

PAUL CELAN V SVETOVNI LITERATURI IN SLOVENSKEM PREVODU

Vid Snoj
Univerza v Ljubljani

1 Celan: fenomen svetovne literature

Paul Celan (1920–1970) je nemškojudovski pesnik, o katerem je George Steiner že kmalu po njegovi smrti zapisal, da je »skoraj gotovo največji evropski pesnik obdobja po letu 1945« (1975, 182).

Rojen je bil v Černovcih, glavnem mestu Bukovine, ki je z razpadom Avstro-Ogrske ob koncu prve svetovne vojne postala sestavni del Romunije. Med drugo svetovno vojno se je izognil deportaciji v taborišče, v katerem sta umrla njegova starša. Več kot leto in pol je preživel v delovnih taboriščih po Romuniji. Proti koncu vojne je iz Černovcev, ki jih je zasedla Rdeča armada, z dovoljenjem sovjetske oblasti šel v Bukarešto, od tam leta 1947 ilegalno na Dunaj in po nekaj več kot pol leta naprej v Pariz, kjer je ostal do konca življenja, ki ga je končal s skokom v Seno.

Celanova prva objavljena pesem je »Todesfuge« (»Fuga smrti«). Ta pesem z glasbeno strukturo ter gosto mrežo metafor in aluzij, ki v golo resničnost taborišča smrti všivajo nemški in judovski zgodovinski in kulturni spomin, je prvič izšla leta 1947 v romunskem prevodu in postala najslavnejša pesem o holokavstu sploh. Potem ko je na začetku petdesetih let postala javno dostopna še v izvorniku, je v Zvezni republiki Nemčiji prišla v šolske čitanke, z njenimi prevodi v druge jezike pa se navadno začenja tudi širša bralska recepcija Celanovega pesništva zunaj Nemčije.

Celanovo pesništvo se torej od začetka postavlja zoper razvpito trditev Theodorja W. Adorna, zapisano ob koncu štiridesetih let, da je pisati pesmi po Auschwitzu barbarsko. Adorno je dolgo zagovarjal to trditev, med drugim z argumentom, da estetska stilizacija nezamisljivi človeški usodi odvzame grozo nemisljivega. Po drugi strani se je Celanu samemu upiralo ne samo mimetično prikazovanje taboriščnega trpljenja, ampak tudi

sentimentalno objokovanje mrtvih. V zapiskih za »Meridian«, nagovor, ki ga je imel ob prejetju Büchnerjeve nagrade leta 1960 in ki je njegov poglavitni poetološki tekst, se je ohranila misel, da kdor je pripravljen le točiti solze za mrtvimi, »jih, mandljeoko lepe, še drugič ubija« (Celan 1999, 127). Celanovo pesništvo je nazadnje doseglo Adornovo priznanje: »Celanove pesmi hočejo najskrajnejšo grozo izrekati z zamolkom« (Adorno 1972, 477).

Celan je v holokavstvu izgubil starša, ljudstvo, domovino, ki je bila zanj kot Juda od rojstva krušna domovina, in se naselil v krušni deželi, Franciji, kjer je preživel večji del svojega ustvarjalnega življenja. Edino, česar ni izgubil, je jezik. Leta 1958 je v nagovoru ob podelitvi literarne nagrade mesta Bremen dejal:

Ta, jezik, je ostal neizgubljen, ja, kljub vsemu. Vendar je zdaj moral iti skozi svoje lastno pomanjkanje odgovorov, iti skozi strašljivo obnemelost, iti skozi tisočere temine smrt prinašajočega govora. Šel je skozi in ni dal besed za *to, kar se je zgodilo*; toda šel je skozi to zgodovanje. Šel je skozi in mogel spet priti na dan, »obogaten« z vsem tem. (Celan 2020b, 882, poudaril V. S.)

Celan je bil večjezičen. Njegov prvi jezik je bila nemščina, med osnovnim šolanjem se je naučil romunščine in hebrejščine, na gimnaziji ob klasičnih jezikih, grščini in latinščini, tudi francoščine ter kmalu potem še angleščine in ruščine. V Bukarešti je v romunščino prevajal rusko literaturo in v tem jeziku napisal več pesmi. Vendar je jezik, ki mu je kljub vsem izgubam ostal, materni jezik, čeprav je postal jezik morilcev njegove matere. Materni jezik, edina mogoča izbira za pesniški jezik, je v Celanovi rabi, ki je nenehen boj z jezikom in kopanje po njem, postal »nenormalna«, Nemcem tuja nemščina. V njej je dajal glas mrtvim, na primer v »Fugi smrti« ali »Psalmu«, in čedalje intenzivneje uglaševal različne načine molčanja pred neizrekljivim: zbijanje genitivnih metafor v kompozita po eni strani, razgrajevanje besed v zloge in glasove po drugi, elipso, pavzo, cezuro. »To, kar se je zgodilo« in za kar je jezik ostal brez besede, je neizrekljivo, na katero je od začetka vezano Celanovo pesništvo (prim. Franke 2014, 85).

Celanov jezik in poetologija sta postala predmet ne samo kritiške, ampak v zadnjem desetletju njegovega življenja tudi že literarnovedne oziroma filološke obravnave predvsem v Nemčiji. K zanimanju nemške germanistike za njegovo pesništvo je pripomoglo to, da je v Zvezni republiki Nemčiji izdajal svoje in prevodne pesniške knjige, iz Francije občasno hodil tja na javna branja ter stkal tesne vezi z nekaterimi pomembnimi nemškimi in švicarskimi germanisti. Vendar so se ti zvečine osredotočali na hermenevitične probleme, ki jih postavljata Celanov pesniški jezik v razmerju do resničnosti in metapoetska refleksija o jeziku, ne da bi se posebej ozirali na njegovo judovstvo in središčni pomen holokavsta za njegovo pesništvo. Že v petdesetih letih pa je na Celana postal pozoren Martin Heidegger, najvplivnejši filozof 20. stoletja.

Celan je Heideggerja začel brati kmalu po vojni, čeprav je vedel za Heideggerjevo zgodnje sodelovanje z nacisti, od katerega se ta ni nikdar javno distanciral. Bralski zaznamki v Heideggerjevih knjigah, ki se jih je v Celanovi zasebni knjižnici nabralo sploh največ izmed filozofskih knjig, pričajo, da je Celana pritegovala misel o pesniškem jeziku in njegovem razkrivanju resnice biti, kot jo je Heidegger razvijal zlasti ob pesništvu Friedricha Hölderlina. Celan se je v svojem lastnem mišljenju o pesništvu orientiral po Heideggerju, bodisi da mu je pritrjeval bodisi se odmikal od njega. To je še zlasti opazno v »Meridianu«, ki si ga je v tekmi z Adornovo negativno estetiko in predvsem s Heideggerjevim mišljenjem pesništva zamislil kot poetološki projekt za 20. stoletje.

Po drugi strani je Heidegger po vojni razen o Hölderlinu pisal še o vrsti drugih pesnikov, a se niti v njegovi zapuščini ni ohranilo nič o Celanu, čeprav je bil zvest in včasih celo navdušen Celanov bralec ter je nekatere njegove pesmi po pričevanju sodobnikov znal celo *par cœur* (prim. Lyon 2006, 209). Visoko transverzalo, ki v pesništvu v nemškem jeziku teče od Hölderlina prek Georga Trakla in Rainerja Marie Rilkeja do Celana, so na sledi Heideggerju, ki je pisal o prvih treh, vzpostavili drugi nemški filozofi in za filozofsko preiščevanje pesništva dovezetni filologi, Heideggerjevi bralci.

Recepcija Celanovega dela se je močno okrepila po njegovi smrti, in to ne samo v Nemčiji. V drugih deželah je tekla po ustaljenem vzorcu: najprej so se v literarnih revijah in antologijah sodobne lirike pojavljali prevodi izbranih pesmi, ponekod že v petdesetih letih, nato so se začeli delati knjižni izbori iz pesniškega dela in prevodi posameznih zbirk, vendar nikjer prej kot po Celanovi smrti, navsezadnje pa je marsikje nastal tudi prevod vseh njegovih devetih zbirk, od katerih so zadnje tri izšle posthumno. Kar zadeva razširjenost te recepcije, je pomenljivo, da prvi prevod Celanovega v zbirkah zbranega pesništva ni nastal v kateri od evropskih dežel niti v katerega od evropskih jezikov govorečem svetu, ampak leta 1992 na Japonskem.

V nasprotju z Nemci so pisci o Celanu v Združenih državah Amerike in Franciji od sedemdesetih let pri njem čedalje bolj poudarjali judovsko tematiko. Francija, Celanova krušna dežela, je sploh najpomembnejša za njegovo mednarodno recepcijo.

Celan je bil v svojem francoskem okolju neopazen. Od poznih petdesetih let do smrti je sicer služboval kot lektor za nemški jezik na École normale supérieure, vendar ni imel stika s tamkajšnjim krogom vodilnih francoskih intelektualcev. Čeprav je veliko prevajal iz francoščine, je s francoskimi pesniki začel skupinsko sodelovati šele v poznih šestdesetih letih pri reviji *L'Éphémère*. Vzajemno so se prevajali, a brez širšega odmeva. Živahno recepcijo sta spodbudila šele dva poznejša dogodka: leta 1979 prevod Celanove četrte zbirke *Die Niemandrose* (*Nikogaršnja roža*, 1963), delo francoske pesnice poljsko-judovskih korenin Martine Broda, in leta 1984 konferenca v Cerisy-la-Salle, ki jo je organizirala ta Celanova prevajalka in velja za začetek mednarodnega preučevanja Celanovega pesništva oziroma internacionalizacije celanoslovja. Vendar so recepciji Celana dve leti pozneje dale še močnejši zamah tri filozofske knjige, ki so jih o njem napisali

Derrida, Maurice Blanchot in Philippe Lacoue-Labarthe. Francoski filozofi so Celana povezovali s Heideggerjem, in ko se je kmalu potem razvnela razprava o Heideggerju in nacizmu, se je Celan na tem ozadju zableščal kot Heideggerjev protipol. V konstelaciji s Heideggerjem je dokončno postal »nekaj takega kot pesnik filozofov« (Lyon 2006, 109).

Čeprav je prvi knjižni izbor Celanovih pesmi v španščini izšel leta 1972, je francoski prevod *Nikogaršnje rože* sprva deloval tudi v špansko govorečem svetu in drugod med tistimi pesniki, ki niso znali nemško (prim. Broda 1997, 280). Celan je potem v španščini spregovoril prek Josėja Angela Valenteja, pesnika, ki se je prav ob branju njegovih pesmi obrnil od svojega zgodnjega politično angažiranega pesništva k visokemu modernizmu, zakoreninjenemu v španskem heideggerjanstvu, in se priključil pesniški transverzali od Hölderlina do Celana.

V Italiji je bil za recepcijo Celana še pomembnejši od Heideggerja Hans-Georg Gadamer, mojster filozofske hermenevtike, čigar knjižica o Celanovem ciklu »Atemkristall« (»Kristal diha«) je bila ob koncu osemdesetih let prevedena v italijanščino. Veliko delo, kar zadeva Celanovo pesništvo, pa je opravil Giuseppe Bevilacqua, ki je z njim prišel v stik že na začetku petdesetih let, prvi prevod Celanove pesmi objavil v letu njegove smrti, potem izdal prevoda zbirk *Lichtzwang* (*Prisila luči*) in *Von Schwelle zu Schwelle* (*Od praga do praga*) ter nazadnje, leta 1998, svoje dolgoletno prevajalsko in interpretsko ukvarjanje s Celanom okronal s komentiranim prevodom vseh njegovih zbirk (razen *iuvvenilia* in pesmi, ki jih Celan sam ni uvrstil v svoje zbirke). Bevilacquov integralni prevod Celanovega pesništva je požel velikanski uspeh. Postal je *bestseller* s toliko ponatisi, kot jih zlepa ne dosežejo opusi modernih italijanskih pesnikov (prim. May, Goßens in Lehmann 2008, 357).

Toda Celanov sloves se je razširil tudi onstran Evrope. O Celanu je mogoče reči ne samo to, kar je svojčas o Charlesu Baudelairu zatrdil Walter Benjamin, namreč da je zadnji lirik, ki je imel evropski odmev, saj po njegovih *Rožah zla* nobeno drugo lirsko delo »ni seglo ven iz bolj ali manj zamejenega jezikovnega kroga« (1991, 650–651). O Celanu je mogoče trditi še več, in sicer da »območje njegovega vpliva očitno ni omejeno na evropsko celino« (Mayhew 2004, 77). Res je, da se je z vzponom postkolonialnih študij uveljavila kritika holokavsta kot paradigme, ob kateri bi bilo mogoče meriti nacionalne katastrofe v deželah zunaj Evrope, ki so trpele kolonialistično gospostvo. Vendar je Celanovo pesništvo kljub temu našlo pot tako v zunajevropske literature kakor tudi v filologije, ki gojijo postkolonialistično agendo (prim. Elston 2021, 244–245). K temu so pripomogli njegova ekstrateritorialnost, eksilantstvo in marginalnost.

Celan je bil v Romuniji rojeni nemško govoreči Jud. V nemškem govornem okolju je živel manj kot leto na Dunaju. Naselil se je v francoski prestolnici, ki jo je izbral za mesto svojega prebivanja v izgnanstvu, vendar se je držal na obrobju francoskega kulturno-literarnega življenja. Francoščine ni privzel za jezik, v katerem bi pisal, kakor njegova romunska rojaka Eugène Ionesco in Emil Cioran. Od doma je govoril arhajsko obarvano

nemščino in s sodobno nemščino dnevno vzdrževal stik prek branja časopisov, revij in knjig. Bil je preživelec nacističnega genocida. Ni bil *porte-parole* dominantnega evropskega izročila. Bil je samo pesnik v nemščini.

Celan je z izkušnjo preživelca in prekopavanjem jezika govoril na srce tudi pesnikom zunaj Evrope. Verjetno v vsej nemški literarni zgodovini ni bilo pesnika, ki bi tako močno deloval zunaj nemškega govornega področja, ob tem da je Nemcem nemščino potujil in iz nje »naredil idiom« (Derrida 2005, 1003). Ob Goetheju, Hölderlinu in, v 20. stoletju, Kafki je tudi on postal eksponent svetovne literature v nemščini.

2 Celanova pesniška in prevajalska poetika

»Pokrajina, iz katere [...] prihajam k Vam,« je Celan dejal v bremenskem nagovoru, je bila »področje, na katerem so živeli ljudje in knjige« (2020b, 881). Ljudje, knjige, življenje, ki se piše v knjige, vse to je bilo uničeno v holokavstu.

Holocaustum je latinski prevedek za svetopisemsko besedo 'ola, »žgalna daritev«, v Hieronimovi Vulgati. Vendar to, kar se je Judom zgodilo med drugo svetovno vojno, ni bilo žrtvovanje Bogu. Ta »holokavst« nima žrtvovalca niti prejemnika žrtve. Preživelci oziroma njihovi potomci so pomor rojakov poimenovali s hebrejsko besedo *šo'a*, »katastrofa«.

V hebrejski Bibliji je o Judih pisano, da so izvoljeno ljudstvo, ki mu je bila od Boga dana obljuba Božje navzočnosti, še več, obljuba, da bodo po njem vsi narodi deležni Božjega prebivanja v svoji sredi. V »Psalmu«, v katerem Celan da spregovoriti pomorjenu, pa ti imenujejo same sebe »roža Niča, / Nikogaršnja roža« (2019, 367). Bog je Nič in Nihče: Nič je, skladno z judovsko mistiko, v svoji presežnosti nad bitjo (prim. Snój 2018, 126–127) in Nihče, nasprotno kot v judovski mistiki, v svojem umiku ali odpostegu od biti. »Holokavst« je za Celana prelomna zgodovinska *katastrophé*, »obrat dol«. S »tem, kar se je zgodilo«, je v brez(d)no odpostavljeno vse, kar je. Pozavarovanje vsega kreaturnega, njegovega »da je« in »kaj je«, z vidno ali nevidno Stvarnikovo pričujočnostjo pade v nekoč. V brezbožnosti, v zapuščenosti od Boga je nevarnost. In v tej nevarnosti se izpostavlja pesništvo. Leto pred smrtjo je Celan zapisal stavek v francoščini, ki je bil v faksimiliranem rokopisu natisnjen na samostojni strani v reviji *L'Éphémère: La poésie ne s'impose plus, elle s'expose*, »Pesništvo se ne upostavlja več, izpostavlja se« (2020a, 877).

Pesništvo se ne upostavlja, ne uveljavlja, ne nastopa več v svetu s tehniko eksperimenta, ki je umetnost kot *téchne tés miméseos* s proizvodjanjem novega naredila zastarelo. Celan je pretrgal s *poésie pure*, kot jo je zasnoval oče modernega pesništva Stéphane Mallarmé, s poezijo, ki jemlje jezik za besedno gradivo in iz katere izgine govoreči jaz. Jemanje jezika za besedno gradivo je v avantgardah z razbijanjem skladnje in osvobajanjem besede, s spacializiranjem verzne vrstice in permutiranjem besed ter njihovih sestavnih delov postalo proizvodjanje dotlej neznanih konstelacij. Toda pesništvo, ki je na

ravni svojega časa, ni *poesis experimentalis*. Pesništvo, ki se izpostavlja, je *poesis experientiae*, »pesništvo izkušnje«.

In kakor jezik ni sredstvo oziroma medij, v katerem se proizvaja *novum*, tako tudi v pesmi ne govori jezik sam, kot je v spisu o Traklu zapisal Heidegger: *Die Sprache spricht*, »Govorica govori« (1995, 15; kurziva v izvorniku). Celan se v »Meridianu« odmakne od Heideggerja, čeprav rabi številne njegove besede, tudi *Dasein*, »obstoj«, »bivanje« ali, po Heideggerjevo, »tubit«: v pesmi ne govori jezik, ampak neki jaz »pod naklonskim kotom svojega bivanja [*seines Daseins*], pod naklonskim kotom svoje ustvarjenosti [*seiner Kreativitätlichkeit*]« (2020c, 896). Pesem, pravi Celan, je na poti k nečemu, kar je postalo več kot samo tuje. Postalo je drugo. Drugi v luči uničujoče katastrofe in ontološkega brezna, ki se je odprlo z njo, ni le povsem Drugi, *der ganz Andere*, Bog, kot ga skupaj s protestantsko teologijo 20. stoletja za silo imenuje Celan. Drugi prav tako ni rasni, etnični ali spolni drugi. To ni samo človeški drugi, ampak so vsi drugi drugi, živo in neživo bivajoče in nebi-vajoči, v nič razodetja izginuli Bog. Drugi so ob povsem Drugem vsak zase *ein Anderes*, »neko drugo« – eno, posamično in v svoji ustvarjenosti končno, enkratno in edino. Na to drugo se obrača pesem.

Pesem, v »Meridianu« pribije Celan, »se neskrénjeno uperja proti tistemu ,drugemu‘ [*auf jenes 'Andere'*]« (2020c, 895). In še: »Vsaka stvar, vsak človek je za pesem, ki se uperja proti drugemu, lik tega drugega« (896). Vse je drugo, tudi jaz, ki govori v pesmi, je drugi samemu sebi. Vendar je po *katastrophé*, po kateri ni več mogoča umetnost, se pravi pesem kot blagglasna, metrično-strofično urejena estetska tvorba, v jeziku, s katerim ni več mogoče eksperimentirati, to drugo kljub vsemu nagovorljivo. Iz katastrofe izhaja apostrofa, nagovor vsega, kar nima več pozavarovanja v Bogu, ki je postal Nič in Nihče. Apostrofa je obrat v jeziku k vsemu, kar je srečljivo po katastrofi. V pesmi, napoteni k drugemu, ki je vse, vsako drugo postane nagovorljiv ti. Nagovorljivi ti je po uničujoči katastrofi vse, kar »je«, vsa »resničnost«.

V Celanovih pesmih je ti lahko karkoli in kdorkoli, roža, drevo ali neživa stvar, tudi jezik, to so lahko živi ali mrtvi, mrtva mati ali ljubljena ženska, pa tudi jaz, ki govori v pesmi, se lahko na samega sebe obrača s »ti«. Kot pravi Celan v »Meridianu«, pesem, ki je zmeraj na poti k nekemu nagovorljivemu ti, obstaja »v skrivnosti srečanja« (2020c, 896; kurziva v izvorniku): srečanja jaza s stvarjo, z drugim človekom kot svojim bližnjim, tudi z odsotnim bližnjim, ker je že pokojni, in s samim sabo kot sebi drugim, z vsemi, ki jih govoreči jaz nagovarja s »ti«. A prav tako obstaja v možnosti srečanja z Bogom, kajti »morda si je celo zmeraj in znova mogoče misliti snidenje tega ,povsem Dugega‘ – tu rabim znano pomožno besedo – z nekim ne preveč daljnim, nekim povsem bližnjim ,drugim‘ « (895).

Povrhu je pesnjenje tudi za Celana, tako kot za Heideggerja, *Andenken*, a drugače. Heidegger je po *Kebre*, »obratu« svojega mišljenja od smisla biti k njeni resnici, hkrati ločil mišljenje od filozofije, ki predstavlja in razlaga bivajoče. »Petje in mišljenje,« se glasi

Heideggerjev izrek, »sta sosednja rodova pesnjenja« (Heidegger 1985, 85). Mišljenje in pesnjenje sta druga drugi bližnji poti, ob tem da lahko mišljenje od pesnjenja, kot je Hölderlinovo, celo prejme napotilo za svojo pot. Tako pesnjenje kakor mišljenje sta *An-denken*, misljenje na bit, ki se predstavljajočemu filozofskemu mišljenju skriva v biva-jočem. Obe sta pomnjenje biti in izrekanje njene neskritosti. Obe, vsako po svoje, izrekata resnico kot *alétheio*, »neskritost« ali »nepozabo« biti.

Nasprotno velja *Andenken* pri Celanu najprej in predvsem »temu, kar se je zgodilo«. Vsaka pesem nosi v sebi vpisan svoj »,20. januar‘ « (Celan 2020c, 894), datum, na katerega je bila leta 1942 na sestanku ob Wannseeju pri Berlinu zasnovana *Endlösung*, »dokončna rešitev« judovskega vprašanja s celotno logistiko in tehniko pomora. Ne le da se je pesmi po katastrofi, po kateri ta vse, kar je postalo drugo, nagovarja v njegovi alteriteti in singulariteti, izostril »čut za detajl, za obris, za strukturo, za barvo« (896); pesmi ob tem upomnjenem datumu pomnijo tudi vsaka svoj datum, datume srečanj z drugimi. In vsako takšno »priložnostno« pesem, ki je hkrati zgodovinska in osebna, nosi upanje, da bo našla razumevanje oziroma da bo, kot je Celan dejal že v bremenskem nagovoru, kakor pismo v steklenici nekoč naplavljenega »na kopnino, morda na kopnino srca« (2020b, 882).

Po drugi strani je Celan že zgodaj opravil s sistemskim metrumom in rimo. Tadva je pustil za sabo v svojih mladostnih pesmih; od njiju so v njegovih zgodnjih zbirkah ostali le še večje uporabljeni fragmenti. Vendar se priklicevanje drugega v pesmih iz teh zbirk odlikuje s spevnostjo, ki ni več metrično zrimano blagoglasje, in z močnim, zaklinjevalskim ritmom, ki ga vzgibavajo številne ponovitve. V zbirki *Atemwende* (*Obrat diha*, 1967), s katero se v korenitem obratu stran od umetnosti kot nečesa umetnega ali umetelnega začne Celanovo pozno pesništvo, pa spevnost zamenja rezkost. A ne samo to. Celanovo pesništvo je sicer od začetka vzbujalo vtis in očitek hermetičnosti, ki ju je sam odločno zavračal. To pesništvo je prešlo z aluzijami na celotno literarno kulturo Evrope: na pesnjenje od Homerja in Pindarja do Osipa Mandelštama, na mišljenje od Parmenida do Heideggerja. Toda v Celanovem poznem pesništvu se poleg tega bohotijo kriптиčne navezave na njegove osebne izkušnje, ki jih lahko prepozna samo, kdor je bil zraven, kot je, recimo, ob pesmi »Du liegst« (»Ležiš«) pokazal Peter Szondi, ki je bil, ko je Celan decembra 1967 prvič in zadnjič obiskal Berlin, njegov vodnik po mestu (prim. Szondi 1972).

Še več: Celanovega bralca in še zlasti prevajalca bode v oči to, kar naj bi sam nekoč v nekem pogovoru imenoval »večpomenskost brez maske« (Huppert 1998, 320). Ta je neulovljiva in je pri poznem Celanu mrgoli. Na primer v besedah *das sich übergebende un-/sterbliche / Lied*, s katerimi se konča pesem »Wenn ich nicht weiß, nicht weiß« (»Ko ne vem, ne vem«) (Celan 2020a, 137–138). *Sich übergeben* je v navadni nemščini »bruhati«, v Celanovi rabi pa je oboje, »bruhati« in glede na obe sestavini glagolske besede, *über* in *geben*, dobesečno »predajati se«. Spev, ki ni Celanova, ampak Celanovi nasprotna pesem, estetska tvorba, ki s svojo lepотно konstrukcijo pretenciozno stremi k nesmrtnosti – ta

spev je ekvivokativno »bruhajoči« in »predajajoči se« spev. Prevajalec obeh pomenov, navednega idiomatskega in Celanovega dobesednega, ne more prenesti v svoj jezik. Mora se odločiti, zarezati mora v telo pesmi in ločiti, kar je v Celanovem idiomu neločljivo (prim. Celan 2020a, 273 skupaj z op. na str. 1007). Te večpomenskosti ni mogoče zbrati v prevodni besedi. Nujnost odločitve nosi s sabo nemogočnost prevoda.

Potujevanju nemščine za srečanje z drugim je pri Celanu v takšnih primerih nemožne slediti. Kljub temu pa je prav srečanje presečišče njegove pesniške poetike s prevajalsko. Kot je leta 1961 zapisal v pismu Hansu Benderju, so bili tudi pesniški prevodi zanj »srečanja, tudi tu sem šel s svojim bivanjem [*Dasein*] k jeziku« (nav. po Speier 1987, 223).

Prevajanje v Romuniji ter tolmačenje in prevajanje v Franciji – to dvoje je bilo za Celana služba za preživetje, samo s to razliko, da je ciljni jezik pri literarnem prevajanju zanj v Franciji postala nemščina, in s to izjemo, da je nekaj svojih pesmi prevedel v francoščino zasebno za ženo in sina. Lektorstvo, ki ga je opravljal na *École normale supérieure*, je bilo prav tako prevajalska služba. Vsega skupaj je v nemščino iz sedmih jezikov prevedel več kot štirideset pesnikov, med katerimi je največ francoskih, in ti prevodi obsegajo zadnji dve knjigi od petih v prvi izdaji njegovih zbranih del, ki je leta 1983 izšla v Nemčiji. Prevajanje je bilo zanj lahko celo enako pomembno kot pesnjenje. V literarnih revijah je svoje pesmi pogosto objavjal vzporedno s prevedenimi ter na javnih branjih bral ene in druge.

Geneza Celanovih pesniških prevodov kaže, da je začel prevajati dobesedno, da pa se v njih nenadoma pojavi to, kar je tudi pri pisanju svojih lastnih pesmi imenoval »skok« – v tem primeru, pri prevajanju, »čez brezna jezikov« (Celan 1999, 125). Misel o breznu med jezikoma, čez katero je pri prevajanju treba skočiti, je v temelju spet heideggerjevska. Po Heideggerju je rimsko mišljenje prevzelo grške besede brez izkušnje tega, kar izrekajo, in tako prevzeti tovor naprtilo vsej poantični filozofiji, toda ko gre za prevajanje izvirnega mišljenja predsokratikov, mora »prevajanje postati prevajanje na drugi breg«, čeprav se zlahka »konča z brodolomom« (Heidegger 1979, 45; kurziva v izvirniku). Tega se Celan spominja leta 1954 v pismu založniku Petru Schifferliju, v katerem o Picassovem dramskem tekstu *Poželenje, ujeto za rep*, ki ga je tedaj imel v delu, pravi, da »noče biti le preveden [*übersetzt*], ampak tudi – če smem zlorabiti Heideggerjevo besedo – prepostavljen [*übergesetzt*]«, in svoje delo imenuje »brodarska služba« (nav. po Buck 1989, 138).

Toda Heidegger je imel v mislih bitnozgodovinsko brezno med grškim in rimskim mišljenjem, Celan pa brezno, ki je zazevalo s »tem, kar se je zgodilo«. Prevajalec mora, da bi pesem z njeno drugostjo prenesel v drug jezik, kakor brodar spraviti na drugi breg tisto tuje pri kakem pesniku kot njemu lastno in hkrati prek tega sonagovoriti tisto sebi lastno kot tuje. Axel Gellhaus je bistrovidno ugotovil, da se sicer »ne zgodi srečanje, ampak kratko malo prisvojitve« (1998, 13). Kakor pri pesnjenju za različne načine molčanja, tako je Celan tudi pri prevajanju zbijal genitivne metafore v kompozita in rabil elipso ter se poleg tega izogibal primerjalnemu »kot« in hipotakso zamenjeval s paratakso, ki mu je omogočala delati močnejše poudarke. Tudi kot prevajalec je izhajajoč iz svojega časa

postavljaj »akut današnjega« (Celan 2020c, 887) in v prevod včasih celo vpeljal nagovor, ki ga v izvirniku ni.

Celan je menil, da se mu je posrečilo še zlasti prevajanje Mandelštama, v čigar spisu »O sogovorniku« je naletel tudi na prisposodbo pisma v steklenici. Celanovo prevajanje tega ruskojudovskega pesnika, ki ga je zaradi podobnosti njegove usode imel za brata, je srečevanje. Mandelštamovo pismo, zapečateno v steklenici, je dobilo najditelja v Celanu. Mandelštamova pesem je dosegla breg srca, kar je Celan sam upal za svojo pesem, in se kot srečanje posrečila v prevodu.

3 Prevajanje Celana v slovenščino

Celan je po Stefanu Georgeju in Rilkeju tretji pesnik v nemščini z obsežnim prevajalskim opusom v 20. stoletju. Nastale so številne študije o Celanovih prevodih in nekoliko manj številne o prevodih Celanovih pesmi v angleščino in francoščino, italijanščino in nizozemščino ter celo japonščino in korejščino. Obojih v slovenščini manjka.

V Sloveniji se je sicer uveljavil precej podoben recepcijski vzorec kot drugje. Leta 1963 so bile v *Sodobnosti* natisnjene tri Celanove pesmi v prevodu Nika Grafenauerja (prim. Celan 1963, 996–997) in čez tri leta še dve v *Dialogih*, prva, »Todesfuge« z naslovom »Fuga o smrti«, v prevodu Edvarda Kocbeka, druga v prevodu Jožeta Šmita (prim. Celan 1966, 624–625); v prvem primeru je šlo za izbor iz sodobne nemške poezije, v drugem iz sodobne avstrijske literature. V letu Celanove smrti sta bili v *Sodobnosti* objavljeni dve njegovi pesmi v prevodu Sonje in Andreja Medveda (prim. Celan 1970, 1055), spet kot del izbora iz sodobne nemške poezije, ter leto pozneje v *Prostoru in času* prvi samostojen, Celanu posvečen prevodni blok (prim. Celan 1971, 461–465), ki mu je prevajalec Jože Udovič dodal spodobno informativen zapis, v katerem je zarisal Celanovo življenje in pesniški razvoj. Še leto pozneje je nekaj Celanovih pesmi v prevodu Kajetana Koviča prvič izšlo tudi v knjižni antologiji, ki je predstavila novo avstrijsko liriko (prim. Ebner in Kramberger 1972, 47–53). Tako se je v slovenskih prevodih do leta 1983 nabralo nekaj več kot dvajset Celanovih pesmi (prim. Šlibar 1986, 131 skupaj z op. 12 na str. 136).

A kot v *Pisavi življenja*, prvi slovenski knjižni monografiji o Celanu, ugotavlja Andrej Božič, se v teh prevodih, ki so jih sicer naredili pesniki, vzpostavlja »poenostavljajoče razmerje do izvirnika« (2022, 183). Prelomnico v prevajanju Celana na Slovenskem pomeni šele izbor iz Celanovega pesništva v knjižni zbirki *Lirika*, ki ga je s peščico opomb k nekaterim pesmim in z esejem pospremil Niko Grafenauer (prim. Celan 1985). Temu je sledilo še več drugih prevodov, zvečine po literarnih revijah, med njimi tudi Grafenauerjevi prevodi nekaterih Celanovih v zbirke neuvrščenih, v zapuščini ohranjenih pesmi, dokler se ob stoti obletnici Celanovega rojstva ni v dveh knjigah pojavil prevod vseh njegovih zbirk (prim. Celan 2019 in 2020a), opremljen z izdatnimi opombami kot paratekstem v pomoč bralčevemu razumevanju, delo Vida Snoja (prim. Božič 2022, 182–185).

Pri Celanu zaradi opustitve sistemskega metruma in rime (kljub spevnosti zgodnjih zbirk) odpade dilema – ali metrično ali semantično prevajanje. Največja nevarnost pri prevajanju Celanovega pesništva je normaliziranje njegovega pesniškega jezika, poenostavljanje na način podomačevanja. Enako velika nevarnost je po drugi strani slepo sledenje Celanovemu potujevanju, kot se kaže v premočrtnem posnemanju njegovega idioma, na primer pri prestavljanju njegovih kompozita. Ta, zlasti novotvorjena, mehanično predstavljena iz izvirnega jezika v ciljnega do nerazumljivosti potujejoje ciljni jezik z manjšo sintetično zmožnostjo, kot jo ima v besedotvorju nemščina. Angleščina, recimo, je po sodbi Charlieja Loutha morala dozoreti, da bi Celan res prišel vanjo (prim. 2021, 105). V slovenščini pa se je nevarnosti pretirane potujitve in, po drugi strani, podomačevanja, v katero so drseli slovenski prevajalci, izognil Grafenauer s knjižnim izborom iz leta 1985. Njegov prevod ni brez spodrseljavev in zgrešitev, vendar je zoral slovenščino za Celanov idiom. Ta prevod je odločilnega pomena za spravljanje Celanove idiomatske nemščine v slovenščino. Poznejši prevodi orjejo v njegovih brazdah.

Grafenauer je napisal tudi tekst, v katerem je zgoščeno ubesedil svojo prevajalsko poetiko. V njej je mogoče zaznati blag odmev Celanovih misli o srečanju in »akutu današnjega« (prim. Grafenauer 1992, 8–9). Ne o svoji prevajalski poetiki, ampak o prevajanju Celana je spregovoril Snój v zapisu, ki sklepa njegov integralni prevod Celanovega pesništva. Zapis je variacija na Celanovo témo, témo prevajanja kot prepostavljanja, ki jo Snój uporabi kot posvetilo svojemu prevodu na pot (prim. Snój 2020, 1219–1220). Nekaj let pred tem prevodom pa je izšel tudi Snójev prevod pomembne knjige Johna Felstinerja *Paul Celan: pesnik, preživalec, Jud*. O njem je mogoče reči, da v slovenskem prostoru nekoliko nadomešča manjkajoče prevodoslovno celanoslovje. Felstiner, pisec knjige, je sicer eden najuglednejših prevajalcev Celana sploh. Napisal je več študij, v katerih analizira svoje prevode posameznih Celanovih pesmi, in njegova knjiga o Celanu ni navadna biografija, ampak rekonstrukcija Celanovega življenja z interpretacijo njegovih pesmi, v katero ves čas priteguje svoje lastno prevajalsko delo. Ob Celanovih pesmih razgrinja različne možnosti prevoda v angleščino in utemeljuje svoje prevodne izbire. Felstinerjeva knjiga je zato tudi šola prevajanja, naloga prevajalca te knjige pa je, da v rastru nemškega izvirnika naredi vidne odtenke v angleškem prevodu in tako ob izvirnem nemškem spravi na plan še Felstinerjevega angleškega Celana.

Edina izjema v slovenski literarni vedi, kar zadeva prevajanje Celana, je mikroštudija Evalda Korena, namenjena rimi v »Fugi smrti«. V tej pesmi, napisani v prostem verzú z daktilskim ritmičnim utripom in brez interpunkcije, je rima ena sama:

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
(Celan 2019, 64)

Celanova pesem to, o čemer govori, tudi uprizarja: tam, kjer gre za esesovčev strel, za *Volltreffer*, »zadetek v polno« – in samo tam –, se pojavi tudi polno zvočno ujetje.

To rimo Koren imenuje »smrtna rima«, ki »kot glasovno najpolnejša figura fonološke ekvivalence [...] ponazarja preciznost in perfektnost storilčevega mojstrskega početja« (Koren [2006] 2021, 347). Potem ko je pregledal dvainpetdeset prevodov »Fuge smrti« v enaindvajsetih jezikih, ugotovi, da rimo na ustreznem mestu ohranja več kot tretjina izmed njih, ne pa tudi slovenska prevoda. Kocbek namreč namesto končne rime uporabi notranjo asonanco, ki jo dodatno alterira in v aliterirajoči niz doda še »srce«, katerega v izvorniku ni: »... oko mu je *sinje* / zadene te s *svincem* v *srce* te zadene natančno«. ¹ Nasprotno Grafenauerjev ritmično šibkejši prevod nima ne rime ne kake druge glasovne figure: »... njegovo oko je modro / s svinčenko meri vate natančno zadeva«. Poleg tega Grafenauer prvi *trifft* v drugem verzcu razloži s »s svinčenko *meri vate*« in drugega namesto z dovršnim »zadene« prevede z »zadeva«, s čimer se poudarek z zadetka v polno prestavi na ponavljanje morilčevega početja. Koren zato predlaga svoj prevod: »... oko njegovo je *modro* / zadene te natanko zadene s svinčeno te *kroglo*«. Končna rima je tako rešena. Zamenja jo najboljši mogoč približek v slovenščini, glasovno še zmeraj dovolj polna asonanca.

Nezanimanje za prevajanje Celana seveda še bolj kot za slovensko literarno vedo velja za kritiko. Ob izidu Grafenauerjevega knjižnega izbora prevod sam ni bil v časopisih in literarnih revijah deležen niti besede. Drugače je bilo ob izidu Snojevega integralnega prevoda. Pisci ocen zvečine sicer izkazujejo védenje o Celanovem pomenu, a se prevod, če se že, omenja v povezavi s splošnim ugotavljanjem pomembnosti Celanovega pesništva in ne več kot s kakim stavkom ali pridevnikom. Edina literarnokritiška izjema je ocena v *Primorskem dnevniku*. Pisec te ocene uvrsti Celana v svetovno literarno klasiko, nič manj kot ob bok Danteju in Goetheju, o prevodu pa pravi ne samo, da gre za »titansko delo«, ampak tudi – očitno ob poznanju italijanskega prevoda in konkretno ob prevedku »ničje« za Celanov *Genicht* –, da je slovenskemu prevajalcu »uspelo celo bolje kot italijanskemu prevajalcu Giuseppeju Bevilacqui, da v svojem prevodu izrazi praznino in negacijo poezije (italijanski prevajalec je uporabil besedo *Nullesia*, v kateri občutimo neko ludičnost, ki je Celanova skovanka nima)« (Pison 2020, 10).

Skovanke oziroma novotvorbe so pri Celanu evokativ drugega *par excellence*. Pri poznem Celanu se množijo. Celan je segal na področja različnih znanosti in ved, geologije in montanistike, botanike in anatomije, navtike in aeronavtike, astronavtike in astronomije. Iz tehničnih govoric nemškega vedoslovja je jemal besede, zelo pogosto sestavljenke, ki jih je v njih na pretek, in mnoge prekoval. Vendar Celanova novotvorba še zdaleč ni vse, kar je tako videti na prvi pogled. V pesmi, iz katere je *Genicht*, to nista *Strahlenwind* in *Wabeneis*, »sevalni veter« in »satni led«, izraza iz astronomije in geologije. *Genicht* pa je Celanova novotvorba. Pesem, v kateri se pojavi, je zadnja iz cikla »Kristal diha«, ki ga je Celan objavil leta 1965 in ga potem postavil na začetek svoje prelomne

1 Tu in v nadaljevanju vse poudaril V. S.

zbirke *Obrat diha*. Po Bevilacquovi sodbi je ta pesem vrh cikla in celotnega Celanovega pesniškega dela (prim. Bevilacqua 2004a, 110). Z *Genicht* se konča njena prva kitica:

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.
(Celan 2020a, 48)

Pesem je bila v slovenščino prevedena trikrat, v Grafenauerjevem knjižnem izboru, v Gadamerjevi knjižici o ciklu »Kristal diha«, za katero je njen prevajalec v slovenščino Andrej Božič prevedel tudi Celanove pesmi, in seveda v Snojevem integralnem prevodu. Začetek pesmi Grafenauer prevede takole:

IZLUŽENA
s sevalnim vetrom tvojega jezika
pisana govorica do-
življenega sto-
jezičen moj-
spev, ničén.
(Celan 1985, 85)

V Grafenauerjevem prevodu za samostalnik *Genicht* stoji pridevnik »ničén«. Tega Grafenauer veže na »moj-spev«, s katerim prevede sestavljenko *Mein-gedicht*. »Ničen« hkrati z notranjo rimo poveže s »sto-jezičen« in tako iz samostalniške rime v izvirniku naredi pridevniško. A ne le da se s »spevom« navadno prevaja *Gesang*, péta pesem. »Moj-spev« za *Mein-gedicht* zgreši pomen te novotvorjene besede. *Mein-gedicht* ni »moja pesem« ali »spev«. Kot je dognalo celanoslovje že v šestdesetih letih, predpona *Mein-* v tej novotvorbi nima pomena osebnega svojilnega zaimka, temveč v arhajski nemščini pomeni to, kar je lažno, nepravo, krivo. Ta pomen se je ohranil v sodobni nemški besedi *Meineid*, »kriva prisega«, in po analogiji z njo je tvorjena tudi Celanova sestavljenka.

Mein-gedicht je lažna pesem, ki ne izhaja iz izkušenega ali doživetega (*das Erlebtes*), ampak iz nadoživetega (*das An-erlebtes*); druga, prvi (*Er-lebtes*) dodana predpona (*An-*) je in pomeni nekaj pripojenega oziroma nadodanega ter s tem meri na nepristno doživetje. Kajti nihče, tudi če se je kakorkoli izmaknil množičnemu iztrebljanju in celo če je preživel taborišče smrti – kaj šele ta, ki oboje samo podoživlja –, ni bil priča tega, kar je doletelo pomorjene. Noben preživelec ni priča smrti same. Edine priče plinske celice so

mrtvi. *Mein-gedicht* zato ni Celanova, ampak nepristna, lažna, Celanovi nasprotna pesem. Takšna pesem, zgovorno sentimentalizirajoča estetska tvorba, je krivo pričevanje, proti kateremu gre Celan s svojim jezikom. »Tvoj jezik«, ki s »sevalnim vetrom« izjeda *Mein-gedicht* in odstranjuje govoričenje o »tem, kar se je zgodilo«, je jezik resničnega pesnika (»tvoj« je tu Celanov jezik). Gadamer poroča, da je bil, ko je Celana obiskal v Parizu, po naključju priča temu, kako se je razburil ob napačnem razumevanju te besede, na katero je verjetno naletel v angleškem prevodu svoje pesmi. Kljub siceršnji naklonjenosti ali včasih celo forsiranju večpomenskosti je tedaj kot na nasprotje *Mein-gedicht* opozoril na »tvoje neizpodbitno / pričevanje« na koncu pesmi, ki se kot eksplikativ nanaša na »kristal diha« v predpredzadnji vrstici, s katerim je naslovljen celoten cikel (prim. Gadamer 1991, 314). *Mein-Gedicht* ni moja – Celanova – pesem.

V Božičevem prevodu se Grafenauerjeva napaka ne ponovi:

ZLUŽENO PROČ z

žarkim vetrom tvoje govoricice

pestro praznoredje pri-

živetega – sto-

jezikavo krivo-

petje, spesničje.

(Gadamer 2015, 108)

Mein-gedicht Božič ustrezno prevede s »krivo-petjem«. »Petje« v tem prevedku nosi množinski pomen, ki ga ima v Celanovi pesmi *Mein-gedicht*: ne meri na eno samo pesem, ampak na pesnjenje na način *Gerede*, »govoričenja« ali »praznoredja«, in s tem na pesem, ki nastane v tem načinu, skratka na vsako takšno pesem. Kar je tako spesneno, je *Genicht*, »spesničje«.

Božič z ostrivcem na i v korenskem delu svoje novotvorbe (-níčje) bolj kot naglasno mesto zaznamuje in s tem poudari pomensko jedro, ustrezno *-nicht*, »ne« oziroma »nič« (*nichts*) v korenskem delu Celanove. Pri tem zbiralno predpono *Ge-*, ki si jo z *Gedicht* deli Celanova novotvorba *Genicht*, poda s spes-. Kumulativnemu s-, ki ima v slovenščini pogosto funkcijo takšne predpone, na primer v besedi »shod« ali »stek«, doda še -pes- iz korena besede »pesem«. Tako tvorjena beseda (s-pes-níčje) pa je bolj zapleteno sestavljena od Celanove *Genicht*. Celanova ni tako umetelna. Zvočno je skoraj popoln odmev *Gedicht*. Vendar pomena ničnega pesnjenja, ki izhaja iz praznega besedičenja, nima sama po sebi, čeprav je na las podobna besedi *Gedicht* in se od nje razlikuje po enem samem glasu (n namesto d). Pomen pesnjenja brez kakršnekoli resničnosti *Genicht* dobi šele iz sopostavitve z *Mein-gedicht*. V tej sopostavitvi se pomen pesniškega po sozvočju prelije vanj. Če bi nanj naleteli v drugačnem besednem sovisju, ga kljub zvočni skoraj enakosti z *Gedicht* ne bi nujno povezali s pesnjenjem.

Še Snojev prevod:

ZLUŽENO PROČ s
 sevalnim vetrom tvojega jezika
 pestro govoričje na-
 doživetega – sto-
 jezično krivo-
 pesmičje, ničje.
 (Celan 2020a, 49)

Snoj s »krivo-pesmičjem« za *Mein-gedicht* in predvsem z »ničjem« za *Genicht* prevaja preprosteje od Božiča. Zbiralni predponski *Ge-* prestavi v priponski *-je*. Čeprav »ničje« ni glasovni odlitek »pesmičja«, v prevodu nastane rima, ki je približek za en glas manj kot popolnemu zvočnemu ujemanju *Gedicht* in *Genicht*. V to rimanje pa na začetku vstopi še »govoričje« za *Gerede*. Vse to troje, »govoričje«, »krivo-pesmičje« in »ničje«, so v rimajočem se nizu edninski samostalniki z množinskim pomenom (enako kot ima na primer »górje« pomen gorá). »Ničje« tako v zvezi z »govoričjem« in »krivo-pesmičjem« govori: kdor samo pisano besediči ali pestro govoriči iz nadoživetega, govori lažno oziroma priča po krivem; ne pesni, ampak pesniči; in ko pesniči, niči. Njegovo pesnjenje je pesničenje, ki je ničenje, in to, kar napesniči, je pesmičje. Vsaka takšna pesem je samo na videz sklad in gostota – nekaj, kar je v resnici nič. Vse to je ničje. Mnog nič, parada niča.

4 Zaključek

Celanovo pesništvo spada med *cruces* sodobnega literarnega prevajanja. Prevajalec se pri njem srečuje s celotno kulturo evropskega pesnjenja in mišljenja. Poleg tega iskana, gojena večpomenskost pri poznem Celanu spravlja prevajalce v obup. Bevilacquaova sodba, da je prevajanje Celana, zlasti poznega, skorajda brezupno podjetje, nikakor ni edina; podobnih sodb je legija. Po zanesljivem ustnem izročilu je tudi sam Celan imel svoje pozne pesmi za neprevedljive (prim. Bevilacqua 2004b, 138).

Pa vendar: naj, kar je doseglo breg srca v izvirniku, pride čez »brezna jezikov« v prevodu. Naj pride: izrečeno in v njem neizrečeno, čez na drugi breg, prepostavljeno, ne prestavljeno. Naj pride na breg jezika. In naj pride na breg srca.

Bibliografija

- Adorno, Theodor W. 1972. Ästhetische Theorie. V *Gesammelte Schriften*, izdala Gretel Adorno in Rolf Tiedeman, zv. 7. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1991. »Über einige Motive bei Baudelaire.« V *Gesammelte Schriften*, izdala Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser, zv. 1/2: 605–653. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Bevilacqua, Giuseppe. 2004a. »Auf der Suche nach dem Atemkristall.« V *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*, 61–116. München: Carl Hanser Verlag.
- Bevilacqua, Giuseppe. 2004b. »Unvorgreifliche Gedanken zur Übersetzung von Celans Spätwerks.« V *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, 138–148.
- Božič, Andrej. 2022. *Pisava življenja. Ob pesništvu Paula Celana*. Ljubljana: Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko.
- Broda, Martine. 1997. »Présence de Paul Celan dans la poésie contemporaine.« *Arcadia* 32, št. 1: 274–282.
- Buck, Theo. 1989. »Zu Paul Celans Übersetzung von Picassos Drama 'Le désir attrapé par la queue' (Wie man Wünsche beim Schwanz packt') (2. Teil).« V *Celan-Jahrbuch* 3, uredil Hans-Michael Speier, 135–150. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Celan, Paul. 1963. »Poletje; Prvi pijem; Glasovi.« *Sodobnost* 11, št. 11: 996–997.
- Celan, Paul. 1966. »Fuga o smrti; Vrnitev.« *Dialogi* 2, št. 12: 624–625.
- Celan, Paul. 1970. »Beseda o poti-v-globino; K obema rokama.« *Sodobnost* 18, št. 10: 1055.
- Celan, Paul. 1971. »Pesmi.« *Prostor in čas* 3, št. 9–10: 461–465.
- Celan, Paul. 1985. *Paul Celan*, prevedel Niko Grafenuer. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Celan, Paul. 1999. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, izdala Bernhard Böschenstein in Heino Schmuil v sodelovanju z Michaelom Schwarzkopffom in Christiane Wittkop. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Celan, Paul. 2019. *Zbrane pesmi*, zv. 1, prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Beletrina.
- Celan, Paul. 2020a. *Zbrane pesmi*, zv. 2, prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Beletrina.
- Celan, Paul. 2020b. »Nagovor ob prejetju literarne nagrade svobodnega hanzeatskega mesta Bremen.« V *Zbrane pesmi*, zv. 2, 881–883.
- Celan, Paul. 2020c. »Meridian.« V *Zbrane pesmi*, zv. 2, 884–902.
- Derrida, Jacques. 2005. »Language Is Never Owned. An Interview.« V *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, uredila Thomas Dutoit in Outi Pasanen, 97–110. New York: Fordham University Press.
- Ebner, Jeannie in Marijan Kramberger, ur. 1972. *Nova avstrijska lirika*. Maribor: Obzorja.
- Elston, Cherilyn. 2021. »'almost / you would / have lived'. Reading Paul Celan in Colombia.« V *Paul Celan Today. A Companion*, uredili Michael Eskin, Karen Leeder in Marko Pajević, 243–263. Berlin: De Gruyter.
- Felstiner, John. 2017. *Paul Celan: pesnik, preživelec, Jud*, prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

- Franke, William. 2014. »The Writing of Silence in the Post-Holocaust Poetry of Edmond Jabès and Paul Celan.« V *A Philosophy of the Unsayable* Williama Franka, 80–135. Notre Dame: University of the Notre Dame Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1991. »Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?« V »*Atemwende*«. *Materialien Paula Celana*, izdala Gerhard Buhr in Roland Reuß, 311–317. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gadamer, Hans-Georg. 2015. *Kdo sem Jaz in kdo si Ti? Komentar k nizu pesmi »Kristal diha« Paula Celana*, prevedel Andrej Božič. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Gellhaus, Axel. 1998. »Fergendienst – Einleitende Gedanken zum Übersetzen bei Paul Celan.« V »*Fremde Nähe*«. *Celan als Übersetzer*, 3., pregledana izdaja, uredil Axel Gellhaus idr., 9–16. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- Grafenauer, Niko. 1992. »Med mimesis in poiesis.« *Razgledi* 1, št. 22: 7–8.
- Heidegger, Martin. 1979. *Heraklit*. V *Gesamtausgabe*, zv. 55: *Heraklit. 1. Der Anfang der abendländischen Denkens. Freiburger Vorlesung vom Sommersemester 1943*, izdal Manfred S. Frings, 1–181. Frankfurt na Majni: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin. 1985. »Aus der Erfahrung des Denkens.« V *Gesamtausgabe*, zv. 13: *Aus der Erfahrung des Denkens. 1910–1976*, izdal Hermann Heidegger, 75–86. Frankfurt na Majni: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin. 1995. »Govorica.« V Martin Heidegger, *Na poti do govorice*, 5–29, prevedli Dean Komel, Aleš Košar, Samo Krušič in Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica.
- Huppert, Hugo. 1998. »'Spirituell'. Ein Gespräch mit Paul Celan.« V *Paul Celan*, uredila Werner Hamacher in Winfried Menninghaus, 319–324. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Koren, Evald. 2021 [2006.] »Smrtna rima v prevodih Celanove *Fuge smrti*.« V *Od Antigone do Zolaja. Zbrani spisi*, uredila Seta Knop, 339–371. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Louth, Charlie. 2021. »Celan in English.« V *Paul Celan Today*, 101–120.
- Lyon, James K. 2006. *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951–1970*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- May, Markus, Peter Goßens, Jürgen Lehmann, ur. 2008. *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart in Weimar: J. B. Metzler.
- Mayhew, Jonathan. 2004. »'Lectura de Paul Celan': Translation and the Heideggerian Tradition.« *Diacritics* 34, št. 3–4: 73–89.
- Pison, Igor. 2020. »Celanovi lesketajoči kristali časa.« Recenzija knjige *Zbrane pesmi*, zv. 2, Paul Celan. *Primorski dnevnik*, 29. 9. 2020, str. 10.
- Snoj, Vid. 2018. »'Roža Niča': judovska katastrofa in kabala v 'Psalmu' Paula Celana.« *Primerjalna književnost* 41, št. 1: 111–132.
- Snoj, Vid. 2020. »Prevajati Celana. Prevajalčevo pojasnilo in zahvala.« V *Zbrane pesmi* Paula Celana, zv. 2, 1209–1220.
- Speier, Hans-Michael. 1987. »Der Dichter als Übersetzer.« V *Celan-Jahrbuch 1*, uredil Hans-Michael Speier, 223–227. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

- Steiner, George. 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York in London: Oxford University Press.
- Szondi, Peter. 1972. »Eden.« V *Celan-Studien*, 113–125. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Šlibar, Neva. 1986. »Zur Rezeption der österreichischen Literatur in Slowenien nach 1945, ausgehend von der Aufnahme der Werke Ilse Aichingers, Ingeborg Bachmanns und Paul Celans.« V *Jugoslavien – Österreich: literarische Nachbarschaft*, uredila Johann Holzner in Wolfgang Wiesmüller, 129–137. Innsbruck: Universität Innsbruck, Institut für Germanistik.

POVZETEK

Poglavje najprej predstavi nemškojudovskega pesnika Paula Celana kot modernega klasika. Celan je v svojem pesništvu od začetka tematiziral osrednji dogodek 20. stoletja, drugo svetovno vojno, oziroma travmatično jedro tega dogodka, nacistični genocid nad Judi. Ob »tem, kar se je zgodilo«, kakor je sam lakonično imenoval holokavst, je bilo edino, kar mu je preostalo, jezik. Celanov pesniški jezik je ostala nemščina, njegova materinščina, čeprav je hkrati postala jezik morilcev njegove matere. Ta jezik je potujeval, tako da so njegove pesmi temne in potrebne prevoda celo za Nemce. Potujeval ga je prav tako v svojih prevodih. V nemščino je prevedel več kot štirideset pesnikov iz sedmih jezikov. Ti prevodi, s katerimi je postal tudi klasik modernega prevajanja, obsegajo zadnja dva izmed petih zvezkov njegovih zbranih del. Poglavje potem zariše dinamiko prevajanja Celana v slovenščino. To je potekalo po podobnem vzorcu kot drugje: najprej so se v literarnih revijah še v času Celanovega življenja pojavljali prevodi izbranih pesmi, nato je po njegovi smrti nastal knjižni izbor iz celotnega pesniškega dela in nazadnje integralni prevod. Glede na to, da je za Celanovo potujevanje jezika značilno tvorjenje novih besed, se poglavje sklone z analizo prevodov ene izmed novotvorb, ki so jih naredili trije slovenski prevajalci.

ABSTRACT

This chapter first introduces the German-Jewish poet Paul Celan as a modern canonical author. In his poetry, Celan thematized the central event of the 20th century, the Second World War, or rather the traumatic core of this event, the Nazi genocide of the Jews. After “what had happened”, as he laconically labelled the Holocaust, the only thing that was left to him was the language. The language of Celan’s poetry remained German, his mother tongue, even though German was also the language of his mother’s killers. He foreignized this language, making it dark and needing translation even for his German readers. He also foreignized the language of his translations. He translated poems of over forty poets from seven different languages. These translations,

which contributed to his status of a canonical contemporary translator, comprise the last two of the five volumes of his collected works. The chapter then outlines the dynamics of translating Celan's work into Slovene, which follows the same trajectory as elsewhere: the first translations of selected poems appeared in literary journals during Celan's lifetime. After his death, a selection from his entire poetic *œuvre* was made and, ultimately, the integral translation. Since creating new words is typical of Celan's foreignization of the language, the chapter ends with an analysis of the translations of one of his neologisms by three Slovene translators.