno običajnega besednega reda – karseda usklajeni z osnovkom, ne izpolnjuje v celoti njegovih zahtev. Rima v različici C je s svojo neprizanesljivostjo semantično sicer povsem blizu osnovkovi, medtem ko je njen zven morda preizrazit, preveč prodoren, torej predaleč od *blau-genau*. Bolj ubrana sta druga poskusa, ki imata oba namesto rime asonanco: varianta B s parom *modro-polno* je pomensko in glasovno zelo ustrezna izbira, žal pa je s *kroglo*, dodatnim tretjim asoniranim členom v notranjosti verza, čez potrebno mero fonično označevana; s tem namreč, ko te asonirane besede dvostižje

zaznamovano razčlenjajo na tri izrazitejše ritmično-semantično enote, se verzima zaključkoma zmanjšata izrazitost in moč. Zatorej vse tako kaže, da je oblika A z asonanco *modro-kroglo* še najmanj sporna, čeprav je res, da edina izmed teh treh različic navaja najprvo natančnost (strela) in šele nato pritegne pozornost na neposrednega povzročitelja smrti (kroglo).

V prevodih dvostišja lahko zaradi različnih, čeprav omejenih možnosti, ki jih posamezni jeziki ponujajo, med rimanima oz. asoniranima besedama nastajajo mnogovrstne povezave. Izmed tistih prevedkov, ki so tako kakor izvornik obdržali kot prvo rimano besedo *modro*, so najpogostejši angleški. Prav vseh devet primerov, ki so nam na voljo,¹⁷ namreč v prvem verzu ohranjajo barvno besedo *blue*, in sicer ne glede na to, ali gre za eno oko ali dvoje oči. Druga rimana beseda je – samo enkrat – (*pierce you right*) *through*, medtem ko se pojavita štirikrat *true*, ki ustreza nemškemu *genau*, in štirikrat *you/tebe*. Taisti, vendar jezikovno spremenjeni *jou/tebe* se rima na *blauw/modro* tudi v enem od trojice nizozemskih prevodov (26), edinem, v katerem deluje samo eno oko. V eni od variant, kjer sta omenjeni obe očesi (27), je drugi prevajalec k *blauw/modro* izbral besedo, ki se oddaljuje od izvornika – *rauw*: »zadene te sedaj *surovo*«, torej neusmiljeno. V enem izmed francoskih prevedkov (35) se z *bleu* rimajo *yeux* (te frappe entre les *yeux* / te zadene med oči), v drugem (33) pa *veut* (où il *veut* / kjer hoče). Na poljsko *modro* *niebieskie* se eden prevedkov zelo zvesto asonira s *celnie/natančno* (13), s katalonskim *blau* pa se rima *escau/zadene* (45). V hrvaškem prevodu (3) pride do zveze »oko mu je *plavo* – pogađa te *pravo*«, torej brez obotavljanja, direktno, natančno. V najmlajšem španskem prevodu (43) je kot nasledek želje po rimi nastala anastrofa; ker je preobrnjen običajni besedni red, beremo, da »su ojo azul *es* / njegovo oko *modro je*«, tako se lahko, sicer ne v popolnosti, ujema z drugo rimano besedo *vez*.

Prvi člen rime je lahko namesto s pridevnikom *modro* zaseden s samostalnikom, katerega določuje: *oko*. Z inverzijo premaknjen na konec verza (*modro* je njegovo *oko*), se z njim v več primerih v drugem verzu ujema *natančno*; in sicer v enem izmed hrvaških prevedkov (4), tam gre za asoniran par »plavo mu *óko* – pogađa *točno*«, ter v danskem dvostišju (28), ki je rima-no: »blåt er hans *øje* (modro je njegovo *oko*) – han træffer dig *nøje* (zadene te *točno*)«. Podobna je naša nekoliko modificirana besedna zveza »zadene *ostró*«, ki vsaj preko ostrostrelca asociira natančnost zadetka (C). Sicer se na *oko* [óko] v poljščini rima tudi *głęboko/globoko* v enem izmed prevedkov v tem jeziku (11).

17 Medtem ko leta 1995 Felstiner (2001: 32) omenja, da je bilo objavljenih vsaj petnajst različnih prevodov *Fuge smrti*, govori Peter Hutchinson (2000: 201) pet let kasneje o skoraj dvajsetih angleških verzijah te pesmi.

Z nekaterimi drugimi prevodi nastajajo med partnerskima členoma na koncu dvostišja tudi drugačna razmerja. V nizozemskem prevedku (25a) je pomaknjen v ospredje mojster iz Nemčije, o katerem je povedano, kako »modre so njegove oči«, kakšno je njegovo dejanje – »zadene te s svinčeni mi krogli« –, in da »stoji tam negibno«. Smrt potemtakem ni upodobljena z vizualno približanim enim modrim očesom, torej v strelskem položaju, in tudi o natančnosti zadetkov, teh je namreč tukaj več, ni govora. Očitno torej besedi, ki se v obeh verzih rimata, *ogen/oči* in *onbewogen/negibno*, ne uprizarjata več usodnega odnosa med rabljem in žrtvijo, ampak smrt, ki se tukaj pojavlja srhljivo nepremična v drži, v kateri s svojo zloveščo mirnostjo vzbuja strah in stopnjuje vtis groze, stopnjevano mistificirata. Drugače povedano, dvostišje je sicer opremljeno z rimanima besedama, ti pa ne govorita hkrati še o rimanem dejanju, zakaj ta rima, izmikajoč se izvorni *blau-genau*, ni dejavna, ni smrtna, preprosto ni rima smrti.

Peter Nijmeijer je torej s tem, ko je dvostišju v nizozemščini oskrbel rimo, ne da bi jo funkcionaliziral po Celanovem zgledu, ravnal popolnoma nasprotno od Edvarda Kocbeka, ki je rimo zavrgel, končni besedi pa, spoštujoč izvirnik, prevzel in med seboj spletel. Seveda je Kocbekovo spoštovanje nemškega osnovka samo delno, saj je upošteval le pomensko, ne tudi glasovno stran verznega konca. Po istem načelu je nastala vrsta drugih nerimanih prevedkov, ruski (8), poljski (10), kasnejši romunski (32), oba italijanska (39, 40), dva španska (41, 42) in en katalonski (44).

* * *

Prevajalna bilanca izkazuje tole podobo:

- Izmed pregledanih 52 prevedkov tega dvostišja jih je 20, to je 38 %, upoštevalo končno rimo, v dveh drugih jo je na tem mestu zamenjala asonanca, kar znese skupaj 42 %. Preostalih 30 dvostišij, to je kar 58 %, je v tem pesemskem segmentu pomanjkljivih, saj so prevedene pesmi zaradi opuščanja zaznamovanega verznega konca načeloma prikrajšane za ne nepomembno semantično-fonično prvino.
- Potem ko razmejimo prevedke dvostišja, ki metonimično oko v ednini ohranjajo, teh je 33, od tistih, ki to prikrito podobo izbrišejo, ponavljajoč prvotno množinsko izjavo o modrih očeh, teh je 18, ugotavljamo naslednje: slaba polovica prevedkov (16) v »enočni« skupini je hkrati tudi rimanih (48 %), medtem ko je delež rimanih prevedkov (5) v »dvočni« skupini manjši (36 %).¹⁸ Iz tega razberemo, da se prevajalci, ki

18 Norveški prevedek dvostišja (29) je zunaj obeh skupin, ker v njem niso oči modre, ampak »njegov pogled je moder«.

upoštevajo enega izmed navedenih konstitutivnih elementov dvostišja, nekoliko pogosteje posvečajo še drugemu, ne da bi mi seveda vedeli, kateri izmed obeh poudarjenih značilnosti je bila izkazana prvotna pozornost, ki je nato vodila še k upoštevanju druge.

- Kakor je razvidno iz preglednice, obstaja med različnimi jezikovnimi družinami velika razlika, ki jo zlahka zaznamo: prav vseh petnajst objavljenih prevedkov v štiri germanske jezike je rimo realiziralo (torej 100 %), medtem ko so tisti v slovanskih in romanskih jezikih v večji meri nerimani (delež rime in asonance je pri prvih in drugih le 27 %), popolnoma nerimanih je poleg tistega v albanščini vseh pet prevedkov v treh neindoevropskih jezikih – finščini, madžarščini in turščini. Ti podatki, ki so hkrati značilni in poučni ter na neki način kar presenetljivi, povedo pravzaprav komajda kaj o tem, koliko je uporaba rime oz. asonance resnično pogojena s skupino, v katero kak jezik sodi, zakaj glasovne figure nastajajo v vseh jezikih, pa čeprav so ti vezani na različne verzifikacijske sisteme. Seveda tudi ni jasno, če smo na podlagi teh podatkov upravičeni sklepati, da so za verzne posebnosti umetniških besedil v jezikih iz germanskega kroga bolj dovzetni tisti prevajalci/pesniki, ki sami pripadajo temu jezikovnemu krogu, kakor drugi iz recimo slovanske ali romanske družine. Vse namreč tako kaže – ne nazadnje tudi zaradi tega, ker količina in raznolikost nabranih prevodov le še ni povsem zanesljiva podlaga – da za sedaj nimamo pravice do kakega sklepa, ki bi bistveno presejal misel, kako je pri takem početju navsezadnje najbolj pomembna prevajalčeva osebna odločitev, izvirajoča predvsem iz tega, kolikšna sta obseg in globina njegove literarne in jezikovne razgledanosti, pesniške senzibilnosti in ustvarjalne volje, ter kakšna je nasploh njegova metoda prestavljanja. S to splošno mislijo, ki je tako rekoč umevna sama po sebi, se sicer lahko samovšečno spogledujemo, vendar se ob njej upravičeno oglašajo pomislek, ali in kako jo je mogoče uskladiti s Solomonovo dvomljivo romunsko različico centralnih verzov Celanove pesmi, ko vemo, da je nastala v tako tesni prostorski in duhovni bližini njenega avtorja, najbrž celo z njegovim sodelovanjem. In končno, v kolikšni meri relativira ta solomonska rešitev – ob dejstvu, da smo obravnavali le dvojico verzov – pomen naše analize celotnega nabranega korpusa prevodov *Fuge smrti*, pri kateri so bili v pomoč poznavalci mnogih tukaj upoštevanih jezikov.

Paul Celan: Todesfuge / Fuga smrti

0 30 *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau*
31 *er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*

A smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
zadene natanko zadene s svinčeno te kroglo

B smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
zadene s svinčeno te kroglo zadene te v polno

C smrt je iz Nemčije mojster modro je njegovo oko
zadene te s kroglo svinčeno zadene ostró

1 smrt je mojster iz nemške dežele oko mu je sinje
zadene te s svinčem v srce te zadene natančno
Edvard Kocbek (1966): FUGA O SMRTI

2 smrt je mojster iz Nemčije njegovo oko je modro
s svinčenko meri vate natančno zadeva
Niko Grafenauer (1985, 1998): MRTVAŠKA FUGA

3 smrt je majstor iz Nemačke oko mu je plavo
pogađa te olovnim zrnem pogađa te pravo
Zvonimir Kostić Palanski (1978): FUGA SMRTI

4 smrt je maestro iz Njemačke i plavo mu oko
on gađa te olovnim kuglom i pogađa točno
Truda Stamać (1989): FUGA SMRTI

5 smrt je majstor iz Nemačke njegovo oko je plavo
olovnim zrnem te pogađa zanavek te pogađa
Zlatko Krasni (1989): FUGA SMRTI

6 смерть великий маэстро с голубыми глазами
смерть немецкая музыка
мы пьем тебя утром и вечером
пьем тебя пьем тебя пьем
великий маэстро смерть стреляет без промаха метит
в сердце сбицовую пулей
Л. Гинзбург (1975): ФУГА СМЕРТИ

- 7 смерть это мастер германский его глаз голубой
свинцовой пулей настигнет тебя он и точно настигнет
 Анна Глазова (1998): ФУГА СМЕРТИ
- 8 смерть из Германии мастер глаз у него голубой
он попадает в тебя свинцовою пулей он попадает в тебя точно
 Лилит Жданко–Френкель (2005): ФУГА СМЕРТИ
- 9 смерть, німецький музика з голубими очима,
куля його свинцева поцілить тебе просто в лоб.
 Василь Стус (2001): ФУГА СМЕРТИ
- 10 śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko jest niebieskie
trafia cię ołowianą kulą trafia cię dokładnie
 Feliks Przybylak (1988): FUGA ŚMIERCI
- 11 Śmierć jest mistrzem z Niemiec niebieskie ma oko
Trafi cię kulą z ołowiu trafi celnie głęboko
 Stanisław Jerzy Lec (2003): FUGA ŚMIERCI
- 12 śmierć jest mistrzem z Niemiec jego oczy błękitne
on godzi w ciebie ołowianą kulą godzi w ciebie celnie
 Stanisław Wygodzki (2003): FUGA ŚMIERCI
- 13 śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko niebieskie
i trafi cię kulą z ołowiu i trafi cię celnie
 Piotr Lachmann (2003): FUGA ŚMIERCI
- 14 smrt je maestro z Němec oči má modravé
kulkou z olova přesně tě zasáhne
 Ludvík Kundera (1986, 1990): FUGA SMRTI
- 15 smrť je nemecký majster má modré oči
trafí ťa olovenou guľkou trafí ťa presne
 Ivan Kupec (1966): FUGA SMRTI
- 16 a master from Germany death comes with eyes that are blue
with a bullet of lead he will hit in the mark he will hit you
 Christopher Middleton (1952): FUGUE OF DEATH

- 17 Death is a master from Germany his eye is blue
 he hits you with a leaden bullet he hits you true
 Michael Bullock (1955): FUGUE OF DEATH
- 18 death is a master from Germany his eye is blue
 he strikes you with leaden balls his aim is true
 Clement Greenberg (1955): DEATH FUGUE
- 19 Death is a gang-boss aus Deutschland his eye is blue
 he hits you with leaden bullets his aim is true
 Jerome Rothenberg (1959): DEATH FUGUE
- 20 and Death is a proud German master his eyes are bright blue
 he'll get you with missile of lead he will pierce you right through
 Donald White (1966): FUGUE OF DEATH
- 21 death is a master from Germany his eye is blue
 he shoots you with bullets of lead his aim is true
 Joachim Neugroschel (1971): DEATH FUGUE
- 22 death is a master from Germany his eye is blue
 he hits you with bullets of lead his target is you
 Karl S. Weimar (1974): FUGUE OF DEATH
- 23 death is a master from Germany his eyes are blue
 he strikes you with leaden bullets his aim is true
 Michael Hamburger (1988): DEATH FUGUE
- 24 this Death is ein Meister aus Deutschland his eye it is blue
 he shoots you with shot made of lead shoots you level and true
 John Felstiner (1993): DEATHSFUGUE
- 25a de dood is een meester uit Duitsland en blauw zijn z'n ogen
 hij raakt je met kogels van lood hij staat daar onbewogen
 Peter Nijmeijer (1976): DODENFUGA
- 25b de dood is een meester uit Duitsland en blauw zijn z'n ogen
 hij raakt je met kogels van lood hij staat onbewogen
 Peter Nijmeijer (s.a.): SIRENE

- 26 de dood is een meester uit Duitsland zijn oog het is blauw
hij raakt je met een kogel van lood haarscherp raakt hij jou
Frans Roumen (1988): FUGA VAN DE DOOD
- 27 de dood is een meester uit Duitsland zijn ogen zijn blauw
hij raakt je met loodzware kogel hij raakt je nu rau
Ton Naaijken (2003): FUGA VAN DE DOOD
- 28 Døden er en mester fra Tyskland blåt er hans øje
han træffer dig med en kugle af bly han træffer dig nøje
[avtor, leto?]: DØDSFUGA
- 29 døden er en mester fra Tyskland blikket er blått
han treffer med blykule treffer deg godt
Øyvind Berg (1996): DØDSFUGE
- 30 e moartea un meşter german albaştrii i-s ochii
cu plumbul te împröască din plin şi adânc te loveşte
Petre Solomon (1947): TANGOUL MORȚII
- 31 moartea este un meşter din Germania ochiul îi este albastru
te loveşte cu glonte de plumb te nimereşte
Luminiţa Graur & Ion Papuc (1998): SONATA MORȚII
- 32 moartea-i un maestru din țara germană ochiul lui e albastru
cu glonțul de plumb te loveşte te loveşte precis
[Stefan Bolea (2004)?]: »FUGA« MORȚII
- 33 la mort est un maître en Allemagne son œil est bleu
il t'atteint de sa balle de plomb il t'atteint où il veut
Alain Bosquet (1952): FUGUE DE LA MORT
- 34 la mort est un maître venu d'Allemagne son œil est bleu
elle te frappe d'une balle de plomb précise elle te frappe
Valérie Briet (1987): FUGUE DE MORT
- 35 la Mort est un Maître allemand son œil est bleu
il vise juste et sa balle de plomb te frappe entre les yeux
Jean Firges (1989): FUGUE DE LA MORT

- 36a la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
il te tire une balle de plomb il ne te manque pas
Jean Pierre Lefebvre (1993): FUGUE DE LA MORT
- 36b la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu
il l'atteint d'une balle de plomb il ne te manque pas*
[*On notera la rime (unique) de *blau* et *genau*.]
Jean Pierre Lefebvre (1998): FUGUE DE LA MORT
- 37 la mort ô maître d'Allemagne son œil est bleu
elle t'écrase et sa balle d'étain exacte t'écrase
François Turner (1995): FUGUE DE LA MORT
- 38 la mort est un Maître venu d'Allemagne son œil est bleu
il te touche d'une balle de plomb il te touche sans faillir
John E. Jackson (2004): FUGUE DE LA MORT
- 39 la morte è un maestro tedesco il suo occhio è azzurro
ti colpisce con palla di piombo ti colpisce preciso
Moshe Kahn & Marcella Bagnasco (1976): FUGA DI MORTE
- 40 la morte è un Mastro di Germania il suo occhio è azzurro
egli ti coglie col piombo ti coglie con mira precisa
Giuseppe Bevilaqua (1998): FUGA DELLA MORTE
- 41 la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
atina a darte con bala de plomo atina certeramente.
J. Francisco Elvira Hernandez (1972): FUGA SOBRE LA MUERTE
- 42 la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
te alcanza con bala de plomo te alcanza certero
Jesús Munárriz (1985): FUGA DE MUERTE
- 43 la muerte es un maestro que viene de Alemania su ojo azul es
te alcanza con bala de plomo certera a la vez
Arnau Pons (2005): FUGA DE MUERTE
- 44 la mort és un mestre d'Alemanya el seu ull és blau
t'encerta amb bala de plom t'encerta de ple
Artur Quintana (1966): FUGA DE MORT

- 45 la mort és un mestre vingut d'Alemanya el seu ull és blau
t'encerta amb la bala de plom en el punt just t'escau
Antoni Pous (1976): FUGA DE LA MORT
- 46 a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos
atinge-te com bala da chumbo acerta-te em cheio
João Barento (1993): FUGA DA MORTE
- 47 vdekja është usta gjerman me sy të kaltër
ai të qëllon me plumb dhe drejt e në shenjë
Agron Tufa (1999): FUGA E VDEKJES
- 48 tämä Kuolema on ein Meister aus Deutschland hänen silmänsä niin siniset
hän ampuu sinua lyijyluodilla ampuu sinut tasa-arvoisesti ja rehdisti
Aki Salmela (2005): KUOLEMANFUUGA
- 49 a halál némethoni mester két szeme van
elér a golyója talál sose téved
Írta Lator László (1981): HALÁLFUGA
- 50 német nagymester a halál és két szeme villan
ólomgolyóival lodöz ránk célba talál velük mindig
Gyorgy Faludy (s.a.): HALÁLFUGA
- 51 Alman bir ustadır ölüm gözleri mavi
seni kursunluyor tam on ikiden vuruyor seni
Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet (1983): ÖLÜM HAVASI
- 52 ölüm bir ustadır Almanya'dan gelen gözleri mavi
bir kurşunla geliyor sana tam göğsünden vurarak
Ahmet Cemal (1995): ÖLÜM FÜGÜ

Preglednica

52 prevodov v 21 jezikov

 (dvostišje: NR = nerimano, **R** = rimano, As = asonirano)

01	slovenščina	2 (1-2)	NR		
02	srbohrvaščina	1 (3)	R		
		1 (4)	As		
		1 (5)	NR		
03	ruščina	3 (6-8)	NR		
04	ukrajinsščina	1 (9)	NR		
05	poljščina	1 (11)	R		
		1 (13)	As		
		2 (10, 12)	NR		
06	češčina	1 (14)	NR		
07	slovaščina	1 (15)	NR	slovanski jeziki:	4 (2 R, 2 As) / 15
08	angleščina	9 (16-24)	R		
09	nizozemščina	3 (25-27)	R		
10	danščina	1 (28)	R		
11	norveščina	1 (29)	R	germanski jeziki:	14/14
12	romunščina	3 (30-32)	NR		
13	francoščina	2 (33, 35)	R		
		4 (34, 36-38)	NR		
14	italijanščina	2 (39-40)	NR		
15	španščina	2 (41-42)	NR		
		1 (43)	R		
16	katalonščina	1 (44)	NR		
		1 (45)	R		
17	portugalščina	1 (46)	NR	romanski jeziki:	4/15
18	albanščina	1 (47)	NR	albanski jezik:	0/1
19	finščina	1 (48)	NR		
20	madžarščina	2 (49-50)	NR		
21	turščina	2 (51-52)	NR	neindoevropski jeziki:	0/5
					22/52

Viri in literatura

A

- 0 Paul Celan: TODESFUGE
P.C. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Erster Band, Gedichte I. Frankfurt: Suhrkamp, 1986, 42. (suhrkamp taschenbuch, 1331).
- A-C Evald Koren: FUGA SMRTI
[neobjavljeni delovni prevedki]
- 1 Edvard Kocbek: FUGA O SMRTI
Dialogi 2/1966, 624.
- 2 Niko Grafenauer: MRTVAŠKA FUGA
Paul Celan. [Prevedel] Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985, 11. (Zbirka Lirika, 57).
Kajetan Kovič / Niko Grafenauer (ur.): *Antologija nemške poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998, 380. (Bela krizantema).
- 3 Zvonimir Kostić Palanski: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Fuga smrti*. Preveo Zvonimir Kostić Palanski. Niš: Gradina i Jedinstvo, 1978, 38.
- 4 Truda Stamač: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Poezija*. Prevela Truda Stamač. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989, 40. (Hyperion, 3).
- 5 Zlatko Krasni: FUGA SMRTI
Antologija savremene nemačke poezije (1945–1989). Priredio i preveo Zlatko Krasni. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo, 1989, 20. (Biblioteka Spektar).
- 6 Л. Гинзбург: ФУГА СМЕРТИ
Из современной австрийской поэзии: Сборник. Составитель Л. Гинзбург. Москва: 1975, 233.
- 7 Анна Глазова (1998): ФУГА СМЕРТИ
http://www.teneta.ru/1998/transl_stihi/glazova/celan3_germ.html
- 8 Лилит Жданко–Френкель: ФУГА СМЕРТИ
Пауль Целан: *Кристалл. Избранные стихи*. Москва: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2005, 20.
- 9 Василь Стус: ФУГА СМЕРТИ
Поезії. Антологія українського перекладу. Впорядкування та передмова Петра Рихла. Чернівці, 2001, 101.
- 10 Feliks Przybylak: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Wiersze*. Wybrał, przelożył i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, 13.
- 11 Stanisław Jerzy Lec: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 27.

- 12 Stanisław Wygodzki: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 293.
- 13 Piotr Lachmann: FUGA ŚMIERCI
Paul Celan. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki [več prevajalcev]. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, 295.
- 14 Ludvík Kundera: FUGA SMRTI
Paul Celan. Básně. [Prevedel] Ludvík Kundera. Roš chodeš. *Věstník židovských náboženských obcí v České republice a v Slovenskej republice* 52/1990, št. 11, 10. [Po objavi v P. C., *Sněžný part*, 1986].
- 15 Ivan Kupec: FUGA SMRTI
Paul Celan. *Piesok z urien*. Prel. Ivan Kupec. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966, 28. (Otvorené okná, 12).
- 16 Christopher Middleton: FUGUE OF DEATH
Hamburger, Michael & Christopher Middleton (ur.): *Modern German Poetry 1910 – 1960*. London: Macgibbon & Key, 1962, 321.
- 17 Michael Bullock: FUGUE OF DEATH
The Jewish quarterly (Spring 1955), 6.
- 18 Clement Greenberg: DEATH FUGUE
Commentary 19 (Mart 1955), 243.
- 19 Jerome Rothenberg: DEATH FUGUE
Marjorie Perloff: A Poet's Hope.
<http://www.bostonreview.net/BR30.6/perloff.html>
- 20 Donald White: FUGUE OF DEATH
Modern European Poetry. New York: Bantam Books, 1966, 165.
- 21 Joachim Neugroschel: DEATH FUGUE
Paul Celan Speech-Grille and Selected Poems. New York: E. P. Dutton, 1971, 31.
- 22 Karl S. Weimar: FUGUE OF DEATH
Karl S. Weimar: »Paul Celan's 'Todesfuge': Translation and Interpretation.« *PMLA* 89/1974, 86.
- 23 Michael Hamburger: DEATH FUGUE
Paul Celan. *Selected Poems*. Translated and Introduced by Michael Hamburger. London etc.: Penguin Books, 1990 (1988), 63.
- 24 John Felstiner: DEATHSFUGUE
»Deathfuge« and other poems. Paul Celan. Translated by John Felstiner. *Comparative Criticism* 15/1993, 184.
Tudi: John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven / London: Yale University Press, 2001 (1995), 31. (Yale Nota Bene).
- 25a Peter Nijmeijer: DODENFUGA
Paul Celan. *Spreektralie. Gedichten 1948–1970 & De meridiaan*. Vertaald door Peter Nijmeijer. Amsterdam: Meulenhoff, 1976, 17.

- 25b Peter Nijmeijer: SIRENE
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-niederlaendisch.html>
- 26 Frans Roumen: FUGA VAN DE DOOD
 Paul Celan. *Gedichten*. [Prevedel] Frans Roumen. Baarn: Ambo, 1988, 41.
- 27 Ton Naaijken: FUGA VAN DE DOOD
 Paul Celan. *Verzamelde gedichten*. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijken. Amsterdam: Meulenhoff, 2003.
- 28 [prevajalec?]: DØDSFUGA
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-daenisch.html>
- 29 Øyvind Berg: DØDSFUGA
 Paul Celan. Dikte. Utvalg, gjendiktning og etterord ved Øyvind Berg. Oslo: Kolon Forlag, 1996.
- 30 Petre Solomon: TANGOUL MORȚII
 Paul Celan. *Tangoul MorȚii*. Contemporanul, 2. maj 1947. [Faksimile v: Felstiner 2001, 29].
 tudi: <http://www.celan-projekt.de/todesfuge-rumaenisch.html>
- 31 Luminița Graur & Ion Papuc: SONATA MORȚII
 Paul Celan. *Poeme în românește de Luminița Graur și Ion Papuc*. București: Crater, 1998, 27.
 tudi: <http://www.agonia.ro/index.php/poetry/36242/index.html>
- 32 [prevajalec?]: »FUGA« MORȚII
<http://www.agonia.ro/index.php/poetry/69832/index.html>
- 33 Alain Bosquet: FUGUE DE LA MORT
Le journal des poètes 1952, no 1, 9.
- 34 Valérie Briet: FUGUE DE MORT
 Paul Celan. *Pavot et mémoire*. Traduit de l'allemand par Valérie Briet. [s. l.]: Christian Bourgois Éditeur, 1987, 89. (Collection Détroits).
- 35 Jean Firges: FUGUE DE LA MORT
 Jean Firges, »Citation et date dans la poésie de Paul Celan«. V: Christian Klein (ur.), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 67.
- 36a Jean Pierre Lefebvre: FUGUE DE LA MORT
Anthologie bilingue de la poésie allemande. Édition établie par Jean Pierre Lefebvre
 Paris: Gallimard, 1993, 1179. (Bibliothèque de la Pléiade).
- 36b Jean Pierre Lefebvre: FUGUE DE LA MORT
 Paul Celan. *Choix de poèmes réunis par l'auteur*. Traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Éditions Gallimard, 1998, 55. (Poésie/Gallimard).
- 37 François Turner: FUGUE DE LA MORT
 Jean Bollack: »Fugue de la mort de Paul Celan«. V: Jean Gilibert & Perel Wilgowicz (ur.), *L'ange exterminateur*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, 130.

- 38 John E. Jackson: FUGUE DE LA MORT
Paul Celan. *Poèmes*. Traduits et présentés par John E. Jackson. Paris: José Corti, 2004, 103.
- 39 Moshe Kahn & Marcella Bagnasco: FUGA DI MORTE
Paul Celan. *Poesie*. A cura di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco. Milano: Mondadori, 1976, 49.
- 40 Giuseppe Bevilacqua: FUGA DELLA MORTE
Paul Celan. *Poesie*. Tutte le traduzioni sono di Giuseppe Bevilacqua. Milano: Mondadori, 1998, 65. (I Meridiani).
- 41 J. Francisco Elvira Hernandez: FUGA SOBRE LA MUERTE
Paul Celan. *Poemas*. Traducción y prólogo de J. Francisco Elvira-Hernandez. Madrid: Visor, Alberto Corazón, Editor, 1972, 31.
- 42 Jesús Munárriz: FUGA DE MUERTE
Paul Celan. *Amapola y memoria. Mohn und Gedächtnis*. Traducción y notas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1985, 59.
- 43 Arnau Pons: FUGA DE MUERTE
Jean Bollack: *Poesía contra poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2005, 32.
- 44 Artur Quintana: FUGA DE MORT
Feliu Formosa & Artur Quintana (ur.). *A la paret escrit amb guix. Poesia alemanya de combat*. Barcelona: Proa, 1973 (1966).
- 45 Antoni Pous: FUGA DE LA MORT
Ramon Farrés: *Antoni Pous. L'obra essencial*. Vic: Eumo Editorial, 2006, 425–426.
Prvič obj. v: Antoni Pous: *Traduccions de Paul Celan*. Barcelona: Lumen. 1976.
- 46 João Barento: FUGA DA MORTE
Paul Celan. *Sete rosas mais tarde. Antologia poética. Edição bilingue*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993, 19.
- 47 Agron Tufa: FUGA E VDEKJES
Aleph 9 (Aleph: e përtremuajshme letrare). Tiranë: Aferdita, 1999, 139.
- 48 Aki Salmela: KUOLEMANFUUGA
Puiden lohtu. Saksankielistä runoutta 1946–2000. Helsinki: WSOY, 2005, 87.
- 49 Írta Lator László: HALÁLFÚGA
Paul Celan. *Halálfúga. Válogatta, fordította és az utószót Írta Lator László*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981, 17.
- 50 Gyorgy Faludy: HALÁLFÚGA
<http://www.celan-projekt.de/todesfuge-ungarisch.html>
- 51 Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet: ÖLÜM HAVASI
Paul Celan. *Bademlerden Say Beni. Almanca'dan çevirenler: Gertrude Durusoy & Ahmet Necdet*. [Istanbul]: Adam, 1983, 21.
- 52 Ahmet Cemal: ÖLÜM FÜGÜ
Paul Celan. *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. [Prevedel] Ahmet Cemal. Istanbul: Kavram, 1995, 53.

Abecedni seznam prevajalcev:

Bagnasco, Marcella (39); Barento, João (46); Berg, Øyvind (29); Bevilaqua, Giuseppe (40); Bosquet, Alain (33); Briet, Valérie (34); Bullock, Michael (17); Cemal, Ahmet (52); Durusoy, Gertrude (51); Elvira Hernandez, J. Francisco (41); Faludy, Gyorgy (50); Felstiner, John (24); Firges, Jean (35); Ginzburg, Lev (6); Glazova, Ana (7); Grafenauer, Niko (2); Graur, Luminița (31); Greenberg, Clement (18); Hamburger, Michael (23); Jackson, John E. (38); Kahn, Moshe (39); Kocbek, Edvard (1); Kostić Palanski, Zvonimir (3); Krasni, Zlatko (5); Kundera, Ludvík (14); Kupec, Ivan (15); Lachmann, Piotr (13); Lec, Stanisław Jerzy (11); Lator László, Írta (49); Lefebvre, Jean Pierre (36); Middleton, Christopher (16); Munárriz, Jesús (42); Naaijkens, Ton (27); Necdet, Ahmet (51); Neugroschel, Joachim (21); Nijmeijer, Peter (25); Ion Papuc (31); Pons, Arnau (43); Pous, Antoni (45); Przybylak, Feliks (10); Quintana, Antonio (44); Rothenberg, Jerome (19); Roumen, Frans (26); Salmela, Aki (46), Solomon, Petre (30); Stamać, Truda (4); Stus, Vasil (9); Tufa, Agron (47); Turner, François (37); Weimar, Karl S. (22); White, Donald (20); Wygodzki, Stanisław (12); Ždanko-Frenkel, Lilit (8).

B

Celan, Paul (1986). *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. I. Gedichte I. Frankfurt: Suhrkamp. (suhrkamp taschenbuch, 1331).

Goethe, Johann Wolfgang von (1966 [1949]). *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. I. Ur. Erich Trunz. Hamburg: Wegner.

Rilke, Rainer Maria (1966). *Werke in drei Bänden*. II. Gedichte und Übersetzungen. Frankfurt: Suhrkamp.

Župančič, Oton (1967). *Zbrano delo*. IV. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

C

Baumgart, Reinhard (1965). »Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur«. *Merkur* 19, 37–50.

Bollack, Jean (1995). »Fugue de la mort de Paul Celan.« V: Jean Gilibert & Perel Wilgowicz (ur.). *L'ange exterminateur*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 129–152.

Buck, Theo (1987). »Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans 'Todesfuge'«. V: Chaim Shoham / Bernd Witte (ur.), *Datum und Zitat bei Paul Celan: Akten des Internationalen Paul-Celan-Colloquiums, Haifa 1986*. Bern idr.: Peter Lang, 11–41. (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Kongressberichte, 21).

Buck, Theo (2002). »Todesfuge.« V: Hans-Michael Speier (ur.), *Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart: Reclam, 9–27. (Universal-Bibliothek, 17518. Interpretationen).

Emmerich, Wolfgang (1999). *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. (rororo Monographie. 50397).

Felstiner, John (2001 [1995]). *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven / London: Yale University Press. (Yale Nota Bene).

- Firges, Jean (1989). »Citation et date dans la poésie de Paul Celan.« V: Christian Klein (ur.), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 53–109.
- Firges, Jean (1999 [1998]). *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. (Ludwigsburger Hochschulschriften, 18).
- Fricke, Hannes (1997). »Sentimentalität, Plagiat und übergroße Schönheit? Über das Mißverständnis 'Todesfuge'«. *Arcadia* 32/1 (*Celan und/in Europa*), 195–209.
- Gellhaus, Axel (ur.) (1998). »Fremde Nähe«. *Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft. (1997). (Marbacher Kataloge, 50).
- Gossens, Peter (2003). »Bibliographie der Übersetzungen Paul Celans. Stand: 1. Januar 2002.« V: Hans-Michael Speier (ur.), *Celan-Jahrbuch 8 (2001/02)*. Heidelberg: Winter, 353–389. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 190).
- Gutman, Israel (ur.) (1998). *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. II. München / Zürich: Piper.
- Homann, Renate (1999). *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hutchinson, Peter (2000). »Paul Celan, 'Todesfuge'«. V: isti (ur.), *Landmarks in German Poetry*. Oxford idr.: Lang, 201–215. (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur. 20).
- Jabès, Edmond (1989). »Des verstorbenen Freundes gedenkend. Wie ich Paul Celan lese.« *Die Zeit* 22. 4.
- Kiesel, Helmuth (1996). »Todesfuge oder Todestango? Überlegungen zum Titel und zur Struktur von Paul Celans Gedicht 'Todesfuge'«. V: Theo Stammen / Heinrich Oberreuter / Paul Mikat (ur.). *Politik – Bildung – Religion. Hans Maier zum 65. Geburtstag*. Paderborn idr.: Ferdinand Schöningh, 561–568.
- Konietzny, Ulrich (1990). »Gedichte nach der 'Todesfuge'«. V: Hans-Michael Speier (ur.), *Celan-Jahrbuch 3 (1989)*. Heidelberg: Winter, 37–46. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, 103).
- Kraft, Werner (1980). »Gedicht und Wirkung. Zu zwei Gedichten von Paul Celan.« *Neue deutsche Hefte* 27/4, 740–745.
- Lamping, Dieter (1996). *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. (Sammlung Vandenhoeck).
- Levi, Primo (2003). *Potopljeni in rešeni*. Prev. Irena Prosenč Šegula. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Matt, Peter von (1990). »Wie ist das Gold so gar verdunkelt.« *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17. 2.
- Mayer, Hans (1967). *Zur deutschen Literatur der Zeit: Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Müller-Seidel, Walter (1969 [1965]). *Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*. Stuttgart: Metzler.
- Neumann, Peter Horst (1979). »Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?« V: Walter Hinck (ur.), *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelgesang, Ballade, Chronik*. Frankfurt: Suhrkamp, 230–237. (edition suhrkamp, 721).
- Safranski, Rüdiger (1997 [1994]). *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Weimar, Karl S. (1974). »Paul Celan's 'Todesfuge': Translation and Interpretation.« *PMLA* 89, 85–96.
- Wiedemann, Barbara (2003). Kommentar. V: ista (ur.), Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt: Suhrkamp, 559–985. (suhrkamp taschenbuch, 3665).

Paul Celan: *Todesfuge*

- 1 Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 2 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 3 wir trinken und trinken
 4 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 6 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 7 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
 8 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 9 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
- 10 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 11 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 12 wir trinken und trinken
 13 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 14 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 15 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
- 16 Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 17 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 18 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
- 19 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 20 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 21 wir trinken und trinken
 22 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 23 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
- 24 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 25 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 26 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
- 27 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 28 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 29 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 30 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 31 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 32 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 33 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 34 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
- 35 dein goldenes Haar Margarete
 36 dein aschenes Haar Sulamith

Paul Celan – Evald Koren: *FUGA SMRTI* (2005)

- 1 Črno mleko jutra pijemo ga zvečer
- 2 pijemo ga opoldne in zjutraj pijemo ga ponoči
- 3 pijemo in pijemo
- 4 grob kopljemo v višavah tam ni ležati tesno
- 5 Moški prebiva v hiši igra se s kačami piše
- 6 piše v Nemčijo ko se zmračí tvoji zlati lasje Margareta
- 7 napiše in stopi pred hišo in zvezde bleščijo z žvižgom goniče prikličí si svoje
- 8 z žvižgom jude zbeza si svoje dá grob jim kopati v zemljo
- 9 ukaže nam zaigrajte zdaj godbo za ples

- 10 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 11 pijemo te zjutraj in opoldne pijemo te zvečer
- 12 pijemo in pijemo
- 13 Moški prebiva v hiši igra se s kačami piše
- 14 piše v Nemčijo ko se zmračí tvoji zlati lasje Margareta
- 15 Tvoji pepelni lasje Sulamit grob kopljemo v višavah tam ni ležati tesno

- 16 Zavpije globlje zasadite v zemljo vi tu vi tam pa igrajte in pojte
- 17 pograbi železo za pasom vihti ga oči ima modre
- 18 globlje zasadite lopate vi tu vi tam še igrajte za ples

- 19 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 20 pijemo te opoldne in zjutraj pijemo te zvečer
- 21 pijemo in pijemo
- 22 moški prebiva v hiši tvoji zlati lasje Margareta
- 23 tvoji pepelni lasje Sulamit igra se s kačami

- 24 Zavpije slajše igrajte smrt smrt je iz Nemčije mojster
- 25 zavpije mračneje vlecite po goslih potem se kot dim vzdignete v zrak
- 26 grob imate potem v oblakih tam ni ležati tesno

- 27 Črno mleko jutra pijemo te ponoči
- 28 pijemo te opoldne smrt je iz Nemčije mojster
- 29 pijemo te zvečer in zjutraj pijemo in pijemo
- 30 smrt je iz Nemčije mojster oko njegovo je modro
- 31 zadene te natanko zadene s svinčeno te kroglo
- 32 moški prebiva v hiši tvoji zlati lasje Margareta
- 33 goniče svoje naščuva na nas grob nam poklanja v zraku
- 34 igra se s kačami in sanjari smrt je iz Nemčije mojster

- 35 tvoji zlati lasje Margareta
- 36 tvoji pepelni lasje Sulamit

Paul Celan – Edvard Kocbek: *FUGA O SMRTI* (1966)

- 1 Črno mleko jutra glej pijemo sredi večera
 2 opoldne ga pijemo zjutraj ponoči ga pijemo
 3 pijemo venomer pijemo
 4 kopljemo grob sredi zraka v njem ti ne bo pretesnó
 5 V hiši je človek s kačami igro igra in piše
 6 ko se zmračí še piše na Nemško tvoji zlati lasje Margareta
 7 in ko popiše stopi pred hišo bleščijo se zvezde pse si prižvižga
 8 prižvižga si žide ukaže skopati jim grob sredi zemlje
 9 ukaže in že zaigrajo za ples
- 10 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
 11 zjutraj te pijemo pijemo v soncu in pijemo v mraku
 12 pijemo venomer pijemo
 13 V hiši je človek igra se s kačami piše in piše
 14 ko se zmračí še piše na Nemško tvoji zlati lasje Margareta
 15 Sulamit tvoji pepelnati kodri kopljemo grob sredi zraka v njem ti ne bo pretesnó
 16 Kliče in reže globlje v zemljo vi drugi pa pojte plešite
 17 seže po jeklu za pasom zamahne oči so mu sinje
 18 zarežite globlje z lopato vi drugi pa dalje igrajte za ples
- 19 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
 20 v soncu te pijemo pijemo zjutraj in v mraku
 21 pijemo venomer pijemo
 22 V hiši je človek tvoji zlati lasje Margareta
 23 Sulamit tvoji pepelnati kodri s kačami igro igra
 24 Kliče raznéžuje igro umiranja smrt je mojster iz nemške dežele
 25 kliče temneje igra na gosli kot dim se vzdigujete v zrak
 26 in že ste v grobu oblakov v njem vam ne bo pretesnó
- 27 Črno mleko jutra ponoči te pijemo
 28 v soncu te pijemo smrt je mojster iz nemške dežele
 29 v mraku te pijemo pijemo zjutraj pijemo venomer pijemo
 30 smrt je mojster iz nemške dežele oko mu je sinje
 31 zadene te s svinčcem v srce te zadene natančno
 32 v hiši je človek tvoji zlati lasje Margareta
 33 pse si ščuva na nas in grob nam podarja v ozračju
 34 s kačami igro igra in sanjari smrt je mojster iz nemške dežele
- 35 tvoji zlati lasje Margareta
 36 tvoji pepelnati kodri Sulamit

Paul Celan – Niko Grafenauer: *MRTVAŠKA FUGA* (1985, 1998)

- 1 Črno mleko zore pijemo ga zvečer
 2 pijemo ga opoldne in zjutraj pijemo ga ponoči
 3 pijemo in pijemo
 4 v zraku kopljemo grob tam ni tesno ležati
 5 V hiši prebiva človek ki se igra s kačami ki piše
 6 ko se mrači piše v Nemčijo tvoji zlati lasje Margarita
 7 piše in stopi pred hišo in zvezde se bliskajo z žvižgom sklicuje svoje pse
 8 z žvižgom sklicuje svoje Žide dá jim kopati grob v zemlji
 9 ukaže zdaj nam igrajte za ples
- 10 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 11 pijemo te zjutraj in opoldne pijemo te zvečer
 12 pijemo in pijemo
 13 V hiši prebiva človek ki se igra s kačami ki piše
 14 ko se mrači piše v Nemčijo tvoji zlati lasje Margarita
 15 Tvoji pepelni lasje Sulamit v zraku kopljemo grob tam ni tesno ležati
 16 Kriči zapičite globlje v zemljo vi tu vi tam pa igrajte in pojte
 17 pograbi železo za pasom vihti ga njegove oči pa so modre
 18 globlje z lopato vi tu vi tam pa dalje igrajte za ples
- 19 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 20 pijemo te opoldne in zjutraj pijemo te zvečer
 21 pijemo in pijemo
 22 V hiši prebiva človek tvoji zlati lasje Margarita
 23 tvoji pepelni lasje Sulamit igra se s kačami
- 24 Kriči igrajte smrt slajše smrt je mojster iz Nemčije
 25 kriči vlecite temneje po goslih potem se kot dim izvijete v zrak
 26 potem boste imeli grob med oblaki tam ni tesno ležati
- 27 Črno mleko zore pijemo te ponoči
 28 pijemo te opoldne smrt je mojster iz Nemčije
 29 pijemo te zvečer in zjutraj pijemo in pijemo
 30 smrt je mojster iz Nemčije njegovo oko je modro
 31 s svinčenko meri vate natančno zadeva
 32 v hiši prebiva človek tvoji zlati lasje Margarita
 33 svoje pse ščuva na nas v zraku poklanja nam grob
 34 s kačami se igra in sanja smrt je mojster iz Nemčije
- 35 tvoji zlati lasje Margarita
 36 tvoji pepelni lasje Sulamit