

**УНИВЕРЗИТЕТ „ДОН НЕЗБИТ”
ФАКУЛТЕТ ЗА КУЛТУРУ И МЕДИЈЕ
БЕОГРАД**

Марија Боранијашевић, мастер

**ДОСЕЗАЊЕ ИЗОМОРФИЗМА ЗНАЧЕЊА У
ПРЕВОЂЕЊУ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА
- КОМУНИКОЛОШКИ ПРИСТУП –**

Докторска дисертација

Београд

2016.

**УНИВЕРЗИТЕТ „ЏОН НЕЗБИТ”
ФАКУЛТЕТ ЗА КУЛТУРУ И МЕДИЈЕ
БЕОГРАД**

ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ И МЕДИЈА

Марија Боранијашевић, мастер

**ДОСЕЗАЊЕ ИЗОМОРФИЗМА ЗНАЧЕЊА У
ПРЕВОЂЕЊУ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА
- КОМУНИКОЛОШКИ ПРИСТУП –**

Докторска дисертација из Теорије комуникације

Ментор: проф. др Мирко Милетић

Београд

2016.

„The best translation does not sound like a translation.”

Eugene A. Nida

„Најбољи превод је онај који не звучи као превод.”

Јуџин А. Најда

АПСТРАКТ

Изоморфизам значења поруке која се преноси од пошиљаоца до примаоца једно је од актуелних питања у области комунологије, док истовремено представља недовољно истражен феномен. Потпун изоморфизам значења је у пракси недостижан, док у теорији идеалтипска ситуација досезања изоморфизма значења представља ситуацију у којој порука за примаоца поседује идентично значење као и за пошиљаоца.

С обзиром да је у пракси, у семиотичком и херменеутичком смислу, немогуће досегнути потпун изоморфизам значења, могу се разликовати четири ситуације у којима порука поседује различит степен изоморфизма значења. То су: готово потпун изоморфизам значења, ширење значења, сужавање значења и губљење значења.

Када је реч о превођењу, ситуација постаје још сложенија, с обзиром да се у комуникационој ситуацији појављује додатни члан, а то је преводилац, као медијатор. Предмет докторске дисертације је истраживање проблема досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела. У овој комуникационој ситуацији јавља се аутор књижевног дела као пошиљалац поруке, преводилац као медијатор, а читалац као крајњи прималац поруке. Комуникациона шема је у том случају следећа: аутор – оригинално књижевно дело – преводилац – преведено књижевно дело – читалац.

У раду се истражује у којој мери преводилац утиче на значење упућене поруке, колико је модификује, те у којој се мери значење преведеног текста разликује од значења оригиналног текста. Кроз оптималан број репрезентативних примера указано је на различите ситуације у којима превод има шире значење, уже значење, значење које се губи или оно које се приближава потпуном изоморфизму.

Узорак истраживања чине три књижевна дела која припадају трима различитим књижевним жанровима: роман *Старац и море* Ернеста Хемингвеја, драма *Дуго путовање у ноћ* Јуцина О'Нила и песма *Гавран* Едгара Алана Поа. Упоредна анализа садржаја извршена је на оригиналним делима на енглеском језику и доступним преводима на српски језик. Циљ истраживања био је да се укаже на специфичности књижевног превођења, као и превођења различитих жанрова књижевности, и укаже на сличности, али и разлике у превођењу дела која припадају различитим књижевним жанровима.

Након извршене анализе и интерпретираних резултата, презентовани су закључци који могу послужити за формирање одређеног модела књижевног превођења чија примена би довела до тога да се одступање значења преведене поруке у односу на оригиналну, до

кога несумњиво долази у књижевном превођењу, сведе на минимум, те да значење преведеног текста буде што ближе значењу оригиналног текста.

Кључне речи: изоморфизам значења, књижевно дело, аутор, преводац, превод, читалац, порука.

ABSTRACT

Isomorphism of meaning of a message that is transferred from a sender to a recipient is one of the most prominent issues in communicology, while at the same time it represents the phenomenon that has not been researched enough. Complete isomorphism is unattainable in practice, while in theory the ideal type of situation of reaching isomorphism of meaning represents a situation in which a message possesses identical meaning for the receiver as it does for the sender.

Since it is impossible to reach complete isomorphism of meaning in practice, in semiotic and hermeneutic sense, there are four situations in which a message possesses a different level of isomorphism of meaning. These are: almost complete isomorphism of meaning, broader meaning, narrower meaning and loss of meaning.

When it comes to translation the situation becomes even more complicated concerning the fact that there is an additional member in the communication situation – a translator as a mediator. The subject of the thesis is researching the problem of reaching isomorphism of meaning in the process of translation of literature. In this kind of communication situation there is the author as a sender of the message, the translator as a mediator and the reader as an ultimate receiver of the message. The communication scheme in that case is the following: the author – original literary work – translator – translated literary work – reader.

In the paper the author researches to which extent the translator affects the meaning of the sent message, modifies it and to which extent the meaning of the translated text differs from the meaning of the original one. Through the optimal number of representative examples it is pointed to different situations in which the translation shows broader meaning, narrower meaning, loss of meaning or is reaching complete isomorphism.

The research sample consists of three literary works which belong to three different literary genres: the novel *The Old Man and the Sea* by Ernest Hemingway, drama *Long Day's Journey into Night* by Eugene O'Neill and poem *The Raven* by Edgar Allan Poe. A comparative analysis was performed on the original literary works written in English and available translations. The goal of the research was to point to specificities of literary translation, as well as translation of different literary genres, and point to similarities as well as differences in the process of translating literary works belonging to different literary genres.

After the performed analysis and interpreted results of the research, the presented conclusions could be used to form a certain model of literary translation, the use of which would lead to the situation that deviation from the original meaning, which undoubtedly occurs in literary

translation, is limited to minimum, so the meaning of the translated text is as close as possible to the meaning of the original one.

Key words: isomorphism of meaning, literary work, author, translator, translation, reader, message.

САДРЖАЈ

УВОД	1
ПРВИ ДЕО	
I МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА.....	4
1. Предмет и циљ истраживања.....	5
2. Основне хипотезе у истраживању.....	7
3. Методе истраживања.....	9
3.1. Методе анализе и синтезе.....	9
3.2. Компаративна метода.....	10
3.3. Метода студије случаја	11
4. Узорак истраживања.....	12
5. Очекивани резултати и научни допринос.....	13
ДРУГИ ДЕО	
II ПРЕВОЂЕЊЕ И ПРОБЛЕМИ ПРЕВОЂЕЊА.....	14
1. Основе превођења.....	15
1.1. Осврт на историју и теорију превођења.....	15
1.2. Врсте превођења.....	21
1.3. Различите концепције превођења.....	26
1.4. Основни теоријски модели превођења.....	32
2. Проблеми превођења.....	39
2.1. Формална кореспонденција и преводна еквиваленција.....	39
2.2. Губици и компензације у процесу превођења.....	45
2.3. Појам референције и референтног оквира.....	50
2.4. Тумачење насупрот превођењу.....	53
3. Преводац и превођење.....	55
3.1. Појам и улога медија и медијатора у комуницирању.....	55
3.2. Преводац као медијатор у комуницирању	61
3.3. Претпоставке компетентности преводиоца као медијатора у превођењу књижевних дела.....	65

ТРЕЋИ ДЕО

III ЗНАЧЕЊЕ И ИЗОМОРФИЗАМ ЗНАЧЕЊА	72
1. Појам и врсте значења	73
1.1. Значење појма значење	73
1.2. Лексичко и реченично значење.....	78
1.3. Денотативно и конотативно (дословно и контекстуално) значење	83
1.4. Херменеутичко-семиотички проблеми досезања значења књижевног текста.....	89
2. Изоморфизам значења	99
2.1. Појам изоморфизма значења.....	99
2.2. Дословност значења.....	101
2.3. Губљење значења.....	103
2.4. Ширење значења.....	105
2.5. Сужавање значења.....	107

ЧЕТВРТИ ДЕО

IV УПОРЕДНА АНАЛИЗА САДРЖАЈА	110
1. Упоредна анализа романа <i>Старац и море</i> Ернеста Хемингвеја у оригиналу на енглеском језику и превода романа на српски језик	111
1.1. Граматички ниво анализе.....	115
1.2. Семантички ниво анализе.....	142
1.3. Прагматички ниво анализе.....	161
2. Упоредна анализа драме <i>Дуго путовање у ноћ</i> Јудина О'Нила у оригиналу на енглеском језику и превода драме на српски језик	183
2.1. Граматички ниво анализе.....	187
2.2. Семантички ниво анализе.....	207
2.3. Прагматички ниво анализе.....	218
3. Упоредна анализа песме <i>Гавран</i> Едгара Алана Поа у оригиналу на енглеском језику и превода песме на српски језик	229
3.1. Граматички ниво анализе.....	232
3.2. Семантички ниво анализе.....	253
3.3. Прагматички ниво анализе.....	259

ПЕТИ ДЕО

V ДОСЕЗАЊЕ ИЗОМОРФИЗМА ЗНАЧЕЊА - ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА АНАЛИЗЕ САДРЖАЈА.....	279
1. Резултати граматичке анализе текстова.....	280
2. Резултати семантичке анализе текстова.....	287
3. Резултати прагматичке анализе текстова.....	291
ЗАКЉУЧАК.....	296
ЛИТЕРАТУРА.....	300

УВОД

Досезање изоморфизма значења у комуницирању представља један од централних проблема у комуникологији. Потпун изоморфизам значења је у пракси, у семиотичком и херменеутичком смислу, тешко, готово немогуће досегнути ни у комуникационој ситуацији у којој се аутор књижевног дела као пошиљалац поруке и читалац књижевног дела као реципијент служе истим симболским системом, тј. језиком. Ситуација постаје утолико компликованија када се у комуникационој ситуацији појави додатни члан, преводилац, као медијатор између аутора и читаоца. Тада несумњиво долази до одступања од првобитног значења, и то до различитих нивоа изоморфизма значења преведене поруке у односу на оригиналну.

Овај фактор који усложњава ситуацију, те феномену досезања изоморфизма значења намеће додатни проблем, послужио је као инспирација за истраживање чији је предмет проблем досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела са енглеског на српски језик. Циљ истраживања био је утврђивање различитих нивоа изоморфичности значења до којих долази у процесу превођења.

Узроци који доводе до различитих степена изоморфизма значења јављају се на три нивоа, тј. у три семиотичке равни: граматичкој, семантичкој и прагматичкој. Одабрани узорак књижевних дела за анализу у току истраживања анализиран је на поменута три нивоа. Што се тиче критеријума одабира узорка полазна тачка била је одлука да то буду три књижевна дела која припадају трима различитим жанровима књижевности, како би анализа у коначном резултирала закључцима у вези са сличностима и разликама у превођењу различитих врста књижевних текстова. Тако се дошло до одлуке да узорак представљају роман *Старац и море* Ернеста Хемингвеја, драма *Дуго путовање у ноћ* Јуџина О'Нила и песма *Гавран* Едгара Алана Поа. Приликом одабира узорка смерница је била да анализирана књижевна дела треба да припадају истом говорном подручју, како би у употреби био исти симболски систем, тј. језик, те су изабрана класична дела америчке књижевности, што подразумева употребу америчке варијанте енглеског језика. Свако од ових дела оставило је несумњив траг не само на америчку већ и светску књижевност уопште и припада класицима превођеним на бројне светске језике.

Проблем досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела је актуелан и привлачи пажњу из разлога што је ова област још увек недовољно истражена, те би успешно остварено истраживање понудило закључке који би били новина у комуниколошком и лингвистичком, тј. преводилачком домену. У исто време, управо због недовољне

истражености ове тематике, проблем који се јавио је недостатак литературе, тј. недоступност већег броја публикација и научних радова који се баве овом тематиком, па је као основа морала послужити комуниколошка и литература у области превођења уопште, те књижевног превођења. Стога је било неопходно самостално извлачење релевантних закључака чија оригиналност, евентуално, може послужити за формирање свеобухватног модела уз помоћ којег би се омогућило досезање што вишег степена изоморфизма значења у превођењу књижевних дела и који би понудио скроман допринос унапређењу преводилачке праксе уопште. Ово истраживање је на тај начин остварило не само научну већ и друштвену оправданост. Резултати истраживања биће саопштени у пет поглавља.

У првом поглављу образложен је методолошки оквир истраживања. Дефинисани су предмет и циљ истраживања. Описане су методе истраживања и образложене општа и посебне хипотезе, а презентован је и узорак истраживања, као и очекивани резултати и научни допринос.

У другом поглављу реч је о превођењу и проблемима превођења. Уз осврт на историју и теорију превођења, врсте превођења, различите концепције и основне теоријске моделе превођења, обрађена су питања формалне кореспонденције и преводне еквиваленције уз наглашавање губитака и компензација у процесу превођења, референције и појма тумачења насупрот превођењу. Акцент је стављен на појаву и улогу медијатора у комуницирању, преводиоца као медијатора и претпоставке компетентности преводиоца као медијатора у превођењу књижевних дела.

У трећем поглављу присутна је тематика значења и изоморфизма значења. Дефинисани су појам и врсте значења презентованом разликом између лескичког и реченичног значења, денотативног и конотативног значења, са посебним освртом на херменеутичко-семиотичке проблеме досезања значења књижевног текста. Надаље, дефинисан је појам изоморфизма значења и различити степени који се могу јавити од готово идеалтипске ситуације преношења дословности значења, преко ширења, сужавања, до ситуације потпуног губитка обликованог значења. Све ове варијанте, тј. нивои изоморфизма значења презентовани су кроз адекватан број оригиналних примера који илуструју ову проблематику. Посебан акценат је стављен на ситуације досезања што вишег нивоа изоморфичности значења у превођењу књижевних дела.

У четвртном поглављу извршена је упоредна анализа садржаја одабраног узорка на енглеском језику и доступних превода на српски језик, при чему је свако од ових дела анализирано на три различита нивоа, граматичком, семантичком и прагматичком нивоу понаособ. Граматичка анализа фокусира се углавном на питања употребе глаголских времена у енглеском језику, глаголског вида, начина и глаголског стања и преводâ на српски

језик, са освртом на синтаксичку структуру реченице приликом анализе. Семантички ниво углавном подразумева лексичку анализу ван контекста, при чему је акценат стављен на идиоматске и фразеолошке изразе и питања синонимије, полисемије и хомонимије, док је на прагматичком нивоу акценат стављен на лексичку анализу у конкретном контексту. Предмет анализе из прагматичког угла су различите оријентације преводâ, интенције аутора, самог дела и читаоца, као и питања језичког и ванјезичког контекста.

Интерпретација резултата анализе садржаја извршена је у петом поглављу и подељена у три дела, тако да су посебно презентовани резултати граматичке, семантичке и прагматичке анализе текстова.

У закључку су разматрани научни донети рада у погледу остваривања постављеног циља истраживања, а то је утврђивање различитих степена одступања значења преведеног текста од значења оригиналног дела, а тиме и различитих нивоа изоморфизма значења и узрока који доводе до њих. Доказане су постављене хипотезе и указано на евентуални оригинални научни допринос који се огледа у могућности теоријске концептуализације модела превођења књижевних дела који омогућава досезање изоморфизма значења на релацији аутор књижевног дела – преводац – читалац.

На крају, понуђен је списак релевантне, коришћене литературе.

ПРВИ ДЕО

I МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

1. ПРЕДМЕТ И ЦИЉ ИСТРАЖИВАЊА

Проблем истраживања у докторској дисертацији јесте утврђивање могућег степена изоморфизма значења који се остварује у процесу превођења књижевног дела са једног на други језик, у овом раду са енглеског на српски језик.

Предмет докторске дисертације је, према томе, истраживање могућности досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела. Предмет као такав до сада није истраживан са комуниколошког аспекта. Из тог разлога је актуелан, те његово истраживање може резултирати евентуалним научним доприносом.

Појам *изоморфизам значења* у комуникологији се дефинише као идентичност, приближност или сличност значења поруке како за пошиљаоца, тако и за примаоца или примаоце поруке¹.

Постоје четири основне варијације на скали изоморфизма значења. Једна од њих је идеалтипска ситуација, која је у пракси готово недостижна, у којој је значење примљене поруке идентично значењу емитоване, оригиналне, поруке. Супротност потпуном изоморфизму представља ситуација у којој се значење у потпуности губи, тако да се обликовано значење потпуно разликује од перципираног значења. Примљена порука, такође, може поседовати значење које је шире, али и оно које је уже од првобитног, оригиналног, значења. Између ове четири основне варијације изоморфизма значења налази се велики број нијанси које се приближавају једном од поменутих нивоа изоморфизма значења.

Потпуни изоморфизам значења је јако тешко, готово немогуће, постићи чак ни у ситуацији када аутор књижевног дела, као пошиљалац поруке, и читалац, као прималац, говоре истим језиком и деле исту културолошку, социјалну, економску и сл. позадину. Овај проблем постаје утолико тежи и компликованији када ово није случај, па се у улози медијатора, као додатни учесник у процесу комуникације, јавља преводац.

У операционализацији предмета истраживања општи чиниоци садржаја предмета истраживања јесу: књижевно дело, превођење и изоморфизам значења који је могуће постићи у превођењу књижевног дела. Посебне чиниоце садржаја предмета истраживања представљају: језик настајања књижевног дела, књижевни жанр у коме је обликовано књижевно дело, преводац и језик на који се преводи књижевно дело. Појединачни чиниоци садржаја предмета истраживања јесу конкретна књижевна дела, дефинисана узорком истраживања, и анализа њиховог превођења на граматичком, семантичком и прагматичком нивоу.

¹ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 72.

Сви набројани општи, посебни и појединачни чиниоци садржаја предмета истраживања оформљују појмовно-категоријални апарат који ће бити коришћен у истраживању и критичко-аналитички објашњен у теоријским основама истраживања, прегледом комуниколошких и транслатолошких научних достигнућа која се односе на проблем, односно предмет истраживања.

Временски период на који се истраживање односи је период од 1903. до 2006. године, тј. период нешто дужи од једног века. Наиме, у овом временском периоду настали су преводи књижевних дела коришћени приликом упоредне анализе оригиналних дела на енглеском језику и поменутих превода. Превод романа *Старац и море* (Ернест Хемингвеј) Александра Стефановића објављен је 1975. године у издању Просвете, Београд, док је превод истог романа Карла Остојића објављен у издању Гутенбергове галаксије, Београд, 2005. године. Једини доступан превод драме *Дуго путовање у ноћ* (Јудин О'Нил) Воје Чолановића објављен је 1964. године (Рад, Београд), док је 2004. године поново штампан исти превод. Пет различитих превода песме *Гавран* (Едгар Алан По) који су настали у распону од једног века објављени су у оквиру исте публикације (Рад, Београд) 2006. године. Реч је о следећим преводима: превод Светислава Стефановића из 1903. године, превод Владете Кошутића из 1972, превод Коље Мићевића који је настао исте године, превод Бранимира Живојиновић из 1979, као и поновни превод Коље Мићевића из 2006. године.

Простор којим је истраживање обухваћено представља англо-саксонско говорно подручје, као и подручје на коме је у употреби српски језик.

Приступ проблему у истраживању је интердисциплинарни. Предмет је, најпре, истраживан с комуниколошко-транслатолошког аспекта, тј. из угла комуникологије и транслатологије (науке о превођењу), а затим и из угла лингвистике и теорије књижевности.

Циљ докторске дисертације је утврђивање степена одступања значења преведеног књижевног дела од значења оригиналног дела, написаног у изворном облику језиком оригинала, као и самих узрока који доводе до ових одступања, тј. различитих варијација одступања, па тиме и изоморфизма значења на релацији аутор као емитер – изворно књижевно дело – преводац – преведено књижевно дело – читалац као реципијент преведеног књижевног дела.

Научни циљеви истраживања, тј. нивои научног сазнања које треба остварити реализацијом истраживања, су научна дескрипција, научна класификација и типологизација, научно откриће и научно објашњење.

Друштвени циљ истраживања је унапређење преводилачке праксе. Резултати истраживања треба да укажу на постојање различитих степена изоморфичности значења у књижевном превођењу. Као такви могу послужити за формирање модела чијим коришћењем

би се досегао што виши степен изоморфизма значења у књижевном превођењу, те разлика у значењу оригиналног дела и превода свела на минимум. На овај начин би се остварио друштвени циљ истраживања унапређењем књижевног превођења и преводилачке праксе уопште.

2. ОСНОВНЕ ХИПОТЕЗЕ У ИСТРАЖИВАЊУ

С обзиром да се истраживање бави феноменом досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела са енглеског језика на српски, рад започиње питањима везаним за проблематику превођења уопште, док следи проучавање превођења књижевних текстова.

Основне хипотезе од којих се полази у истраживању засноване су на претпоставци да у процесу превођења долази до различитих степена изоморфичности значења поруке која је упућена од стране аутора књижевног дела и намењена читаоцу као крајњем примаоцу поруке, са преводиоцем као медијатором у овом процесу преноса информације. Ова претпоставка је разрађена кроз оптималан број примера из одабраног књижевног корпуса.

Општа хипотеза, према томе, гласи: *Ако комуникациону ситуацију чине аутор књижевног дела у улози пошиљаоца поруке, језик настајања књижевног дела, преводилац у улози медијатора, језик на који се преводи књижевно дело и читалац у улози реципијента књижевног дела, онда неизбежно долази до различитих степена изоморфичности значења оригиналног и преведеног текста.*

Из опште хипотезе изведене су и посебне хипотезе које се баве различитим аспектима процеса превођења књижевних дела, као и утицајима превода на значење поруке која путује на релацији аутор – преводилац – читалац.

Прва посебна хипотеза гласи: *Ако преводилац у улози медијатора поседује потпуну граматичку, семантичку и прагматичку компетентност у погледу владања језиком настајања књижевног дела и језиком на који се дело преводи, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно. Иако је превођење један веома комплексан процес који преводиоцу намеће различите задатке, везане за различите аспекте превођења, на првом месту се налази језичка компетентност преводиоца. Поред тога што треба узети у обзир и друге димензије комуникационе ситуације која овде увелико зависи од процеса превођења, полазна тачка сваког коректног превода је језичка анализа оригиналног текста којој следи превод на језик-циљ. Аналогно томе, граматичка, семантичка и прагматичка компетентност преводиоца по питању оба језика, језика-извора и језика-циља,*

се подразумева како би се добио коректан превод који би пренео поруку из оригиналног дела у преведено књижевно дело.

Друга посебна хипотеза гласи: *Ако значење књижевног дела зависи од интенције аутора, интенције дела и интенције читаоца, онда компетентност преводиоца у улози медијатора мора подразумевати способност препознавања сваке од ових интенција.* Сходно томе, преводилац поред својих језичких компетенција мора поседовати и извесно ванјезичко знање које се у овом случају односи на препознавање интенције аутора, интенције коју поседује књижевно дело независно од ауторове намере, као и интенције самог читаоца, како би превод, осим што је језички коректан, био на задовољавајућем нивоу што се тиче овог аспекта такође.

Наредна посебна хипотеза гласи: *Ако преводилац у улози медијатора поседује књижевно-теоријску компетентност у погледу владања свим карактеристикама књижевног жанра, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно.* Ванјезичка компетенција која се у овом аспекту превођења захтева од преводиоца односи се на познавање књижевно-теоријског оквира. Од њега се очекује да влада свим карактеристикама различитих књижевних жанрова којима припадају књижевна дела као одабрани узорак за анализу, а то су роман, драма и стих.

Следећа хипотеза гласи: *Ако преводилац у улози медијатора поседује неопходно знање о психосоцијалном хабитусу аутора у време настајања књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно.* Додатна компетентност која се намеће као потреба по питању преводиоца је и познавање психосоцијалних услова у којима је обитавао аутор у време настанка дела. Познавање ових прилика може преводиоцу бити од огромне помоћи у препознавању аутобиографских момената у делу, те одређивању и препознавању различитих интенција.

Наредне две хипотезе се тичу познавања друштвено-историјских прилика у време настанка књижевног дела, као и у време превођења књижевног дела. Прва гласи: *Ако преводилац у улози медијатора поседује неопходно знање о друштвено-историјском контексту настајања књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно,* док друга гласи: *Ако преводилац у улози медијатора поседује неопходно знање о друштвено-историјском контексту и особеностима различитих категорија читалаца у том контексту, у време превођења књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно.* Осим језичких и горенаведених ванјезичких компетенција, преводилац мора поседовати и неопходно знање што се тиче друштвено-историјских прилика у време настанка оригиналног дела, као и оних

у време превођења дела, како би на прави начин препознао интенцију аутора и особине оригиналног књижевног дела, као и интенцију читалаца и преведеног књижевног дела.

Задатак је био кроз анализу одабраног узорка, тј, три одабрана књижевна дела, доказати постављене хипотезе.

3. МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА

Имајући у виду формулисани проблем, утврђени предмет и постављене хипотезе, у овом истраживању биће примењене методе анализе и синтезе као основне научне методе; компаративна метода, заснована на анализи садржаја, као општа научна метода; и метода студије случаја као метода за прикупљање података.

3.1. МЕТОДЕ АНАЛИЗЕ И СИНТЕЗЕ

Методе анализе и синтезе представљају основне научне методе овог истраживања. „Анализа као посебна метода сазнања састоји се у мисаоном растављању сложених облика сазнања на њихове просте саставне делове”². Рене Декарт у својој *Расправи о методи*³ дефинишући сопствену методу којом ће се водити у научном сазнању, уместо великог броја наводи четири основна правила за која сматра да ће бити довољна уколико их се научник строго придржава. Прво од њих се односи на одлуку да никада ниједну ствар не треба усвојити као истиниту док се таквом не сазна, тј. да треба брижљиво избегавати пренагљивање и предубеђења, већ судити само на основу јасних чињеница које више не могу побудити сумњу. Говорећи о другом правилу које се односи на анализу као методу, аутор каже: „Друго правило је било да сваку од тешкоћа, које бих испитивао, поделим на онолико делова колико је то могуће и колико је потребно да би се оне боље решиле”⁴. Сходно томе, књижевна дела која представљају предмет анализе биће рашчлањена на јединице анализе различитог обима. Тако ће бити анализирани делови текстова као што су пасус у прозном тексту, дијалог у драмском, строфа у поезији. Надаље, предмет анализе биће реченице у књижевним текстовима, али и клаузе, синтагме и речи као најмање јединице анализе одабраног узорка.

Дескрипција ће бити коришћена током анализе одабраног узорка, као и саме интерпретације резултата након извршене анализе јединица различитог обима. Анализа ће

² Шешић, Богдан, *Опита методологија*, Научна књига, Београд, 1974, стр. 47.

³ Декарт, Рене, *Расправа о методи*, Естетика, Ваљево-Београд, 1990.

⁴ Исто, стр. 20.

бити остварена на више нивоа. Структурална анализа ће бити заступљена приликом граматиче анализе текстова, те приликом представљања синтаксичке структуре реченице. Основним деловима и везама и односима међу њима бавиће се функционална анализа. Компаративна анализа обухватиће и структуралне и функционалне аспекте анализе књижевних дела у оригиналу, на енглеском језику, и њихових превода.

С обзиром да су анализа и синтеза неодвојиви спој, након извршене анализе синтезом ће се доћи до формирања закључака релевантних за истраживање, јер „анализа и синтеза се претпостављају зато што се целина може схватити схватањем делова, а делови се могу схватити само као делови целине”⁵. На синтезу се, управо, односи и Декартово треће правило. Говорећи о синтези, аутор наводи да је треће правило било да „своје мисли водим по реду, почињући од предмета који су најпростији и који се најлакше сазнају, како бих мало-помало стигао постепено до најсложенијих; претпостављајући чак реда и међу оним предметима који природно не претходе једни другим”⁶. Последње правило које аутор наводи се односи на чињеницу да свуда треба вршити потпуна набрајања како би се пренебрегла ситуација да се нешто пропусти.

На тај начин, након извршене анализе растављених делова, следећи корак биће коришћење синтезе за генерализацију и формирање коначних закључака који би као такви били применљиви како на књижевно превођење, тако и на превођење уопште.

3.2. КОМПАРАТИВНА МЕТОДА

Компаративна метода је у раду коришћена као општа метода истраживања и заснована је на анализи садржаја. Метода анализе садржаја је изабрана из разлога што је погодна за истраживање феномена комуницирања. Предмет ове методе представљају „документи којима се означава некакав визуелни, аудитивни или комбиновани извор података. Документи носе одређене симболичке садржаје – поруке које имају некакав смисао које људи међусобно упућују и разумеју”⁷.

Осим да опише садржај одређених облика комуникације, да га класификује, објасни га и разуме у контексту времена и простора у коме је настао, циљ анализе садржаја је и да проникне у значења анализираног садржаја које он има за оне који га производе и оне којима

⁵ Шешић, Богдан, *Опита методологија*, Научна књига, Београд, 1974, стр. 64.

⁶ Декарт, Рене, *Расправа о методи*, Естетика, Ваљево-Београд, 1990, стр. 20.

⁷ Михаиловић, Добривоје, *Методологија научног истраживања*, Факултет организационих наука Београд, Београд, 1999, стр. 200.

је намењен⁸. Приликом анализе је, тако, обрађена пажња на интенцију аутора, самог текста, као и читаоца, на друштвено-историјске прилике времена у коме је текст настао, на прилике времена у коме се текст чита, биографска и културна обележја аутора књижевног дела, као и обележја примаоца, тј. читаоца самог књижевног дела.

Извори података, тј. предмет анализе садржаја у овом раду, су штампани, књижевни текстови као носиоци поруке коју аутор упућује читаоцу као примаоцу, са једним додатним чланом у комуникационом процесу – преводиоцем као медијатором.

С обзиром да су јединице анализе различитог обима, од речи као најмањих значењских јединица анализе, преко синтагми, фраза, клауза, реченица, до целих пасуса, дијалога и строфа, анализа је делимично квантитативна, а претежно квалитативна, са циљем да се понуде значењски аспекти већег броја јединица анализе. Квалитативни приступ се огледа у анализи књижевног текста у три семиотичке равни: граматичкој, семантичкој и прагматичкој.

Након извршене анализе, понуђени су резултати истраживања из којих су проистекли коначни закључци у вези са дефинисаним предметом истраживања.

3.3. МЕТОДА СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА

Метода студије случаја, као метода за прикупљање података у истраживању заснована је на узорку који чине три класична књижевна жанра и то: роман *Старац и море* Ернеста Хемингвеја, драма *Дуго путовање у ноћ* Јуџина О' Нила и песма *Гавран* Едгара Алана Поа. Сва три књижевна дела припадају опусу америчке књижевности и настала су у распону од једног века.

У истраживању се користе четири методе које се преплићу и заједнички доприносе постизању што бољих резултата истраживања. И сама метода студије случаја као метода за прикупљање података предствала „систематско коришћење више истраживачких метода, које се међусобно слажу и дају резултат већи од појединачног збира који би се добио коришћеним методама”⁹. Стога студију случаја треба сматрати истраживачким приступом који комбинује више метода, а долази се до резултата који омогућавају научна уопштавања.

У овом раду студија случаја се заснива на три књижевна дела која припадају различитим жанровима књижевности, а чијом упоредном анализом на енглеском и српском језику се дошло до закључака релевантних за само истраживање. Три „случаја” у овом раду

⁸ Бранковић, Србобран, *Методи искуственог истраживања друштвених појава*, Мегатренд универзитет, Београд, 2009, стр. 125.

⁹ Михаиловић, Добривоје, *Методологија научног истраживања*, Факултет организационих наука Београд, Београд, 1999, стр. 210.

су заправо три поменута књижевна дела, којима се приступило уз помоћ методе анализе садржаја која је остварена на три нивоа: граматичком¹⁰, семантичком и прагматичком.

Намера је била да анализом три врсте књижевног текста – прозног, драмског и поетског – буде доказано постојање различитих степена изоморфизма значења до којих долази у процесу превођења књижевних дела.

4. УЗОРАК ИСТРАЖИВАЊА

Узорак истраживања, заснован на методи студије случаја, представљају три књижевна дела која припадају опусу америчке књижевности. Реч је о намерном узорку. Три одабрана дела припадају трима различитим жанровима књижевности. Тако је у раду анализиран роман *Старац и море* Ернеста Хемингвеја, драма *Дуго путовање у ноћ* Јуџина О'Нила и песма *Гавран* Едгара Алана Поа, *Гавран* као представник периода романтизма, док *Старац и море* и *Дуго путовање у ноћ* припадају савременој америчкој књижевности. Свако од одабраних дела, као и њихови аутори оставили су јак траг у америчкој књижевности уопште. Наиме, Едгар Алан По сматра се најпознатијим и најуспешнијим америчким писцем свих времена, роман *Старац и море* по мишљењу многих критичара најбољом причом икада испричаном, док Јуџин О'Нил у драму уводи реалистичне ликове и трагедију и сматрају га првим великим позоришним писцем који је по речима његовог пријатеља-издавача Бенета Крфа „први опште признат светски драматург кога је Америка произвела”¹¹. Ова три аутора показују сличност и у поимању друштва у коме су живела. Говорећи о О'Нилу, Бигзби (Bigsby) је изнео следеће становиште: „У виђењу своје културе као дубоко неуротичне он у суштини није чинио ништа више од онога што су По или Мелвил раније чинили или што су Шервуд Андерсон и Скот Фицџералд чинили у његово време. Уствари, Хемингвејеви психолошки осакаћени ликови који су опседали Америку или Европу исцрпљену од значења, Америку чији језик више није адекватно дочаравао стварност и чији код више није крио животну истину, нису били далеко од О'Нилових протагониста”¹².

Анализа која је извршена представља упоредну анализу оригиналних дела на енглеском језику и преводâ ових дела на српски језик.

¹⁰ Овај ниво је назван граматичким, а не синтаксичким из разлога што акценат није стављен искључиво на синтаксичку структуру реченице, већ и на употребу различитих глаголских облика, глаголског вида, начина и стања, као и делимично лексички опус с обзиром да је неодвојив од граматичких правила. По речима Ранка Бугарског: „Грамматика једног језика јесте оно што тај језик мора да изрази; његова лексика је оно што он може изразити” (Бугарски, Ранко, *Лингвистика о човеку*, Просвета, Београд, 1983, стр.168).

¹¹ Gassner, John, *Eugene O'Neill*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, стр. 43.

¹² Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, стр. 113.

Критеријум за одабир узорка заснивао се на намери да се изаберу дела која припадају истом говорном подручју, у овом случају ради се о америчкој варијанти енглеског језика. Дела су настала у распону од једног века. Разлика, пак, између одабраних књижевних дела огледа се у томе да сва три дела припадају различитим књижевним жанровима. На тај начин могу се дочарати сличности, али и разлике у превођењу књижевних текстова који припадају различитим књижевним жанровима, указати на језичке и вањјезичке компетенције које се очекују од преводиоца, те, на крају, извући закључци који су применљиви на књижевно превођење уопште.

5. ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ И НАУЧНИ ДОПРИНОС

Очекивани резултат истраживања је потврда постојања различитих степена изоморфичности значења у процесу превођења са енглеског на српски језик, где на релацији аутор дела (пошиљалац) и читалац (прималац) долази до различитих варијација одступања значења преведеног дела у односу на оригинални текст. У одређеном броју случајева може доћи до ширења значења, у једном броју случајева до сужавања, док у појединим случајевима постоји могућност потпуног губитка значења оригиналног текста у преведеном тексту. У пракси су идеалтипска решења готово немогућа, па је указано на решења која се приближавају идеалтипским, тј. досежу висок степен изоморфизма значења преведеног у односу на оригинални текст.

Научни допринос се огледа у утврђивању узрока који доводе до различитих степена изоморфичности значења и извлачење закључака из околности у којима се овакви случајеви понављају. На тај начин би се могла формирати одређена правила која би степен одступања свела на минимум и тако потпомогла лакше досезање релативно високог степена изоморфизма значења у процесу превођења књижевних дела са енглеског језика на српски, па самим тим и у процесу преношења изворне поруке на релацији аутор – читалац.

Резултати истраживања могу послужити као основа за формирање свеобухватног модела превођења књижевних текстова који би омогућио досезање изоморфизма значења у књижевном превођењу, што може резултовати унапређењем преводачке праксе, у чему се огледа и друштвена оправданост истраживања.

ДРУГИ ДЕО

II ПРЕВОЂЕЊЕ И ПРОБЛЕМИ ПРЕВОЂЕЊА

1. ОСНОВЕ ПРЕВОЂЕЊА

1.1. ОСВРТ НА ИСТОРИЈУ И ТЕОРИЈУ ПРЕВОЂЕЊА

Ако поставимо питање од када датира превођење као облик комуникационе праксе код људи, одговор ћемо пронаћи у далекој прошлости. Превођење је старо неколико хиљада година. Старо је колико и први језици. Још у каменом добу, настанком првих племенских заједница, настали су и први племенски језици.

У међусобном контакту између припадника првих заједница, а ради размене добара, постизања мирнодопских договора или решавања ратних спорова, јавила се и потреба за превођењем. Да би се припадници различитих племена, који су говорили различитим племенским језицима, могли споразумети, превођење као активност добија своју улогу. У почетку се, наравно, преводило усменим путем.

Касније су племена почела да размењују не само материјална, већ и културна добра, која су на том нивоу развоја подразумевала легенде и схватања о природним појавама и дешавањима. У овој међуразмени легенди, веровања и схватања вероватно се налазе зачеци преводачке праксе, а посебно оног облика преводачке праксе који се у модерно доба означава као књижевно превођење.

Са историјским и друштвеним развојем долази и до развоја преводачке праксе. Преводи се за потребе трговине међу људима који говоре различитим језицима, затим за потребе постизања мирнодопских решења или решавања ратних сукоба, за потребе размене културних добара. Новина коју доносе прва цивилизована друштва се огледа у појави писмености. Тако се још у робовласничком друштву, са појавом писмености, налазе и зачеци писменог превођења.

Као врло битан облик људске комуникационе праксе и средство за међусобну комуникацију између припадника различитих језичких средина, превод је кроз историју представљао неодвојиву компоненту тока формирања и развоја људске цивилизације. Познато је, на пример, да су на вавилонском, акадском, хуритском и хетском језику постојале варијанте једног од најстаријих сумерских писаних тектова *Епа о Гилгамешу*.¹³ За ово остварење се, дакле, може узети почетак историје књижевног превођења.

¹³ *Еп о Гилгамешу* датира из 1700. године пре нове ере када је добио свој коначни облик, иако се претпоставља да је еп доста старији. Говори о историјској личности, краљу који је владао сумерским градом-државом Уруком око 2700. године пре нове ере и састоји се од дванаест глинених плоча исписаних клинастим писмом.

Крајем 18. века откривен је споменик древне културе који датира још из 2. века пре нове ере познат као Розетска плоча или Розетски камен на коме су се налазили натписи на египатском језику исписани хијероглифима са преводима тих текстова на грчки језик.¹⁴ Овај древни споменик сведочи колико далеко у прошлост досеже преводачка пракса.

Превођење, као дисциплина, пак, почиње нагло да добија на значају када у римску културу доспева богата ризница текстова насталих на грчком језику. Још у старом веку превођена су капитална дела грчке књижевности са грчког на латински језик, као и религијски текстови, на првом месту *Библија*.

Тенденција превођења *Библије* и осталих верских текстова наставља се и у раном средњем веку. Захваљујући примату који је поседовала Римокатоличка црква, латински језик је спутавао процес развоја превођења. Ситуација се, међутим, мења ступањем на сцену покрета реформације, који је створио погодне услове за превођење текстова на западноевропске језике.

У периоду ренесансе верски текстови више не представљају основу за превођење, већ се може приметити нова тенденција окретања ка садржајима световне природе, на пример у књижевности и филозофији.

Са развојем преводаштва јавила се потреба за анализирањем начина и самих резултата превођења. Тако се и јављају две поларитетне тенденције¹⁵. Једна од њих је давала примат разумевању текста оригинала, па су, сходно томе, преводиоци акценат стављали на тумачење и објашњавање значења речи оригинала. На овај начин су углавном превођени верски садржаји. Као резултат ове тенденције настао је и принцип превођења познат као *дословно превођење*. Друга, супротна, тенденција је стављала акценат на што боље исказивање текста оригинала на језику превода. Ова тенденција „слободнијег” превођења се наставља у пракси превођења античке књижевности. Чак су и верски текстови у одређеном броју случајева превођени слободније, у духу језика на који се преводи, а не дословно као што су иначе у пракси превођени.

Средњим веком, нарочито првом половином, доминира превођење верских текстова, на првом месту *Библије*. Самим тим, дословни превод постаје доминантан. Ипак, може се приметити константно смењивање дословног и слободног превода. Свети Августин је, на пример, установио доктрину од „четири смисла” која би се користила за тумачење Светог Писма. „Неке речи у том тексту имају дослован смисао (денотирају) и лако су разумљиве. Места која су у Светом Писму нејасна, треба тумачити симболички, каже он. Тако се, у том

¹⁴ 1822. године Жан Франсоа Шамполион је објавио да је дешифровао хијероглифе захваљујући тројезичном натпису на Розетској плочи.

¹⁵ Сибиновић, Миодраг, *Нови оригинал, увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр. 7-8.

тексту, осим денотативног могу пронаћи још алегоријски, морални и анагогијски смисао. Ван њих, нема (и не сме да буде) других смислова, према поставкама Августинове теолошке конвенције о међусобном односу знакова и означеног у Библији”¹⁶. С друге стране, најпознатији латински превод *Библије* који датира из овог периода Свети Јероним¹⁷ није превео сходно принципима дословног превођења, већ доста слободније.

Епоха хуманизма и ренесансе је сведок поновног појављивања слободног превођења, и то као реакције на средњовековни мистицизам. Језичке компетенције више нису на првом месту, не преводи се „реч за реч”, већ преводац мора показати знање и из осталих хуманистичких наука како би преводио у духу језика на који се преводи, тј. језика-циља¹⁸.

Период класицизма такође даје предност слободном превођењу које, пак, добија неку сасвим нову димензију. С обзиром на чињеницу да су аутори класицистичке књижевности писали сходно строго прописаним правилима, и сâм преводац се суочава са додатним задатком: неопходно је да у превођењу води рачуна и о прописаним правилима лепоте. Дакле, све оно што у оригиналном тексту излази из оквира строго прописане класицистичке поетике, преводац је дужан да „дотера“, тј. измени додавањем, изостављањем или парафразирањем. Енглески песник Александар Поуп (Alexander Pope) је, на пример, преведећи *Илијад* дотерао и украсио оригинални текст сходно духу времена у ком је живео. Поупова намера није била да познатог аутора учини непознатим. „Његови читаоци су били упознати са Хомером на грчком језику; они су желели да чују Хомера како говори акцентом њиховог доба”¹⁹.

Слободан превод, који на неки начин представља адаптацију изворног текста, у периоду Класицизма је изазивао и реакцију присталица традиционалног вида дословног превођења који су били познаваоци оригиналних дела и којима је из тог разлога сметала адаптација уместо превођења. Јавила се жеља за успостављањем равнотеже између оваквог слободног вида превода – адаптације, који је поседовао литерарну тежину, и дословног превођења верских текстова које се заснива на језичким законитостима. Константно надметање присталица дословног превођења с једне стране и слободног превођења

¹⁶ Радојковић, Мирољуб – Ђорђевић, Тома, *Основе комуникологије*, Факултет политичких наука, Чигоја штампа, Београд, 2005, стр. 176.

¹⁷ Познат као Свети Јероним Софроник или Свети Јероним Стридонски, превео је текст *Библије* са старогрчког и хебрејског на латински језик. Његов превод *Библије* је познат под називом *Вулгата* и први је превод *Светог писма* на латински језик. Свети Јероним је покушавао да помири две тенденције у превођењу, јер и дословно и слободно превођење имају своје предности, али и недостатке.

¹⁸ У преводачкој критичкој литератури срећу се различите варијанте назива за језик са кога се преводи и језик на који се преводи (у енглеском језику: source language и target language), нпр. изворни и циљни језик, изворни језик и језик-циљ, језик-извор и језик-циљ, изворник и језик-циљ итд. Одлучено је да се предност да терминолошком споју: језик-извор и језик-циљ, с обзиром да је ова комбинација најзаступљенија у релевантној литератури.

¹⁹ Sampson, George, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959, стр. 462. Превод ауторке.

(превођења адаптације) с друге, наставља се кроз историју, где се тенденције наизменично смењују, све до данашњих дана.

У периоду романтизма долази до поновног обрта у тенденцији превођења. За разлику од класицистичког виђења да превод треба да буде нека врста адаптације и да мора бити прилагођен духу времена, тј. класицистичким идеалима лепоте, па стога и „дотеран” у том маниру, романтичари наглашавају оригиналност и непоновљивост духа сваког народа, па тако и његове књижевности. Они дају примат специфичностима одређеног народа и његове културне баштине која се огледа у особеностима које поседује језик-извор. Са новим виђењем света и природе, акценат више није стављан на научне истине и строго дефинисана правила. Епоху романтизма, насупрот томе, карактерише потпуно окретање природи, раскид са традицијом и обичајима. С обзиром да је свака епоха окарактерисана „синхронијом и узајамном конфронтацијом опозитивних дискурса”²⁰, и у доба просветитељства долази до сукоба између романтичарског виђења света и рационалистичког, тј. класицистичког поимања света, па самим тим и уметности. Ова конфронтација се огледа и у самој преводачкој пракси. Акценат се ставља на емоционални и интуитивни доживљај, ствара се нова атмосфера у процесу превођења тако да ће се „на сваки детаљ текста, од зареза до језичких неравнина, гледати као на израз психичког индивидуалног, особеног духа и конкретног емоционалног стања”²¹. Дакле, слободан превод, класицистички превод адаптација у овом периоду, изнова губи на значају и јавља се неодобравање „поправљања” и „дотеривања” оригинала. Романтичари наглашавају важност духа времена и идеје изражене у књижевном тексту на језику-извору, која мора бити верно пренесена у језик-циљ. Са друге стране, било је неопходно користити језичка средства и инструменте карактеристичне за језик циљ, што је представљало велики изазов за преводиоце.

Током целог 19. века у европским књижевним, преводачким и теоретичарским круговима било је распрострањено схватање о непреводивости књижевних дела. Овакво схватање заступали су и истакнути писци и теоретичари овог периода као што су Шели, Толстој, Достојевски и други. Теоретичари овог доба сматрали су да је, не само тешко изводљиво, већ вероватно и немогуће, пронаћи равнотежу у процесу превођења. Преводац је унапред био осуђен на пропаст, било да се приклони оригиналном тексту на рачун текста на свом језику или обратно²². Ово питање проналажења равнотеже између дословног и слободног превода остаје актуелно до данашњих дана. И даље се дискутује о питањима да ли је важније верније пренети оригинални текст у складу са свим језичким правилима или је

²⁰ Брдар, Милан, *Узалудан позив*, Stylos, Нови Сад, 2005, стр. 160.

²¹ Сибиновић, Миодраг, *Оригинал и превод, увод у историју и теорију превођења*, Привредна штампа, Београд, 1979, стр. 21.

²² Исто, стр.27.

битније преведеним текстом изазвати иста осећања и исти утисак који оставља оригинални текст, тј. пренети интенцију аутора.

Теорија превођења, као посебна научна дисциплина, конституише се почетком 20. века, а нагло развија тек у другој половини 20. века. Нека основна питања везана за превођење као активност изучавана су и пре тога у оквиру других посебних наука. Језик је, на пример, био предмет изучавања лингвистике, филозофије, психологије. Ипак, језик се у овим класичним наукама изучава само као један сегмент у опсегу ширег предмета интересовања. Теорија превођења се, с друге стране, бави самим процесом превођења који не представља предмет изучавања других класичних наука. Стога, теорија превођења, с обзиром на чињеницу да њен основни материјал за изучавање и коришћење представља управо језик, чини уједно лингвистичку, а и самосталну научну дисциплину. Осим тога теорија превођења представља једну интердисциплинарну науку, јер је у основи испреплетена са бројним поменутиим класичним наукама као што су психологија, филозофија, логика и слично.

У теоријској мисли о превођењу у првој половини 20. века видљив је нагли развој науке о језику који се одвајао у два правца: с једне стране акценат је стављан на лингвистички приступ анализи материје, док је са друге стране актуелан семантички приступ. Захваљујући ове две струје јавила се идеја о проучавању функционалности, тј. ефеката које језик производи, која се рефлектује у теоријској мисли о превођењу, те се испитује адекватност превода у односу на оригинал. Функционалисти долазе до закључка да је есенцијално да превод изазове исте ефекте, тј. иста осећања и утиске, као оригинал. Овај став је резултирао принципом функционалне еквиваленције. Тако Роман Јакобсон у чланку *О превођењу поезије*, објављеном 1930. године, говорећи о разлици између истоимених чешких и руских метара која је толика да они уствари представљају хомониме, помиње да стилска средства коришћена у оригиналу не морају изричито бити коришћена у преводу, јер би то онда била чиста конвенција, а не сличност оригиналу. Он сматра да се уметнички највише приближавамо оригиналу „онда када страном песничком делу бирамо форму која у кругу форми датог песничког језика *функционално* а не спољашње одговара форми оригинала”²³.

Савремена теорија превођења окреће се семиотици и теорији информације. У том оквиру, језик је третиран као скуп знакова и правила сходно којима се ови знакови комбинују. Језик је, стога, систем знакова, тј. код. Када је реч о различитим природним језицима, кодови учесника у комуникационој ситуацији никада нису у потпуности

²³ Наведено према: Сибиновић, Миодраг, *Оригинал и превод, увод у историју и теорију превођења*, Привредна штампа, Београд, 1979, стр.79.

идентични. Потребно је размотрити и ванјезички контекст, који додатно компликује комуникациону ситуацију. То, наравно, не спречава комуникацију и разумевање између учесника комуникационе ситуације, али их умногоме усложњава.

Оваква схватања иду у прилог претпоставкама да је готово немогуће формализовати језичке системе. Врло скромни резултати у покушају креирања машинског превођења доказују ову тезу. То не значи да у процесу превођења никада није могуће директно прекодирање, већ да се такви случајеви свODE на минимум, с обзиром да су фактори који су укључени у процес превођења бројни, и, као што је већ поменуто, не подразумевају само језички, већ и ванјезички контекст. Јер, „када би се превођење сводило само на однос између два језика, као два семиотичка система, онда би главни, ненадмашни и једини пример задовољавајућег превођења био двојезични речник. Али могло би се рећи да се у најбољем случају то коси са здравим разумом који речник сматра средством за превођење, а не преводом”²⁴. Стога се превођење „не одвија између система већ између текстова”²⁵.

Модерна теорија превођења је карактеристична по приступу превођењу као акту комуникације. По савременој теорији превођења у самом процесу превођења долази до два комуникациона чина, и то једног између пошиљаоца поруке и преводиоца, и другог између преводиоца и примаоца поруке. Преводилац се наизменично налази у улози примаоца и пошиљаоца поруке и у великој мери утиче на њен пренос. Он представља својеврсног медијатора у комуникационој ситуацији између пошиљаоца и примаоца поруке и, својим језичким и ванјезичким знањем, битно утиче на модификовање изворне поруке.

Савремена наука о превођењу разликује три димензије превођења, а то су: синтаксичка, семантичка и прагматичка димензија. Синтаксичка димензија бави се питањима структуре реченице изворне и преведене поруке, тј. језичком структуром која представља систем знакова. Семантичка акценат ставља на питања односа између знакова и предмета које ти знакови обележавају, док се прагматичка димензија бави проблематиком односа знакова, тј. језика, и особа које се овим знаковима, тј. језицима, служе.

²⁴ Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Paideia, Београд, 2011, стр. 39.

²⁵ Исто.

1.2. ВРСТЕ ПРЕВОЂЕЊА

У широј лингвистичкој литератури која се бави питањима превођења немогуће је заобићи револуционарну поделу Романа Јакобсона, изнету у есеју *Језички аспекти превођења*²⁶, а по којој постоје три врсте превођења и то:

- 1) *Интралингвистичко превођење*, које, уствари, представља преформулисање, тј тумачење језичких знакова једног језика уз помоћ језичких знакова тог истог језика;
- 2) *Интерлингвистичко превођење*, које представља тумачење језичких знакова једног језика уз помоћ језичких знакова неког другог језика. Ова врста превођења уствари представља оно превођење које би већина људи окарактерисала као „право” превођење, а одвија се између два природна језика; и
- 3) *Интерсемиотичко превођење*, које представља тумачење језичких знакова једног језика помоћу нејезичких симболских система или обратно. Пример ове врсте превођења је када се рецимо књига „преведе” у филм или слика у песму.

С обзиром да *интралингвистичко* и *интерсемиотичко превођење* излазе из сфере предмета и дискусије у овом раду, задржаћемо се само на тзв. *интерлингвистичком превођењу*, тј. превођењу у ужем смислу речи, односно превођењу са једног природног језика на други.

Ранко Бугарски, говорећи о теорији превођења, износи класификацију теорије превођења²⁷ најпре на:

- 1) Теорију људског превођења и
- 2) Теорију машинског превођења.

Теорију људског превођења, даље, дели на:

- 1) Теорију усменог превођења и
- 2) Теорију писменог превођења.

Теорија усменог превођења се, затим, грана на:

- 1) Теорију симултаног превођења и

²⁶ Превод овог чланка објављен је у часопису *Руковат* 1979. године, бр.3-4.

²⁷ Ову класификацију Ранко Бугарски презентује у чланку *Место теорије књижевног превођења у склопу науке о превођењу* у зборнику радова „Књижевно превођење: теорија и историја”, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, као и у свом делу *Лингвистика у примени*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986.

2) Теорију консекутивног превођења,

док се теорија писменог превођења, даље, дели на:

- 1) Теорију стручног превођења и
- 2) Теорију књижевног превођења.

Теорију књижевног превођења, најзад, разлаже на:

- 1) Теорију прозног превођења,
- 2) Теорију поетског превођења и
- 3) Теорију драмског превођења.

Ова класификација је уствари аналогна самим врстама превођења, тако да се свака од поменутих теорија превођења бави одређеном врстом превођења. Предмет интересовања у овом раду примарно представља књижевно превођење. Ипак, укратко ће бити представљене и остале врсте превођења ради увида у превођење као активност. Треба напоменути још и то да свака врста превођења преводиоцу као захтев поставља поседовање специфичних знања и вештина. Ипак, постоји скуп знања и вештина који се очекује од преводиоца без обзира на врсту превођења којом се бави. „У тај скуп улази способност декодирања (то јест, разумијевања) изворне поруке и њеног поновног кодирања (то јест, изражавања) у језику примаоца, затим способност вјерног и неискривљеног преношења обавијести, те способност за успостављање комуникацијске интеракције с примаоцима преведене поруке”²⁸.

Класификација превођења се може извршити на основу различитих критеријума. Ако се узме у обзир природа преводиоца превођење можемо поделити на *људско* и *машинско*. *Људско превођење*, свакако, представља старији вид превођења и досеже далеко у прошлост. Превођење као активност јавља се већ са појавом првих племенских језика и потребом за остваривањем међуљудске комуникације међу припадницима различитих племена који су, стога, користили различите језике. *Машинско превођење* је, пак, знатно новијег датума. Јавило се тек крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века, а из потребе за уштедом времена и што економичнијим превођењем. Међутим, машинско, тј. компјутерско превођење, је већ на самом почетку показало извесне недостатке који су готово непремостиви. Један од главних проблема који се јавља при машинском превођењу је питање вишезначности речи, тј. полисемије. Ред речи у реченици, тј. синтаксичка правила

²⁸ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 16.

која се знатно разликују међу језицима, такође представљају огроман проблем. Овоме треба додати и питања економичности машинског превођења, што је био и један од основних разлога за покретање овог вида превођења. Несавршен као што јесте, овакав вид превођења резултира текстом који треба накнадно редиговати, да не помињемо време које је претходно потребно утрошити на припрему текста за машинско превођење. Узевши све ове аспекте у обзир, економичност машинског превођења, и у материјалном и у временском смислу, се доводи у питање, чему треба придодати и његову ограниченост на строго писане текстове који, додатно, искључују књижевне текстове, посебно поезију.

Ако као критеријум поставимо медијум превода, превођење се може класификовати као: *усмено* и *писмено*. Јасно је да је *усмено превођење* најстарији облик превођења који је настао пре саме појаве писмености и био дуго у употреби пре њене појаве, па тиме и појаве писменог превода. У савремено доба, у модерној и развијеној преводачкој пракси, јављају се два вида усменог превођења: *консекутивно* и *симултано превођење*. Усмено превођење обухвата превођење свих врста текстова, осим књижевних, а како му и само име каже у овом типу превођења се усмено преводе поруке саопштене усменим путем. Усмено превођење своју примену налази углавном на различитим конференцијама, конгресима, дипломатским скуповима, конференцијама за штампу, саветовањима, предавањима и сличним јавним догађајима.

Консекутивно превођење се обавља тако што преводац изворну поруку коју прима усменим путем преводи сукцесивно, након појединих делова излагања када говорник направи паузу. Превод се такође саопштава усменим путем. У појединим случајевима преводац започиње активност тек након завршеног целокупног излагања. Овај облик усменог превођења се с правом сматра најтежим обликом преводачке праксе, јер додатно оптерећује меморију преводаца. Из тог разлога је уобичајено да преводац прави белешке које му касније помажу у излагању превода.

Симултано превођење представља такав вид усменог превођења при коме се преводи истовремено, симултано, са излагањем на изворном језику. Оно што карактерише симултано превођење је „континуирана паралелност, односно истовременост преводачког аудирања, решавања преводачких језичких задатака и преводачког продуковања на језику превода”²⁹. И док је код консекутивног превођења оптерећена преводачева меморија, тешкоће код симултаног превођења проистичу из неопходности дељења пажње на више радњи које преводац обавља истовремено. Паралелно са слушањем, преводац мора и да

²⁹ Сибиновић, Миодраг, *Нови оригинал, увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр. 90.

преводи, тј. преобликује поруку исказану на језику-извору и да је изговори на језику-циљу, а то је неопходно учинити у што краћем временском периоду, пратећи темпо говорника.

Заједничка карактеристика консекутивног и симултаног превођења, односно усменог превођења уопште, је временска ограниченост, као и неопходност изједначавања микро и макроконтекста, посебно код симултаног превођења. Оваква ситуација „смањује могућност да преводац суштину исказа схвати и лексичке, граматичке односно синтаксичке еквиваленте проналази на основу релативно заокружене, уобличене и завршене смисаоне, односно језичке целине”³⁰.

Уколико као критеријум класификације превођења узмемо врсту текстова који се преводе, превођење се може класификовати као *превођење књижевних текстова* и *превођење стручних текстова*.³¹ Обе поменуте врсте спадају у писмено превођење које одликују повољнији услови за превођење од усменог. Најпре, преводац није временски ограничен, па самим тим не трпи психички притисак ове природе, с обзиром да има довољно времена за тумачење оригиналног текста. Осим тога, на располагању су му разна помагала у виду речника, приручника, енциклопедија и сл. Преводац се, такође, може преводу враћати више пута и дотеривати га све до настајања коначне верзије превода, која је и материјално и стилски обликована сходно наметнутим захтевима.

Класификација на превођење књижевних и превођење стручних текстова извршена је на основу врсте текстова који се преводе, али такође и на основу њихове намене. Наиме, намена књижевних текстова и њихових превода је „дјеловање на човјеков умјетнички сензибилитет и постизање одређених естетских ефеката”³², док се намена стручних текстова, како оригиналних тако и њихових превода, огледа у саопштавању одређених информација које су чињеничне природе. Владимир Ивир помиње да се код превођења књижевних текстова дозвољава онолико слободе колико је то потребно како би се у преводу постигао уметнички доживљај истог интензитета и природе као и онај у оригиналном тексту, док се код превођења стручних текстова намећу критеријуми постизања вишег ступња верности, чак и дословности³³. Аутор додатно сматра да је подела на књижевне и некњижевне (стручне) текстове непродуктивна, јер у сваком књижевном тексту постоје елементи

³⁰ Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 60.

³¹ У литератури се може наићи и на поделу на књижевно и стручно превођење. Стручно превођење се такође често назива и некњижевним, што у језичкој терминологији имплицира употребу неправилних језичких конструкција. С друге стране термилошки опозитив стручном превођењу је нестручно превођење, при чему овај термин поседује негативну конотацију, те би далеко јаснија и коректнија терминологија била превођење књижевних и превођење стручних текстова. Стога ће се у наставку рада користити ова терминологија.

³² Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 31.

³³ Исто.

чињеничних информација, као што и сваки стручни текст садржи елементе књижевног стила.

Разлика у превођењу стручних и књижевних текстова огледа се и у остваривању циља стручног, односно књижевног текста. Наиме, стручни текст има за циљ да јасно и прецизно пренесе поруку која се повинује захтевима логичко-мисаоног апарата. Стручни текстови јасним, недвосмисленим стилем дочаравају материјалну компоненту садржаја. Задатак преводиоца је, дакле, да недвосмислено и јасно у преводу пренесе материјалне чињенице саопшене на језику-извору. У том случају, ако је потребно, он може променити морфолошку, лексичку или синтаксичку структуру оригинала услед разлике између језика-извора и језика-циља. Код превођења књижевних текстова, с друге стране, поред преношења материјалне садржине, веома битну улогу игра и естетска компонента као и питање стила. „Од књижевног преводиоца се тражи да, преводећи на други језик, мисаону (предметно-логичку) садржину оригинала преноси у неодвојивом сплету са сликовном и емоционалном садржином тога оригинала”³⁴. Дакле, преводац књижевног дела, осим потпуног владања језиком-извором и језиком-циљем, мора поседовати и приповедачки, односно песнички таленат.

Превођење књижевних дела се, надаље, диференцира на *превођење прозе*, *превођење поезије* и *превођење драме*. Што се тиче превођења прозних текстова, овде важе сва општа правила применљива на превођење књижевних текстова уопште. Када је превођење поезије у питању, ту је ситуација нешто сложенија. Поред самог значења текста, мора се такође водити рачуна и о рими и ритму. Због тако тешког задатка који се намеће преводиоцима поезије било је покушаја да се песма преводи прозом. У том случају се, пак, даје примат само „садржини” оригинала на уштрб „форме”, што превод чини некомплетним, јер свакако постоји разлог зашто је аутор оригинала своје мисли уобличио у форми стиха, а не прозе. Превођење драме, опет, осим основних општих правила превођења, као и књижевног превођења, намеће преводиоцу посебне задатке услед специфичности овог књижевног жанра. Драма, као књижевни жанр, представља комбинацију дијалога и описане радње која је прилагођена за сценско извођење. Стога она представља својеврсну комбинацију епског и лирског израза, који, пак, добијају нову димензију у овом књижевном жанру, с обзиром да се ради о тексту прилагођеном за сценско извођење. Пред преводиоцем је такође и додатни задатак да у процесу превођења очува неусиљеност говорног чина, тј. да не дозволи да говор звучи као писани текст, као и да сачува неке карактеристике говора ликова у драми које у

³⁴ Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 24.

оригиналној верзији дочаравају друштвени статус лика, његово образовање, евентуално националну или верску припадност итд.

У наставку рада биће детаљније обрађена питања превођења књижевних дела, указујући на специфичне задатке са којима се преводиоци сусрећу у процесу превођења прозе, поезије и драмског текста.

1.3. РАЗЛИЧИТЕ КОНЦЕПЦИЈЕ ПРЕВОЂЕЊА

Од када је различитих језика, као и активности превођења међу њима, постоје неслагања око тога шта је то уствари превођење и који аспект превођења треба да преузме примат. Тако су се кроз историју искристалисале различите концепције превођења, где свака понаособ даје примат одређеном аспектима превођења.

У свом делу *Казати готово исту ствар*, Умберто Еко започиње дискусију постављајући питање шта заправо значи преводити, на које даје овакав одговор: „Први и утешан одговор био би: казати готово исту ствар на другом језику. То би могло и да се прихвати када не бисмо морали да утврдимо шта значи 'рећи исту ствар', а то није нимало лако одредити код разних парафраза, дефиниција, тумачења, преформулација, да и не спомињемо такозване синонимске замене. А осим тога, када се нађемо пред текстом који треба да преведемо ми не знамо шта је *ствар*. На крају, у појединим случајевима, дискутабилно је чак и шта значи *казати*”³⁵.

Постоји велики број дефиниција превођења које на ову врло сложену делатност гледају из различитих углова. Ова различита схватања се, ипак, могу груписати у три основне концепције превођења и то: лингвистичку, филолошку и комуникацијску концепцију превођења.³⁶

Један од најистакнутијих заступника *лингвистичке теорије превођења* на енглеском говорном подручју, Џон Кетфорд (John Catford), сматра да је превођење активност која се обавља на различитим језицима, тј. „процес замене текста на једном језику текстом на другом језику”.³⁷ Кетфорд, надаље, дефинише превођење као: „замену текстуалног материјала на једном језику (језику-извору) еквивалентним текстуалним материјалом на

³⁵ Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Радеја, Београд, 2011, стр. 5.

³⁶ Детаљније о томе: Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 35-37; Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 78-85; Хлебџић, Борис, *Општа начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009, стр. 11-18.

³⁷ Catford, J. C., *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 1978, стр. 1. Превод ауторке. У наставку рада ће сви цитати преузети из литературе на енглеском језику бити превод ауторке.

другом језику (језику-циљу)³⁸. Аутор објашњава употребу термина *текстуални материјал* уместо очекиваног термина *текст* тиме што се у нормалним околностима обично не преводи цео текст на језику-извору, тј. не замењује се цео текст *еквивалентима* у језику-циљу. На појединим нивоима доћи ће до прости замене нееквивалентним материјалом у језику-циљу. Штавише, на неком нивоу, или на више њих, може се десити да уопште не дође до замене, већ до прости *трансференције*³⁹. Говорећи о преводној еквиваленцији аутор истиче да различите преводне јединице у језику-извору и језику-циљу ретко кад имају „исто значење” у лингвистичком смислу, али да могу функционисати у истој ситуацији и наводи да текстови или преводне јединице на језику-извору и језику-циљу представљају преводне еквиваленте када су „заменљиви у датој ситуацији”⁴⁰.

С обзиром да је у пракси немогућа потпуна подударност међу природним језицима, лингвистичка концепција превођења је установила извесна правила преиначавања граматичке структуре (морфолошке, синтаксичке и лексичке) приликом превођења. На овај начин се превазилазе проблеми када је немогуће директно нешто превести с једног језика на други, већ се врши нека врста компензације. Сибиновић⁴¹ помиње да се у теорији обично издвајају следећи облици преводачких трансформација:

- 1) прерасподела,
- 2) замена,
- 3) додавање и
- 4) изостављање.

Прерасподела представља промену реда речи или делова реченице унутар саме реченице. На пример, енглеска конструкција *a friend of mine* ће на српски језик бити преведена као *један од мојих пријатеља*, а конструкција *time-consuming activity* као *активност која изискује доста времена*. Ова преводачка трансформација се такође може илустровати примером реченице у којој се користе глагол и придев који га описује. У енглеском језику је уобичајен редослед *глагол + придев*, док у српском језику придев обично стоји испред глагола, а не иза њега. На пример, реченица:

He walked slowly down the street.

³⁸ Исто, стр. 20.

³⁹ У процесу превођења у језику-циљу се постиже значење својствено језику-циљу. Формални и контекстуални односи су карактеристични за сам језик-циљ, тј. нема преношења формалних и контекстуалних односа језика-извора у језик-циљ. Ипак, у појединим ситуацијама могуће је пренети вредности језика-извора формиране на основу формалних и контекстуалних веза овог језика на сам језик-циљ, односно на делове текста на језику-циљу. Тада се у језику-циљу појављује значење карактеристично за језик-извор. Овај процес се назива *трансференција*. (Исто, стр. 43.)

⁴⁰ Исто, 49.

⁴¹ Сибиновић, Миодраг, *Нови оригинал, увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр 107-110.

биће преведена као:

Полако је одшетао низ улицу,

а не као:

Одшетао је полако низ улицу*, што не би било у духу српског језика.

Замена, као облик преводилачке трансформације, подразумева замену речи, врста речи, морфолошких или синтаксичких облика. У том маниру, на пример, реченица:

Mom has baked us some cookies.

биће преведена као:

Мама нам је умесила колаче, а не буквално испекла.*

Тако ће и израз:

God forbid!

бити преведен као: *Не дај Боже!*, а не буквално *Боже забрани!**

На синтаксичком плану, на пример, честа је замена пасивних конструкција које звуче природно у енглеском језику активним конструкцијама које су много ближе природи српског језика. На пример, пасивна реченица:

The children were entertained by a clown at the party.

на српски језик биће преведена као:

На журци је децу забављао клоун, уместо буквалног:

*Деца су забављана од стране клоуна**, с обзиром да ова конструкција звучи неприродно и неадекватна је у српском језику.

Додавање представља поступак компензације при коме се у процесу превођења у језику-циљу појављују речи или конструкције које не постоје у језику-извору, а које је неопходно додати у преводу у циљу бољег разумевања. Додавање је обично последица, тј. резултат, разлике у природи двају језика између којих се преводи. На пример реченица:

Опрао је зубе.

на енглеском језику гласи:

*He brushed **his** teeth.*

У српском језику је присвојна заменица *своје (зубе)* сувишна, али у енглеском језику је обавезна, па се мора додати. Слична је ситуација и са одређеним и неодређеним чланом као граматичком категоријом коју наш језик не познаје. На пример превод реченице:

Ана свира клавир.

на енглеском језику гласиће:

*Anna plays **the** piano.*

Додавање се може користити и у ситуацијама када се језици не разликују у том аспекту, али је у смислу обезбеђења боље комуникације неопходно повећати степен

разумљивости превода. Овај поступак ће бити употребљен у случају када примаоцима превода није довољно позната ванјезичка стварност, а њено познавање је неопходно ради разумевања. Када би требало на енглески превести реченицу:

Он живи у Алексинцу.

природно је очекивати да особа која живи у Великој Британији или Сједињеним Државама не поседује географско знање о томе шта је то Алексинац, док је типичном говорнику српског језика ова реченица сасвим природна, услед познавања географије своје земље, па ће ова реченица бити преведена као:

He lives in the town called Aleksinac, уместо:

He lives in Aleksinac.

Изостављање, као један од облика преводилачке трансформације, представља елиминисање речи и израза који постоје у оригиналној поруци, а нису неопходни за њено правилно разумевање. Изостављање ће се користити из истих разлога као и додавање, то јест због разлике у природи језикâ између којих се преводи, као и због ванјезичких садржаја и бољег разумевања. Искористићемо примере наведене за додавање да бисмо илустровали ову преводну трансформацију у случају да се преводи у обрнутом смеру. На пример реченица:

He brushed his teeth.

биће преведена као:

Опрао је зубе, а не:

„Опрао је своје зубе“, јер то не би било у духу српског језика.

Исто тако реченица:

Anna plays the piano.

биће преведена као:

Ана свира клавир, јер српски језик не познаје граматичку категорију чланова која постоји у енглеском језику.

Мила Стојнић, као представник **филолошке концепције превођења**, полазећи од становишта А. А. Смирнова по коме је адекватан онај превод у који су пренете све намере аутора уз очувани стил, колорит, ритам, резимира дефиницију као обавезу „да се у преводу средствима којима располаже језик на који се преводи, у целини и појединостима оствари смисаони, садржајни, и жанровско-стилски еквиваленат оригинала, у коме би форма и садржина у језику превода чинила исто дијалектичко јединство које представља оригинал”⁴². У превођењу књижевних дела знање из области лингвистике, као и потпуно владање

⁴² Стојнић, Мила, *О превођењу књижевног текста*, ИГКРО Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, 1980, стр. 9-10.

језиком-извором и језиком-циљем, се према филолошкој концепцији превођења подразумева, а поред тога „изналажење језичких средстава којима би се у језику на који се преводи остварило јединство форме и садржине оригинала, ставља пред преводиоца уметничке књижевности праве уметничке задатке, захтева познавање књижевног заната и приближује превођење стваралачком, уметничком послу”⁴³.

Присталице филолошке концепције превођења као недостатак лингвистичкој концепцији истичу то да строго језичка анализа књижевног материјала не може довести до задовољавајућег резултата превођења јер је за успешно превођење књижевног текста неопходно размотрити и ванјезички контекст који подразумева и друштвено-историјску, књижевно-теоријску и психосоцијалну позадину. По њиховом мишљењу лингвистички оријентисано превођење често не обезбеђује исти уметнички ефекат у преведеном тексту који поседује оригинално књижевно дело. Иако прави разлику између денотативних и конотативних значења „лингвистичка теорија нема довољно инструмената да, полазећи од сопствених законитости и правила, врши хијерархизовање елемената тематско-мотивског плана књижевног дела, ради преношења сложеног уметничког текста у којем се суштински сазнајни и естетички садржаји веома често налазе у простору између денотативних и конотативних значења”⁴⁴.

Поборници лингвистичке концепције, с друге стране, оспоравају филолошку концепцију сматрајући да не може постојати посебна концепција превођења књижевних текстова с обзиром да се и у том случају превођење одвија на релацији између два природна језика и представља преношење поруке из једног у други језик, као у превођењу било које друге врсте текста док се разликује једино стил. У прилог овом становишту иде и постојање различитих грана и дисциплина модерне лингвистике које обухватају семантику, стилистику, психолингвистику, социолингвистику итд, па се може остварити интердисциплинарни приступ анализи и превођењу књижевног материјала.

Владимир Ивир, један од најистакнутијих теоретичара превођења са простора бивше Југославије, као присталица *комуникацијске концепције превођења* сматра да се сâм чин превођења састоји у „претварању поруке (мисли, осјећаја, жеље, наредбе) претходно изражене једним језиком у једнаковриједну поруку изражену неким другим језиком”⁴⁵ и да текст није примарна категорија у процесу превођења, већ само површинска манифестација

⁴³ Исто, стр. 6-7.

⁴⁴ Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 82.

⁴⁵ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 9.

дубље потребе да неко неке нешто саопшти. Аутор извлачи следеће закључке о нарави процеса превођења: „1) оно што се преводи јест порука; 2) да би се нека порука превела, она мора најприје бити изражена једним језиком, а затим неким другим језиком; 3) у оба језична израза она мора остати иста, што значи да примаоци преведене поруке морају примити онај исти садржај који су примили и примаоци изворне поруке”⁴⁶.

За разлику од дефиниције превођења која ову активност одређује као замену једног текста другим, Најда и Тејбер (Nida, Taber) истичу да превођење представља репродуковање у језику-циљу најближег природног еквивалента поруке изречене у језику-извору, најпре по питању значења, а затим и у погледу стила⁴⁷. По мишљењу Ивира, ова дефиниција Најде и Тејбера је комуникацијска из више разлога. Најпре, она полази од информације изречене на језику-извору, а преноси се у језик-циљ. Затим, природност израза информације, тј. обавештења у језику-извору мора се очувати и у језику циљу. Најзад, превођењем се добија најближи еквивалент, што значи „не апсолутно него релативно једнаковриједна порука”⁴⁸.

Насупрот разликама у схватању и дефиницији превођења између присталица лингвистичке и филолошке концепције превођења, комуникацијска концепција превођења, која примат даје преносу поруке, тј. информације, из једног језика у други, заправо не негира постулате лингвистичке концепције превођења, већ насупрот. По комуникацијској концепцији превођење уствари и предствља један вид комуникације који се од осталих облика комуникације разликује управо по употреби двају језика међу којима и долази до процеса превођења.

Комуникацијска концепција превођења је уствари најкомплекснија од све три јер се у процесу превођења подједнака пажња усмерава на три димензије превођења: синтаксичку, семантичку и прагматичку. Синтаксичка димензија се бави питањима везаним за структуру реченице у оригиналном и преведеном тексту; семантичка димензија испитује однос између знакова и предмета које ти знакови означавају; прагматичка димензија, пак, испитује проблематику односа знакова, тј. једног и другог језика, и лица која се тим знаковима, тј. језицима, служе.

Сибиновић, говорећи о све три концепције превођења истиче да, иако свака понаособ даје примат одређеном аспекту превођења, ове различите концепције се међусобно не искључују. Оне су не само повезане, већ и комплементарне⁴⁹.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974, стр. 12.

⁴⁸ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 37.

⁴⁹ Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 78.

Борис Хлебџ, такође, покушавајући да помири ове три различите концепције превођења, и превазиђе разлике у схватањима о томе шта је то превођење, нуди следећу дефиницију превођења: „Превођење је процес стварања превода и састоји се од претварања и модификације. Преводно претварање је кодирање којим се омогућава да се интенције изражене у једном коду (изворника) поново реализују у поруци израженој у другом коду (текста циља). Преводна модификација је процес или стање у коме се мењају интенције изворника, а који се придружује претварању у оквиру истог текста”⁵⁰.

Закључак који следи је да поступку превођења треба прићи из различитих углова, као и да овај процес треба да обухвати један интердисциплинарни приступ. Слепо држање било које од ове три концепције превођења даје примат само једном аспекту превођења. Интердисциплинарни приступ би требало да балансира између све три концепције, с тим што ће у зависности од врсте текста који се преводи, постулати једне од њих бити наглашенији. То никако не значи елиминисање друге две. Комуникајска концепција превођења, која се свакако чини најкомплекснијом, би требало да буде полазна тачка, али се морају испоштовати принципи све три концепције. На тај начин поштовање језичких правила лингвистичке концепције у процесу превођења чува превод од произвољности, неодређености и превелике слободе коју би преводилац могао себи да приушти када се не би придржавао ових принципа.

1.4. ОСНОВНИ ТЕОРИЈСКИ МОДЕЛИ ПРЕВОЂЕЊА

Као и свака друга, теорија превођења је себи поставила као задатак проналажење модела превођења који би омогућили појашњавање и предвиђање самог процеса превођења, као и успостављање одређених правила која би се у будућности користила у превођењу. У преводилачкој теоријској литератури помиње се неколико модела и то: *денотативни или ситуативни модел*, *трансформациони модел*, *семантички модел* и *модел нивоа еквивалентности плана садржаја*⁵¹.

Денотативни или ситуациони модел превођења полази од претпоставке да су живот и услови за живот на Земљи у основи подударни за све кориснике различитих природних језика који се међусобно споразумевају уз помоћ превођења. С обзиром да сваки језик представља систем знакова односно симбола, сваки од њих садржи одређене кодове који омогућавају означавање појава, представа, предмета. Превођење се, дакле, дешава на

⁵⁰ Хлебџ, Борис, *Општа начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009, стр. 12.

⁵¹ Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 85-96.

релацији од језичких знакова језика-извора ка стварима, бићима или појавама које су означене њима, тј. ка животној реалности. Након тога та животна реалност, тј бића, предмети или појаве бивају описани језичким знацима који су у употреби у језику-циљу. Међутим, у процесу превођења неће се сваки пут прелазити релација до животне реалности. Преводилац, каткад, на основу свог искуства које подразумева потпуно владање језиком-извором и језиком-циљем, језичке знакове из језика-извора директно претвара у одговарајуће знакове језика-циља, тј, знакове који обележавају или описују дате предмете, бића или појаве.

Ипак, упркос великој подударности која несумњиво постоји у животу и природној средини у којој бораве становници наше планете, постоје и оне ситуације које су карактеристичне за одређену људску групацију, а настале су као последица различитих климатских, друштвених, историјских, политичких и других услова средине у којој одређена група живи. Ове разлике рефлектују се и у самим природним језицима којима се служе ове групације. Стога у једном језику може постојати језички знак за одређени предмет, појаву, ситуацију, док у другом језику он може у потпуности изостати с обзиром да у тој конкретној животној средини не постоје ти предмети, ситуације или појаве. Према принципима денотативног модела овакве ситуације нису у потпуности занемарене. Ипак сматра се да је подударност између услова живота и природне средине велика, па се тако могу наћи и решења за превазилажење оваквих ситуација у којима не постоји одређени језички знак, те се може успоставити комуникација на пример описним превођењем. Међутим, у неким ситуацијама је немогуће наћи еквивалент у језику-циљу без враћања на животну реалност.

Често је цитиран пример наводног постојања великог броја речи за различите врсте снега код Ескимса, док не постоји ни једна реч за „обичан” снег⁵². У овом конкретном примеру јавља се проблем безеквивалентне лексике у оба смера, било да желимо да пронађемо еквивалент за једну од врста снега изражених у ескимском језику на српском на пример, било да желимо да пронађемо еквивалент за реч „снег” на ескимском језику. У том случају мора доћи или до „ковања” нове лексике или до позајмљивања речи у оригиналу из једног језика у други.

Полисемија је такође један од основних узрочника оваквих проблема. Ниједан двојезични речник, колико год он био опширан и свеобухватан, не може нам понудити решење за сваки преводилачки проблем без упућивања на животну реалност у појединим случајевима. С обзиром да у енглеском језику постоји небројено много полисемних речи,

⁵² Jackendoff, Ray, *Patterns in the Mind: Language and Human Nature*, Harper-Collins Publishers, New York, 1994, стр. 185.

насумично је узет пример из енглеско-српскохрватског речника Мортон Бенсона⁵³ који за реч *flash* (именица) нуди следеће варијанте превода:

1. блесак; сев
2. наступ; искра
3. тренутак
4. батеријска лампа
5. блиц фотоапарата
6. хитна депеша, хитан извештај.

Сасвим је јасно да без упућивања на животну реалност не можемо утврдити о ком предмету или појави је реч. Да не помињемо компликовање ситуације ако се узме у обзир и чињеница да реч *flash*, осим именице, у енглеском језику може бити и придев и глагол, што додатно шири полигон могућих варијација превода. У истом маниру реч *place* (именица) може значити:

1. место
2. трг
3. стан,

а реч *end* (именица) може имати значење:

1. крај, свршетак, завршетак
2. дно
3. смрт
4. циљ, сврха
5. мост (на аутомобилу) итд,

док и једна и друга реч, тј. *place* и *end*, могу у истом облику бити и глаголи са низом нових значења.

У одређеним ситуацијама контекст захтева поновно упућивање на животну реалност када је утврђено да уобичајени еквивалент не служи као адекватан превод у датој ситуацији, већ се бира онај еквивалент који више одговара контексту и који је више у духу језика-циља. Ова ситуација се може илустривати раније поменути примером *God forbid!*, где се ова конструкција преводи као *Не дај Боже!*, а не буквално *Боже забрани!**, као и превод натписа *Keep off the grass!* као *Не гази траву!*, уместо буквалног *Држи се даље од траве!**

⁵³ Бенсон, Мортон, *Енглеско-српскохрватски речник*, Просвета, Београд, 1993.

Трансформациони модел превођења заснива се на трансформационо-генеративној граматици и подразумева свођење текста на језику-извору на дубинске елементарне структуре које се потом претварају у одговарајуће структуре језика-циља, а као коначни резултат добија се превод оригиналног текста на језику-циљу. Према начелима трансформационо-генеративне граматике, чији је оснивач Ноам Чомски, постоје одређена правила која једну структуру преобраћају у другу (трансформациони аспект), док се генеративни огледа у генерисању, тј. произвођењу, реченица неког језика према експлицитним упутствима⁵⁴. Закључак који произлази је да онда у процесу превођења са једног природног језика на други, поштујући експлицитна правила, долази до преобраћања, тј, трансформације, језичке структуре једног језика у језичку структуру другог језика.

На овај начин осмишљен модел нуди могућности превођења синтаксичких јединица које се разликују између двају језика, притом обезбеђујући услове да се избегне буквалан превод, док се ипак преводи сходно строго одређеним правилима и тиме елиминише могућност да преводилац потпуно „одлута” од значења у самом процесу превођења. За енглески језик, на пример, карактеристична је употреба пасива, док је његова употреба у српском језику сведена на минимум. Тако, овај теоријски модел нуди преводиоцу могућност да, на пример, реченицу *The winner was announced by the organizer* преведе као *Организатор је прогласио победника* уместо буквалног *Победник је проглашен од стране организатора**, што је могуће, али није у духу српског језика. Следећи пример такође дочарава трансформацију дубинске структуре:

Реченица:

The person sitting next to me is my sister.

на српски језик биће преведена као:

Особа која седи поред мене је моја сестра.

Партицип садашњи (*sitting*) на српски језик неће бити преведен глаголским прилогом садашњим *седећи**, већ описно уз помоћ релативне заменице као: *која седи*.

Семантички модел превођења настао је из потребе да се превазиђу недостаци трансформационог модела превођења. Наиме, трансформациони модел стављао је акценат на синтаксичке структуре и проналажење начина за њихову трансформацију из језика-извора у језик-циљ. На тај начин занемаривана су нека друга питања и проблеми превођења који превазилазе синтаксичке односе. Семантички модел, с друге стране акценат помера са дубинских синтаксичких структура на значењске, семантичке, структуре. Према овом

⁵⁴ Чомски, Ноам, *ГраMATика и ум*, Нолит, Београд, 1972.

моделу неопходно је најпре рашчланити текст на преводне јединице које могу бити различитог обима, од морфеме, преко лексеме, синтагме, реченице до делова текста који су дужи од реченице. На овај начин се успоставља однос између текстова на језику-извору и језику-циљу, при чему се преводне јединице „схватају као својеврсни најмањи заједнички садржатељ на семантичком плану двају текстова”⁵⁵. Тако се према овом моделу преводне јединице разлажу на елементарна значења која се из језика-извора у језик-циљ преносе тако што се формулишу средствима језика-циља, а сходно законима који важе у том језику.

У овом маниру енглеска конструкција *to have a bath* биће преведена као *окупати се*, а *to have lunch* као *ручати*, где ни у првом ни другом случају глагол *have* неће бити преведен буквално као *имати*. Слично томе, реченица:

*He is angry **with** me.*

биће преведена као:

*Он је љут **на** мене.* (не буквално **са** мном*)

Или:

*Jason must be in love **with** Alison.*

као:

*Џејсон мора да је заљубљен **у** Алисон.* (не **са** Алисон*)

Ови примери илуструју примену семантичког модела. Синтагма или реченица из језика-извора је најпре сведена на елементарно значење које се затим исказује на језику-циљу, уз поштовање законитости тог језика. Свођење оригинала на елементарно значење неће увек имати исти резултат на језику-циљу. У неким случајевима биће постигнут виши степен верности, док ће у другим степен верности бити нешто нижи.⁵⁶

Висок степен верности може се илустровати примером:

*She has **three** children.*

који у преводу гласи:

*Она има **троје** деце.*

Или:

*He works as **minister of foreign affairs**.*

где ова реченица у преводу гласи:

*Он ради као **министар спољних послова**.*

⁵⁵ Сибиновић, Миодраг, *Нови оригинал, увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990, стр. 118.

⁵⁶ Миодраг Сибиновић помиње такозвану потпуну и непотпуну адекватност и као примере потпуне адекватности наводи превод неких стручних термина, бројева, речи које одређују просторне односе, као и основних појмова који потичу из политичког и економског живота одређеног народа као што су: држава, министар итд. Примери непотпуне адекватности су када се пренесе елементарно значење, а долази до промене синтаксичке структуре и наводи пример превода енглеске конструкције *no smoking* као *забрањено пушење* (Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 94).

Нижи степен верности илуструју следећи примери:

Пословица:

The apple doesn't fall far from the tree.

на српски језик преводи се као:

Ивер не пада далеко од кладе, а не буквално Јабука не пада далеко од дрвета.*

Или:

Keep one's fingers crossed.

као:

Држати палчеве, а не буквално прекрштене прсте.* (У овом случају огледају се и културолошке разлике између двају народа кроз различите начине изражавања сујеверја)

Као и:

No pain no gain.

при чему се ова изрека преводи као:

*Без муке нема науке, а не дословно Нема бола, нема ни добитка.**

У наведеним примерима значење је у потпуности сведено на елементарно, а затим пренесено у језик-циљ, док је синтаксичка и лексичка структура промењена. Ипак, крајњи резултат превођења је много успешнији у овом случају него да су изрази дословно преведени. Тада би се сачувала синтаксичка и лексичка структура, али значење не би било дочарано у потпуности, а превод не би био у духу језика-циља, тј. у складу са његовим законитостима.

Модел нивоа еквивалентности плана садржаја настао је из потребе да се превазиђу недостаци претходно описаних модела превођења. Ниједан од поменутих модела не обухвата све елементе садржаја текста језика-извора и текста језика-циља. Осталим моделима превођења се такође може замерити то што нису дефинисали критеријуме стилске еквивалентности који би разрешили ситуације када, на пример, постоји више начина на које се може изразити елементарно значење језика-извора и језика-циља, док се стилска вредност ових варијаната увелико разликује. Модел нивоа еквивалентности плана садржаја покушава да реши проблеме овог типа, па стога нуди различите нивое плана садржаја.⁵⁷ Ови нивои представљају основу за успостављање равнотеже између оригинала и превода. Потпуна еквивалентност на свим нивоима није увек могућа, а степен верности превода оригиналу је виши са повећањем броја нивоа на којима је остварена еквивалентност. Основни услов за

⁵⁷ Сибиновић помиње пет различитих аспеката плана садржаја и то: 1. ниво циља комуникације; 2. ниво описа ситуације; 3. ниво саопштења; 4. ниво исказа; 5. ниво језичких знакова. (Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983, стр. 95.)

постизање успешности превода је остваривање еквивалентности на нивоу циља комуникације. Овде се под циљем комуникације подразумева циљ који аутор (пошиљалац) жели да постигне емитујући оригиналну поруку (текст). Важност осталих нивоа плана садржаја варира од једне ситуације до друге, тј. одређена је конкретним контекстом.

Размотримо на пример реченицу:

*I have done the dishes again*⁵⁸

коју рецимо старија сестра упућује млађој. Ова реченица може бити само проста констатација радње коју је старија сестра обавила. У том случају бисмо је превели као потврдну реченицу:

Опет сам опрала судове.

Ако сестра, пак, жели да нагласи своју вредноћу и пожртвованост, нагласићемо реч *опет*, и циљ комуникације се мења. У трећем случају, рецимо, старија сестра жели да пребаци млађој на њеној неангажованости у обављању кућних послова и пренесе своје незадовољство. Циљ комуникације, тада, одлази у сасвим другом смеру, потврдну реченицу ћемо заменити узвичном, а превод ћемо модификовати у *Опет сам ја опрала судове!* Овај пример илуструје како контекст одређује превод реченице или текста у складу са циљем комуникације који треба постићи.

Закључак који се намеће је да модел нивоа еквивалентности садржаја представља један комплекснији приступ проблему превођења који омогућава решавање проблема превођења који се јављају на стилском плану. Ипак, он не елиминише остала три. Штавише, сваки од њих представља интегрални део овог модела и укључује се у процес проналажења еквивалената на различитим нивоима еквивалентности плана садржаја. Овај модел је само најкомплекснији и најсвеобухватнији у поређењу са остала три. Ако упоредимо моделе превођења са концепцијама превођења доћи ћемо до закључка да је најсвеобухватнији модел нивоа еквивалентности плана садржаја, као што је најкомплекснија комуникацијска концепција превођења, где и овај конкретни модел, као и ова конкретна концепција, дају примат комуникацијској димензији употребе језика и превођења. Најбоље решење, пак, било би укључити све концепције и све моделе у један свеобухватан процес превођења како би се постигао што бољи резултат превођења и што успешније пренела интенција аутора.

⁵⁸ Тенденциозно је изостављен интерпункцијски знак на крају реченице због могућности различитих интерпретација.

2. ПРОБЛЕМИ ПРЕВОЂЕЊА

2.1. ФОРМАЛНА КОРЕСПОНДЕНЦИЈА И ПРЕВОДНА ЕКВИВАЛЕНЦИЈА

С обзиром да се велики део комуникације међу људима обавља посредством језика, информације се кодирају у одређеном језику и као такве одашиљу примаоцима као поруке уобличене језичким средствима. Преводилац се у овом процесу јавља у двојакој улози: као прималац језички-обликоване поруке из језика-извора и одашиљалац преведене поруке у језик-циљ. Дакле, његово потпуно владање једним и другим језиком императив је за преношење поруке из једног језика у други, са остваривањем еквиваленције тих двеју порука.

У процесу превођења два језика су постављена у однос компарације и контрастирања. Језик-извор и језик-циљ међусобно су супротстављени као „два скупа изражајних средстава за изрицање одређених изванјезичких садржаја”⁵⁹. Тако се у процесу превођења за категорије једног језика проналазе еквивалентне категорије у другом језику, тј. спајају се они елементи или категорије двају језика који поседују неко заједничко формално и/или семантичко својство.

С обзиром на чињеницу да енглески и српски језик, који су предмет анализе у овом раду, припадају истој индоевропској групи језика, они се одликују одређеним сличностима, али и разликама. Сличности су саме по себи јасне и не представљају никакав проблем преводиоцима у процесу превођења са једног на други језик. Стога, Младен Јовановић наводи неке од најважнијих разлика које треба узети у обзир у процесу превођења, а то су:

- однос говора и писма,
- флексија у српском језику, која се не појављује у енглеском језику или је јако мало присутна,
- употреба чланова у енглеском језику, док граматика српског језика не препознаје ову категорију,
- слагање у роду, броју и падежу, које је јако изражено у српском, док је у енглеском језику мање или другачије изражено,
- ред речи у реченици који је у енглеском језику релативно устаљен, док је у српском језику прилично слободан и произвољан,
- времена и глаголи у енглеском и српском језику се такође различито употребљавају.

⁵⁹ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за II годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 9.

У енглеском језику се, на пример, углавном користе различита глаголска времена за изражавање свршености и несвршености радње (или се глаголима додају предлози), док у српском језику постоје свршени и несвршени глаголи.⁶⁰

Ако, на пример, треба пронаћи еквивалент на нивоу лексике окрећемо се двојезичном речнику. Одређена лексичка јединица једног језика, уз задржавање семантичког садржаја, биће преведена одговарајућом лексичком јединицом другог језика. То, ипак, није тако једноставно узимајући у обзир да добар двојезични речник за одређену лексичку јединицу једног језика нуди већи број одговарајућих лексичких јединица другог језика како би се обухватио целокупан семантички садржај лексичке јединице језика-извора. Из низа понуђених еквивалената треба одабрати онај прави који у конкретном случају одговара значењу лексичке јединице из језика-извора.

Узмимо као пример превод реченице:

He went down the straight road.

коју треба са енглеског језика превести на српски језик. Енглеско-српскохрватски речник Мортон Бенсона за реч *straight* нуди следеће могуће еквиваленте:

1. прав, раван
2. непосредан, прав; искрен
3. усправан, прав
4. сређен, уређен
5. прави, неразблажен
6. исправан, поштен
7. ортодоксан.

Јасно је да ће у поменутом примеру као одговарајући еквивалент за реч *straight* из енглеског језика бити изабран превод под бројем један, тако да ће превод реченице гласити *Отишао је низ прав пут.*⁶¹

Међутим ако треба превести реченицу:

He ordered a straight whiskey.

⁶⁰ Јовановић, Младен, *Техника превођења, практични део*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991, стр. 25-26.

⁶¹ Интересантно је приметити шта би се десило са преводом ове реченице када би се променио ред речи у реченици на енглеском језику, па би она гласила рецимо: *He went straight down the road*. Сада би превод реченице гласио: *Отишао је право низ пут*. Разлика у значењу реченица произлази из различите природе енглеског и српског језика. Наиме, енглески језик има строго одређен ред речи у реченици, док је редослед речи у реченици у српском језику прилично слободан, па се могу јавити реченице истог значења са другачијим редом речи. На пример, реченица: *Јуче сам била у школи* има исто значење као реченица *Била сам јуче у школи* или *Била сам у школи јуче*, док овакве промене у енглеском језику нису могуће и резултирају или граматички неисправним реченицама или реченицама сасвим другог значења, као у горенаведеном примеру.

одговарајући еквивалент ће бити превод под бројем пет, па ће превод реченице гласити:
Наручио је чист (неразблажен) виски.

Из наведеног примера можемо закључити да за одређивање одговарајућег еквивалента није довољно само познавање језика, већ је неопходно и познавање ванјезичког контекста.

Тражење еквивалената на нивоу граматике је нешто компликованији случај, с обзиром на чињеницу да, за разлику од двојезичног речника, не постоје контрастивне граматике које би нам помогле у проналажењу еквивалената. Стога, преводилац у овом случају мора поседовати широко знање у области граматике једног и другог језика, тј. језика-извора и језика-циља, како би успешно пронашао одговарајући еквивалент. Познавање ванјезичког контекста је и у овом случају обавезно. Тако се, као и код примера проналажења еквивалената на нивоу лексике, из мноштва могућих еквивалената тражи одговарајућа граматичка категорија која у том контексту носи исти семантички садржај као граматичка категорија првог језика.

Узмимо као пример превод глаголског времена *Present Perfect Tense* (Садашњи перфекат) из енглеског језика на српски језик. Овај глаголски облик на српски језик може бити преведен на више начина, с обзиром да он у енглеском језику може описивати радњу која се десила у прошлости, али и ону која се дешава у садашњости.

Стога, на пример, реченица:

Rachel has read a lot of books.

на српски језик биће преведена перфектом и гласиће:

Рејчел је прочитала много књига.

У овом случају *Present Perfect Tense* описује свршену радњу која се догодила у прошлости, с тим што не знамо тачно време вршења радње или нам овај податак није битан.

Глаголски облик *Present Perfect Tense* на српски језик такође може бити преведен аористом. Рецимо превод реченице:

I have just seen him in the corridor.

гласиће:

Управо га видех у ходнику.

Present Perfect Tense се у овом случају преводи аористом јер описује радњу која се догодила у скоријој прошлости и има утицаја на садашњост.

Овај глаголски облик, такође, може бити преведен и садашњим временом као што илуструје превод наредне реченице:

My family and I have lived in New York for twenty years.

који гласи:

Моја породица и ја живимо у Њу Јорку двадесет година.

У овом случају *Present Perfect Tense* описује радњу која је започела у прошлости, али још увек траје, и на српски језик се преводи презентом.

Размотримо укратко и пример превођења енглеске неодређене заменице *one*. Овом тематиком бавила се Дргана Спасић у својој монографској студији под називом *Енглеска неодређена заменица one – употреба и превођење*. Ауторка наводи да поред различитих употреба неодређене заменице *one* у енглеском језику, изразите су њене две употребе и то:

- када реч *one* има нумеричку вредност као број и одредница и
- када реч *one* као заменица има различите улоге и функције⁶².

Наиме, ауторка се бави проблемом проналажења еквивалената у српском језику за заменицу *one* и то на лексичком и граматичком нивоу. Полазећи од Задвортовог запажања, ауторка констатује да *one* као број и одредница има исте или сличне еквиваленте у другим језицима, док лично и заменичко *one* постоји само у енглеском језику и нема еквивалената у другим језицима⁶³. Резултат анализе извршене на корпусу који представљају оригинална дела и преводи трију романа Д. Х. Лоренса (D.H. Lawrence) и то: *Women in Love* (*Заљубљене жене*), *Sons and Lovers* (*Синови и љубавници*) и *The Rainbow* (*Дуга*) гласи: „најближи српскохрватски еквивалент личног *one* је именица *човек/човјек*, следи лична заменица трећег лица једнине мушког рода *он*, а неодређена заменица *неко/некто*, *нико/нитко* је по броју примера у нашем корпусу на шестом месту”⁶⁴.

Погледајмо, на пример, превод реченице у којој заменица *one* има нумеричку вредност:

- *How many cakes do you want?*
- *I'll have one.*

Превод би гласио:

- *Колико колача желиш?*
- *Узећу један.*

Јасно је да када заменица *one* има нумеричку вредност, не постоји никаква недоумица приликом њеног превођења. Остаје једино питање рода и броја у српском језику, о чему треба водити рачуна приликом превођења с обзиром да енглески језик у овом случају не разликује род и број.

⁶² Спасић, Драгана, *Енглеска неодређена заменица one – употреба и превођење*, Филозофски факултет Косовска Митровица, Косовска Митровица, 2005, стр. 77.

⁶³ Исто, 78.

⁶⁴ Исто, стр. 122.

Неће, пак, све употребе заменице *one* бити једноставне као нумеричка. Погледајмо следећи пример:

- *Who is your brother?*
- *The one in the middle.*

Превод би гласио:

- *Ко је твој брат?*
- *Онај у средини.*

Или:

- *When a person experiences war for the first time, one is not sure how to react.*

Превод ове реченице би гласио:

- *Када се особа по први пут сусретне са ратом, (она)⁶⁵ није сигурна како да реагује.*

Постоји још пуно примера различите употребе неодређене заменице *one*. Оне ипак излазе из оквира овог рада. Наведени примери само служе да демонстрирају две сасвим различите употребе.

Дакле, изналагање одговарајућих еквивалената приликом превођења са енглеског на српски језик представља веома компликован и тежак задатак са којим се преводилац сусреће, а за чије успешно решавање он или она морају поседовати потпуну граматичку, семантичку и прагматичку компетентност владања како језиком-извором, тако и језиком циљем. Осим тога, пред преводиоца су постављени и захтеви за ванјезичком компетенцијом, о чему ће бити речи даље у раду.

Као што је већ раније у раду поменуто јак је тешко дефинисати превођење. Из различитих дефиниција превођења може се само извући закључак да превођење треба да представља замену нечега у језику-извору нечим еквивалентним у језику-циљу. Поборници лингвистичке концепције превођења сматрају да се овде ради о замени лингвистичких образаца, представници филолошке концепције мисле да је у питању замена текстова, док представници комуникацијске концепције сматрају да се ради о замени комуникацијских порука. Ипак, оно око чега се сви слажу је то да „оно што замењује мора бити еквивалент онога што се замењује”⁶⁶.

⁶⁵ Заменица *она* је реконструисана и стављена у заграду зато што би било природније и више у духу српског језика изоставити је у овој реченици. У том случају би се радило о нултом преводном еквиваленту.

⁶⁶ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за II годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 13.

Закључак који следи је да је еквиваленција кључна реч у процесу превођења. Ипак треба нагласити да постоје и различити нивои еквиваленције. Тако комуникацијска еквиваленција није исто што и замена лингвистичких образаца или замена текстова као што смо већ поменули говорећи о различитим приступима процесу и теорији превођења. Наиме, преводна еквиваленција није међусобни однос лингвистичких јединица језика-извора и језика-циља. Преводна еквиваленција није ни просто претварање текста на једном језику у текст на другом језику. У овом случају реч је о *формалној кореспонденцији* а не о *преводној еквиваленцији*. Владимир Ивир истиче да је разлика између формалне кореспонденције и преводне еквиваленције у томе што се прва „успоставља на разини језичких сустава, а друга на разини комуникацијских ситуација”⁶⁷.

У одређеним случајевима не постоје формални кореспонденти одређених језичких категорија у два језика између којих се дешава процес превођења. То, пак, не значи да порука неће бити пренесена или да еквиваленција неће бити постигнута. Преводна еквиваленција се може постићи чак и у случајевима када не постоје формални кореспонденти. То ћемо илустровати следећим примером:

Превод реченице:

*I would like **the** red sweater on the upper shelf.*

гласи:

*Желео-ла бих **онај** црвени џемпер на горњој полици.*

У српском језику не постоји формални кореспондент који одговара одређеном члану *the* у енглеском језику. У наведеном примеру одређени члан је преведен показном заменицом *онај* како би се указало на одређени артикл (џемпер), док се овај циљ у енглеском језику постиже употребом одређеног члана.

У следећем примеру одређени члан има нултог кореспондента, с обзиром да је превод реченице јасан, а српски језик не препознаје употребу одређеног члана уопште, а испред назива музичких инструмената, за разлику од енглеског језика, у српском језику не стоји ништа:

Превод реченице:

*Mary plays **the** violin.*

на српском језику гласи:

Мери свира виолину.

У неком наредном примеру одређени члан ће бити преведен неком другом граматичком категоријом, у следећем опет неком другом итд, с тим што ће без обзира на

⁶⁷ Исто.

непостојање формалног кореспондента преводна еквиваленција, као и у претходна два примера бити постигнута, а комуникацијска порука и интенција аутора пренете. Стога се намеће закључак да превођење треба да представља постизање преводне еквиваленције, али не нужно и формалне кореспонденције, јер сваки формални кореспондент је уједно и преводни еквивалент, али обрнуто не важи⁶⁸.

Борис Хлебец говори о *формалној* и *семантичкој кореспонденцији*, као паралели претходно поменутој подели. Наиме, по његовом мишљењу „формални кореспонденти су речи или конструкције у једном језику чије примарно значење најближе одговара примарном значењу неке речи или конструкције у систему другог језика”⁶⁹. У овом случају у односу кореспонденције се налазе лексеме, које углавном обухватају више семема. С друге стране, аутор истиче да је значење главни елемент сваке поруке, па и преводне. Стога, „оправдано је и схватање кореспонденције као појаве која се темељи на највећој значењској сличности два облика, без обзира да ли припадају или не припадају истој широј, граматичкој категорији (врсти, реду речи и слично). Дакле, ако се приликом утврђивања кореспонденције узима значење семеме, кореспонденција је семантичка”⁷⁰. Аутор закључује да се онда формална кореспонденција може довести у везу са доследно дословним преводом, а семантичка са ограничено дословним преводом. Ипак, било да се ради о формалној и семантичкој кореспонденцији које помиње Хлебец или формалној кореспонденцији и преводној еквиваленцији које помиње Ивир, успешност превода ће се огледати у успешности комуникације, тј. чињеници да ли је пренета порука аутора, док је мање битно да ли је то учињено на дослован или мање дослован начин.

2.2. ГУБИЦИ И КОМПЕНЗАЦИЈЕ У ПРОЦЕСУ ПРЕВОЂЕЊА

Комуницирање је старо колико и људски род, тј. колико и први језици као симболски системи. Оно је својствено искључиво човеку као врсти, с обзиром да је човек „једини кадар да свешћу ствара информацију и да је материјализује у форми поруке”⁷¹. Претпоставка комуницирања је постојање комуникационе ситуације, а сам комуникациони чин чине четири фазе, и то: стварање информације као прва фаза, њено енкодирање и сопштавање у облику поруке при чему један од субјеката комуницирања постаје њен пошљалац. Након

⁶⁸ Исто, стр. 15.

⁶⁹ Хлебец, Борис, *Опита начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009, стр. 30.

⁷⁰ Исто.

⁷¹ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 149.

тога започиње трећа фаза која представља трансмисију поруке од пошиљаоца ка примаоцу или примаоцима којима је она и намењена, док четврту фазу представља рецепција поруке која започиње њеним чулним опажањем и успостављањем активног односа примаоца поруке према самој саопштеној поруци. На тај начин успоставља се симболска интеракција међу људима, тј. комуницирање, где у процесу семиозе прималац тумачи поруку, тј. декодира је, те тако досеже њено значење, а унутар значења досеже и саопштену информацију⁷².

Да би комуникација уопште била остварена, подразумевају се њени обавезни делови, а то су: комуникатор, порука, код, трансмисија (канал) и прималац. „Код (језик) је систем који се састоји од мноштва знакова који имају заједничко значење одређеном броју тумача и који ови тумачи могу да стварају. Значење језика мора бити релативно константно у различитим ситуацијама, и знаци могу да конституишу међуповезани систем знакова који се могу комбиновати на неке одређене начине, а не на неке друге, да би створили разноликост процеса општења”⁷³. Претпоставка успешне комуникације је да пошиљалац и прималац поруке у потпуности владају кодом, тј. језиком комуникације. Потпуна подударност кодова пошиљаоца и примаоца је у пракси немогућа, да не помињемо моменат шума, тј. буке, у комуникацијском каналу који додатно отежава успешну комуникацију. Закључак је да је идеална ситуација преношења информације путем поруке између пошиљаоца и примаоца у пракси немогућа, чак ни у ситуацијама када пошиљалац и прималац говоре истим језиком, деле заједничку искуствену подлогу и имају исти референтни оквир. Ова ситуација се додатно компликује када пошиљалац поруке и њен прималац не говоре истим језиком, па се стога јавља потреба за превођењем што резултира додатним чланом, преводиоцем као медијатором, у процесу комуникације. У овом случају се директна комуникација учешћем преводиоца претвара у индиректну, тј. посредну комуникацију.

Преводилац сада игра двоструку улогу: улогу примаоца оригиналне поруке, али и улогу пошиљаоца преведене поруке. Овде је релативност комуникације још израженија него у случају када се пошиљалац и прималац поруке користе истим језиком јер „првобитна обавијест доживљава промјене у процесу кодирања од стране одашиљаоца, у комуникацијском каналу којим стиже до преводиоца, те у процесу прихваћања од стране преводиоца; затим доживљава даље промјене у процесу кодирања од стране преводиоца, у

⁷² Исто, стр. 144.

⁷³ Јанићијевић, Јасна, *Комуникација и култура*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000, стр. 12.

комуникацијском каналу којим од преводиоца путује до крајњег примаоца, те у процесу прихваћања од стране крајњег примаоца”⁷⁴.

Преводиоци и теоретичари превођења су кроз историју расправљали о могућности или немогућности превођења. Неки су сматрали да је одређена материја, на пример поезија, непреводива, док су други заступали мишљење „боље ишта него ништа”, а трећи сматрали да је превођење једна од најзначајнијих људских делатности. Заиста, ако сагледамо ствари из угла ове последње групе, да није било превођења кроз историју многа епохална дела би остала позната само у круговима читалаца изворних говорника језика оригинала и неколицине оних који су говорили или говоре стране језике. Не би била доступна ширем кругу заинтересованих, па бројна изванредна остварења светске књижевности, на пример, не би постигла светску славу.

Хосе Ортега и Гасет у свом огледу под називом *Беда и сјај превођења* истиче неопходност дефинисања чињенице „шта може и мора бити превод”⁷⁵. Аутор истиче да „превод није двојник изворног текста; није, не сме хтети да буде то исто дело, само са другачијим речником. Ја бих рекао: превод чак и не припада истом књижевном жанру којем припада оно што је преведено. Било би добро нагласити то, и изнети тврдњу да је превод посебан књижевни жанр, различит од других, са сопственим правилима и циљевима. Из простог разлога што превод није дело него један пут ка делу. Ако је у питању песничко дело, превод то није, него је пре један апарат, техничка справа која нас приближава делу, никако не желећи да га понови или замени”⁷⁶.

Александра Манчић, напомиње да насупрот резервама које су критичари изражавали о овом тексту, треба га пажљиво анализирати како би се увидело шта је то што га чини толико значајним за мисао о превођењу. „Преведено на сув језик извесне врсте ’науке о превођењу’ његове најзначајније тачке могу гласити овако:

- а) Немогуће је у потпуности пренети текст у други језик.
- б) Превођење не подразумева само језичку операцију, него истовремено и проблем ’превођења’ друштвених и културних контекста.
- в) Нема рецепта који може послужити за сваки превод, пресудна је преводачка одлука.
- г) Превођење доприноси смањењу напетости између језичких система и зближавању међу језицима.

⁷⁴ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 46.

⁷⁵ Ортега и Гасет, Хосе, *Беда и сјај превођења*, Рад, Алтернативна академска образовна мрежа, Београд, 2004, стр. 57.

⁷⁶ Исто, стр. 57-59. У цитату су узастопне странице 57 и 59 из разлога што је реч о двојезичном издању, на шпанском и српском језику, па се српски превод налази на свакој другој страни.

д) Превођење ради на духовном уједначавању света, али то никада не постиже у потпуности⁷⁷.

Више се не поставља питање да ли је могуће преводити, већ шта, како и на који начин је могуће преводити. Успешност превода ће зависити од чињенице колико добро преводац влада језиком-извором и језиком-циљем, али и колико добро познаје ванјезички садржај као и циљну публику. Ако преводац у мањој или већој мери не испуни свој задатак на једном од ових нивоа, то ће се свакако одразити на ваљаност превода.

Има, пак, ситуација где је преводац немоћан, и сâм процес превођења и његов крајњи резултат не зависе само од његових компетенција, већ и од других фактора, на пример разлике у природи језика-извора и језика-циља, културолошких разлика итд. Тако у неким ситуацијама одређени делови остану непреведени, док код других долази до губитака, често с могућношћу компензације. Међутим, чак и у случајевима непреводимости или губитака, превод може бити успешан уколико је остварен основни циљ комуникацијског приступа превођењу, тј. досезање информације емитоване изворном поруком и остварење намере аутора, тј. комуникатора. Степен ваљаности превода и његове приближности оригиналу зависиће не само од генетске и типолошке сличности двају језика, већ и блискости ванјезичког садржаја говорницима језика-извора и језика-циља.

Појам непреводимости и губитака у процесу превођења јавља се, на пример, због културолошких разлика, када у једном језику постоје речи за одређени предмет или појаву, док у другом не постоје, већ се морају превести описно.⁷⁸ У енглеском језику, рецимо, постоје термини за студенте све четири године студија. У табели су навеени могући преводи ових термина:

Енглески језик	Српски језик
freshman	бруцош
sophomore	студент друге године
junior	студент треће године
senior	студент четврте (завршне) године

⁷⁷ Манчић, Александра, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2010, стр. 79.

⁷⁸ Умберто Еко сматра да ситуације где преводац мора прибећи употреби фусноте када није у стању да другачије преведе реч или део текста представљају пораз преводиоца (Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Paideia, Београд, 2011.). Међутим, постоје ситуације где је преводац немоћан и мора прибећи овом решењу услед непостојања еквивалената због разлика између језика-извора и језика-циља, а свако појашњење је боља опција од оне када се не преведе одређена реч или део текста.

Из понуђених превода термина на енглеском језику можемо видети да једино за студента прве године у српском језику постоји одомаћен термин *бруцош*, док остала три термина морају бити преведена описно. Непостојање еквивалентног термина у српском језику компензује се описним превођењем. Ипак, ако бисмо користили синтагму *студент друге године*, на пример, уместо термина *sophomore* на енглеском језику, пренећемо значење термина, али не и природност израза која постоји у енглеском језику, јер ће коришћење синтагме уместо једне речи звучати рогобатно и неприродно. Закључујемо да ће значење термина бити дочарано у преводу, али то неће бити случај и са природним изразом енглеског језика. Исто важи и за превод речи *ансолвент* са српског језика на енглески, јер енглески језик не нуди еквивалент. Превод би, онда, морао гласити овако: *a senior undergraduate who has completed their course of study but has not passed all the exams*. Ово би било врло исцрпно објашњење термина *ансолвент* у српском језику, али би било неизводљиво ову парафразу користити у свакој ситуацији која захтева употребу речи *ансолвент*.

Проблеме превођења различитих елемената културе дочарава Умберто Еко у свом делу *Казати готово исту ствар*⁷⁹, наводећи следећи пример:

Реченица „*Наручио сам кафу, сручио је за секунд*” и *изашао из бара* могла би да се појави у некој италијанској приповеци, док би се реченица „*Провео је пола сата са шољом у руци и размишљао о Мери док је сркутао своју кафу*” могла појавити једино у некој америчкој причи. Прва реченица би се могла односити само на италијанску еспресо кафу, јер би америчку филтер кафу било немогуће „сручити” за секунд, најпре због температуре, а затим због количине. По аналогији, друга реченица не би могла да се односи на лика из Италије јер бисмо морали замислити како у руци држи велику шољу у којој би количина кафе била десетоструко већа од уобичајене еспресо кафе.

Ако замислимо да ову прву реченицу треба превести на енглески језик и ако бисмо је превели сходно лингвистичким правилима, добили бисмо ситуацију која је културолошки неприхватљива и није у складу са ванјезичким контекстом, тј. познавањем спољне реалности, јер се филтер кафа не може „сручити”. Када бисмо је, с друге стране превели у складу са ванјезичким контекстом, и у стилу друге реченице, изневерили бисмо лингвистичку компоненту превода, јер превод не би био језички адекватан. Дакле, у овом случају радило би се о губитку у једном аспекту, а компензацији у другом. Ипак, губитак би у оба случаја био велики и други део га не би могао компензовати.

⁷⁹ Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Paideia, Београд, 2011, стр. 208.

2.3. ПОЈАМ РЕФЕРЕНЦИЈЕ И РЕФЕРЕНТНОГ ОКВИРА

Твртко Прћић референцију дефинише као „однос између конкретно употребљене лексеме и неког тачно одређеног ванјезичког ентитета, означеног термином референт, који на тај начин бива издвојен из целокупне класе утврђене денотацијом”⁸⁰. Џон Лајонс (John Lyons) наводи да референција представља онај аспект значења исказа који зависи од контекста. То је однос између говорника и њихових исказа у конкретној ситуацији. Тако је потенцијални референцијални распон лексема или исказа одређен њиховим значењем у конкретном језику, тј. одређен је њиховим смислом и денотацијом, док њихова конкретна референција зависи од самог контекста⁸¹.

На основу претходно изнетих дефиниција следи закључак да је референција условљена контекстом, тј. комуникацијском ситуацијом, за разлику од смисла и денотације који постоје независно од референције. Значи „смисао лексеме одређује денотацију, а денотација омогућава референцију, у склопу референцијског сегмента. Овде је изузетно важно да се нагласи како смисао и денотацију има лексема као таква, док јој референцију обезбеђује комуникатор”⁸². Стога и денотација и референција доводе у везу лексему или исказ, као језички идентитет, са неком ванјезичком стварношћу. Као што смисао и денотација одређују референцију, и референција понекад може повратно утицати на смисао и денотацију. Значи, као што језик као систем утиче на његову употребу, и сама употреба може повратно утицати на језик.

Огден и Ричардс, пак, одлазе тако далеко да тврде да „речи, као што сви већ данас знају, ништа не ’значе’ саме по себи . . . И само када их онај што мисли и употреби – оне и заступају нешто, односно, у неком смислу – имају ’значење’ ”⁸³.

Приликом превођења одређеног појма, преводилац мора водити рачуна о томе која својства тог појма су суштинска, а која споредна, па самим тим и занемарљива у одређеном контексту. С обзиром да сваки појам поседује више својстава, ова својства не могу бити унапред предодређена као битна или споредна, већ их као такве дефинише сâм контекст. У једној ситуацији ће одређено својство бити не толико битно за дубински смисао, па самим тим може бити занемарено, за разлику од другог својства које мора бити испоштовано да би се очувала референција, тј. испоштовало оно на шта оригинални текст упућује.

⁸⁰ Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 59.

⁸¹ Lyons, John, *Linguistic Semantics: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 294.

⁸² Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 62.

⁸³ Огден, Ч. К. – Ричардс, А. А., *Значење значења*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 18-19.

Њумарк (Newmark) чини основну претпоставку да ако текст исказан језиком-извором не садржи неистине по питању изречених чињеница, уколико је компетентно написан и треба га превести у потпуности, а не само укратко препричати или функционално преоријентисати, циљ преводиоца у овом процесу превођења је да буде референцијално и прагматички тачан⁸⁴.

Умберто Еко дефинише референцију као „лингвистички чин помоћу којег се, под условом да је познато значење појмова који се користе, упућује на јединке и ситуације могућег света (који може да буде свет у коме живимо, али исто тако и свет који је описан у причи)»⁸⁵.

Задатак преводиоца је да очува референцију књижевног текста. Међутим, у појединим ситуацијама могуће је пренети смисао дешавања једино уколико се преводилац одрекне дословног превођења, тј. дословне верности. Замислимо, на пример ситуацију да преводилац треба да преведе енглеску реченицу:

Mrs Elliot served Yorkshire pudding with meat for lunch.

Одређени број прималаца превода, претпоставка је да се ради чак о већем делу, није упознат са значењем синтагме *Yorkshire pudding*. Стога би, с обзиром да се у српском језику реч пудинг употребљава да означи врсту десерта, вероватно били збуњени буквалним преводом и чињеницом да се пудинг служи уз месо. С друге стране *Yorkshire pudding* представља специфичну врсту сланог теста која се обично сервира уз месо. Када би преводилац уместо речи пудинг употребио неки превод који има слично значење као што је нпр. слани бисквит или чак уштипак, превод не би био дословно веран, али би свакако потпуније пренео значење, без бојазни да ће читалац погрешно интерпретирати текст. У овом случају референција би била очувана, јер би значење било пренесено, а очувана реалност која се односи на слани оброк, а не на десерт као што би превод *пудинг* имплицирао.

У другој ситуацији било би дозвољено променити значење или референцију ради вишег циља, тј. преношења дубинске фабуле на рачун површинске. Потребно је само одредити који ниво садржаја треба пренети, а који се може занемарити⁸⁶. Размотримо ситуацију када би, на пример требало превести неку шалу из енглеске литературе, а која се односи на Шкоте и њихову традиционалну шкртост. У Србији су по шкртости, по веровању, познати Пироћанци. Када би преводилац заменио Шкота из шале Пироћанцем, шале на рачун шкртости приближио би српском читаоцу и његовој традиционалној представи о

⁸⁴ Newmark, Peter, *About Translation*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney, 2001, стр. 115.

⁸⁵ Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Paideia, Београд, 2011, стр. 172.

⁸⁶ Исто, стр. 191.

Пироћанцима као шкртом народу. Референција би била промењена, као и површински ниво фабуле, али задржао би се дубински смисао, тј. оно што је у овој ситуацији одређено као приоритетније, а то је особина шктрости коју шала и треба да дочара. Ово правило, пак, не би могло бити примењено на ситуацију када је главни јунак, на пример, Шкот, а шала се односи управо на њега. У том случају сугерисан превод би био тотални промашај и не би пренео ни значење, нити референцију, ни површинску, нити дубинску фабулу.

Када се ради о играма речи које су типичне за одређени језик, такође може доћи до потешкоћа у превођењу. У случају да их преведе дословно, преводилац не би дочарао поруку коју игра речи носи. Тада би било дозвољено игру речи на језику-извору заменити адекватном игром речи на језику-циљу, где значење и референција не би били очувани, али би био очуван дубински смисао, тј. потреба да се дочара духовитост или недуховитост говорника.

Свака особа, независно од своје воље и планова припада одређеним социјалним категоријама у вези са местом рођења, пореклом, полом, старошћу, расом, народом коме припада. Она такође припада различитим друштвеним групама, примарним, секундарним или терцијалним⁸⁷. Референтни оквир, стога, представља „индивидуално одређен склоп међузависних детерминација које утичу на мишљење и понашање човека појединца”⁸⁸. Човек у процесу социјализације прихвата одређени систем вредности и формира културни образац коме се повинује. Он је такође одређен својим материјалним положајем, образовањем. На формирање одређеног референтног оквира утиче и религија, традиција и морал. „Референтни оквир претпоставка је индивидуалног идентитета, који човек формира самоизбором одређених детерминација, кроз њих доживљавајући себе у релацији са другим појединцима и друштвеним групама, али и вреднујући успостављеним аксиолошким критеријумима друге људе и друштвене групе”⁸⁹. У комуникологији референтни оквир утиче директно на појединца и његово комуницирање с другим појединцима. Он одређује на који начин ће особа енкодирати или декодирати поруку и утиче на успешност саме комуникације.

У процесу превођења, дакле, задатак преводиоца је да испоштује референтни оквир. Поставља се питање, међутим, да ли се треба приклонити референтном оквиру коме припада текст оригинала или референтном оквиру циљног текста, односно самог примаоца превода. С обзиром да прималац превода ствара слику о свету, реалном или оном имагинарном из

⁸⁷ Најосновнију примарну групу чини породица, секундарним групама припадају разне радне, политичке и сличне групе, док терцијалним групама припадају професионалне, националне, класне групе итд.

⁸⁸ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 291.

⁸⁹ Исто, стр. 291-292.

књижевног дела, на основу свог референтног оквира, намеће се закључак да је потребно у процесу превођења текст прилагодити примаоцу. То се може и учинити у многим случајевима, што дочаравају и претходно поменути примери. Стога, оправдано је у процесу превођења променити референцију и значење да би се постигао ефекат дубинског смисла који поседује свако књижевно дело или само секвенца која се преводи. На овај начин се може очувати и референтни оквир примаоца превода. Ипак, преводилац треба да буде обазрив да у циљу бољег разумевања и приближавања превода референтном оквиру примаоца превода, тј. читаоца, не одлута превише од дубинске структуре и интенције самог дела која би требало да буде присутна и у преведеном тексту. Осим самог превођења све време је присутна и интерпретација, али преводилац, свакако, не би смео себи дозволити кршење референције рецимо изјавом да је Том Сојер уместо на Мисисипију проводио време на Дунаву или, на пример, да је Ана Карењина живела у Дворцу Дунђерских.

2.4. ТУМАЧЕЊЕ НАСУПРОТ ПРЕВОЂЕЊУ

У свим врстама превођења, па и књижевном, поставља се питање степена верности превода. Уврежено је мишљење да се успешност превода огледа у највећем могућем дочаравању својстава које поседује језик-извор. Проблеми се, пак, јављају кад је потребно одредити природу те верности. Јер, приликом превођења, било научног, било књижевног текста, немогуће је пренети текст из једног језика у други, а да се притом не начине извесне промене у његовој структури. Јован Јанићијевић помиње да у процесу превођења долази до *претварања*⁹⁰ на основу тумачења језика-извора⁹¹. Језичке, социјалне, историјске, обичајне и друге разлике међу различитим срединама су огромне, а увелико утичу како на језик-извор, тако и на језик-циљ. Стога, да би се постигла верност превода која осликава дух језика-извора, као и језика-циља, често се морају нарушити нека основна језичка правила. У том смислу се користе различите технике о којима је било речи раније у раду, нпр. замена, додавање, изостављање, прерасподела и сл.

Јанићијевић, такође, у овом контексту, наводи оправданост употребе посебних преводилачких поступака као што су *приређивање* и *прерада*⁹². Наиме, *приређивање* се може сматрати једном врстом слободнијег превођења при коме се језик-извор садржински или формално, више него што је то уобичајено, прилагођава језику-циљу, а да у тој ситуацији не

⁹⁰ Овај термин користи и Борис Хлебџ: *Опита начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009.

⁹¹ Јанићијевић, Јован, *Превођење, приређивање, прерада* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 121.

⁹² Исто, стр. 122.

трпи ниједно суштинско својство језика-извора. Приређивање дозвољава технике као што су сажимање и скраћивање, а све у циљу што вернијег дочаравања духа језика-извора и његовог прилагођавања природном изразу језика-циља. *Прерађивање*, пак, представља нешто слободнији поступак који као резултат има слободно тумачење поруке језика-извора текстом који знатно одступа од изворног у смислу његовог садржаја или форме. Некада се иде и тако далеко да је текст замењен сасвим новим текстом⁹³.

Питање верности и доследности оригиналу такође варира у зависности од тога која врста текста се преводи. Тако, у превођењу научних дела императив је тачност, тј. верност изворном тексту. Према томе, при превођењу научног или стручног текста потреба за тумачењем је још израженија него при превођењу књижевног текста, јер насупротив књижевним текстовима које често одликује неодређеност и недореченост у изразу, научни и стручни текстови као најбитнији истичу критеријум егзактности. Чак и у случајевима када се у оригиналном делу јавља само наговештај одређене појаве која је у језику-извору закључива из околности, она у преводу захтева појашњење и додатно одређење како би критеријум тачности био испоштован.

Узмимо као пример ситуацију да са српског језика на енглески треба превести реченицу:

Они живе на другом спрату.

У овој ситуацији мора се претпоставити да преводилац поседује компетенције у смислу потпуног владања лексиком енглеског језика, како британском, тако и америчком варијантом енглеског језика, јер се британски систем обележавања спратова, нпр, разликује од америчког, што може проузроковати проблеме у преносу значења. Наиме, у британској варијанти се у значењу приземља користи синтагма ground floor, док ће се у америчкој варијанти на овом месту наћи синтагма first floor у истом значењу. Стога, ако преводилац преводи текст за америчко тржиште и реченицу преведе сходно правилима британске варијанте овог језика као:

They live on the second floor,

несумњиво ће доћи до губитка оригиналног значења, тј. његове погрешне интерпретације, јер у америчкој варијанти енглеског језика *second floor* значи први спрат, јер се за приземље користи синтагма first floor, те би адекватан превод гласио:

They live on the third floor.

⁹³ Подсетимо се примера који је наведен где се шкртост која је у англосаксонском свету представљена фигуром Шкота, у преводу на српски језик најбоље може дочарати тако што ће се шала на рачун шкртости Шкота заменити шалом на рачун шкртости Пироћанаца, с обзиром да се на нашим просторима предрасуде о шкртости везују за Пироћанце. На тај начин би дух језика-извора, у овом случају енглеског, био много боље дочаран и прилагођен духу језика-циља, овде српског, него да је задржана оригинална шала и дословно преведена. Исто важи и за различите игре речи које дословним превођењем не би оствариле свој циљ.

Закључак је да је у одређеним ситуацијама тачност и дословност у преводу императив који се мора испоштовати како се не би „одлутало” од значења, док ће у неким другим ситуацијама управо слободнији превод и чињеница да се не држимо слепо дословног превода учинити да значење буде потпуније пренесено, као што је то случај при коришћењу одређених преводачких поступака као што су приређивање и прерада. Ови поступци посебно наилазе на позитиван одјек, на пример, код превођења дечјих књига, када је, због циљне публике, неопходно прилагодити текст да би се постигло његово боље разумевање.

3. ПРЕВОДИЛАЦ И ПРЕВОЂЕЊЕ

3.1. ПОЈАМ И УЛОГА МЕДИЈА И МЕДИЈАТОРА У КОМУНИЦИРАЊУ

Познато је да је комуникација стара колико и људски род, док је вербална комуникација настала кад и први људски језици. Да би уопште дошло до комуницирања и да би се остварио комуникациони циљ, неопходно је постојање најмање два комуникатора, као и комуникационе ситуације. Комуникатор представља субјекта комуницирања који се може јавити у две различите улоге: у улози пошиљаоца, тј. емитера, поруке или у улози примаоца, тј. реципијента. Комуницирање настаје из потребе да се нека порука пренесе. На тај начин информација енкодирана⁹⁴ у облику поруке путује од једног субјекта комуницирања, пошиљаоца, ка другом, примаоцу, у процесу трансмисије. Последња фаза, рецепција поруке, започиње њеним чулним опажањем од стране примаоца. „То је, уз моменат саопштавања, кључни тренутак за дешавање симболске интеракције међу људима, односно комуницирање, јер се наставља процесом семиозе у којем прималац тумачи поруку, декодирањем досеже њено значење и, унутар протумаченог значења, информацију или информације које су му саопштене”⁹⁵. Један од основних момената који се јавља у сваком комуникационом чину јесте и постојање шума, тј. сметње која се може одразити на пренос поруке и успешност комуникације. Осим шума, на сложеност комуникационог чина може утицати и контекст, тј. околности које утичу не само на садржај неке поруке, већ и кôд који је детерминише. „Зато се и може рећи да значење неке поруке зависи од намере пошиљаоца, расположивог језика

⁹⁴ Јасна Јанићијевић у свом делу *Комуникација и култура* помиње превод енглеског термина *encoding* који је у домаћој комуниколошкој литератури углавном у употреби у облику *енкодирање*, што стручњаци за телекомуникације сматрају нетачним, те ауторка предлаже термин *кодовање*, а као његов опозитив *декодовање* уместо уобичајеног *декодирање*.

⁹⁵ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 144.

или система симболичких форми које структурирају поруку, контекста и комуникативних могућности или дискурса”⁹⁶.

Према познатој Ласвеловој дефиницији масовне комуникације која се може сажети у пет питања: *ко* каже *шта*, *путем ког канала*, *коме* и *с којим ефектом*, Зорица Томић⁹⁷ наводи да комуникација садржи пет аспеката: пошиљаоца, поруку, медијум⁹⁸, примаоца и циљ (одредиште).

У *Лексикону страних речи и израза*, Милан Вујаклија⁹⁹ нуди више дефиниција за термин *медиј(ум)*:

1. оно што се налази у средини или што представља средину, средина, средњу пут;
2. *физ.* средина, посредник, оно кроз што се преноси дејство; помоћно средство, средство поређења;
3. у спиритизму: посредник између људи и духова;
4. у грчкој граматички: средње стање, које стоји између радног и трпног стања код грчких глагола;
5. *медијум евум* (лат. *medium aevum*) средњи век, време од V до краја XV века;
6. средство комуникације (новине, магазини, телевизија); *мас-медији*.

Медиј представља посредника у процесу комуницирања и неизоставни део сваке комуникацијске ситуације, „супстанцијализовани скуп природних и/или вештачких услова који омогућава синхроно или асинхроно комуницирање, у већој или мањој мери утичући на субјекте, садржај, тренутне ефекте и релативно трајне последице комуницирања”¹⁰⁰. Комуницирајући, људи користе различите медије. Аутори наводе различите критеријуме за класификацију медија, тако да на основу њихове неизбежности у комуницирању, на пример, можемо разликовати примарни медиј од секундарних медија. Ако се као критеријум узме скуп услова у којима настају, медији могу бити природни или вештачки. На основу могућности чулне перцепције порука које се преносе путем медија, можемо разликовати визуелне, звучне/аудитивне и аудиовизуелне медије. На основу облика комуникационе праксе којима је иманентан одређени медиј, Радојковић и Милетић¹⁰¹ наводе следећу класификацију медија: медији за интраперсонално комуницирање (нпр. диктафон, рачунар

⁹⁶ Томић, Зорица, *Комуникологија*, Чигоја штампа, Београд, 2003, стр. 28.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Иако се у српском језику користи као синоним за термин медиј, по нашем мишљењу адекватнији избор терминологије био би *медиј*, а не *медијум*, с обзиром да термин *медијум*, преузет из енглеског језика, више дочарава друго значење овог термина, тј. његово означавање особе која поседује паранормалне способности комуницирања са особама „на оном свету“ и сл.

⁹⁹ Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, стр. 527.

¹⁰⁰ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 176.

¹⁰¹ Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008, стр. 96.

итд.), медији интерперсоналног комуницирања (нпр. писмо, телефон, смс поруке, имејл итд.), медији за групно комуницирање (нпр. бубњеви, разглас, интерна телевизија итд.), медији масовног комуницирања (нпр. штампа, радио, телевизија итд.) и медиј виртуелног комуницирања¹⁰² (компјутерска мрежа), као најновији, али све присутнији и масовни медиј који полако узима примат над животима модерних људи.

Борис Хлебец наводи да је медијум „облик у коме се нека порука јавља и преноси у зависности од чула које учествује у пријему поруке и материјала који чини облик”¹⁰³. Аутор у наставку напомиње да постоји визуелни, звучни, тактилни, олфактивни и густативни медијум у односу на чуло које се користи у пријему поруке, и то чуло вида, слуха, додира, мириса и укуса. Медијуми језичких кодова могу бити писани и усмени, тј. говорни¹⁰⁴. Ако би се приликом превођења променио изворни медијум, може доћи до промене интенције коју поседује изворни текст. То, ипак, не мора бити случај, јер се значење може задржати иако се користе исти или различити кодови путем различитих медија. Међутим, ово питање се у овом истраживању и не поставља, с обзиром да је реч искључиво о писаном медију, тј. књизи, односно књижевном тексту. Медиј остаје исти код преведеног дела као што је био код оригиналног дела.

Као синоними за медиј често се могу срести и термини „средство” или „канал” комуницирања. Ипак, ови термини асоцирају на употребу медија као технолошких посредника у преоцесу комуницирања. Медији, пак, „могу бити и жива бића, представљати део њихових потенцијала, настајати у природним процесима, или садржати природне елементе у својој структури. Понајмање се медији могу сводити само на медије масовног комуницирања, једноставно због тога што људи у размени порука користе и мноштво других медија у свим осталим облицима комуникационе праксе”¹⁰⁵.

Медијем називамо свако средство комуницирања којим се информација или порука преноси од пошиљаоца до примаоца. То је, дакле, средство посредством којег се преносе поруке кроз простор и време од извора до прималаца. Осим различитих комуникативних техника, у овој функцији могу се наћи и извесне органске функције човека као што је способност говора „без којег се не би могле артикулисати фонолошке структуре као носиоци одређених значења, односно без којих се не би могли образовати вербални симболи – речи,

¹⁰² Термин *виртуелно комуницирање* је први пут употребио Мирко Милетић. (*Комуницирање у новим медијским условима*, Учитељски факултет Јагодина, 1998.)

¹⁰³ Хлебец, Борис, *Опита начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009, стр.79.

¹⁰⁴ Исто.

¹⁰⁵ Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008, стр. 95.

синтагме, чијом комбинацијом се одвија говор као средство вербалног саопштавања порука”¹⁰⁶.

Говор је основа вербалног комуницирања, јер је без њега комуницирање немогуће. „Посредством говора информација се испољава као порука. Зато свака размена порука увек, у свакој комуникационој ситуацији, претпоставља коришћење говора као медија – вербалног и/или невербалног”¹⁰⁷. Стога, у односу на људски говор сви остали медији могу се сматрати секундарним. Језик, који је иманентан човеку као живом бићу, као и говор као његова конкретна манифестација, чини људску комуникацију узвишенијим и сложенијим обликом комуникационе праксе од оне примећене код осталих живих бића. За разлику од комуникације која се обавља међу осталим живим бићима, комуникација код људи „пре свега је комуникација симболима”¹⁰⁸. Де Сосир помиње језик (*langue*) и говор (*parole*) као апстрактно с једне и конкретно с друге стране¹⁰⁹. Чомски, пак, помиње термине „*competence*” и „*performance*” у значењу „језичке способности” и „говорне делатности”¹¹⁰. Аналогно томе, Ранко Бугарски наводи да „под појмом јединственог језика људског рода треба разумети напросто чињеницу да се сви људи служе језиком: у апстрактном смислу, људски језик је један и недељив, а тек у својм конкретним појединачним манифестацијама он се појављује разложен и разврстан”¹¹¹.

Де Сосир истиче да се језик увек јавља као наслеђе претходног доба, у ком год времену да се крећемо, као и да је неупоредив са другим установама, јер, на пример, „прописи једног законика, обреди једне вере, поморски знаци, итд. занимају у исти мах, и временски ограничено, само извешан број индивидуа; насупротив томе, свако сваког тренутка учествује у језику, и зато он трпи утицај свакога”¹¹². Језик је најсавршенији од свих симболских система, представља јединствену појаву, и „никакав други систем општења у живоме свету није му ни сличан”¹¹³.

Стога, ни „историја комуникација не сме да занемари лингвистичке медије помоћу којих је комуникација остваривана”¹¹⁴. Насупрот средњовековном премедијском друштву, успон штампарства доводи до успона народних језика у Европи. У средњем веку, писана

¹⁰⁶ Ђорђевић, Тома, *Теорија информација, Теорија масовних комуникација*, Партизанска књига – Љубљана, Београд, 1979, стр. 231.

¹⁰⁷ Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008, стр. 96.

¹⁰⁸ Рот, Никола, *Знакови и значења*, Плато, Београд, 2004, стр. 23.

¹⁰⁹ Де Сосир, Фердинанд, *Курс опште лингвистике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1996, стр. 33-40.

¹¹⁰ Чомски, Ноам, *Грамматика и ум*, Нолит, Београд, 1972.

¹¹¹ Бугарски, Ранко, *Језик и лингвистика*, Нолит, Београд, 1972, стр. 19.

¹¹² Де Сосир, Фердинанд, *Општа лингвистика*, Нолит, Београд, 1969, стр. 92.

¹¹³ Бугарски, Ранко, *Увод у општу лингвистику*, Чигоја, Београд, 1996, стр. 19.

¹¹⁴ Бригс, Аса – Берк, Питер, *Друштвена историја медија*, Слио, Београд, 2006, стр. 53.

комуникација обављана је искључиво на латинском језику, док су се за усмену комуникацију користили локални дијалекти. Данте и Петрарка писали су своју поезију на италијанском, а Чосер на енглеском језику. Ипак, прелазак са доминантног латинског на народне језике није се догодио баш брзо. Преводи на латински језик и даље су били чести. Бригс и Берк наводе примере енглеских аутора као што су есеји Франсиса Бејкона, филозофија Џона Лока, Њутнову *Оптику*, па чак и Милтонов *Изгубљени рај (Paradise Lost)* и Грејеву *Елегију написану на сеоском гробљу (Elegy Written in the Country Churchyard)*, који су на континенту били познатији на латинском језику, јер енглески језик није био довољно познат у другим земљама све до друге половине 18. века¹¹⁵.

Од речи медиј потиче и израз медијатор. Вујаклија овај термин нуди као синоним за реч *медијатер*, француског порекла, у значењу: посредник; судија, изборни судија¹¹⁶. Овај израз се више сматра колоквијалним и није у широј употреби у комуниколошкој литератури, а представља човека који има посредничку улогу у процесу комуницирања. Према одредници из *Комуниколошког лексикона*, *медијатор* је: „субјект комуницирања са посебном социјалном, најчешће професионалном улогом у интерперсоналном (нпр. преводац), комуницирању са различитим публикама (нпр. спикер на стадиону) и у масовном комуницирању (нпр. водитељ тзв. „ток-шоу” телевизијске емисије)”¹¹⁷.

Поставља се питање активног учешћа медијатора у процесу комуницирања и његовог утицаја на поруку, тј. информацију, која се преноси на релацији емитер-реципијент. У класичном приступу, медији су сматрани пасивним учесником у комуникацији, тј само „средством” или „каналом” комуницирања док су људи, као учесници у комуникационој ситуацији, и садржај комуницирања сматрани активним учесницима. Међутим, са развојем медија масовног комуницирања, мења се и приступ изучавању овог феномена у комуникологији. У време настанка комуникологије, и њеним почецима, једини развијени медиј масовног комуницирања била је штампа. Касније, пак, с развојем филма и електронских медија као што су радио и телевизија, мења се и перспектива у сагледавању улоге медија у комуникационом преоцесу. Акцент више није строго на субјектима и садржају комуницирања, већ и на самим медијима за које се сада сматра да имају битнију улогу у комуницирању. Пут оваквом приступу комуницирању утабао је Маршал Маклуан. Половином прошлог века он развија нови приступ који баца у сенку традиционално схватање медија строго као техника посредовања новом идејом *Медиј је порука* коју је

¹¹⁵ Исто.

¹¹⁶ Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, стр. 527.

¹¹⁷ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 179.

презентовао у свом делу *Познавање општила – човекових продужетака*¹¹⁸. По мишљењу овог аутора, медији представљају од човека независне структуре, како их сам аутор назива *људске продужетке*, који учествују у процесу креирања, емитовања и рецепције поруке, а не само у процесу трансмисије, сами по себи имају носећу улогу у процесу комуницирања, и акценат није на поруци која се медијем преноси, већ на самом медију. Из овог новог угла медији се посматрају као активни учесници у комуникационом процесу, а не само као прости преносници поруке.

Роленд Лоример износи слично становиште, полазећи од Меквејлове дефиниције масовних комуникација. Наиме, он износи став да су масовни медији разлучив склоп активности, како по својој комуникацијској функцији тако и по форми. Медији, стога, наводи имају улогу „активних агенаса у производњи симбола или значења”¹¹⁹.

С обзиром да се истраживање бави тематиком књижевног превођења, пажња је усмерена на питање књиге као штампаног медија, и преводиоца као медијатора у комуникационој ситуацији на релацији аутор – читалац.

Појавом Гутенбергове штампарске пресе половином 15. века¹²⁰ утемељени су путеви развоју штампе као најстаријег медија масовног комуницирања у историји људског друштва.¹²¹ Са развојем друштва и погодним социјално-економским условима, штампа наставља свој убрзани развој. Преласком са феудалног на капиталистички друштвени поредак, развојем индустрије и ширењем образовања, штампа добија све значајније место. Крајем 19. и почетком 20. века штампа дефинитивно постаје масовни медиј, с обзиром да тиражи књига и новина постају милионски.

Књига представља први штампани медиј у историји људског друштва. Она настаје повезивањем и корицењем одређеног броја листова. Углавном је стандардизованог формата. Временски је трајна и преносива у простору, па, стога, преноси садржаје до неодређеног броја реципијената. Ако се за критеријум узме садржај који се посредује путем овог медија

¹¹⁸ Маклуан, Маршал, *Познавање општила човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1971, стр. 41-57.

¹¹⁹ Лоример, Роленд, *Масовне комуникације*, Слио, Београд, 1998, стр. 44.

¹²⁰ Јоханес Гајнсфлајш, звани Гутенберг, је у Стразбуру у периоду од 1438. до 1440. године по први пут покушао да користи словослагачку штампу (*Велика тематска енциклопедија*, II том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005, стр. 1022). Вештину штампања проширили су немачки штампари који су се населили по целој Европи, Италији, Немачкој, Француској. Насупрот томе у Русију и земље православног света, укључујући и савремену Србију, Румунију и Бугарску, штампарство је продирало полако, писмо је најчешће било ћирилично, а писменост ограничена на свештенство. Ситуација се мања у раном 18. веку када је је цар Петар Велики, (владао 1686-1725), основао штампарију у Санкт Петербургу 1711. године. Након тога је уследило оснивање штампарија широм Русије. (Бригс, Аса – Берк, Питер, *Друштвена историја медија*, Слио, Београд, 2006, стр. 30).

¹²¹ У Кини и Јапану је штампање практиковано много раније, још у 8. веку. Међутим метода која се користила разликовала се од пресе са помичним словима и била је позната као „штампање помоћу плоча”, где је једна плоча служила за штампање једне стране текста. Оваква метода била је применљива у културама које су се служиле хиљадама идеограма, а не алфабетом који садржи од 20 до 30 слова (Бригс, Аса – Берк, Питер, *Друштвена историја медија*, Слио, Београд, 2006, стр. 29).

масовног комуницирања, књиге можемо поделити на: религиозне, уметничке, филозофске, научне, школске, техничке, публицистичке и књиге за децу¹²².

Претеча штампане књиге је манускрипт, тј. руком писана књига. Од почетка наше ере књига је добила облик данашњих књига: сложени и повезани листови уместо свитка папируса. Подлогу чини пергамент од овчије коже, а од 13. века за нека битнија дела користи се фини пергамент од телеће коже. Текстови су исписивани калиграфски у манастирским радионицама. Најпре су то били строго верски текстови, да би се касније прешло и на преписе неких класичних текстова. Сликане илустрације или минијатуре налазиле су се само у најпрестижнијим рукописима. Биле су богато украшене и представљале су права уметничка дела. У то време књига је и сматрана привилегијом само највиших друштвених слојева, владара, свештенства и малобројне интелигенције.

Од почетка 16. века, у периоду реформације и ренесансе, па све до данашњих дана књига добија својих пет векова. Протестантизам је створио погодне услове за омасовљавање књиге, са захтевом да се *Свето писмо* учини доступним свим хришћанима. Стога се у овом периоду штампају углавном књиге религиозног карактера, док изузетак чини ренесансни југ, где се штампају и књиге световног садржаја. Најпре су то дела грчких и римских класика, а затим и италијанских ренесансних писаца. У 16. и 17. веку број књига се повећава вртоглавом брзином.

У периоду индустријске револуције књига као медиј постиже потпуну масовност. У 19. и 20. веку добија примат у образовном систему. Штампана књига има огроман значај за развој књижевности и појединих књижевних жанрова о којима ће бити речи даље у раду, а то су роман, поезија и драма, а посебно је утицала на развој романа, који као жанр захтева штампани медиј и масовну публику.

3.2. ПРЕВОДИЛАЦ КАО МЕДИЈАТОР У КОМУНИЦИРАЊУ

Опште је познато да се велики део комуникације међу људима обавља посредством језика. Обавештења, тј. информације се кодирају у облику поруке, након тога саопштавају од стране пошиљаоца и упућују примаоцу поруке. Поруке су најчешће обликоване уз помоћ језика, па закључујемо да је комуницирање језички чин. Аналогно томе превођење такође представља језички чин у коме се преводац јавља у двојакој улози: с једне стране се

¹²² Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008, стр. 107-108.

налази у улози примаоца поруке из језика-извора, а с друге у улози пошиљаоца поруке у правцу језика-циља. Закључак је да се преводилац у одређеној комуникационој ситуацији јавља као посредник у комуницирању. Његова улога ће, у зависности од ситуације, контекста, врсте превођења и сл. бити већа или мања, али оно што треба нагласити је чињеница да преводилац у одређеној мери утиче на сâм чин комуникације и пренос поруке, тј. информације на релацији емитер – реципијент.

Комуникација и информација су нераскидиво повезане. Да би комуникација била успешна, неопходно је постојање јасне информације. „Препрека у успешном комуницирању се налази првенствено у језику, у неодређености језика, непрецизности и недовољној дефинисаности појединих термина у оквиру језика на којем се комуникација одвија”¹²³. Улога преводиоца је, стога, од пресудног значаја за пренос информације и остваривање успешне комуникације. Његова језичка компетентност је предуслов за обликовање језички јасне поруке која је еквивалент оригинала и која носи једнаковредну информацију.

Раније је већ поменуто да је предуслов за комуницирање постојање најмање два учесника у комуникационој ситуацији. Да би комуникација била успешна, оба учесника морају владати знаковним системом који се користи у датој ситуацији. Ако се комуникација обавља посредством језика, као што је то случај у већини комуникационих ситуација, оба учесника морају владати датим симболским системом, тј. језиком, у потпуности како би били створени услови за успешно комуницирање међу њима. У случају да овај услов није испуњен, комуникација се не може остварити, као што се не може ни пренети информација од пошиљаоца ка примаоцу. Тада на сцену ступа преводилац као медијатор, који поседује потребно познавање језика-извора, како би поруку одаслану од стране емитера у потпуности разумео, тј. декодирао, а потом је енкодирао у језику-циљу, којим поново мора потпуно владати, и упутио је реципијенту, који поруку сада у потпуности може протумачити јер је енкодирана у језику-циљу којим се он користи. Владимир Ивир у оваквој ситуацији закључује да је „превођење облик комуникације, да се преводи зато да би се преносиле обавијести садржане у порукама, те да се потреба за превођењем јавља онда кад, због непостојања заједничког знаковног састава, одашиљалац не може своју поруку упутити директно примаоцу”¹²⁴.

У претходном делу изнета је дефиниција медијатора. Овај израз се најчешће користи како би се описао посредник у комуницирању и назначено је да је углавном у колоквијалној

¹²³ Михаиловић, Добривоје, *Методологија научног истраживања*, Факултет организационих наука Београд, Београд, 1999, стр. 56.

¹²⁴ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 10.

употреби. Радојковић и Милетић¹²⁵, расправљајући о овом појму износе да он, осим колоквијалне употребе, нема упориште у комуниколошком разумевању субјеката комуницирања, комуникационог чина и комуникационе ситуације, те да би теоријско етаблирање овог појма значило да мимо пошиљаоца и примаоца поруке и медија као посредника такође постоји и неко ко је истовремено у улози субјекта комуницирања, као и медија посредством којег се комуницирање остварује. Аутори сматрају да је овај концепт немогућ и наводе пример који илуструје овај став, а то је да се рецимо медијатором углавном сматра спикер на неком спортском догађају. Сматрају да медијатор у оваквој ситуацији постаје и субјект комуницирања који размењује поруке са публиком на стадиону. Том приликом он може користити мегафон, али тиме не постаје део медија или медиј сам, наводећи пример како би се „нагласила разлика између субјеката комуницирања, у улогама пошиљаоца или примаоца поруке, и медија као мање или више детерминишућег посредника у размени порука међу њима”¹²⁶.

У *Комуниколошком лексикону*, аутори наводе приступ тумачењу овог термина, који је у потпуности применљив приликом дефинисања улоге преводиоца у процесу комуницирања између аутора књижевног дела, као пошиљаоца поруке, и читаоца, као примаоца. Наиме, аутори помињу преводиоца као медијатора у улози субјекта комуницирања који има професионалну улогу у интерперсоналном комуницирању¹²⁷. Стога, поред књиге, тј. књижевног текста, као медија у процесу комуницирања између аутора и читаоца, јавља се и преводилац у улози медијатора, односно субјекта у комуницирању, јер он, својим познавањем језика-извора и језика-циља утиче на пренос информације у виду поруке од аутора ка читаоцу. Његова улога у овом процесу је активна, јер преводилац, под утицајем свог језичког и ванјезичког знања, утиче на формирање и модификацију самог значења поруке и преноса информације између аутора и читаоца.

Покушајмо сликовито да прикажемо разлику у процесу комуницирања између аутора и читаоца када се и један и други субјект комуницирања користе истим знаковним кодом, тј. истим језиком, и онда када аутор и читалац користе различите језике, а у улози медијатора се јавља преводилац.

Дакле, комуникација која се обавља између аутора, емитера (Е) и читаоца, реципијента (Р) који се служе истим језиком (Ј) изгледаће овако:

¹²⁵ Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008, стр. 98-99.

¹²⁶ Исто, стр. 99.

¹²⁷ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 179.

модификацију поруке, тј. њеног значења, додатно утиче и познавање језика-циља, као и ванјезичког контекста, од стране читаоца. Слично томе Ивир помиње да „једнаковриједност се сада успоставља између обавијести коју је одашиљалац намјеравао одаслати и оне коју је стварно успио одаслати, затим између оне која је одаслана и оне која је стигла до преводиоца, између оне која је стигла и оне коју је преводилац успио прихватити, између оне коју је преводилац прихватио и оне коју је успио поново одаслати, између оне коју је он одаслао и оне која је стигла до крајњег примаоца, те коначно између оне која је стигла до крајњег примаоца и оне коју је тај прималац успио прихватити”¹²⁸.

Закључак који следи је да се значење књижевног текста, тј. информација коју аутор путем текста одашиље, може у више наврата модификовати. Притом, постоје различити варијетети одступања од значења оригиналног текста, које путем преведеног текста читалац као крајњи прималац може перципирати, а који се крећу од готово идентичног значења (које је у пракси скоро немогуће), преко ширег, ужег значења, до његовог потпуног губитка. Сходно томе јавља се и закључак да је потпуна еквиваленција у превођењу недостижан задатак, па је и потпуно преношење значења фикција која је у стварном животу готово недостижна. Јер информација коју је пошиљалац (аутор) одаслао није у потпуности еквивалентна оној коју је намеравао одаслати. Она коју је успео одаслати није потпуно иста као она информација коју је преводилац примио. Информација коју је преводилац успео одаслати, пак, није иста као она коју је примио, а она коју је читалац примио, опет, није сасвим иста као она коју је преводилац одаслао.

Међутим, ако је превод компетентан, комуникација је успела и то указује на чињеницу да је информација ипак пренета, тј. да се ради о истој информацији која је тек у одређеној мери модификована, док је основни циљ остварен, а то је успешна комуникација између аутора и читаоца уз помоћ преводиоца као медијатора.

3.3. ПРЕТПОСТАВКЕ КОМПЕТЕНТНОСТИ ПРЕВОДИОЦА КАО МЕДИЈАТОРА У ПРЕВОЂЕЊУ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА

Раније је поменуто да су се у теорији превођења издвојиле три концепције превођења и то: лингвистичка, филолошка и комуникацијска концепција. Свака од њих даје примат одређеном аспекту превођења и наглашава га.

¹²⁸ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 46.

Џон Кетфорд (John Catford), као истакнути представник лингвистичке концепције превођења истиче да је превођење замена текстуалног материјала једног језика одговарајућим текстуалним материјалом другог језика¹²⁹.

Лингвистичка концепција, тако, наглашава неопходност владања морфолошким, синтаксичким и лексичким правилима језика-извора и језика-циља од стране преводиоца како би превод био коректан. Према овој концепцији превођења, стога, преводац мора поседовати одређене језичке компетенције како би успешно обављао улогу медијатора у процесу превођења књижевног дела.

Сходно лингвистичкој концепцији, преводац најпре мора потпуно владати лексиком и једног и другог језика, тј. језика-извора и језика-циља. Недовољно познавање лексичког опуса једног или другог језика искључује преводиоца као кандидата за успешног медијатора између аутора књижевног дела и читаоца. Да би читалац примио поруку која садржајем одговара оригиналној, и осликава интенцију аутора, као и самог текста, неопходно је да преводац поседује потпуно лексичко знање, тј. да влада комплетним вокабуларом језика-извора и језика-циља.

Надаље, да би порука и у језику-циљу била обликована на исти начин као и у језику-извору и садржински јој била еквивалентна, неопходно је да преводац такође влада синтаксичким правилима формирања реченица у оба језика: језику-извору и језику-циљу. У неодстатку ове врсте знања било би немогуће формирати граматички исправне реченице, јер сваки језик поседује одређена синтаксичка правила формирања реченица која су негде записана у нашем унутрашњем коду, а карактеристична су за сваки језик понаособ.

Филолошка концепција, с друге стране, не искључује постулате лингвистичке концепције превођења. Насупрот томе, она их подразумева. Да би се приступило књижевном превођењу неопходно је потпуно владање лингвистичким обрасцима. Ипак, у овој врсти превођења, по мишљењу представника филолошке концепције, ово знање није довољно, већ да би се пренела интенција аутора књижевног дела неопходно је остварити јединство форме и садржине оригинала. Да би се овај циљ остварио преводац уметничке књижевности мора познавати и књижевни занат и поседовати склоности ка уметничком стваралаштву¹³⁰. Поједини теоретичари науке о превођењу мишљења су да теорија превођења мора престати у тренутку кад се завршава превођење, а почиње креација. Ипак, „кад је реч о књижевном

¹²⁹ Catford, J. C., *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 1978, стр. 20.

¹³⁰ Стојнић, Мила, *О превођењу књижевног текста*, ИГКРО Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, 1980, стр. 6-7.

превођењу, мишљење о њему мора почети управо онда када престаје уобичајено превођење и када почиње креација”¹³¹.

Разлика у приступу превођењу стручних и књижевних текстова огледа се у присуству естетских елемената у преводу. Наиме, код превођења књижевних текстова, стилске фигуре, игре речи, инверзија у смислу наглашавања и сл. интегрални су и неодвојиви део текста и квалитативно га одређују. С друге стране, при превођењу стручног текста императив је тачност, док су естетски елементи декоративне природе. Чак и када би се изгубили у преводу с једног језика на други, превод би и даље био успешан превод који поседује остварену функцију тачности. Он и даље остаје стручни или научни превод иако је изгубио естетске елементе. Насупрот томе, естетско представља конститутивни чинилац једног књижевног текста који се *мора* очувати у преводу да би преведени текст и даље имао вредност књижевног текста коју поседује оригинал. Према томе, преводац књижевних текстова, поред неопходних језичких компетенција, мора поседовати и неопходно ванјезичко, књижевно-теоријско, знање, као и уметнички таленат за креацију како би се остварило „јединство преводног и стваралачког”¹³².

Превосење има изузетно важну улогу у повезивању култура и преношењу различитих искустава из једног језика у други. Иако страна књижевност остаје својина народа на чијем језику је настала, она превођењем постаје доступна и другим народима и другим културама. Улога преводиоца књижевних дела у овом контексту је драгоценa. С обзиром да је језик основа превођења, преводац се бори са потешкоћама са којима се сусреће у језику-извору, у оригиналном делу. Истовремено, његов задатак је да превођењем створи ново књижевно дело на језику-циљу које ће задржати све естетске квалитете које је поседовао оригинал. Понекад је принуђен да, држећи се језика-извора, „тражи нов израз у духу свог језика, каткад непознат у домаћој књижевности”¹³³. На тај начин преводац стварајући ново дело, осим склоности ка стварању књижевних дела коју мора поседовати да би се бавио овом врстом превођења, утиче и на развитак националног језика. Пред преводиоца се, такође, поставља веома тежак задатак. Он је стваралац, а уједно мора задржати особине и карактеристике оригиналног књижевног дела написаног језиком-извором прилагодивши га језику-циљу и његовој природи. Истовремено треба да дочара дух времена у коме је дело написано и културно-националне особености народа коме дело припада, а опет да дело језички прилагоди духу времена и средини у којој се чита.

¹³¹ Јанићијевић, Јован, *Књижевно превођење и систематизација транслатологије* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 5.

¹³² Исто, стр. 6.

¹³³ Јанићијевић, Јован, *Улога преводне књижевности у развиту националне књижевности и проблем њеног проучавања* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 15.

Најда и Тејбер (Nida, Taber) у свом делу под називом *Теорија и пракса превођења* (*The Theory and Practice of Translation*) упоређују стари и нови приступ превођењу и истичу да је стари приступ стављао акценат на форму поруке и да су преводиоци посебно задовољство проналазили у могућностима да репродукују стилске карактеристике дела као што су ритам, рима, игра речи, инверзија, паралелизам или необичне граматичке структуре. Нови приступ, пак, помера акценат са саме форме поруке на одговор примаоца поруке. Потребно је одредити како то прималац поруке реагује на преведену поруку. Затим његову реакцију треба упоредити са вероватном реакцијом примаоца оригиналне (непреведене) поруке¹³⁴. Приступ који аутори помињу је умногоме комуникацијски и прагматички оријентисан.

Присталица комуникацијске концепције превођења Владимир Ивир истиче да сâм процес превођења представља претварање поруке изражене једним језиком у еквивалентну поруку изражену неким другим језиком, истичући да сам текст није примарна категорија у овом процесу, већ само површинска манифестација једне дубље потребе да се неко обавештење пренесе¹³⁵. Комуникацијска концепција превођења је и најкомплекснија и најсвеобухватнија у односу на остале две. Она не искључује лингвистичку концепцију, већ је подразумева, с обзиром да је језик основно средство комуникације. Дакле, преводилац, као медијатор у процесу преноса поруке на релацији аутор књижевног дела – читалац, мора поседовати све неопходне компетенције и у овој, комуниколошкој, области, како би оригинална порука, преко преведене поруке, пристигла до читаоца задржавши све своје одлике по питању лингвистичких правила, књижевно-стилских одлика и њене комуникационе вредности.

Раније је поменут значај постизања преводне еквиваленције, што уједно представља један од најозбиљнијих и најтежих задатака са којима се преводилац сусреће. Наиме, постизање еквиваленције не зависи само од природе и особености језика-извора и језика-циља, као и језичких компетенција преводиоца што се тиче оба ова језика, већ и од саме комуникационе ситуације. Дакле, успостављање еквиваленције поставља пред преводиоца најпре задатке одабирања, а затим и „ангажовање креативног потенцијала преводиоца, у поступцима које он примењује и трансформацијама којима се служи да би постигао вишеструку једнаковредност (полиеквивалентност) превода изворнику с обзиром на

¹³⁴ Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974, стр. 1.

¹³⁵ Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978, стр. 9.

комуникациону ситуацију”¹³⁶. У овим ситуацијама се испољавају како стратегија, тако и тактика манипулисања текстом од стране преводиоца. Јован Јанићијевић¹³⁷ такође указује на извесну неподударност појмова еквивалентности и уметничке вредности превода, помињући четири могуће варијације учинка превођења и то:

1. нееквивалентан – неуметнички,
2. еквивалентан – неуметнички,
3. нееквивалентан – уметнички и
4. еквивалентан – уметнички.

Идеалан учинак би, наравно, био учинак приказан под бројем 4, тј. еквивалентан – уметнички, који би указивао на ситуацију у којој је преводилац успео да постигне потпуну еквиваленцију на лингвистичком нивоу, уз задржавање уметничке вредности књижевног дела у смислу његове форме и садржине. А испуњење овог услова, као што је већ поменуто, подразумева одређене компетенције преводиоца како на језичком, тако и на ванјезичком плану.

Полазна тачка компетентности преводиоца је, свакако, лингвистичко знање које подразумева познавање карактеристика и односа двају језика који учествују у процесу превођења: језика-извора и језика-циља. Ипак, лингвистичким путем се не могу објаснити све особености превођења, посебно када су у питању књижевна уметничка дела, већ се подразумева и познавање садржаја оригиналног дела, естетичко одређење аутора, особине читавог књижевног правца итд. Превођење се на овај начин приближава стваралачком, уметничком послу¹³⁸. Међутим, овде се јавља једна суштинска разлика између стваралаштва аутора оригиналног дела и стваралаштва преводиоца. Наиме, иако и једно и друго полазе од језика и концентришу се на његове особености, оно што разликује ова два посла је чињеница да аутор оригиналног дела спонтано користи језичка средства за обликовање својих идеја. За разлику од њега, преводилац „при преношењу исказа из једног језика у други иде обрнутим путем. Аутор оригинала полази од мисли које треба формулисати у исказу. Аутор превода мора полазити од исказа ка мисли која је порука исказа и његова садржина”¹³⁹. Стога се преводиоцу као задатак намеће и неопходност детаљне анализе текста који се преводи како на језичком, тако и на ванјезичком нивоу, при чему се захтева детаљна анализа и макроструктура и микроструктура. Анализа би требало да буде остварена на три нивоа и то:

¹³⁶ Јанићијевић, Јован, *Покушај систематизације ставова о експерименталном превођењу као методу тумачења у науци о књижевности* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 116-117.

¹³⁷ Исто, стр. 117.

¹³⁸ Стојнић, Мила, *О превођењу књижевног текста*, ИГКРО Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, 1980, стр. 7.

¹³⁹ Исто.

синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу. Тек након детаљне анализе пред преводиоцем је задатак проналажења што ближих природних еквивалената структура из оригиналног текста обликованог у језику-извору у преведени, преобликовани текст у језику-циљу.

Међутим, не своде се компетенције преводиоца искључиво на његово или њено лингвистичко знање, иако је то полазна тачка и круцијални аспект преводиочевих компетенција. У процесу превођења књижевних дела остварује се комуникација између аутора и читаоца преко преводиоца као медијатора. Ова комуникација представља сложени процес упоређивања и прилагођавања два језичка система како би порука, првобитно кодирана на језику-извору, била пренета у језик-циљ. У овом процесу не упоређују се и прилагођавају само два језичка система, већ и две културе, две историје, географско-климатски услови, као и друга релевантна искуства везана за обе језичке средине. Стога, језик представља почетну фазу за остваривање много дубљег контакта, што још више наглашава неопходност постојања преводиочевих компетенција не само на језичком, већ и на ванјезичком плану.

Комплексност превођења као активности огледа се и у томе да се превођење не зауставља на интердисциплинарности језика и књижевности, тј. познавању језичког материјала и књижевних структура, већ дубоко задире и у остале области интересовања човека као што су наука, економија, психологија, филозофија, историја, политика итд. У одређеним случајевима долази до ситуација непреводивости одређених појмова, израза, фраза, пословица, изрека које се потом морају превести описно, а самим тим се у преводу ови појмови само приближавају оригиналу и код читаоца не могу пробудити оне исте асоцијације и имати исту тежину коју поседују конструкције оригинала, те ни доживљај није у потпуности исти као при читању оригинала.

Ако као полазну тачку узмемо добро познату, а раније поменуто, Кетфордovu дефиницију да превођење представља замењивање текстуалног материјала једног језика еквивалентним текстуалном материјалом другог језика, сама супституција речи, група речи и конструкција једног језика речима, групама речи или конструкцијама другог, неће представљати прави преводилачки проблем. За преводиоца, уствари, проблем представља да „реч којом се у језику превода означава одређени појам, представа, појава или предмет стави у исти смисаони или стилистички однос у коме се налази ознака појма, представе, појаве, предмета или лица у језику оригинала”¹⁴⁰. Мила Стојнић помиње да се најчешћи проблеми овог типа могу свести на три случаја и то:

¹⁴⁰ Исто, стр. 11.

1. Када се јавља одсуство еквивалентне ситуације, представе, појаве, предмета или лица у језику-циљу, па самим тим и одсуство речи којима би се именовале дате ситуације, појаве, представе, предмети или лица.

2. Када постоји могућност да у језику-циљу не постоји реч која покрива сва значења речи употребљене у језику-извору или да одговарајући еквивалент не може бити употребљен са истом стилском и естетичком функцијом као у оригиналном тексту. Као последица јавља се ситуација да тако употребљен супститут, који само делимично покрива значења речи употребљене у оригиналу, код читаоца не изазива исте емоције и ефекте и не буди исте асоцијације као реч употребљена у оригиналном књижевном делу.

3. Када у језику-циљу постоји више речи за различита значења једне речи у језику-извору. Ова ситуација пред преводиоца ставља задатак избора међу апсолутним или делимичним синонимима, док аутор оригиналног дела није имао овакву дилему.¹⁴¹

У оваквим случајевима успешност превода и степен његове адекватности увелико ће зависити од компетенција преводиоца на више различитих нивоа. Овде је од значаја чињеница у којој мери преводилац влада стилским и жанровским особинама врсте књижевног дела које се преводи, затим, колико влада временским и историјским оквиром, те колико је у стању да у ситуацијама када не постоји апсолутни еквивалент описно пронађе супститут који дочарава интенцију оригиналног дела, као и интенцију аутора.

¹⁴¹ Исто.

ТРЕЋИ ДЕО

III ЗНАЧЕЊЕ И ИЗОМОРФИЗАМ ЗНАЧЕЊА

1. ПОЈАМ И ВРСТЕ ЗНАЧЕЊА

1.1. ЗНАЧЕЊЕ ПОЈМА ЗНАЧЕЊЕ

Појам *значење* већ дуго заокупља интересовање научних посленика и расправљан је термин не само у области лингвистике, семантике, прагматике, семиотике, већ и у области филозофије, социологије, психологије итд. Семантика као наука која се бави проучавањем значења налази се у средишту проучавања комуницирања.

Значење значења, тј. проблем дефинисања појма *значење*, представља феномен који је дуго присутан у литератури, али и даље представља недовољно истажен појам. *Значење значења* је управо наслов књиге аутора Огдена и Ричардса који се баве семантиком уопште и дефинисањем појма *значење*.¹⁴² Аутори нуде изведену листу дефиниција коју су „знаменити проучаваоци *Значења* понајвише заговарали”¹⁴³. Поменута листа нуди следеће дефиниције појма *значење*:

„А

- I. Унутрашње својство.
- II. Јединствен, нерашчлањив Однос према другим стварима.

В

- III. Друге речи, припојене некој речи у Речнику.
- IV. Конотација речи.
- V. Есенција.
- VI. Активност Пројектована у неки предмет.
- VII. (a) Намеравани догађај.
(b) Хтење.
- VIII. Место нечега у систему.

¹⁴² Оригинално дело под називом *The Meaning of Meaning* објављено је 1923. године. Џефри Лич (Geoffrey Leech) у својој књизи *Semantics*, помињући наведено дело каже да је то вероватно најпознатија књига о семантици икада написана (Leech, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974, стр. 1).

¹⁴³ Огден, Ч. К. – Ричардс, А. А., *Значење значења*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 164.

- IX. Практичне Последице неке ствари у нашем будућем искуству.
- X. Теоретске последице обухваћене или подразумеване тврдњом.
- XI. Емоција побуђена било чиме.

С

- XII. Оно што одабрани однос Стварно доводи у везу са знаком.
- XIII. (a) Мнемонички учинци стимулуса. Научене Асоцијације.
(b) Неко друго дешавање Адекватно мнемоничким учинцима било којег дешавања.
(c) Оно чиме се знак интерпретира.
(d) Оно што се нечим Сугерише.

У случају Символâ

Оно о чему Корисник симбола стварно реферише.

- XIV. Оно о чему би корисник симбола Требало да реферише.
- XV. Оно о чему корисник симбола сâм Верује да реферише.
- XVI. Оно о чему Интерпретатор симбола
(a) Реферише.
(b) Сâм Верује да реферише.
(c) Верује да Корисник реферише.”¹⁴⁴

Као што на први поглед можемо уочити, већина дефиниција које сумирају Огден и Ричардс представљају техничке дефиниције научникâ из различитих области као што су психологија, филозофија, филологија, књижевна критика итд. Све поменуте дефиниције *значења* умногоме се разилазе управо због њиховог порекла. Свака од њих је и дефинисана на основу предмета интересовања научникâ који су се проучавањем термина *значење* бавили из свог угла, сходно научној области у којој су стварали. Управо зато понуђене дефиниције имају тако мало заједничког.

Дефиниција појма *значење*, као што се може приметити, није нимало једноставна. Проблем дефинисања *значења* подсећа на стару недоумицу о томе шта је старије: кокошка или јаје? У том погледу важно је семантику посматрати као независну дисциплину која има

¹⁴⁴ Репрезентативна листа дефиниција је у потпуности преузета из: *Значење значења*, Огден, Ч. К., Ричардс, А. А., Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2001, стр. 164.

свој референтни оквир. Дефиниција појма *значење* би у том контексту могла бити крајњи циљ изучавања семантике као дисциплине, а не би се на самом почетку инсистирало на њој. Напротив, она би била резултат изучавања. Чарлс Морис, тако, расправљајући о појму *значење* наводи да „семиотика не почива на теорији ’значења’; пре би термин ’значење’ требало разјаснити уз помоћ семиотике”¹⁴⁵.

И тако, унедоглед, дефиниција овог појма наставља да заокупља пажњу теоретичара из области лингвистике, опште филологије, семантике, семиотике, комуникологије, као и бројних других дисциплина, а које нису уско везане за изучавање самог језика као што су филозофија, психологија, социологија итд.¹⁴⁶

Говорећи о значењу речи, осврнимо се на Сосирову дефиницију лингвистичког знака. Наиме, Фердинанд де Сосир наводи да веза између имена и ствари није ни мало једноставна као што изгледа. Ипак, овако упрошћено схватање нас приближава истини „показујући нам да је лингвистичко јединство двојна ствар, начињена од зближавања два термина”, где „лингвистички знак не спаја ствар са именом, већ појам са акустичном сликом”¹⁴⁷. Ова два елемента уско су везана и нераздвојива. Да би елиминисао многосмисленост и олакшао разумевање ове дихотомије, аутор поменуто два појма назива именима која истовремено упућују једно на друго и супротстављају се. Тако предлаже да се задржи реч *знак (signe)* за назив целине, а да *појам (concept)* и *акустична слика (image acoustique)* буду замењени терминима *означено (signifié)*, односно *ознака (signifiant)*¹⁴⁸. Последња два појма термилошки дочаравају упућеност једног на други и истовремену супротност¹⁴⁹. И док *знак* има своја два лица звучности, визуалности итд, *значење* „се може схватити као процес; то је чин који повезује означајуће са означеним, чин који производи знак”¹⁵⁰.

Де Сосир такође говори о произвољности лингвистичког знака, с обзиром да је веза која спаја *ознаку* и *означено* произвољна, а као доказ томе наводи постојање многобројних разлика међу језицима, као и само постојање разних језика.

Језик у употреби код одређеног народа се увек јавља као наслеђе претходног доба и као такав је унапред предодређен. Промене језика нису везане ни за смену генерација које се

¹⁴⁵ Morris, Charles, *Approaches to Semiotics, Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, the Hague, Paris, 1971, стр. 56.

¹⁴⁶ По мишљењу Џефрија Лича, ипак, *значење* је строго лингвистички појам и најбољи начин за проучавање значења је његово третирање као лингвистичког феномена, а не као нечега „ван језика” (Leech, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974, стр. 9).

¹⁴⁷ Де Сосир, Фердинанд, *Опита лингвистика*, Нолит, Београд, 1969, стр. 83.

¹⁴⁸ Овде се користи термин *ознака*, с обзиром да се у том облику јавља у преводу дела под називом *Опита лингвистика*, Де Сосир, Фердинанд, Нолит, Београд, 1969. У широј литератури среће се и термин *означавајуће, означајући* и сл. као превод термина *signifiant*.

¹⁴⁹ Де Сосир, Фердинанд, *Опита лингвистика*, Нолит, Београд, 1969, стр. 85.

¹⁵⁰ Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 313.

међусобно прожимају и преклапају, као ни за саме субјекте који га користе будући да они нису ни свесни његових правила да би их могли мењати.¹⁵¹ Такође произвољност знака штити језик од његове промене. Ако томе придодемо чињеницу да је неопходан огроман број знакова да се сазда било који језик, као и да језик чини систем који има изузетно сложен карактер, маса која га употребљава није довољно компетентна и да га мења. Језик, такође припада свима. Њиме се служе све индивидуе, све време, остављајући свој траг на њему.

Де Сосир, пак, поред чињеница које иду у прилог непроменљивости језика, односно лингвистичког знака, наводи и чињенице које иду у прилог његовој променљивости, а то је, на пример, време које више или мање брзо мења лингвистичке знаке, па се тако истовремено може говорити и о непроменљивости, али и о променљивости знака. У овом контексту се не мора радити о фонетским променама које трпи ознака, или променама смисла које трпи означени појам. Чиниоци промене могу деловати сваки за себе или комбиновано. Ипак, оно што треба нагласити је да долази до „померања односа између означеног и ознаке”¹⁵².

Следи закључак да је језик немоћан да се брани од промена, тј. померања односа између означеног и ознаке. Кроз време се могу приметити извесна померања и промене у одређеном језику и значењима речи унутар њега.

Чарлс Морис у свом делу *Основе теорије о знацима*¹⁵³ подвлачи да тешкоће и проблеми дефинисања овог појма, тј. нејасноће око „значења значења”, произлазе из недовољно јасног разликовања димензије семиозе која се разматра. Аутор наводи да се у неким случајевима *значење* односи на дезигнате, у неким на денотате, у појединим на интерпретант, некада на оно што знак имплицира, у неком контексту на процес семиозе као такав, а често се односи на смисао или вредност¹⁵⁴.

Други чинилац који, по аутору, изазива конфузију је психолошко-лингвистичке природе. Наиме, људима је обично тешко да јасно и једноставно мисле о сложеним функционалним и релационим процесима, где преовладавају извесне лингвистичке форме. Постоји усредсређеност на руковање стварима са својствима, а чињеница да се те ствари и својства јављају у сложеним контекстима, додатно компликује разумевање. Трага се за значењем као за нечим материјалним и опипљивим, нечим што постоји у природи као такво.

¹⁵¹ Детаљније о променљивости и непроменљивости језика: *Опита лингвистика*, Де Сосир, Фердинанд, Нолит, Београд, 1969, стр. 89-96.

¹⁵² Исто, стр. 93.

¹⁵³ *Основе теорије о знацима*, Чарлс Морис, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975. Назив оригинала је *Foundations of the Theory of Signs*. Ова монографија је објављена 1938. године као број 2 у опусу 1 у *International Encyclopedia of Unified Science* (University of Chicago Press). *Foundations of the Theory of Signs* представља први део публикације под називом *Approaches to Semiotics, Writings on the General Theory of Signs*, Charles Morris, Mouton, the Hague-Paris, 1971.

¹⁵⁴ Morris, Charles, *Approaches to Semiotics, Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, the Hague, Paris, 1971, стр. 55.

„Ништа није по себи знак нити носилац знака, већ таквим постаје само утолико уколико допушта нечему да узме у обзир нешто својим посредовањем. Значења не треба лоцирати као егзистенције ни на једном месту у процесу семјозе, већ их треба окарактерисати помоћу овога процеса као целине. 'Значење' је семјотички термин, а не термин у стварном језику”¹⁵⁵. Стога би било погрешно рећи да у природи постоји значење напореда са планинама, дрвећем, бојама и сл. Ови објекти и својства, пак, функционишу у процесу семиозе.

Аутор наводи да ова формулација уклања један други „камен спотицања”, а то је уверење да је значење у начелу лично, приватно или субјективно. Искуство, тако, може бити непосредно уколико је стечено непосредним одговором на стимулус, а посредно уколико је стечено посредством знакова. Једна особа, на пример, може имати непосредно искуство, док ће друга посредно, уз помоћ знакова, искусити искуствене односе у којима друга стоји. Јер, неки објекат који се не може непосредно искусити, под извесним околностима се може денотирати. Стога се две особе „могу разликовати својим непосредним искуством о смисаоној ситуацији (meaning situation), а да ипак имају исто заједничко значење (meaning) и, уопште, бити у стању да закључе шта други разуме под (means by) неким посебним знаком и степен у коме су два значења иста или различита”¹⁵⁶.

Слично Морисовој констатацији да проблем у схватању појма *значење* произлази из покушаја да се за значењем трага као за нечим материјалним, нечим што постоји само од себе у природи, Јудин Најда (Eugene Nida) помиње да, када говоримо о значењу, користимо одређене изразе који су технички неисправни. На пример, кажемо да реч *има* или *поседује* одређено значење, док у стварности реч представља апстрактну категорију која не може ништа поседовати или имати. „Значење се мора повезати са идејама које учесници комуникационе ситуације имају или међусобно деле и које они доводе у везу са одређеном лексичком јединицом”¹⁵⁷. Овде, ипак, треба направити разлику између дословног значења речи *имати* и његовог пренесеног значења у смислу неке карактеристике, тј. особине. Уколико се направи ова дистинкција, сасвим је прихватљиво користити синтагму *имати значење*, што ће се у наставку рада и практиковати, с обзиром на недостатак синонима који би понудио адекватније решење.

Одређивање значења у пракси је веома тешко, јер су одступања и варијације приликом употребе истог знака јако велике чак и код припадника исте социјалне, статусне,

¹⁵⁵ Морис, Чарлс, *Основе теорије о знацима*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975, стр. 58.

¹⁵⁶ Исто, стр. 59-60.

¹⁵⁷ Nida, Eugene, A., *Componential Analysis of Meaning*, Mouton, the Hague, Paris, 1975, стр. 26.

образовне итд. групе. Ипак је важно приметити да је та субјективност спојива са објективним утврђивањем значења.

1.2. ЛЕКСИЧКО И РЕЧЕНИЧНО ЗНАЧЕЊЕ

Уврежено је мишљење да лексема *имају* значење. А шта се подразумева под термином *имати* значење у овом контексту? То свакако не може бити дословно значење глагола имати, који је уствари полисемни глагол, већ се у обзир узима његово метафоричко, пренесено, значење. Као што је раније поменуто, значење није нешто материјално за чим можемо трагати у природи. Аналогно томе, лексема не поседује значење у дословном смислу, већ се ради о карактеризацији, а не о означавању структуре саме лексема.

Твртко Прћић у свом делу под називом *Семантика и прагматика речи* на следећи начин дефинише лексичко и реченично значење: „Значење лексичких јединица, првенствено лексема али и лексичких афикса и идиома, назива се термином **лексичко значење**, док се значење синтаксичких јединица, првенствено реченица, назива термином **реченичко значење**”.¹⁵⁸

Ова два типа значења су уско међусобно повезана и условљена, јер је реченично значење, на пример, одређено укупним значењем лексема унутар једне реченице, док је лексичко значење, пак, одређено значењем целе реченице, па и целог текста, тј. контекстом. „Генерално се сматра да речи, фразе и реченице природних језика имају значење, да су реченице састављене од речи (и фразе), и да је значење реченице производ речи (и фразе) од којих је реченица састављена”¹⁵⁹. Аутор, међутим, овде поставља једно конструктивно питање, а то је: Шта је у ствари реч? Термин реч је двосмислен, како у свакодневной употреби, тако и у строго техничкој, лингвистичкој употреби. Речи се могу просто сматрати формама, како изговореним, тако и написаним, али се могу сматрати и сложеним изразима који комбинују и форму и значење. Лајонс, стога, закључује да је практичније користити технички термин *лексема* уместо свакодневног *реч*, где лексема представља лексичку јединицу, део лексике, тј. лексикона, одређеног језика. *Лексичко значење* уствари представља *значење речи*, с тим што је ова друга, иако мање техничка, синтагма неодређенија од прве¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 21. Аутор наводи да су термини лексичко и реченичко значење изведени из енглеских термина „lexical meaning” и „sentence-meaning” према Лајонсу (John Lyons).

¹⁵⁹ Lyons, John, *Linguistic Semantics: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 46.

¹⁶⁰ Исто.

Никола Рот, говорећи о језику уопште, помиње да су речи и реченице носиоци значења, тј. да имају одређени когнитивни садржај. Речима и њиховим међусобним комбинацијама људи уобличавају своје мисли и тако саопштавају своја осећања, виђења, сазнања. На исти начин они сазнају о стањима и осећањима других људи. Аутор, избегавајући да улази у прилично компликовану и неразјашњену ситуацију дефинисања значења речи и реченица, каже: „под значењем ћемо подразумевати мисли, осећања и тежње које се везују уз речи или, другачије изражено; идеје, емоције и жеље које изговорена или прочитана реч изазива. Слично, под значењем неке реченице подразумеваћемо повезана значења речи употребљених у реченици, а која, повезана у целину, изазивају менталну репрезентацију ствари, збивања и односа о којима се у реченици казује”¹⁶¹.

Дефинишући лексичко значење речи или лексичке јединице, Мона Бејкер каже да се на овај феномен може гледати као на специфичну вредност коју реч има у одређеном лингвистичком систему и „личност” коју реч добија кроз употребу унутар тог система¹⁶².

Џон Лајонс такође прави разлику у терминологији *лексема* и *реч* помињући употребу термина *значење речи* који по његовим речима не мора обавезно имати исто значење као термин *лексичко значење*.¹⁶³ Семантичке јединице по овом аутору поседују уједно и лексичко и граматичко значење, док функцијске јединице не морају уопште имати лексичко значење, односно по његовим речима су „семантички празне”.¹⁶⁴

Када разматрамо речи или фразе као значењске јединице, морамо се такође суочити са ситуацијом да у једном случају иста форма може бити комбинована са више значења, док у другом исто значење може бити комбиновано са више различитих форми. У том случају се ради о традиционалним граматичким категоријама хомонимије, синонимије и полисемије.

Овде треба поменути и разлику између лексичког и граматичког значења, која поизлази из традиционалног приступа који наглашава разлику између лексике и граматике једног језика, које, пак, морају чинити једну комплементарну и међузависну целину. Тако, на

¹⁶¹ Рот, Никола, *Знакови и значења*, Плато, Београд, 2004, стр. 58.

¹⁶² Baker, Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London, New York, 2003, стр.

12.

¹⁶³ На енглеском језику: *word-meaning* и *lexical meaning*.

¹⁶⁴ Lyons, John, *Linguistic Semantics: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 70. Џон Лајонс за семантичке јединице користи термин *full word-forms* што би у преводу најближе било „пуне речи”, док за функцијске јединице користи термин *empty word-forms* што би у преводу било „празне речи”, наглашавајући да се избор терминологије односи на семантички аспект речи. „Пуне речи”, тј. семантичке јединице у енглеском језику би биле: именице, глаголи и придеви, док би „празне речи”, тј. функцијске јединице у енглеском језику биле предлози, одређени и неодређени члан, везници и одређене заменице и прилози који се комбинују са семантичким јединицама у граматички-коректно формираним фразама и реченицама, и који, за разлику од семантичких јединица, имају синтаксичку, пре него семантичку функцију (Исто, стр. 66).

пример, различите форме исте лексеме могу имати различито значење. Оне ће делити лексичко, али ће се разликовати по питању граматичког значења.¹⁶⁵

Узмимо пример именице **table** у енглеском језику и њене множине која гласи **tables**. Ове две лексеме имају исто лексичко, али различито граматичко значење, јер прва представља једнину, док друга представља множину именице, што је из семантичког угла веома важно.

Можемо такође размотрити пример прошлог, садашњег и будућег облика глагола у енглеском језику. Ако као пример узмемо правилан глагол **listen** у значењу *слушати*, у садашњем простом времену ће задржати свој облик инфинитива у свим лицима, изузев трећег лица једнине када додајемо наставак **-s**, у прошлом простом времену ће се на основу глагола додати суфикс **-ed**, док ће у будућем простом времену инфинитиву глагола претходити помоћни глагол (*auxiliary verb*) **will**. Тако на реченично значење утиче укупно значење лексема које чине реченицу, као што је раније поменуто, у склопу са граматичким значењем.

Када разматрамо лексичко значење, можемо приметити два приступа његовом изучавању: традиционални и савремени приступ. Корени традиционалног приступа налазе се у рационалистичкој филозофији. Према старом, традиционалном схватању, „лексема служи да би се именовано неки предмет у свету око нас. Ово схватање могло би се зато назвати **теоријом именовања**, по којој је значење сведено само на утврђивање природе односа између имена и предмета”¹⁶⁶. Овде су се издвојила два супротстављена приступа: натуралистички, који се заснива на Платоновом учењу и по којем је име резултат његове природне повезаности с предметом, док се по конвенционалистичком приступу, заснованом на Аристотеловом учењу, сматрало да је име резултат договора унутар неке заједнице.

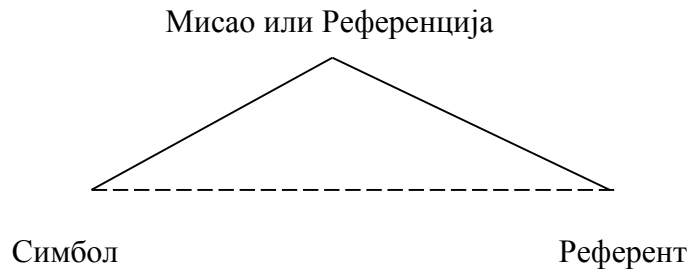
По новијем традиционалном схватању, чији су заступници били Фердинанд де Сосир и Огден и Ричардс, у оквиру семиотике се проширују дефиниције понуђење раније. Тако се „лексема сматра језичким знаком који представља, или означава, неки предмет у свету око нас. Због тога би се ово схватање могло назвати **теоријом означавања**, где је значење ментални садржај, оличен у одређеном концепту (појму), који се може пренети од ума енкодера до ума декодера, уобличавањем у језичке јединице”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Детаљније о томе: Lyons, John, *Linguistic Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 46-54.

¹⁶⁶ Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 34.

¹⁶⁷ Исто, стр. 35.

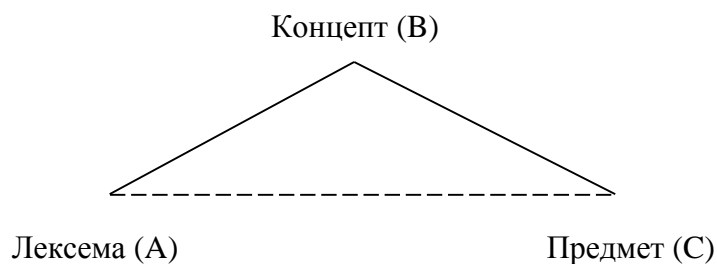
Огден и Ричардс наводе да „речи, као што сви већ данас знају, ништа не ’значе’ саме по себи . . . И само када их онај што мисли и употреби – оне и заступају нешто, односно, у неком смислу – имају ’значење’ ”¹⁶⁸. Следи репрезентација Огденовог и Ричардсовог „семиотичког троугла”, тј. модела лингвистичког знака који су ова два аутора представила.¹⁶⁹



Странице троугла презентују односе међу чиниоцима семиотичког троугла. Наиме, може се приметити да је основица троугла исцртана испрекиданом линијом. Између Мисли и Симбола влада каузални однос. Символика коју ангажујемо делимично је узрокована и Референцијом која је успостављена, а делимично и друштвеним и психичким чиниоцима, на пример, очекиваним учинком наших симбола на друге особе, нашим личним ставом итд.

Између Мисли и Референта такође постоји неки однос који је мање или више директан, док између симбола и референта постоји само индиректан однос који се састоји у томе да неко употреби неки симбол како би њиме заступио неки референт.¹⁷⁰

Твртко Прћић донекле модификује семиотички троугао Огдена и Ричардса уводећи другу терминологију:



¹⁶⁸ Огден, Ч. К. – Ричардс, А. А., *Значење значења*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 18-19.

¹⁶⁹ Поред термина „семиотички троугао” у литератури се може срести и назив „троугао означавања” и „референцијални троугао” (Lipka, Leonhard, *An Outline of English Lexicology: Lexical Structure, Word Semantics and Word Formation*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992, стр. 43).

¹⁷⁰ Огден, Ч. К. – Ричардс, А. А., *Значење значења*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 19-20.

Аутор образлаже да извесна лексема А, која представља језички ентитет, означава извесни предмет С, као ванјезички ентитет, путем извесног концепта В, као менталног ентитета. Можемо уочити да између тачака А и В постоји директна веза, означена пуном линијом, као и између тачака В и С, док је веза између тачака А и С индиректна, тј. означена испрекиданом линијом¹⁷¹.

Ово становиште може се илустровати конкретним примером. Рецимо лексема *прозор* означава стваран предмет, посредством одговарајућег концепта, који остварује директну везу и са лексемом и са предметом, док су лексема и предмет повезани индиректно, преко концепта.

Традиционалним приступима значењу углавном се замера субјективност менталног ентитета и објективна непроверљивост самог концепта, па концепт представља нешто нестално, променљиво, чији садржај варира од појединца до појединца. Недостатке традиционалног приступа покушава да отклони, или бар ублажи, савремени приступ, који сагледава значење из угла целокупне језичке заједнице, а не само из угла појединца.

Савремени приступ изучавању лексичког и реченичног значења подразумева на првом месту слободу избора, као што Најда помиње да „без избора нема значења”¹⁷². Аутор наглашава да би се одредило лингвистичко значење било које форме, неопходно је постојање контраста. Речи, по мишљењу овог аутора имају значење само по питању систематског контраста са другим речима које са њима деле одређене карактеристике, али се истовремено разликују од њих по питању неких других карактеристика¹⁷³. Друга карактеристика коју Прћић наводи по узору на Лича је да је значење ослобођено субјективности и посматра се као интересубјективизирана појава која се обрађује ментално, а настоји се проверити емпиријски¹⁷⁴. Битно је још нагласити и да савремени приступ наглашава дистинкцију „између апстрактног, деконтекстуализованог семантичког система, с једне стране, и конкретне, контекстуализоване употребе тог система, с друге”¹⁷⁵.

Укратко је приказана разлика између лексичког и реченичног значења, као и разлика у традиционалном и савременом приступу изучавању значења. Даље детаљно изучавање ова два приступа превазилази тему овог рада, па су, стога, поменута само основна одређења из којих следи закључак да су лексичко и реченично значење два међусобно повезана и узајамно-зависна феномена. Раније у раду је поменуто да укупно значење реченице зависи

¹⁷¹ Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 35.

¹⁷² Nida, Eugene, A., *Componential Analysis of Meaning*, Mouton, the Hague, Paris, 1975, стр. 203.

¹⁷³ Исто, стр. 32.

¹⁷⁴ Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, стр. 38.

¹⁷⁵ Исто.

од значења речи које је конституишу. У овом смеру треба размотрити разлику између семантичких и функцијских јединица. Функцијске јединице често не поседују лексичко значење, већ само граматичко, и на тај начин доприносе значењу већих јединица као што су фразе, клаузе и реченице у којима се јављају. Семантичке јединице, с друге стране поседују и лексичко и граматичко значење. Тако и семантичке и функцијске јединице, као делови већих ентитета, фраза, клауза и реченица, доприносе укупном реченичном значењу.

1.3. ДЕНОТАТИВНО И КОНОТАТИВНО (ДОСЛОВНО И КОНТЕКСТУАЛНО) ЗНАЧЕЊЕ

Језик представља основно средство комуникације међу људима, а у процесу комуницирања људи досежу значење унутар информације. Полазећи од овог становишта, Стјуарт Прајс дефинише значење као референцу, догађај или акцију којима се људским јединкама преноси смисао¹⁷⁶.

Јасна Јанићијевић, позивајући се на традиционалну семантику, истиче следеће: „конотативно значење је дакле, секундарно значење које знак може имати поред примарног, стандардног или суштинског значења”¹⁷⁷.

Са социјално-психолошког аспекта, речи представљају средства комуницирања. „Реченице, као и речи, представљају својеврстан комуникативни ’алат’, а основни циљ им се огледа у обављању различитих комуникативних функција”¹⁷⁸. Стога, говорећи о значењу речи, разликујемо денотативно и конотативно значење. Денотативно значење би тако било „значење које је дато у дефиницијама појма означеног одређеном речи”, док се под конотативним значењем подразумева „денотативном значењу придружено значење”¹⁷⁹. Денотативно значење би тако била она врста значења или, тачније, онај део значења који је исти за све оне који употребљавају ту реч. Оно би одговарало појму бића, предмета или појаве коју означава. Конотативно значење, с друге стране, по психолозима и лингвистима, подразумева одређене емоције које поједине речи изазивају код особе, и на тај начин додају значење денотативном значењу.

Денотативно значење речи своју примену налази у свакодневном споразумевању, када је потребно пронаћи речи из опште употребе како би се формирале реченице које ће

¹⁷⁶ Прајс, Стјуарт, *Изучавање медија*, Слио, Београд, 2011, стр. 21.

¹⁷⁷ Јанићијевић, Јасна, *Комуникација и култура*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000, стр. 176.

¹⁷⁸ Вучковић, Петар, *Огледи из семантике и прагматике*, Савремена администрација, Београд, 1995, стр. 16.

¹⁷⁹ Рот, Никола, *Знакови и значења*, Плато, Београд, 2004, стр. 60.

пренети поруку јасно и разговетно. Речи тада морају бити тачне, познате и једнозначне. Када је реч о књижевности, међутим, и стварању прозе, а посебно поезије, и када је неопходно одабрати речи за примену „већа се пажња обраћа на спрегу речи и извештан се простор неодређености оставља примаоцу да ту поруку осети како сам најбоље зна и уме. Уместо једнозначних речи, строгих денотација, вредност добијају она узгредна с а о з н а ч а в а њ а (конотације) што се око речи плету као ореол могућих асоцијација”¹⁸⁰.

Узмимо као пример реч *пас*. Што се тиче денотативног значења ове именице, оно би обухватало следеће податке: то је домаћа животиња које се често чува као кућни љубимац; постоје различите врсте ове животиње итд. То би укратко била асоцијација код велике већине говорника српског језика на помен именице *пас*. И то је управо денотативно значење ове именице, тј. оно значење које је заједничко за све кориснике ове речи. Конотативно значење, пак, које се приписује овој именици варирало би од говорника до говорника, у зависности од његових личних осећања и искустава. Неко кога је пас уједао ће овој именици доделити конотативно значење опасности, крволочности итд. Друга особа, ипак, која има пса као кућног љубимца, и то пудлицу на пример, ће овој именици доделити конотативно значење умиљатости, нежности. Трећа особа ће се на помен пса помислити на верност или пријатеља итд.

Ако као пример узмемо именицу *школа*, такође ћемо доћи до различитих конотативних значења у широком опсегу од најпозитивнијих до оних крајње негативних. Што се тиче денотативног значења, школа би представљала образовно-васпитну институцију или саму зграду ове образовно-васпитне институције. Конотативна значења би, насупрот овоме, била крајње шаролика. За једног одликаша, школа би била асоцијација на место успеха, похвала, признања, док би за неког мање успешног ученика школа имала потпуно супротно значење неуспеха. За учитеље и наставнике школа ће углавном имати конотацију посла, док ће за ученике имати конотацију обавезе и учења, итд.

Осим индивидуалне димензије, конотативна значења могу бити и универзална и групна. Универзална су она конотативна значења која су заједничка великој већини припадника једне језичке заједнице, док су групна конотативна значења она која су по садржају слична код већине или свих припадника одређене групе, друштвеног staleжа, једне културе итд. Припадници одређених група, тако, поред основног, денотативног, придају одређеним речима и конотативна значења која су заједничка на нивоу целе групе. Никола Рот примером речи *брак* илуструје различита конотативна значења која се приписују овој

¹⁸⁰ Тартаља, Иво, *Тероција књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 107.

именици у зависности од културе и језичке средине. Осим основног, денотативног значења уговором регулисане заједнице мушкарца и жене, брак може имати бројна конотативна значења: у католичким друштвима значи нераскидиву заједницу, у патријархалним срединама заједницу у којој треба да доминира мушкарац, до значења да је то заједница између једног мушкарца и више жена у друштвима која практикују полигамију¹⁸¹.

Насупрот томе, неке речи имају много израженије и прецизно дефинисано денотативно значење, тако да конотативна значења готово и не постоје. То су углавном неки термини из егзактних наука који су у старту тако и осмишљени да би се избегло могуће конотативно значење, а примат дао денотативном значењу. Такав је случај углавном са природним наукама, и то посебно са симболима и формулама које се у њима користе. У овом контексту се значење успешно преноси јер је оно строго дефинисано, денотативно, без конотативних елемената.

Ситуације које могу довести до неспоразума су оне када се у комуникацији користе речи које су засићене конотативним значењем, посебно што ће различити говорници истим речима, са истим денотативним значењем, често приписати сасвим другачије допунско, тј. конотативно значење. Типичан пример овакве употребе је реч *пар* у значењу *два*, која се у колоквијалној употреби често јавља у значењу *неколико*. Замислимо онда ситуацију да се окупило неколико деце из комшилука, а бака жели да их послужи са *пар* кифлица или колача који су јој преостали. У колоквијалном значењу речи биће довољно кифлица за све, док ће у основном значењу нека деца остати ускраћена. Сличан пример понудила би и колоквијална, неправилна, али ипак честа, употреба речи *рука* да се означи *шака*. Ако је неко повредио шаку, повреда ће бити мањег обима него у случају да је повредио руку итд.

Најда и Тејбер ова два аспекта значења речи, односно лингвистичких јединица, називају *референцијалним* и *конотативним значењем*¹⁸². Референцијално значење се односи на речи као симболе који се односе на објекте, догађаје, апстрактне појмове, односе. Конотативно значење се, с друге стране, односи на речи као показиваче реакција учесника у комуникацији¹⁸³, тј. онај „аспект значења који се односи на наше емоционалне реакције на речи”¹⁸⁴. Некада су асоцијације на одређену реч тако јаке да говорник једноставно одбија да користи ту реч. То су такозвани „вербални табуи”¹⁸⁵. Такозвани вербални табуи односе се на ласцивне изразе које већина говорника одбија да користи јер се сматрају социјално неприхватљивим, док постоје други, прихватљивији синоними.

¹⁸¹ Рот, Никола, *Знакови и значења*, Плато, Београд, 2004, стр. 63.

¹⁸² Енглески термини које аутори користе су: *the referential meaning* и *the connotative meaning*.

¹⁸³ Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974, стр. 56.

¹⁸⁴ Исто, стр. 91.

¹⁸⁵ Енглески: *verbal taboo*. Исто.

Поред ових вербалних табуа који важе за целу језичку заједницу, постоје и конотације које су строго индивидуалне, а које су резултат личног искуства које говорник повезује са самом речју. Најда и Тејбер наводе пример речи *лекар* која детету може бити веома одбојна¹⁸⁶, али додају да се већина таквих индивидуалних конотација брзо изгуби, док се оне социјално-одређене конотације, које су конвенционалне, па стога и научене, усвајају код сваког говорника као део његовог процеса учења језика¹⁸⁷.

Борис Хлебец прави дистинкцију између денотативног и конотативног значења тако што денотативно значење дефинише као врсту непроменљивог значења када корисник одређеног језика на уму има постојање и ознаку одреднице или апстракције на коју се лексема односи у спољном свету. С друге стране, конотативно значење се за овог аутора односи на променљиво, прагматичко значење, које често варира од говорника до говорника.¹⁸⁸

Џефри Лич користи термин концептуално значење (*conceptual meaning*), напомињући да се ово значење такође назива и денотативно или когнитивно (*denotative or cognitive meaning*) и наводи да ова врста значења представља централни фактор језичке комуникације и интегрални део суштинског функционисања језика на начин на који остале врсте значења то нису.¹⁸⁹ То наравно не значи да је концептуално значење увек најбитнији елемент чина језичке комуникације¹⁹⁰. Аутор једноставно даје примат овој врсти значења и наглашава да је концептуално значење „неразрешив и есенцијални део онога што језик јесте, тако да неко једва може дефинисати језик, а да се не позове на њега”¹⁹¹. Конотативно значење, с друге стране, за овог аутора представља комуникативну вредност коју неки израз има захваљујући ономе на шта се односи, изнад чистог концептуалног значења¹⁹². Оно што разликује конотативно и коцептуално (денотативно) значење по Личу је то што је конотативно значење доста нестабилно и прилично варира у односу на културу, историјски период, као и лично искуство индивидуе.

¹⁸⁶ Ова употреба емоцијално обојених речи илустрована је раније у раду са примерима употребе речи *пас* или *школа*.

¹⁸⁷ Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974, стр. 91-92.

¹⁸⁸ Hlebec Boris, *English Semantics*, Ћigoja štampa, Beograd, 2007, стр. 41-42. Борис Хлебец такође помиње и назив *афективно значење* (*affective meaning*) за ситуацију када су осећања говорника израженија од денотације. Џефри Лич такође говори о *афективном*, *асоцијативном*, *тематском* значењу. Детаљније о томе у: Leech, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974. Код неких других аутора јављају се и термини *емотивно*, *експресивно*, као и горе поменуто *афективно значење* са приближно истим значењем конотативном.

¹⁸⁹ Твртко Прћић, по угледу на Лажонса, за денотативно значење користи термин „дескриптивно значење” (Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997, 22).

¹⁹⁰ Leech, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974, стр. 10.

¹⁹¹ Исто, стр. 13.

¹⁹² Исто, стр. 14.

Из више изложених дефиниција денотативног и конотативног значења, намеће се закључак да се оне преклапају у дефинисању основних карактеристика ове две врсте значења, па, тако, денотативно значење представља ону врсту, или аспект, значења који се односи на дословност и општост значења. Конотативно значење, с друге стране, представља конкретним контекстом одређено значење које варира од индивидуе до индивидуе, тј. од једног до другог субјекта комуницирања, а на њега утичу различити фактори као што су психо-социјални, политички, историјски, индивидуално искуство итд.

Примери реченица на енглеском језику и њихови преводи који следе имају за циљ да илуструју разлику између денотативног и конотативног значења. Реченица на енглеском језику:

A cat is a sly animal.

у преводу на српски језик гласи:

Мачка је лукава животиња.

У овом случају именица cat употребљена са неодређеним чланом a преводи се именицом мачка у српском језику која има денотативно значење и односи се на мачку као врсту, тј. на ову животињу као представника своје врсте.

Размотримо сада превод следеће реченице:

My aunt's cat is very cuddly.

који ће гласити:

Мачка моје тетке је веома умиљата.

Примећујемо да је именица cat из енглеског језика и у једној и у другој реченици преведена именицом мачка у српском језику. Ипак, у првом случају се ради о њеном дословном, тј. денотативном значењу, док се у другом примеру ради о конотативном, тј. контекстуалном значењу ове именице. Сада није реч о мачки као представнику врсте, већ о конкретној мачки као кућном љубимцу „моје тетке”.

С обзиром да денотативно значење представља основно значење, у комуникологији оно представља „основно значење поруке у људском комуницирању. . . Свака порука има само једно денотативно значење, али оно не мора бити и, у знатном броју случајева, није исто за сваког интерпретатора, имајући у виду све прагматске аспекте процеса семиозе”¹⁹³. Размотримо пример поруке H₂O која ће за интерпретатора који влада потребним знањем у области хемије имати денотативно значење молекула воде који се састоји од два атома водоника и једног атома кисеоника. За другог интерпретатора, који не поседује релевантно

¹⁹³ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 41.

знање, денотативно значење ове поруке биће скуп симбола који се састоји од три ознаке: два слова и једног броја.

Конотативно значење, за разлику од денотативног, представља „пратеће, изведено, контекстуално или интенционално значење поруке. Свака порука може, уз денотативно, имати једно или више конотативних значења, која се још називају слојеви, нивои или планови значења поруке”¹⁹⁴. Замислимо ситуацију да младић и девојка шетају улицом увече, док је девојка оскудно обучена. Њена реченица:

Прилично је захладнело.

има денотативно значење констатације асмосферских прилика, али и конотативно значење:

Молим те, позајми ми своју јакну.

или

Отпрати ме кући јер ми је хладно.

Сличан пример био би када два пријатеља, рецимо, седе заједно и гледају утакмицу.

Реченица:

Ух, баш је топло овде.

коју изговара гост, има денотативно значење прости констатације да је у соби заиста топло, али и конотативно значење, нпр:

Зашто не отвориш прозор?

или

Пријало би ми хладно пиво.

као и низ додатних конотативних значења која зависе од самог говорника и његовог поимања тренутне ситуације, искуства, особина, емоција итд.

Различита конотативна значења поруке која поседује исто денотативно значење зависе од више фактора, и то од саме комуникационе ситуације, комуникатора, тј. учесника у комуникацији, њихове компетентности што се тиче теме разговора, социјалних прилика итд. Сви ови фактори утичу на степен изоморфизма значења поруке која се преноси од једног комуникатора до другог. Консеквентно, што је више фактора испоштовано, постиже се виши степен изоморфизма значења поруке која се преноси на релацији пошљалац – прималац.

¹⁹⁴ Исто, стр. 151.

1.4. ХЕРМЕНЕУТИЧКО-СЕМИОТИЧКИ ПРОБЛЕМИ ДОСЕЗАЊА ЗНАЧЕЊА КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

На почетку овог потпоглавља најпре ће бити дефинисан појам семиотике као науке и учињен покушај да се укаже на дистинкцију између два термина која су у широј употреби, а то су семиотика и семиологија. Наиме, термин *семиотика* први пут помиње британски филозоф Џон Лок, док термин *семиологија* уводи швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир. По мишљењу појединих аутора (Гиро), оба термина означавају исту научну дисциплину, с тим што се термин *семиотика* више користи у англосаксонском, док је термин *семиологија* заступљенији у франкофоном говорном подручју. Друга струја аутора, пак, сматра да је семиотика шири појам од семиологије јер се односи на „проучавање свих знакова и симбола, а семиологија само на језичке, усмене и писане знакове и симболе”¹⁹⁵.

Лексикон страних речи и израза *семиологију* третира као синоним за *семиотику* и дефинише је као „науку о знацима”, док под одредницом *семиотика* стоји следећа, проширена, дефиниција:

„1. наука о знацима; општа теорија знаковних система; као самосталну дисциплину установио ју је амерички филозоф Чарлс Сандерс Перс (1839 – 1914); обично се дели на *прагматику*, *семантику* и *синтаксу*; *семиологија*.

2. мед. наука о знацима, (симптомима) болести, *симптоматика*”¹⁹⁶.

Под одредницом *семиотика (semiotics)* Кобилдов речник енглеског језика¹⁹⁷ нуди следећу дефиницију: „академско проучавање односа језика и других знакова са њиховим значењима”¹⁹⁸, док одредница *семиологија* уопште не постоји у овом речнику, што и не изненађује, с обзиром да се ради о англосаксонском језику.

У Лонгмановом речнику енглеског језика¹⁹⁹ *семиотика (semiotics)* и *семиологија (semiology)* су третирано као потпуни синоними. Према одредници у овом речнику, семиотика, тј. семиологија, је дефинисана као начин на који људи комуницирају уз помоћ знакова и слика, или проучавање начина на који људи комуницирају уз помоћ знакова и слика.²⁰⁰

¹⁹⁵ Исто, стр. 303.

¹⁹⁶ Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, стр. 806.

¹⁹⁷ *English Dictionary for Advance Learners*, Collins Cobuild, Harper Collins Publishers, Glasgow, 2001.

¹⁹⁸ Превод ауторке, стр. 1408.

¹⁹⁹ *Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman Group Ltd, Harlow, 1995.

²⁰⁰ Превод и адаптација ауторке, *Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman Group Ltd, Harlow, 1995, стр. 1295.

Вебстеров речник²⁰¹ такође третира *семиологију* као синоним за *семиотику* и дефинише је као „науку о знаковима”. Под одредницом семиотика стоји следећа дефиниција: „општа филозофска теорија о знацима и симболима која се посебно бави њиховом функцијом у вештачки конструисаним и природним језицима, а сачињавају је синтактика, семантика и прагматика”.²⁰²

Према одредници у *Комуниколошком лексикону*, *семиотика* је „општа теорија, наука и метанаука („наука свих наука”, „органон наука”) о знаковима и симболима у процесу семиозе. . . . Већина филозофа и теоретичара сагласна је да семиотика има три међузависна поља проучавања знакова и симбола у процесу семиозе (знак-објект, знак-знак, субјекат-знак) и, следствено, три дисциплине: семантику, синтактику и прагматику”²⁰³.

Умберто Еко, наглашавајући разлику између семиозе и семиотике, дефинише семиозу као феномен, а семиотику као „теоријски дискурс о феноменима везаним за семиозу”²⁰⁴. Еко наводи да је према Персу семиоза „процес или утицај који представља или укључује кооперацију трију субјеката, какви су нпр. неки знак, његов предмет и његов интерпретант”, док је семиотика „дисциплина која изучава суштинску природу и основне варијетете сваке могуће семиозе”.²⁰⁵ У другом свом делу, *Култура информација комуникација*, Еко такође говори о Персовом поимању знака као тровалентне структуре која садржи симбол или *репрезентамен*, који је доведен у однос са *предметом* који представља, док би *интерпретант* био трећи члан структуре. Аутор наглашава да *интерпретант* није исто што и *тумач*, тј. онај који прима знак, и да управо око тога код Перса долази до пометње. „Интерпретант је оно што гарантује вредност знака и у одсуству тумача”²⁰⁶. За Ека је највероватнија хипотеза која „*интерпретанта* посматра као *неку другу представу која се односи на исти предмет*”²⁰⁷. То значи, да бисмо одредили шта је интерпретант једног знака, потребно га је дефинисати помоћу неког другог знака, који, надаље, има неког другог

²⁰¹ Меријам – Вебстер, издавачка кућа која чини огранак Енциклопедије Британика, представља једно од највећих предузећа овог типа у свету, а нуди светски најпознатији и најобимнији речник америчке варијанте енглеског језика. Ноа Вебстер је 1806. године објавио први речник под називом *A Compendious Dictionary of the English Language (Сажети речник енглеског језика)*. Одмах након објављивања речника започео је дводеценијско истраживање како би објавио комплетан, обиман речник под називом *An American Dictionary of the English Language (Амерички речник енглеског језика)*, објављен 1828.године који задржава придев „амерички” и своју препознатљивост до данашњих дана. Након његове смрти, Џорџ и Чарлс Меријам су откупили ауторска права за Вебстеров речник. Ова компанија данас поред различитих тематских речника објављује и разне врсте приручника, уџбеника и сл.

²⁰² *Webster's New Collegiate Dictionary*, G. & C. Merriam Company, Springfield, Massachusetts, U.S.A., 1976. Превод ауторке.

²⁰³ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 303.

²⁰⁴ Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Paideia, Београд, 2001, стр. 214.

²⁰⁵ Чарлс Сандерс Перс, *Collected Papers*, (IV тома), Cambridge, Harvard UP, 1934-1948, наведено према: *Границе тумачења*, Умберто Еко, Paideia, Београд, 2001, стр. 214.

²⁰⁶ Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд, 1973, стр. 43.

²⁰⁷ Исто.

интерпретанта који се може дефинисати неким другим знаком итд. „Ту би дошло до процеса *неограничене семиозе* која је, ма колико парадоксална, једина гаранција за стварање таквог семиолошког система који би био способан да себе образложи и то једино сопственим средствима”²⁰⁸. На тај начин би језик сâм себе објашњавао, говорио сâм о себи. Ова функција једног језика називала би се метајезиком.

Чарлс Морис, родоначелник семиотике, дефинише је као науку о проучавању ствари или особина ствари када оне служе као знаци²⁰⁹, док семиозу дефинише као процес у коме нешто игра улогу знака²¹⁰. Позивајући се на традицију која датира још од старих Грка, аутор напомиње да овај процес обухвата три или четири чиниоца, и то: оно што служи као знак, оно на шта се знак односи и дејство на неког интерпретатора услед кога ствар о којој је реч постаје знак за тог истог интерпретатора. Ова три чиниоца семиозе аутор назива следећим именима: *носилац знака* (први), *десигнатум* (други) и *интерпретант* (трећи), с тим што се као четврти чинилац може додати и *интерпретатор*.

Морис у наставку дефинише семиозу. Носилац знака обележава са З, десигнатум са Д, а интерпретант интерпретатора са И, и каже да је најуспешнија карактеризација знака следећа: „З означава (знак је за) Д за И уколико (to the degree that) И узима уобзир Д због присуства З. На тај начин у семјози нешто узима у обзир нешто друго посредно, тј. помоћу нечег трећег. Према томе, семјоза је посредно-узимање-у-обзир”²¹¹. Аутор наглашава да се термини *знак*, *десигнатум*, *интерпретант* и *интерпретатор* узајамно садрже. Нешто представља знак само зато што га одређени интерпретатор интерпретира као знак нечег. Ствари попримају релациона својства знака, десигнатума, интерпретанта и интерпретатора тиме што учествују у процесу семиозе. Семиотика, стога, не проучава неку посебну врсту објеката, већ проучава обичне објекте, и то само уколико они учествују у процесу семиозе.

Знаци који указују на један те исти објекат не морају нужно имати и исте десигнате, јер својства која се узимају у обзир што се тиче одређеног објекта могу се разликовати од интерпретатора до интерпретатора. У оваквим ситуацијама интерпретатор утиче на формирање значења поруке, па ће једну те исту поруку два интерпретатора интерпретирати на различит начин.

Сваки знак мора нужно имати и десигнатум, али сваки знак не указује на неки конкретан постојећи објекат. *Десигнатум* представља семиотички термин. Стога десигнатум не може постојати без процеса семиозе, иако објекти могу постојати без семиозе. Сваки

²⁰⁸ Исто.

²⁰⁹ Морис, Чарлс, *Основе теорије о знацима*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975, стр.18.

²¹⁰ Исто, стр. 19.

²¹¹ Исто, стр. 20.

знак, тако, има десигнатум, с тим што сваки знак не упућује на неки објекат који заиста постоји. Уколико то на шта се указује заиста и постоји, онда говоримо о *денотатуму*. У овој ситуацији „постаје јасно да док сваки знак има десигнатум, нема сваки знак и денотатум”²¹².

Полазећи од тријадичке релације *носиоца знака, десигнатума и интерпретанта* издвајају се три димензије семиозе и то:

1. *семантичка димензија семиозе* која представља односе знакова према објектима на које су ти знакови применљиви;

2. *прагматичка димензија семиозе* која представља однос знакова према интерпретаторима, и

3. *синтактичка димензија семиозе* која представља однос између самих знакова, с обзиром да су сви знаци међусобно повезани.

Проучавањем ове три димензије семиозе бави се по једна дисциплина као грана семиотике.²¹³ Тако се проучавањем семантичке димензије семиозе бави *семантика*, прагматичком димензијом семиозе *прагматика*, док се синтактичком димензијом семиозе бави *синтактика*.²¹⁴

Аналогно овој подели биће извршена и анализа одабраног корпуса књижевних дела на енглеском и српском језику и то на граматичком, семантичком и прагматичком нивоу. Синтаксички ниво је у раду донекле проширен називом граматички из разлога што у овом делу акценат није стављен искључиво на синтаксичку структуру реченица у енглеском и српском језику, већ и на различите употребе одређених глаголских времена, глаголски вид, начин, стање, као и извештај лексички опус. Из тог разлога је било адекватније овај ниво анализе назвати граматичким, а не синтаксичким.

Књижевна дела која ће бити анализирана у овом раду на три семиотичка нивоа, тј. у три семиотичке равни, биће тумачена како би се анализирала порука коју носи оригинални текст, односно њено значење, начин на који се значење поруке преноси од аутора до читаоца, а потом и како преводилац, у улози медијатора, додатно утиче на евентуалну модификацију самог значења и у ком степену то чини. Из тог разлога се врши упоредна анализа оригиналног књижевног дела и преведеног дела на српски језик, како би се указало на различите степене изоморфизма значења у рецепцији преведеног књижевног дела у односу на оригинални текст.

²¹² Morris, Charles, *Approaches to Semiotics, Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, the Hague, Paris, 1971, стр. 20.

²¹³ Чарлс Морис их назива „подређеним гранама семиотике” или „подређеним наукама”. Исто, стр. 23.

²¹⁴ Детаљније о овој подели, као и свакој од семиотичких дисциплина понаособ видети: Morris, Charles, *Approaches to Semiotics, Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, the Hague-Paris, 1971, стр. 21-54.

С обзиром да сваки дискурс, у овом раду писани, књижевни дискурс, носи поруку, тумачење књижевног дела може се посматрати као тумачење поруке. Учесници комуникационе ситуације у овом случају су аутор књижевног дела, као пошиљалац и читалац, као крајњи реципијент. У овој ситуацији се као додатни фактор, који усложњава феномен комуницирања и преношења значења од аутора до читаоца јавља и преводилац, као медијатор.

Субјективно досезање значења поруке током процеса комуницирања представља озбиљан херменеутичко-семиотички проблем. Постоје три различита филозофско-научна приступа проблему тумачења поруке²¹⁵:

1. Први је настао у раном средњем веку и део је традиционалне херменеутике.²¹⁶ Сходно његовим принципима, на значење поруке одлучујуће утиче сам пошиљалац поруке који је и обликује. На основу овог приступа настале су и прве теорије, дефиниције и модели масовног комуницирања.

2. Са развојем модерне естетике развијен је други приступ тумачењу поруке, оријентисан у супротном смеру, према коме на значење поруке пресудно утиче прималац, а не пошиљалац, најпре у улози читаоца књижевног дела, а затим и као прималац било које друге естетске поруке, посматрач уметничког дела, слушалац или гледалац или, једноставно, као прималац поруке у било ком облику комуникационе праксе. Према овом приступу, читање и тумачење текста не треба да се ослања на самог аутора, његове индивидуалне особине, политичка уверења, социјално-историјски контекст итд, јер би то било „дестилирање аутора”.²¹⁷

3. Трећи приступ, који се чини најсвеобухватнијим, понудио је италијански књижевник, филозоф и семиолог Умберто Еко у књизи *Границе тумачења*²¹⁸. Према овом аутору, по среди је трихотомија, тако да значење поруке зависи од интенције аутора (*intentio auctoris*), интенције дела (*intentio operis*) и интенције читаоца (*intentio lectoris*). Аутор напомиње да у тексту треба тражити намеру аутора, као и оно што текст сâм говори независно од интенције аутора. У том случају можемо приметити две опције: оно што сâм

²¹⁵ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 357-359.

²¹⁶ Херменеутика је вештина „тумачења или излагања неког говора или списка, нарочито библијског; вештина симболичног представљања неког уметничког дела” (Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, стр. 974). Такође: „доктрина, метод, вештина, наука и филозофија досезања значења садржаја комуницирања” (Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 379).

²¹⁷ Ролан Барт, *Смрт аутора*, есеј објављен 1967. године у америчком часопису *Аспен*. Наведено према: *Комуниколошки лексикон*, Милетић, М. – Милетић, Н., Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 358: Барт наводи да би свођење значења текста само на намеру аутора било ограничавање и аутора и текста. Читаоци треба да одвоје дело од аутора како би се избегло једнозначно тумачење. Свако читање и тумачење по овом аутору зависи искључиво од импресија читалаца.

²¹⁸ *Границе тумачења*, Еко, Умберто, Paideia, Београд, 2001.

текст каже у односу на властиту кохеренцију и ситуацију система означавања на које се ослања, као и оно што читалац прима у односу на властите системе означавања, сопствено искуство, знање, нахођење итд.

С обзиром да се последњи приступ који је предложио Умберто Еко чини најкомплекснијим и најсвеобухватнијим, феномену досезања изоморфизма значења у превођењу књижевних дела приступиће се у све три горе поменуте димензије.

Преводаилац, стога, мора поседовати способност препознавања сваке од ових скривених интенција, трагајући за могућим значењима, јер је „превођење дубоко херменеутички чин. Подухватити се задатка преводиоца значи и бити свестан да се не могу исцрпети залихе значења текста, бити спреман да се ослушкује оно неизречено”²¹⁹.

Умберто Еко истиче да „херметичко-симболичко” ишчитавање текста може попримити два различита смера: у првом случају се трага за безброј значења која је аутор у њега унео, док се у другом трага за безброј значења за која аутор није ни знао. У другом случају значења вероватно уноси читалац, тј. прималац, али се не прецизира да ли то настаје услед *intentio operis* или упркос њој²²⁰.

Аутор наглашава да ниједан приступ који одлази у крајност наглашавајући значај интенције аутора или самог примаоца није адекватан, већ да значење дела треба досезати кроз поштовање међусобне условљености и повезаности интенције аутора, интенције дела и интенције читалца, јер „и ако се каже да један текст може да подстакне безбројна тумачења . . . тиме још није утврђено да ли бесконачност тумачења зависи од *intentio auctoris*, *intentio operis* или *intentio lectoris*”²²¹.

Интенција аутора је у одређеним случајевима очигледна и лако препознатљива, док у другим примерима то није случај. Позовимо се на класичан пример цитатности када Едвард Бонд²²², пишући свог *Лира*, комад започиње у уобичајеном шекспировском маниру разговором између два споредна лика. У овом случају је интенција аутора очигледна и сагледава се у јасном позивању на Шекспира, како самим називом, тако и овим препознатљивим почетком. Дело потом нуди низ нових примера цитатности, али овај пример је довољан да дочара интенцију аутора која је у овом случају лако препознатљива за читаоца. У другом случају ће интенција аутора бити теже уочљива, док у трећем аутор неће бити ни свестан интенције коју је уткао у своје дело, а која је на располагању читаоцу за нове интерпретације.

²¹⁹ Манчић, Александра, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2010, стр. 12.

²²⁰ Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Paideia, Београд, 2001, стр. 23.

²²¹ Исто.

²²² Bond, Edward, *Lear*, Eyre Methuen, London, 1972.

Могућност бесконачности тумачења варираће од текста до текста и зависиће од више фактора. Осим интенције аутора, која представља полазни и незаобилазни фактор, биће размотрена интенција самог текста који независно од аутора носи своју поруку, које сâм аутор није био свестан у тренутку настанка дела. „Између загонетне повести стварања текста и неконтролисане пловидбе насумце по његовим будућим тумачењима, текст *као текст* још увек представља окрепљујуће присуство, парадигму које се можемо држати”²²³. Сâм текст у себи може носити интенцију које аутор у тренутку стварања није био свестан, а која је последица неких ранијих догађаја урезаних у његову подсвест или неких контемплација које аутор није констатовао, а коју он сâм касније, на нечији помен, може препознати. С друге стране, текст може носити интенцију коју препознаје читалац, а коју аутор, на помен читаоца, и даље не препознаје, а ипак се не може побунити против ње јер је аргументована. На тај начин текст доноси нешто сасвим ново, независно од ауторових интенција у време његовог настанка.

Замислимо ситуацију да је аутор у раном детињству посетио, рецимо, приморски грчки градић Олимпијада. Након тридесетак година решио је да напише роман у коме се радња дешава у измишљеном граду који ћемо назвати, на пример, Микелополис. Само име имплицира да аутор радњу смешта у Грчку, а роман започиње описом дока који се пружа према пучини, на коме се види усамљена клупа, а из позадине допиру звона локалне цркве, док се у даљини, у брдима, назире остаци античког утврђења. Читалац који је посетио Олимпијаду, или живи тамо, врло лако ће препознати опис погледа који се пружа са једне од локланих плажа и закључити да је интенција аутора била да, уствари, опише ово приморско место, стављајући га у неки други контекст и називајући га неким новим измишљеним именом. Из угла аутора, опис Олимпијаде није била његова интенција, већ пука коинциденција.²²⁴ Желео је да опише грчки приморски градић и инспирација га је одвела ка оваквом опису. Међутим, када би извесни читалац изашао пред аутора са оваквим виђењем, он би се, можда и после дужег размишљања, присетио да је некада давно као дете посетио Олимпијаду и да се ова слика урезала негде дубоко у његову подсвест. На овај начин несвесна интенција аутора подарила је делу сопствену интенцију коју је читалац препознао.

Нове поруке и нова значења у тексту проналази читалац као прималац поруке. Међутим, ова могућност не гарантује увек безброј ишчитавања и безброј тумачења. Наиме, морамо узети у обзир и ситуацију да одређени читалац, на пример, бира да чита текст једнозначно, без обзира што му је можда аутор доделио вишезначност, тј. могућност

²²³ Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Paideia, Београд, 2001, стр. 125.

²²⁴ Уосталом призор дока на коме се налази клупа, црква у даљини, остаци утврђења, итд. нису толико необични мотиви. Они се могу срести у бројним грчким приморским градовима. Можда не сви елементи одједном, али се свакако могу видети и другде.

бескрајне интерпретације. Насупрот томе, читалац може приступити читању неког текста као да је бесконачно растумачив, док му је аутор доделио интенцију потпуне једнозначности.

Следи пример превода реченице када, рецимо, младић шаље својој девојци смс-поруку следеће садржине:

I am going to take you to dinner to a restaurant tomorrow.

Превод ове реченице на српски језик гласиће:

Сутра ћу те извести на вечеру у ресторан.

Ако ову реченицу анализирамо сходно језичким правилима, закључићемо да је то потврдна обавештајна реченица. На први поглед, ова реченица је потпуно једнозначна што се тиче интенције текста. Она садржи обавештење, од стране младића, да ће млади пар наредног дана изаћи на вечеру у ресторан. Ипак, ова реченица може бити протумачена и на начин другачији од поменутог. Читалац, у овом примеру девојка, може оваквој реченици доделити два супротна значења, односно поруке, које ова реченица потенцијално носи и тиме јој доделити две различите интерпретације. Наиме, уколико су њих двоје у складној, хармоничној вези, скривена порука може бити следећа:

Сутра ћу те запросити! (I am going to propose to you tomorrow!)

С друге стране, ако се ради о турбулентној вези пуној успона и падова, или је само по среди недавна свађа, а можда и несигурност девојке као њена карактерна особина, ова реченица може бити интерпретирана и на следећи начин:

Сутра ћу прекинути везу са тобом! (I am going to break up with you tomorrow!)

Знак узвика на крају обе интерпретације имплицира присуство емоционалне ангажованости, за разлику од оригиналне реченице која је строго обавештајна.

Значење ове реченице, такође, може и за девојку имати строго информативни карактер. Да ли ће она одабрати дословно или једно од два супротна, пренесена значења, зависи и од ванјезичког контекста и информација које се тичу њихове свакодневне рутине. Ако њих двоје као пар често уобичавају одлазак у ресторан на ручак или вечеру, вероватно је да ће девојка из понуђене поруке извући дословно значење пуког обавештења да ће њих двоје вечерати у ресторану. Ако им то, пак, није пракса, сасвим је очекивано да девојка пројектује једно од горе поменутих супротних значења.

Задатак преводиоца у овом случају није толико компликован с обзиром да је пред њим задатак да реченицу преведе сходно језичким законитостима енглеског и српског језика. Додатна интерпретација, тј. две могућности супротног тумачења поруке спадају у домен интерпретације самог читаоца ако претпоставимо да је реченица извучена из контекста. Уколико се реченица налази усред текста, читалац ће владати додатним

информацијама презентованим у тексту, или књижевном делу, на основу којих ће и тумачити поменути реченицу, па она може изазвати више-мање иста, слична или сасвим другачија тумачења поруке, као и већи или мањи број тумачења.

Задатак преводиоца ће, пак, бити далеко компликованији ако се ради о двосмисленим реченицама (*ambiguous sentences*). Размотримо, тако, превод следеће реченице са енглеског језика на српски:

They are walking distances.

Ако значење ове реченице сагледамо ван контекста, уочићемо два могућа значења, па самим тим и два могућа превода:

1. *То су раздаљине које можете препешачити.*

Смисао ове реченице је да су то раздаљине које нису предугачке, па их можете прећи пешице и није Вам потребно превозно средство. У овом случају заменица *they* се односи на именицу *distances*, док је *walking* придев који поменути именицу ближе одређује, тј. објашњава о каквим раздаљинама је реч.

2. *Они пешаче (одређене) раздаљине.*

У овом преводу заменица *they* стоји на месту субјекта и вршилац је радње, па се ради о „њима”, *walking* је облик глагола *walk* у садашњем трајном времену, док се именица у множини *distances* налази на месту објекта. Примећујемо и придев *одређене* који стоји у загради, а који је резултат преводилачког поступка *додавања* коме је у овом случају приликом превођења било неопходно прибећи како би значење реченице било јасније, а реченица била исказана у духу српског језика, јер реченица:

Они пешаче раздаљине.

која сасвим природно звучи у енглеском језику, не би пронашла своје место у српском језику, с обзиром на различиту природу ових двају језика.

Може се приметити да ова два поменута превода исте реченице немају додирних тачака и да имају сасвим различито значење. Које од ова два значења ће бити употребљено, одређује сâм контекст. У оваквим ситуацијама, поред језичких компетенција које поседује преводилац, неопходно је и његово препознавање ванјезичког контекста како би био у могућности да одабере адекватан превод. Ако би контекст захтевао значење понуђено у преводу број 1, онда би друга опција била потпуни промашај, тј. дошло би до губитка значења, и обратно.

Анализираћемо сада један други пример који такође може бити двозначан, а тиче се превођења у супротном смеру, тј. са српског на енглески језик. Императивна реченица:

Скочи више!

упућена, на пример, детету од стране наставника физичког, извучена из контекста може имати две сасвим различите интерпретације, тј. могу јој бити додељена два сасвим различита значења од стране примаоца поруке. Када би била реч о усменом дискурсу, дилеме не би било, јер би наглашена реч одредила интерпретацију. Ако би нагласили прву реч:

Скочи више!

значење би било следеће: „Скочи, зашто оклеваш?” или „Крајње је време да скочиш!”

У овом случају превод на енглески језик би гласио:

Jump already!

Ако бисмо, пак, нагласили другу реч:

Скочи више!

значење је следеће: „Скочи више у висину!” или „Скачеш недовољно високо!”

Сада би превод поменути реченице на енглески језик гласио:

Jump higher!

У писаном дискурсу, насупрот усменом, немамо помоћ коју нуди наглашавање речи, интонација и дикција, па ће тумачење пред преводиоца ставити тежак задатак. Ако преводилац разматра реченицу ван контекста, може се лако десити да је протумачи једнозначно, било да се определи за прву или другу варијанту. Стога преводилац мора бити способан да препозна ванјезички контекст, мора препознати намеру аутора и тако одредити које значење је аутор доделио овој реченици. Сама интенција текста је у овом случају двозначна, ако говоримо о граматичкој структури саме реченице и посматрамо је искључиво језички. А што се тиче интенције читаоца, ако сагледамо читаоца као примаоца ове поруке на српском језику, он јој може доделити једну или другу интерпретацију; коју од њих две, или обе, то зависи од самог читаоца и његовог језичког и ванјезичког знања, образовања, интересовања итд. Што се тиче читаоца на енглеском језику, њему ће бити доступна само једна интерпретација, а која ће то бити, зависи искључиво од преводиоца. Таква ситуација преводиоцу намеће одговоран задатак. Он, према томе, мора бити способан да препозна интенцију аутора, као и самог текста, како би порука преведена на други језик, у овом случају енглески, поседовала исти смисао, и као таква била понуђена читаоцу као полигон нових тумачења и ишчитавања која би сам читалац доделио поруци.

Умберто Еко у књизи *Границе тумачења* наводи пример писма које му је Дерида упутио обавештавајући га да заједно са неким пријатељима оснива Collège International de Philosophie и замолио га да му упути писмо подршке. Аутор помиње да се може кладити да је Дерида претпостављао како он треба да претпостави да он говори истину; да треба да протумачи писмо као једнозначну поруку. Међутим, он наглашава и да је Деридино писмо за њега могло да поприми и друга значења, наводећи га да сумњичаво нагађа шта је то Дерида

уствари хтео да му саопшти. „Но сваки други интерпретативни закључак (ма колико параноичан) заснивао би се на прихватању првог нивоа значења поруке, оног дословног”²²⁵.

Према томе, по мишљењу аутора, дословно, основно значење је свакако полазна тачка која затим отвара могућности других интерпретација, али, ипак, представља „темељ” будућих тумачења. На основу овога намеће се закључак да текст најпре треба темељно анализирати са језичког становишта, сходно свим синтаксичким правилима формирања реченица, и на исти начин приступити превођењу. Након тога долазе семантичка и прагматичка димензија анализе које се надовезују на синтаксичку. Дакле, да би свој посао одрадио коректно, од преводиоца се захтева потпуна синтаксичка, тј. граматичка, а затим и семантичка и прагматичка компетентност што се тиче оба језика: језика-извора и језика-циља.

2. ИЗОМОРФИЗАМ ЗНАЧЕЊА

2.1. ПОЈАМ ИЗОМОРФИЗМА ЗНАЧЕЊА

Појам *изоморфизам значења* у комуникологији дефинисан је као „сличност, приближност или идентичност значења поруке за субјекте комуницирања, пошиљаоца и примаоца или примаоце”²²⁶.

Аутори наводе четири варијације²²⁷ у скали изоморфизма значења које могу бити представљене следећим формулама²²⁸:

²²⁵ Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Paideia, Београд, 2001, стр. 27.

²²⁶ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 72.

²²⁷ Власта Кучић и Марио Пленковић у раду под називом *Транслатологија и комуникологија у функцији образовања*, позивајући се на Пленковића (*Комуникологија масовних медија*, Барбат, Загреб, 1993.) наводе пет варијација одасланог значења. Аутори наводе да се „одаслана информација може схватити на пет темељних начина односно комуниколошких законитости” (Кучић, Власта – Пленковић, Марио, *Транслатологија и комуникологија у функцији образовања* у „Информатика, образовна технологија и нови медији у образовању”, зборник радова са друге међународне научно-стручне конференције, књига 2, Универзитет у Новом Саду, Учитељски факултет у Сомбору, 2005, стр. 93):

I комуниколошка законитост: $A = A$. Ово би била идеална формула у пријему одасланих информација, с обзиром да је инпут потпуно изједначен са аутпутотом. Постоји стање равнотеже изражено једначином $A = A$.

II комуниколошка законитост: $A = +A$. У овом случају аутпут премашује „количином и квалитетом информацијске јединице инпута” (Исто, стр. 93).

III комуниколошка законитост: $A = -A$. У овом случају аутпут манифестује само делимично слагање са инпутотом.

IV комуниколошка законитост: $A = 0$. У овом случају „информацијска количина аутпута може у реципијента резултирати нулом” (Исто, стр. 94).

V комуниколошка законитост: $A = \text{поп } A$. Као последња могућност јављају се тзв. негативне релације „у смислу поништавања информацијског тока” (Исто).

²²⁸ Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 72.

- а) $зП = ЗП^{229}$ (значење поруке је готово идентично),
- б) $зП = 0$ (значење поруке се у потпуности губи, тј. потпуно је неразумљиво),
- в) $зП = зП +$ (значење примљене поруке је шире од значења емитоване поруке),
- г) $зП = зП -$ (значење примљене поруке је уже од значења емитоване поруке).

Ситуације када је значење примљене поруке готово идентично значењу емитоване поруке су идеалтипске и у пракси скоро немогуће. Оно чему треба тежити је достизање што вишег степена изоморфизма значења у преношењу изворне поруке. Други случај потпуне неразумљивости је такође редак, а може се, рецимо, илустровати примером када Вам се неко обраћа на неком Вама потпуно непознатом језику, а посредник, тј. преводилац, није доступан. Слична је ситуација са коришћењем различитих кодова попут Морзеоуе азбуке, Брајеуе азбуке и сл. Трећи и четврти случај су, пак, најчешћи у пракси и односе се на поруке чије је значењско поље за примаоца поруке или шире или уже од значењског поља поруке пошиљаоца.

У овом истраживању субјекти комуникарања су аутор књижевног дела као пошиљалац поруке, читалац као прималац поруке, са једним додатним чланом комуникационе ситуације – преводиоцем као медијатором. Медиј којим се порука, у виду писаног текста, преноси је књига. Само постојање медијатора, тј. посредника у комуницирању путем превођења изворне поруке са једног језика на други, усложњава комуникациону ситуацију и чини постизање изоморфизма значења у преношењу поруке на релацији аутор – читалац тежим и компликованијим. Наиме, „свака комуникациона ситуација, као релативно статички моменат комуницирања, одређена је: субјектима комуницирања, целином социјалног контекста у којима се дешавају комуникациони чинови, симболским системом унутар којег се информације енкодирају у поруке и карактеристикама и специфичностима медија посредством којег се остварује размена порука”²³⁰. Информације се могу комуницирати једино ако су уобличене симболима као поруке. Компетентност по питању владања симболским системима који се користе, у нашем случају енглеским и српским језиком, од стране преводиоца као медијатора, основна је и неопходна претпоставка за успешну комуникацију и постизање високог степена изоморфизма значења преведене поруке у односу на оригиналну емитовану поруку, јер се „у комуницирању не размењују значења, како се често погрешно тврди, него склопови знакова/симбола из којих субјекти комуницирања у процесу семјозе извлаче значења/информације”²³¹. Да би дошло до размене порука, неопходно је коришћењем симбола и симболских система остварити изоморфизам

²²⁹ Значење Поруке.

²³⁰ Милетић, Мирко, *Ресетовање стварности*, Protocol, Нови Сад, 2008, стр. 163-164.

²³¹ Исто, стр. 171.

значења, „а тај циљ се може постићи само таквим владањем симболским системима које ће омогућити енкодирање порука које су истозначне реципијентима²³² 233 . Уколико овај услов није испуњен, долази до шума који омета успешну комуникацију и повећава степен одступања од изоморфизма значења упућене поруке.

2.2. ДОСЛОВНОСТ ЗНАЧЕЊА

Основни услов за остваривање успешне комуникације међу субјектима комуникационе ситуације је обликовање поруке која је „комуникабилна”²³⁴. Најкомуникабилнија би, дакле, била порука која „обезбеђује потпуну изоморфичност, дакле идентичност њеног значења за субјекте комуницирања”²³⁵. Потпуна изоморфичност значења може се представити формулом:

$$зП=ЗП$$

Ова могућност подразумева да је значење поруке идентично за све субјекте комуницирања, што је у пракси готово немогуће, с обзиром да је сваки човек, тј. субјект комуницирања, јединствена јединка која поруци приписује неко себи својствено значење. Наиме, по мишљењу Едварда Сапира настанак личности је умногоме одређен како физиолошким саставом појединца, тј. биолошким факторима, тако и друштвено-психолошким чиниоцима²³⁶. Олпорт такође наводи да сваки појединац представља уникатну индивидуу и да је апсурдно претпоставити да ће било које две индивидуе на земљи поседовати идентично наслеђе²³⁷. Када наследним факторима придодамо утицај средине и социјализације закључујемо да на свету не постоје две особе које имају идентичан спој наслеђа и фактора средине. Стога ће свака индивидуа на себи својствен начин одреаговати на примљену поруку и приписати јој неко „своје” значење. Закључак је да је постизање потпуног изоморфизма значења у пракси готово немогуће, те да постоје ситуације које се само приближавају идеалтипским.

²³² У овом случају читаоцима.

²³³ Милетић, Мирко, *Ресетовање стварности*, Protocol, Нови Сад, 2008, стр. 171.

²³⁴ Комуникабилност поруке се најједноставније може дефинисати као њена лака разумљивост, као и лака разменљивост међу субјектима комуницирања (Исто, стр. 177).

²³⁵ Исто.

²³⁶ Сапир, Едвард, *Огледи из културне антропологије*, Просвета, Београд, 1984, стр. 285-286.

²³⁷ Олпорт, Гордон, В, *Склоп и развој личности*, Култура, Београд, 1969, стр. 13.

Потпуни изоморфизам значења може се евентуално постићи када се комуницирањем преносе поруке обликоване сходно одређеном научном коду, а субјекти комуникационе ситуације поседују једнаку компетентност у тој области. На пример израз:

$$2+2=4$$

имаће идентично значење за све субјекте комуникационе ситуације који владају основним математичким рачунским операцијама.

У неким другим областима, пак, постизање потпуног изоморфизма значења је максимално отежано, готово немогуће, посебно када је реч о неким мање егзактним наукама и областима живота о којима је реч приликом комуницирања.

С обзиром да се дошло до закључка да је постизање потпуног изоморфизма значења у комуницирању готово немогуће чак и када се пошиљалац поруке и прималац служе истим симболским системом, ова ситуација ће бити утолико компликованија када пошиљалац и прималац поруке говоре различитим језицима, а као посредник у процесу преношења изворне поруке од емитера до реципијента се јавља преводилац. Тада је на неки начин „’преношење’ основног текста (ОТ) у циљни текст (ЦТ) илузоран принцип еквивалентности јер не постоји заједничка граматика за интерпретаторе, тумаче и преводитеље основне поруке”²³⁸. У оваквим ситуацијама се, стога, може тежити приближавању изоморфизму значења поруке која путује од емитера преко медијатора до реципијента. У овом случају то је значење књижевног текста, тј. језичке поруке, које путује од аутора књижевног дела преко преводиоца до читаоца.

Узмимо као пример једноставну реченицу на енглеском језику:

He lives in the suburbs of London.

која преведена на српски језик гласи:

Он живи у предграђу Лондона.

Овде је садашње просто време у енглеском језику (*Present Simple Tense*) преведено одговарајућим презентом у српском језику, облик трећег лица у енглеском језику који се гради додавањем суфикса *-s* на инфинитив глагола замењен одговарајућим обликом глагола *live* (*живети*) у трећем лицу једнине, *London* из енглеског језика такође замењен одговарајућим транскрибованим обликом *Лондон* у српском, заменица *he* из енглеског језика

²³⁸ Кучић, Власта – Пленковић, Марио, *Транслатологија и комуникологија у функцији образовања у „Информатика, образовна технологија и нови медији у образовању”*, зборник радова са друге међународне научно-стручне конференције, књига 2, Универзитет у Новом Саду, Учитељски факултет у Сомбору, 2005, стр.93.

добила је свој пандан заменице за треће лице једнине мушког рода у српском језику *он*, предлог *in* свој еквивалент у српском језику *у*, именица *suburbs* свој еквивалент у српском језику *предграђе* итд. Језички и граматички анализирано, ова реченица преведена на српски језик поседује потпун изоморфизам значења оригиналне реченице на енглеском језику. Ипак, ако прималац превода припада неком другом друштвеном сталежу, култури, образовању, степену информисаности у односу на пошиљаоца, привидан потпун изоморфизам се може изгубити или, бар, умањити. Наиме, ако је писац одрастао у Лондону, или тамо живи, он ће овом реченицом вероватно послати у својој глави обликовану поруку са сликом типичног енглеског предграђа са редовима типски испланираних кућа, уређеним травњацима итд. За примаоца који ову реченицу чита на српском језику, а не поседује никакво ванјезичко знање што се тиче Лондона и о томе како изгледају његова предграђа, ова реченица ће имати уже значење, јер за њега је то само предграђе Лондона, главног града Велике Британије, који никада није посетио нити може створити слику о томе како то предграђе изгледа. Штавише, културолошке разлике се могу уплести у интерпретацију ове реченице, па прималац превода *предграђу* може доделити конотацију мање урбаног и сиромашнијег дела града, што је основна асоцијација на предграђа у Србији, за разлику од конотације елитног дела града са мање буке и фреквентности коју *suburbs* поседује у западној култури.

Дакле, потпуни изоморфизам значења је готово немогуће постићи. Уколико се и досегне на једном нивоу, биће изгубљен на неком другом. Стога ће се у раду трагати за примерима досезања изоморфизма значења, кад већ потпуни изоморфизам значења у пракси не постоји. Задатак преводиоца би, онда, био да процени ком аспекту у процесу превођења треба дати примат како би се постигао што виши степен изоморфичности значења.

2.3. ГУБЉЕЊЕ ЗНАЧЕЊА

Супротност потпуној изоморфичности значења представља потпуно неразумљива порука, тј. „некомуникабилна” порука. Губљење значења може се изразити формулом:

$$зП=0$$

У овој ситуацији прималац поруке није у могућности да декодира перцеповану поруку, која стога за њега не поседује никакво значење. И овакви случајеви су у пракси ретки, а могу се илустровати раније наведеним примером, када се одређеној особи обраћа

нека друга особа на њој потпуно непознатом језику, а притом није доступан посредник, тј. преводаца. Прималац поруке у овом случају неће успети да декодира саму поруку, па тиме ни да јој додели било какво значење. Слична је ситуација када су у употреби неки специфични кодови познати ограниченом броју популације као што су Морзеова азбука, знаковни језик итд.

Када говоримо о губљењу значења приликом превођења, ситуација је мало другачија. Чим је порука преведена на матерњи језик примаоца поруке, у овом случају читаоца, она ће за њега имати одређено значење јер је кадар да је декодира. С друге стране, то значење може бити тако далеко од намераваног значења које је аутор, овде писац, тој истој поруци доделио, да можемо говорити чак и о потпуном губитку значења.

Најчешћи проблем који се јавља приликом превођења, а степен изоморфизма значења може свести на минимум, или га бар прилично умањити, јесте употреба идиоматских израза у енглеском језику и њихових превода на српски језик. Наиме, нема сваки идиом из енглеског језика свој еквивалент у српском. Ипак, у таквим случајевима треба уложити напор да се пронађе израз који је приближног значења или бар описно превести тај идиом и тако се приближити значењу из оригиналног текста. С друге стране, немали је број случајева када су идиоми преведени дословно, што увелико утиче на значење самог текста. У неким случајевима га може потпуно променити.

Да ли се радило о некомпетентности преводаца или о случајној омашци, ипак забележени су бројни примери буквално преведених идиома, посебно приликом превођења филмова и серија. Један од таквих случајева је и следећи, примећен у преводу једне телевизијске серије. Реченица:

He let the cat out of the bag.

преведена је буквално као:

Пустио је мачку из џака. !?

Идиом *let the cat out of the bag* у енглеском језику има значење *ненамерно одати тајну*. Гледалац који чита овакав титл, а не говори енглески језик, биће засигурно збуњен понуђеним преводом и неће му бити јасно одакле у целој причи мачка и џак !? Неће бити у могућности да декодира оригиналну поруку на одговарајући начин, па ће јој доделити значење које није ни у каквој вези са значењем које је сценариста доделио самој поруци. У овом случају можемо говорити о потпуном губитку значења, те би формула $зП=0$ овде била сасвим применљива.

Бројнији су овакви „непрозирни” идиоми у енглеском језику чије значење се не може лако одгонетнути уколико у потпуности не владате вокабуларом енглеског језика. Ево још неколико примера:

Идиом на енглеском језику	Превод на српски језик
To be in the red	Бити у минусу
Once in a blue moon	Тек по некад (скоро никад)
Out of the blue	Изненада
Keep someone posted	Обавештавати некога редовно о нечему
A close call	За длаку, замало

С друге стране, у енглеском језику постоје и они идиоми који имају своје еквиваленте у српском језику који звуче готово идентично када се преведу чак и дословно. У другим случајевима, чак и да не звуче идентично, лако је одгонетнути њихово значење. Код оваквих идиома тешко је направити грешку и потпуно „одлутати” од значења, тј. произвести потпуни губитак значења, као у претходном примеру. Следи неколико таквих примера:

Идиом на енглеском језику	Превод на српски језик
Ride two horses (at the same time) ²³⁹	Седети на две столице
Turn over a new leaf	Окренути нови лист
Play cat and mouse with	Играти се мачке и миша
When the cat's away the mice can play	Кад нема мачке, мишеви коло воде
Take someone's breath away	Запрепасти некога, одузети му дах

2.4. ШИРЕЊЕ ЗНАЧЕЊА

За разлику од ситуација када се постиже готово потпун изоморфизам значења поруке или, пак, долази до потпуног губитка њеног значења, које су у пракси ретке, комуникациона пракса углавном забележава случајеве у којима је значење поруке за примаоца или шире или уже од значења које је поруци доделио пошиљалац.

Ако порука за примаоца поседује шире значењско поље, ова ситуација се може представити формулом:

$$зП=зП+$$

²³⁹ Дословно: јахати два коња у исто време. Чак и да се преведе буквално, могао би се одгонетнути смисао овог идиома и повезати са одговарајућим изразом на српском језику: *Седети на две столице*.

Овом приликом „информационо језгро је минимално, нова сазнања које порука носи у себи скромна, обавијена великом редунаansom и вредносним слојевима, чији нексус може да излучи мноштво различитих значења”²⁴⁰.

На пример, реченица:

Овде се много лакше дише.

може се интерпретирати на више начина. У првом случају можемо замислити да је ситуација у којој је нека особа изговорила ову реченицу та да је изашла из загушљиве просторије напоље и прокоментарисала да се лакше дише. Друга може бити ситуација да је допутовала из неког великог индустријског града који одликује висок степен загађења ваздуха на планину на којој влада нетакнута природа. Трећа, пак, ситуација може илустровати метафорично значење у смислу да је особа управо напустила неку стресну ситуацију, психички напоран састанак и сл. и обрела се на неком другом месту удаљеном од извора стреса, чак допутовала из неке стране земље у домовину итд. Ово су само неке од могућих интерпретација наведене реченице.

Размотримо сада пример ширења значења поруке приликом превођења са енглеског језика на српски. Реченице:

He treats them like their father.

и

He treats them as their father.

као што можемо приметити разликују се само у једној речи. На српски језик ће и једна и друга реченица бити преведене као:

Он се понаша према њима као отац.

Ипак, за примаоца поруке на српском језику овакав превод имаће шире значење, тј. садржаће недоречену информацију: да ли им је он заиста отац или није? Реченице на енглеском језику поседују додатни семантички материјал који овакав превод не посеудје. Реченица:

He treats them like their father.

има следеће значење: *Он се понаша према њима као отац (али им није отац!).*

С друге стране, реченица:

He treats them as their father.

има значење: *Он се понаша према њима као отац (и јесте им отац!).*

²⁴⁰ Милетић, Мирко, *Ресетовање стварности*, Protocol, Нови Сад, 2008, стр. 178.

Као што видимо, ако преведемо ову реченицу сходно лексичким и граматичким правилима енглеског и српског језика, добићемо превод који има шире значењско поље и може се интерпретирати на два различита начина. Да би се избегла оваква ситуација, задатак преводиоца је да поступком додавања обезбеди додатну информацију у вези са чињеницом да ли им је он заиста отац или не, и на тај начин постигне виши степен изоморфизма значења, тј. избегне ширење значења.

1.1. СУЖАВАЊЕ ЗНАЧЕЊА

Уколико порука за примаоца има уже значењско поље него за пошиљаоца поруке, оваква ситуација се може представити формулом:

зП=зП –

У овом случају „значење поруке је испод нивоа информационог језгра које порука носи у себи, управо због неадекватне структуралне композиције поруке, тј. непостојања објашњивачког 'вишка' значења и персуазивних слојева потребних да се domesti информација/информације у информационом језгру поруке”²⁴¹.

Замислимо ситуацију да се, рецимо, док гледате информативни програм појави кајрон који гласи:

Вилин град у Нишу је потпуно реновиран.

Овако обликована вест за гледаоца који не живи у Нишу не поседује довољно поткрепљено информационо језгро из којег се може извући значење поруке. Просечан гледалац ће закључити да је „нешто” реновирано у Нишу, а то „нешто” може бити нека установа, музеј, галерија, парк и сл. Порука једноставно не поседује додатну информацију о томе шта је то *Вилин град*. Чак и за локалног гледаоца овако обликована порука неће поседовати довољно информације како би њено значење било адекватно интерпретирано. Наиме, у Нишу постоји и биоскоп и дечји вртић са истим називом. Уколико у поруци не постоји „вишак” значења који ће једну од ових институција елиминисати из саме поруке, она носи нејасно значење и прималац поруке не може да разлучи да ли се ради о биоскопу или дечјем вртићу. Стога, овако обликована порука није довољно информативна за реципијента, тј. поседује уже значење од изворне поруке емитоване од стране пошиљаоца који је у својој глави имао јасну визију о томе о којој институцији је реч.

²⁴¹ Исто.

Размотримо сада како може доћи до сужавања значења приликом превођења са енглеског на српски језик. За енглески језик су карактеристични такозвани фразални глаголи (*phrasal verbs*) код којих је, као и код идиоматских израза, некада лако докучити значење, а некада потпуно немогуће на основу буквалног превода. Уз то, фразални глаголи у енглеском језику често имају више од једног значења, тј. за њих се везује особина полисемије. Узећемо као пример фразални глагол *answer back* који може имати следећа значења:

а) бранити се против нечије оптужбе;

б) дрско одговорити, окренути се (односи се на ситуације када деца одговарају родитељима).

Реченица на енглеском језику која гласи:

When his mother accused him of lying, the little boy answered back.

у српском језику има два могућа превода, и то:

а) *Када га је мајка оптужила да лаже, дечачић се бранио.*

б) *Када га је мајка оптужила да лаже, дечачић је дрско одговорио.*

У првом случају ради се о прихватљивом понашању када дете покушава да објасни да није криво за оно за шта је оптужено, док други превод имплицира неприхватљиво понашање када дете дрско и непристојно одговара својој мајци. Ако би се преводилац одлучио за било који од ова два превода, а притом се мора одлучити за једну или другу варијанту јер у самом тексту није дефинисано о којој врсти понашања је реч, примаоцу поруке, тј. читаоцу, била би наметнута одређена интерпретација без могућности избора између два наведена превода, а самим тим и два потенцијална значења која оригинална реченица у себи носи. Дакле, понуђени превод, било да се ради о првој или другој опцији, поседовао би уже информационо језгро, те уже значење од оригиналне поруке, и тиме предодређену интерпретацију читаоца (читалац не би имао могућност избора која у оригиналној поруци постоји).

Преводилац у оваквим ситуацијама мора бити јако опрезан и способан да продре у интенцију аутора како би одредио да ли је ауторова намера била да реченица има значење првог превода, другог превода, или је, можда, намерно оставио ситуацију недореченом како би читалац имао избора у својој интерпретацији. Када би била реч о овом трећем случају, одабир првог или другог превода би био погрешна опција којом би преводилац далеко сузио значење оригиналне поруке и на тај начин лишио читаоца прилике да сâм донесе одлуку о којој интерпретацији је реч.

Претходно наведени примери илуструју различите степене изморфичности значења и варијације које се протежу од готово идеалтипских ситуација, преко ширења и сужавања, до

потпуног губитка значења приликом комуницирања уопште, као и приликом превођења. Поменути степен изоморфичности значења порука у процесу комуницирања „условљен је биолошко-физиолошким и ментално-психичким особеностима субјеката комуницирања, њиховом комуникационом компетентношћу у когнитивном и интеракцијском смислу, симболским системима којима се поруке обликују, експресивним могућностима медија којима се, евентуално, дисеминирају, и динамичким социјалним контекстима у којима се енкодирају и декодирају”²⁴².

²⁴² Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012, стр. 73.

ЧЕТВРТИ ДЕО

V УПОРЕДНА АНАЛИЗА САДРЖАЈА

1. УПОРЕДНА АНАЛИЗА РОМАНА *СТАРАЦ И МОРЕ* ЕРНЕСТА ХЕМИНГВЕЈА У ОРИГИНАЛУ НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ И ПРЕВОДА РОМАНА НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Роман *Старац и море* објављен је 1952. године као последње дело публиковано за живота овог великог писца²⁴³ чије дело карактерише јасноћа стила и шкртост на речима, тј. „једноставна, оскудна, концизна, а опет проза која се понавља – чиста, без клишеа и ’вештих’ синонима и само са најмањим и најједноставнијим речима”²⁴⁴. Овај роман настао је као одговор на негативну критику која је уследила након објављивања романа *Преко реке па у шуму* који је критика оценила као најслабије Хемингвејево дело, коме је пак претходио период ћутања након објављених ремек дела која су му донела светску славу као што су: *Сунце се поново рађа*, *Збогом оружје*, *Снегови Килиманџара* и *За ким звоно звони*. Реагујући на негативну критику и желећи да свету докаже супротно, инат је изнедрио његов последњи роман *Старац и море* који је 1953. године освојио Пулицерову награду, док је наредне године Ернест Хемингвеј награђен Нобеловом наградом за књижевност. У говору упућеном публици 1954. године приликом доделе Нобелове награде, рекао је да сваки уметник заиста мора бити Сантијаго, рибар из романа *Старац и море*, тј. „индивидуа која покушава да премаши своја ограничења”²⁴⁵.

За разлику од својих претходних дела која су се бавила политичком и ратном тематиком, као и психолошки сложеним темама, Хемингвеј је овога пута, укључујући лик Сантијага, створио пре лирско него епско дело, прозну песму која за тему има широко познату проблематику мушкости присутну у ранијим делима Ернеста Хемингвеја: шта то чини мушкост и како је очувати у сусрет годинама, болести или пасивности која, пре или касније, прати и године и болест.²⁴⁶

²⁴³ Ерл Ровит (Earl Rovit) у својој студији *Ernest Hemingway* наводи да ако бисмо мерили успех писца утицајем који он оставрује на своје савременике и следбенике, Ернест Хемингвеј би, у овом погледу, сигурно био најважнији писац двадесетог века. Такође напомиње да је његов прозни стил изгубио веома мало своје снаге и моћи превођењем на западњачке језике, тако да су пишчеви карактеристични описи дешавања допринели чињеници да његово дело постане популарно у иностранству једнако као и у Америци. Његова међународна популарност је у току његовог живота више расла него што је опадала, проширивши се не само на Европу, већ и Азију и Африку (Rovit, Earl, *Ernest Hemingway*, College & University Press Publishers, New Haven, 1963, стр. 169-170).

²⁴⁴ Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959, стр. 28.

²⁴⁵ Cooperman, Stanley, *Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, Monarch Press, New York, 1965, стр.7.

²⁴⁶ Исто, стр. 12. Аутобиографски моменат је значајно присутан у свим делима Ернеста Хемингвеја, па и у овом. Филип Јанг помиње интерпретацију романа *Старац и море* по којој се ово дело може читати као потпуно лична алегорична слика самог аутора која осликава његову борбу са писањем и променљиву срећу. Иако улаже много веће напоре него његови ривали, Сантијаго, као ни аутор, није имао успеха већ дужи временски период. Некада је био много успешнији. Сада осећа потребу да понови тај успех, упркос старењу, и у томе успева. Иако му ајкуле одузимају плен, он је задовољан чињеницом да је успео да улови рибу после толико времена, па та

Стил којим је написан роман *Старац и море* је препознатљив прозни стил Ернеста Хемингвеја који карактерише свакодневни, народски говор својствен Марку Твену за кога је познато да је био Хемингвејев узор²⁴⁷. Колоквијални стил који Хемингвеј користи има особине једноставности дикције и структуре реченице. Речи су углавном кратке и уобичајене чију употребу карактерише озбиљна економика. Типична реченица је проста, изјавна или простопроширена реченица, понекад пар простих реченица спојених везником. Ефекат оваквог стила је „свежина, чистоћа, јасноћа и потпуна обзирност”²⁴⁸. Хемингвеј је веома верно представљао природне објекте, сцене, догађаје. Спајајући ову моћ реалистичног представљања са маштом и емоцијом, писац ствара симболику своје креације. Наиме, описани објекти и сцене постају „не мање стварни, већ стварнији него што то заиста јесу због двоструког или троструког означавања којим су прожети”²⁴⁹. Основни задатак који је приповедач себи поставио био је да све о чему пише постави чисто бихевиористички сматрајући да акције и догађаји сами по себи треба да буде емоције читалаца које не треба присиљавати да своја осећања формирају на основу описа, размишљања и пишчевих самих изјава.²⁵⁰

Квалитет романа *Старац и море* огледа се у томе што ово дело представља поезију пре него прозу. „У музици језика, у једноставности радње и неодредивој суштини њеног достојанства, ово би могла бити књига којом је Ернест Хемингвеј достигао највећи успех у својој каријери”²⁵¹. Бејкер помиње да „роман обезбеђује незаборавну демонстрацију Хемингвејеве вештине спајања природе и уметности, истине ствари и поезије ствари”²⁵², поредећи дело Хемингвеја са Гетеовом филозофијом. Наиме, Гете је своју биографију назвао *Dichtung und Wahrheit* што би у преводу значило: *Поезија и истина*. Хемингвејев принцип је обрнут, по речима Бејкера. Од самог почетка свог стваралаштва Хемингвеј се, као писац,

сама чињеница представља његов тријумф и Сантијаго је срећан (Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959, стр. 19-20).

²⁴⁷ Марк Твен се сматра родоначелником америчког модерног стила, јер је први у америчку књижевност увео свакодневни говор уместо књижевног говора. У *Авантурама Хаклбери Фина*, покушао је да пише на начин на који би амерички дечак говорио, тј. не књижевним енглеским стилем, већ природним говорним енглеским језиком, или боље речено америчким језиком. А Марк Твен је био први писац који је писао „америчким” или бар први који је то радио онако како треба. Стога се сматра да овај роман представља почетак широко распрострањеног америчког модерног стила (Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959, стр. 27).

²⁴⁸ Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959, стр. 32. Ернест Хемингвеј је радио прилично споро и детаљно, константно дорађујући већ написано. Тврдио је да је поново написао последњу страну романа *Збогом оружје* тридесет девет пута, а да је рукопис романа *Старац и море* прочитао око двеста пута пре него што га је завршио.

²⁴⁹ Baker, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972, стр. 291.

²⁵⁰ Александар Стефановић, предговор, *Старац и море*, Просвета, Београд, 1975, стр. 11-12.

²⁵¹ Cooperman, Stanley, *Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, Monarch Press, New York, 1965, стр. 41.

²⁵² Baker, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972, Introduction: xix.

тудио да изрази истину (*Wahrheit*) прецизним и бар делимично природним приказивањем ствари онаквим каве оне заиста јесу. Ипак, испод сјане површине ствари лежи поезија (*Dichtung*) која даје „тако изражен осећај дубине и виталности ономе што би се иначе могло чинити равним и дводимензионалним”²⁵³.

Догађаји у роману описани су хронолошки, без утицаја ауторових наговештаја и анализа. Стиче се утисак потпуне објективности. Стил је јасан и једноставан, а аутор оставља читаоцу довољно места за своју интерпретацију. „Његов стил говори о садржају колико и сам садржај, и представља битан и неодвојив део самог садржаја”²⁵⁴. Задатак преводиоца био би да задржи једноставност и јасноћу стила, користећи сличне конструкције као у оригиналном језику, како би се очувао дух оригиналног дела, пренела мисао аутора, а опет читаоцу оставило довољно простора за своју интерпретацију дела, као што је то случај у оригиналном делу написаном на енглеском језику.

Аутобиографски моменат је константно присутан у свим делима овог великог ствараоца, па, тако, и у роману *Старац и море*. Начин на који је писао представљао је његов покушај да се приближи свом идентитету, самом себи, начин да открије себе „у пројектованим метафорама свог искуства”²⁵⁵. Једна од кључних тема је тема мушкости и издржљивости, а корени се налазе још у његовом најранијем детињству. Доктор Кларенс Хемингвеј, отац Ернеста Хемингвеја, оставио је јак и упечатљив утисак на свог сина поставши његов узор у сваком смислу. Упркос напорима Грејс Хемингвеј, Ернестове мајке, да у дечаку пробуди љубав према музици и музичком образовању, очева опсесија ловом и риболовом оставила је већег трага на младог Ернеста Хемингвеја. Тако, једини инструменти који су њему нешто значили били су пушке и пецаљке, а нешто касније и писаћа машина од које се није одвајао где год би кренуо.

С обзиром да услед слабијег вида на једном оку није примљен у војску, пријавио се као добровољац да вози амбулантна кола на италијанском фронту у Првом светском рату, јер је жеља у њему да искуси опасност и славу била превелика. Доживео је сурово рањавање услед експлозије. По његовом сопственом признању никада није заборавио то искуство. Наиме, није физички бол био пресудан у овом искуству, већ начин на који је тај бол нанет, тј, „пасивно примање ударца од стране невидљиве ’песнице’ машинерије и смрти. Уствари, пасивност пре него бол остала је ноћна мора за Хемингвеја у току његове каријере”²⁵⁶. Одатле и потиче његова каснија опседнутост темом „мушкости” која је описана и у роману

²⁵³ Исто, стр. 290.

²⁵⁴ Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959, стр. 33.

²⁵⁵ Rovit, Earl, *Ernest Hemingway*, College & University Press Publishers, New Haven, 1963, стр. 165.

²⁵⁶ Cooperman, Stanley, *Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, Monarch Press, New York, 1965, стр.16.

Старац и море, када је стари Сантјаго у свом рибарском чамцу сâм са својим болом, издржљивошћу и вољом која га и даље држи. За Хемингвеја је мушкост пре духовна него физичка ствар, што и дочарава кроз лик старог рибара, који има јако изражену особину издржљивости и поседује јаку вољу.

Страхоте Првог светског рата учиниле су да је Ернест Хемингвеј, као и други припадници „изгубљене генерације”²⁵⁷, могао коначно гледати на свет неким другим очима. Млади писци ове генерације су после Првог светског рата схватили да могу, или боље речено да морају „открити нове вредности које се не базирају на осећањима, већ на реалности”²⁵⁸, што се огледа у Хемингвејевом приповедачком стилу.

Након учешћа у Шпанском рату, а затим, поново, и у Другом светском рату, поред покушаја да ослика друштвена дешавања свог времена и дочара концепт да човек ипак не може опстати сâм и да треба да постоји неки циљ изван њега самог, Хемингвеј се враћа идеји изолованости и самоће коју усавршава у свом последњем роману *Старац и море*, што дочаравају прве речи којима започиње роман: „Он је био старац који је сам самцит у своме чуну рибарио . . . ”²⁵⁹. Писац се, након ратова и неприкосновеног владања ратне машинерије, могао коначно фокусирати на индивидуу, личну храброст, вољу, издржљивост. Људска изолација је основна чињеница наше егзистенције, истина коју човек често прикрива уз помоћ „козметике” коју нуди друштво. „У човека се јављају импулси да одустане од индивидуалности, и да потпуним утапањем у спољашњи свет савлада осећање усамљености и немоћи”²⁶⁰. Сантјаго, у поодмаклим годинама, пак, превазишавши егоизам и амбицију младости, поступа тако да дело само за себе постаје сопствена истина.

Лик Сантјага у роману *Старац и море* осликава аутобиографску страну аутора, који стварајући овакав лик истовремено покушава да превазиђе проблем старења како се приближава позним годинама и тему мушкости пребацује на виши, спиритуални ниво, не желећи да прихвати чињеницу да стари и да губи физичку снагу и покушавајући да прихвати овај природни процес. Уместо физичке снаге, Хемингвеј као особине мушкости, у овој новој димензији, наводи храброст, вољу, понос и издржљивост. На тај начин, Сантјаго, иако физички поражен јер губи свој плен, претвара свој пораз у духовну победу.

²⁵⁷ Ову фразу је сковала Гертруда Стајн како би описала целу генерацију младих стваралаца који су били сведоци рушења етичких, моралних и политичких вредности у „кланици” Првог светског рата. (Исто, стр.17).

²⁵⁸ Исто, стр. 18.

²⁵⁹ *Старац и море*, Ернест Хемингвеј, превод Александар Стефановић, Просвета, Београд, 1975.

²⁶⁰ Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Загреб, 1984, стр. 26.

1.1. ГРАМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Грамматички ниво анализе у раду подразумева анализу употребе глаголских времена у енглеском језику, глаголског вида (свршени и несвршени вид), глаголског стања (однос актив-пасив) и начина и преводâ на српски језик. Такође је учињен осврт на синтаксичку структуру реченице приликом анализе.

„Временом називамо онај глаголски облик који означава када се нешто дешава. С обзиром на тренутак када неко говори или пише, времена се у енглеском могу поделити на она која показују *прошлост*, *садашњост* или *будућност*.”²⁶¹ Дакле, у енглеском језику могу се разликовати следећа времена: *the Present Tense (Презент)*, *the Present Perfect Tense (Садашњи перфекат)*, *the Past Tense (Перфекат)*, *the Past Perfect Tense (Плусквамперфекат)*, *the Future Tense (Футур)*, *the Future Perfect Tense (Будући перфекат)*. У енглеском језику постоје два проста времена, а то су *the Simple Present Tense (Садашње просто време)* и *the Simple Past Tense (Прошло просто време)*. Сва остала времена су сложена.

Времена у енглеском језику се надаље диференцирају на проста и трајна времена која, као граматичке категорије, служе за изражавање глаголског вида. Тако се проста времена користе да опишу свршену радњу, док се трајна времена користе за описивање несвршене радње, док се у српском језику у ту сврху користе свршени и несвршени глаголи. Стога, неће сваки глаголски облик из енглеског језика имати преводни еквивалент у српском, већ ће категорија глаголског вида бити изражена употребом одговарајуће врсте глагола, свршеног или несвршеног.

У енглеском језику постоје и три начина: *индикатив (the indicative mood)*, *коњунктив (the subjunctive mood)* и *заповедни начин (the imperative mood)*. У српском језику то су *индикатив*, *потенцијал (кондиционал)* и *императив*. С обзиром да је индикатив „необележени начин, који не изражава никакав посебан однос према стварности и коме припада огромна већина свих глаголских исказа”²⁶², акценат је стављен на анализу императива и потенцијала, „који изражавају став говорника према стварности”²⁶³. Потенцијал своју основну употребу налази у погодбеним реченицама.

Што се глаголског стања тиче, у енглеском, као и у српском језику, разликују се два стања: радно стање, тј актив, и трпно стање, тј. пасив, с тим што треба нагласити чињеницу

²⁶¹ Михаиловић, Љиљана, *Грамматика енглеског језика (морфологија и синтакса)*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1958, стр. 97.

²⁶² Клајн, Иван, *Грамматика српског језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр. 110.

²⁶³ Исто.

да се у енглеском језику пасив употребљава далеко учесталије него у српском. Управо однос употребе актива и пасива у једном и другом језику представља предмет дела граматичке анализе.

Структура романа *Старац и море* је изузетно једноставна. Смењује се нарација стварних дешавања и снова, приповедања и дијалога, као и монолога старог Сантјага. Монолог се јавља у два облика и то као контемплација и гласни разговор са самим собом који помало подсећа на дијалог јер Сантијаго себи каткад даје одговор на постављена питања или упућену наредбу.

Овај кратки роман критичари понекад зову новелом, чак и дужом причом.²⁶⁴ Роман је често поређен и са поезијом од стране критичара и називан прозном песмом и сматра се да га је веома тешко препричати, јер се лепота огледа у самој нарацији, док неспорно поседује ритам који је немогуће парафразирати, па самим тим, и пренети у процесу превођења. Ритам представља саставни део структуре као што је покрет саставни део плеса или глина саставни део вајарског остварења. „Озбиљни књижевни занатлија, свакако, креира људе, пејзаже и дела на одређеном и „стварном” нивоу – али они се некако комбинују и чине ширу истину од онога што би било очигледно из пуке површине саме приче”²⁶⁵.

Ритам нарације одликује смењивање напетости са опуштеношћу. Смењују се сан и јава, где јава представља напетост, док сан доноси релаксацију, када стари Сантјаго сања о лавовима у далекој Африци и данима своје младости. Сами ритам романа је попут таласа на мору којим плови стари рибар. Како радња романа одмиче, читалац стиче утисак да је доведен до степена „тихе тензије коју једва да може поднети, као да је подигнут од стране спорог огромног таласа”²⁶⁶. Када му се учини да више не може да издржи, напетост опада и долази до фазе опуштања. Овај ритам је представљен и самом радњом када Сантјаго држи на удици огроман улов, где је струна напрегнута до границе пуцања. Када жица попусти, долази до опуштања напетости код самог читаоца. На тај начин се ова напетост на обе стране канапа, између старог рибара и огромне рибе, преноси на читаоца и његове емоције.

Стил којим је написан роман *Старац и море* карактерише ванвременски језик својствен Ернесту Хемингвеју, који није језик одређеног временског периода обогаћен жаргоном тог времена. Док се жаргони смењују како време пролази, стари класични језик којим је писао Хемингвеј одолева. То вероватно и представља тајну његовог успеха и ванвременске популарности његове књижевности на свим меридијанима.

²⁶⁴ Ернест Хемингвеј је више пута изјављивао како су сви његови романи и започети као кратке приче, а познат је у светским размерама управо по успешности његових кратких прича.

²⁶⁵ Cooperman, Stanley, *Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, Monarch Press, New York, 1965, стр. 45.

²⁶⁶ Baker, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972, стр. 309.

Приликом анализе овог дела оригинални роман на енглеском језику биће упоређен са два доступна превода: преводом Александра Стефановића у издању Просвете, Београд из 1975. године и преводом Карла Остојића у издању Гутенбергове галаксије, Београд из 2005. године.

Током приповедања Ернест Хемингвеј користи перфекат. Нарација је у прошлом времену, с обзиром да аутор и говори о прошлим догађајима. Реченице су једноставне, експлицитне и јасне, написане реалистичним стилем. Истовремено су јако сугестивне и ефектне. Сами описи су тако богати и успешни да читалац одмах формира у глави изузетно реалистичну слику која се урезује у памћење и дуго тамо остаје. Читајући Хемингвејеве описе стичете утисак да сте на лицу места. Кратке и ефектне реченице доприносе овом утиску и успешности овог великог писца.

Велики је број упечатљивих описа који формирају снажну и наглашену слику у глави читаоца. Један од таквих примера је и опис борбе старог рибара са снажном ајкулом у тренутку када је већ остао без оружја и када покушава да свој улов одбрани дрвеном мотком којом удара ајкулу по глави, а која се тупо одбија као да је ударио о гуму. Пластичност којом аутор описује овај чин је тако наглашена да остаје запечаћена у читаочевом уму. Немогуће је заборавити овако снажан и реалистичан опис који касније представља прву асоцијацију на борбу старог Сантијага са ајкулама.

Што се тиче дијалога између старог рибара и Маноллина, као и монолога старог Сантјага написани су углавном у садашњем времену, са делимичним присуством реченица у будућем времену када се говори о плановима. Контемплација старог рибара је углавном изражена садашњим временом, док је његов разговор са самим собом претежно у императиву.

Задатак преводиоца је да приликом превођења књижевних текстова, у овом случају романа као књижевног жанра, задржи, колико је то могуће, узевши у обзир разлику између два језика, како ритам тако и стил и језик којим је роман написан, како би читаоцу била доступна оригиналност израза којим одише оригинално књижевно дело. Слобода интерпретације ће на тај начин бити очувана и препуштена самом читаоцу, где ће сваки читалац на свој начин доживети дело.

Као што је већ напоменуто, у роману се могу препознати три врсте описа: наратив која је претежно у прошлом времену, контемплација старог рибара изражена углавном садашњим и будућим временом и разговор Сантјага са самим собом у коме углавном преовладава императив.

Најпре ће бити размотрена употреба прошлих времена у наративу у оригиналном делу на енглеском језику и упоређена њихова употреба са преводним еквивалентима које су

понудили преводиоци, како би се сагледала успешност превода и проценио степен изоморфизма значења досегнут у овом аспекту превода.

Ернест Хемингвеј, приликом наравије која се углавном састоји од једноставних и јасних, кратких реченица у енглеском језику, користи претежно *Past Simple* (*Просто прошло време*), које описује свршену радњу у прошлости. Понегде је *Past Simple* обогатен *Past Perfect*-ом (*Прошли перфекат*, тј. *давно прошло време* чији је пандан у српском језику *плусквамперфекат*), као и *Past Continuous*-ом (*Трајно прошло време*). Роман и започиње прошлим временом:

„He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish.”²⁶⁷.

Упоредимо два понуђена превода ове реченице на српски језик:

„Он је био старац који је сам самцит у своје чуну рибарно у водама Голфске струје, али ни после осамдесет и четири дана није уловио ни једну једину рибу.”²⁶⁸

„Био је то старац што је сам самцит, у малом чуну, рибарно у голфској струји а да, ето, за осамдесет и четири дана, није уловио ни једну једину рибу.”²⁶⁹

Запажа се да су оба преводиоца понудила идентичан превод прошлог времена из енглеског језика. Треба приметити да су преводиоци и за *Past Simple*, као и за *Past Perfect* понудили превод изражен перфектом у српском језику, иако би *Past Perfect* требало превести плусквамперфектом с обзиром на чињеницу да ово време у енглеском језику описује давну прошлу радњу. Стога би можда прикладније било уместо није уловио рећи није био уловио, или, боље не бејаше уловио (не беше уловио). Плусквамперфекат, посебно овај други облик, припада архаичном језику, посебно језику књижевности. У разговорном језику се све мање користи и уобичајено је да се на месту плусквамперфекта јавља перфекат. Претпоставка је да је ова чињеница и утицала на преводиоце да изаберу перфекат у овом конкретном примеру. Ипак, с обзиром да се ради о делу лепе књижевности, адекватније решење би, рецимо, било употребити управо облик плусквамперфекта, како би се очувао тон и стил којим одише оригинално књижевно дело, а што је, свакако, обележје Хемингвејевог начина писања.

²⁶⁷ Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, Triad, Panther Books, St Albans, 1976, стр. 5.

²⁶⁸ Хемингвеј, Ернест, *Старац и море*, Просвета, Београд, 1975, стр. 21. Превод Александра Стефановића.

²⁶⁹ Хемингвеј, Ернест, *Старац и море*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2005, стр. 5. Превод Карла Остојића. Ради боље прегледности и јасноће у наставку рада ће уместо потпуних библиографских података у фуснотама приликом цитирања бити наведено презиме аутора и страна, као и презиме преводиоца и страна када је реч о цитираним преводима.

Поједине деонице у роману су у потпуности описане *Past Simple*-ом. Биће анализирано неколико таквих примера и упоређена два различита доступна превода на српском језику. Први од њих је превод следећег пасуса:

„So, he did it. It was difficult in the dark and once the fish made a surge that pulled him down on his face and made a cut below his eye. The blood ran down his cheek a little way. But it coagulated and dried before it reached his chin and he worked his way back to the bow and rested against the wood. He adjusted the sack and carefully worked the line so that it came across a new part of his shoulders and, holding it anchored with his shoulders, he carefully felt the pull of the fish and then felt with his hand the progress of the skiff through the water.”²⁷⁰.

Овај пасус очигледно обилује глаголима у прошлом времену, и то у *Past Simple*-у. Следе и два превода неведеног пасуса:

„Тако је и поступио. Било је то тешко у мраку и риба је једном нагло скренула, тако да је пао ничице и посекао се испод ока. Крв му је потекла донекле низ образ. Али згрушала се и сасушила пре него што је и дошла до браде, а старац се некако вратио натраг на прамац и ослонио о дрво. Поправио је џак на себи и пажљиво преместио уже на други део рамена. Држећи га тако укотвљеног, пажљиво је опипавао тегљење рибе и онда загњурио руку у воду да би одмерио брзину кретања чуна.”²⁷¹

„Тако је и учинио. Било је тешко радити у мраку а једном приликом риба подиже велики талас који га обори на под и расече га испод ока. Танак млаз крви потече му низ образ. Али она се згруша и сасуши пре него што је склизнула до браде и он се затим врати на прамац и наслони на дрво. Поправи џак и пажљиво намести конопац, тако да му паде преко још неоптерећеног дела леђа, и, док га је тако држао укотвљеног преко својих плећа, испита пажљиво трзање рибе и затим процени којом се брзином кретао чамац.”²⁷²

На први поглед ова два превода звуче потпуно различито. И поред употребе појединих истих глагола, може се уочити да су преводиоци користили различита глаголска времена како би превели реченице изражене *Past Simple*-ом у енглеској верзији.

Стефановић, наиме, *Past Simple* (Просто прошло време) преводи перфектом у српском језику, који и представља формални кореспондент овог времена у енглеском језику и описује свршену радњу у прошлости. Са граматичког становишта постигнут је готово потпун изоморфизам значења²⁷³. Последња реченица овог пасуса, међутим, преставља погодан материјал за дискусију. Преводилац је последњу реченицу из пасуса на енглеском језику у

²⁷⁰ Hemingway, стр. 43.

²⁷¹ Стефановић, стр. 54.

²⁷² Остојић, стр. 33-34.

²⁷³ Употребљена је синтагма „готово потпун“ изоморфизам с обзиром да је потпун изоморфизам у преводилачкој пракси немогуће постићи. У овом случају међутим, говорећи о употреби глаголских времена, може се рећи да је, условно речено, постигнут потпун изоморфизам значења са граматичког становишта.

преводу на српски језик поделио на две реченице, што је сасвим прихватљиво имајући у виду разлику у синтакси енглеског и српског језика. Размотрићемо други део оригиналне реченице, тј. последњу реченицу у српском преводу. Уочавамо да се у њој два пута јавља исти глагол – *felt*²⁷⁴. У првом случају је овај глагол преведен као *је опипавао*, што значи да је употребљен несвршени глагол. Енглески језик не разликује свршене и несвршене глаголе. Да би се направила ова разлика у енглеском језику се користе различита глаголска времена. Несвршени глагол из српског језика би, тако, био изражен *Past Continuous*-ом (Прошлим трајним временом) у енглеском језику, што у овом примеру није случај. Употребљен је *Past Simple*, па би, стога, било адекватније употребити свршени глагол као паралелу овом глаголском времену. У другом примеру се преводилац послужио техником додавања и преводећи „*felt*” увео глагол „*загњурио*” који се уопште не помиње у оригиналу, а кога прати потенцијал „*би одмерио*”. Оваква употреба имплицира намеру и значила би да је стари рибар загњурио шаку у воду са намером да измери брзину кретања, док се та намера не помиње у оригиналу, већ се само констатује да је шаком кроз воду „опипао” (проценио) брзину кретања чамца. Са граматичког становишта би овај превод био пример веома ниског степена изоморфизма значења. Са комуникацијског, пак, он би илустровао доста виши степен изоморфизма, с обзиром на чињеницу да читалац, прочитавши овај превод, прима информацију која за њега има значење да је рибар „користећи шаку проценио брзину кретања чамца”. За читаоца у том тренутку можда није важно да ли се у оригиналу јавља глагол *загњурити* или не, као ни да ли је употребљен адекватан глаголски облик. Ипак, с обзиром да се овде ради о граматичкој анализи, постоји потреба да се укаже на овакве појаве. Овај пасус такође представља и погодан материјал за лексичку анализу која ће, међутим, бити презентована нешто касније у раду.

У преводу Карла Остојића, с друге стране, преовлађује употреба аориста уместо перфекта да би се описала свршена прошла радња. У преводу се појављују и два примера перфекта: „је држао” и „се кретао”. Међутим ова два превода не представљају превод *Past Simple*-а, већ садашњег партиципа (*holding*) у првом и именице (*progress*) у другом случају. Што се тиче глаголâ у *Past Simple*-у, преводилац нуди превод у аористу чији би пандан у енглеском језику уствари био *Present Perfect* (Садашњи перфекат). Ипак, ова употреба аориста уместо перфекта у овом случају има своје оправдање. Иако имлицира радњу која се десила у блиској прошлости, аорист се гради од свршених глагола, што одговара поменутој употреби. Такође, то је „типично наративно време којим се исказују свршене радње у

²⁷⁴ *Past Simple* глагола *feel*.

књижевној прози”²⁷⁵. Закључак је да су, што се тиче глаголских облика, оба преводиоца остварила успешан задатак, те да се перфекат и аорист у приповедању могу равноправно користити за описивање свршене радње.

Следећи пасус такође обилује примерима употребе *Past Simple*-а:

„The old man unhooked the fish, re-baited the line with another sardine and tossed it over. Then he worked his way slowly back to the bow. He washed his left hand and wiped it on his trousers. Then he shifted the heavy line from his right hand to his left and washed his right hand in the sea while he watched the sun go into the ocean and the slant of the big cord.”²⁷⁶

Следе и два превода овог пасуса:

„Старац је скинуо рибу с удице, поново ставио на уже срделу као мамац, и бацрио га у море. Онда се полако вратио на прамац. Опрао је леву руку и обрисао је о чакшире. Затим је пребацио тешко уже са десне на леву страну и опрао десну руку у мору, док је посматрао како сунце урања у океан и мотрио на нагиб великог ужета.”²⁷⁷

„Старац откачи удицу, намести нови мамац и баци је у море. Потом се довукао до прамца. Опра леву руку и обриса је о панталоне. Затим премести конопца с десне руке на леву и опра десну шаку, док је истовремено гледао како сунце тоне у океан. А из вида није пуштао ни нагиб дебелог конопца.”²⁷⁸

На први поглед може се уочити тенденција Стефановића ка коришћењу перфекта, а Остојића ка коришћењу аориста за превод простог прошлог времена у енглеском језику. Закључено је да су ова два времена равноправна при превођењу *Past Simple*-а са енглеског на српски језик. Уколико, пак, треба дати примат једном или другом преводу, предност би била дата преводу Стефановића јер је уједначенији, звучи природније и на бољи начин дочарава ритам оригиналног текста. Наиме, у енглеском језику се за описивање неколико узастопних радњи које следе једна за другом користи *Past Simple*. Како је у оригиналном тексту ово време употребљено да опише све горе поменуте радње, тако би Стефановићев превод био ближи оригиналу, с обзиром да Остојић користи час аорист, а час перфекат, што нарушава природност израза и лакоћу којом реченице „клизе” једна за другом описујући узастопне радње. Стога, иако се ради о граматички равноправним глаголским облицима за описивање свршене радње у прошлости, први превод је стилски ближи оригиналу, па самим тим и поседује виши степен изоморфизма значења.

²⁷⁵ Клајн, Иван, *Граматица српског језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр.121.

²⁷⁶ Hemingway, стр. 62.

²⁷⁷ Стефановић, стр. 71.

²⁷⁸ Остојић, стр. 47.

Ако се посматра завршетак пасуса и превод глагола ***watched***²⁷⁹, уочава се да преводиоци користе перфекат, који представља еквивалент *Past Simple*-а. Ернест Хемингвеј, пак, користи глагол *watch* и за посматрање сунца и ужета, док Стефановић за сунце користи термин *посматрати*, а за уже *мотрити*, док Остојић за сунце користи термин *гледати*, а за уже *не пуштати из вида*. И у једном и у другом случају се ради о синонимима који поседују приближно значење, а оба преводиоца су се послужила техником додавања. Са граматичког аспекта су, опет, оба преводиоца досегла висок степен изоморфизма употребивши најприкладнији глаголски облик за описану радњу.

У оригиналном тексту се налази велики број примера употребе *Past Simple*-а, како у појединачним реченицама, тако и у целим пасусима, с обзиром да је већина наратије описана прошлим временом. Наравно, било би немогуће анализирати сваки од ових примера јер би то превазишло обим истраживања. Стога су одабрани реперезентативни примери, као што су наведени пасуси, у којима се учестало јавља ово време, са намером да се дочара његова употреба и успешност његовог превођења.

Ево још једног таквог примера:

„Back in the stern he ***turned*** so that his left hand ***held*** the strain of the line across his shoulders and ***drew*** his knife from its sheath with his right hand. The stars ***were*** bright now and he ***saw*** the dolphin clearly and he ***pushed*** the blade of his knife into his head and ***drew*** him ***out*** from under the stern. He ***put*** one of his feet on the fish and ***slit*** him quickly from the vent up to the tip of his lower jaw.”²⁸⁰

А ево и преводâ овог пасуса:

„Када је доспео до крме ***окренуо се*** тако да би левом руком ***могао да држи*** затегнуто уже преко рамена, док је десном ***извукао*** нож из каније. Звезде су сада ***сјале*** и сасвим јасно ***је видео*** делфина, тако да му ***је зариио*** оштрицу ножа у главу и ***извукао*** га испод крме. ***Ставио је*** једну ногу на рибу и хитрим потезом је ***распорио*** од чмара до самог врха доње вилице.”²⁸¹

„Када је дошао до крме он ***се окрену*** тако да му цео терет ужета ***паде*** на леву руку а десном ***извуче*** нож из корица. Звезде ***беху*** сада сјајне и он ***виде*** јасно делфина, ***забоде*** му оштрицу ножа у главу и ***свуче*** га под крму. Затим једном ногом ***стаде*** на рибу и хитро је ***распори*** од трбуха па до под само грло.”²⁸²

Овај пример још једанпут потврђује примат који Остојић даје аористу, за разлику од Стефановића који се рађе одлучује за перфекат. Може се уочити да и један и други преводилац остају доследни одабраном глаголском облику кроз цео пасус, што представља

²⁷⁹ *Past Simple* глагола *watch*.

²⁸⁰ Hemingway, стр. 66.

²⁸¹ Стефановић, стр. 75.

²⁸² Остојић, стр. 51.

успешан преводилачки поступак, с обзиром да треба задржати природност оригиналног израза аутора дела који је с разлогом користио исто време кроз цео пасус, а не комбинацију различитих прошлих времена. Доследном употребом перфекта или аориста, преводиоци постижу једнако висок степен изоморфизма значења упућене поруке са граматичког аспекта, било да се ради о употреби аориста или перфекта.

Иако је употребио адекватан глаголски облик, Остојић је, међутим, направио радикалану грешку у преводу друге реченице када је употребио глагол „свуче га под крму” и на тај начин реченици доделио супротно значење од оригиналног, намераваног, које је Стефановић у потпуности пренео употребивши глагол „извукао га испод крме”. Остојићев превод би имао значење: „рибар је делфина гурнуо под чамац” док интерпретација оригинала треба да буде следећа: „рибар је извукао делфина испод чамца ван”.

Наведени пример успешно илуструје проблем досезања изоморфизма значења упућене поруке. Наиме, изоморфизам мора бити постигнут на више нивоа како би значење поруке поседовало висок степен изоморфичности. Док се у овом случају на граматичком нивоу аутор приближио потпуном изоморфизму значења, на лексичком нивоу је сасвим одлутао од њега и у преводу постигао поруку супротног значења. Као резултат, пренета порука укупно поседује веома низак степен изоморфизма значења упркос високом степену изоморфизма на граматичком нивоу.

Пример који следи илуструје употребу *Past Simple*-а за изражавање сталне или учестале прошле радње:

„He no longer *dreamed* of storms, nor of women, nor of great occurrences, nor of great fish, nor fights, nor contests of strength, nor of his wife. He only *dreamed* of places now and of the lions on the beach. They *played* like young cats in the dusk and he *loved* them as he *loved* the boy.”²⁸³

Следе преводи наведених реченица:

„Он више није сањао ни непогоде, ни жене, ни велика збивања, ни велике рибе, ни туче, ни одмеравања снаге, нити пак своју жену. Сада је сањао само места и лавове на обалама. Играли су се као мачићи и он их је волео као што је волео дечака.”²⁸⁴

„Више није сањао о бурама, ни женама, ни великим догађајима, ни грдним рибама, ни бојевима, ни о такмичењима ко ће бити јачи, ни о својој жени. Сада је сањао само о насељима, о пределима и лавовима на обали. Они су се играли као младе мачке на сунцу, и он их је волео као што је волео и дечака.”²⁸⁵

²⁸³ Hemingway, стр. 19.

²⁸⁴ Стефановић, стр. 34.

²⁸⁵ Остојић, стр. 16.

У цитираном примеру може се уочити идентична употреба перфекта у преводу оба преводиоца. Глаголи *сањати* и *играти се* описују учесталу радњу у прошлости, док глагол *волети* служи да изрази сталну радњу. Закључак је да су оба преводиоца обавила успешан задатак употребом перфекта у преводу наведених реченица.

У наставку пасуса јавља се употреба *Past Simple*-а у енглеском језику за описивање више узастопних радњи које се дешавају у низу, једна за другом:

„He simply woke, looked out the open door at the moon and unrolled his trousers and put them on.”²⁸⁶

Следе преводи ове реченице на српски језик:

„Пробудио се мирно, погледао кроз отворена врата месец, развио и онда навучао чакшире.”²⁸⁷

„Једноставно би се пробудио, погледао кроз отворена врата према месецу, развио панталоне и навучао их.”²⁸⁸

Стефановић је и овог пута употребио перфекат, док се Остојић послужио потенцијалом. Једино Стефановићев превод се може сматрати адекватним, с обзиром да је требало превести опис више узастопних радњи које се дешавају у конкретној ситуацији, док би потенцијал могао бити употребљен за учесталу радњу у прошлости, тј. ону која се понављала у више наврата. То овде није случај, тако да је и употреба потенцијала неоснована и погрешна, јер овакав превод сугерише сасвим друго значење. Потенцијал би био најпримеренији за превођење *Used to* конструкције, која описује радњу која се некада дешавала, али то више није случај, као и за превод *Would + verb* конструкције, такође за изражавање прошле учестале радње.

У наставку ће бити анализирана употреба плусквамперфекта у оригиналном делу и преводима романа на српски језик. У енглеском језику се *Past Perfect* користи како би се описала радња која се десила у давној прошлости, пре неког одређеног тренутка у прошлости или пре неке друге прошле радње. Пандан овом глаголском облику у српском језику је плусквамперфекат. С друге стране, познато је да српски језик разликује свршене и несвршене глаголе за разлику од енглеског језика у коме се користе различити глаголски облици како би се направила ова разлика. Тако ће се *Past Perfect* из енглеског језика, идеално, преводити плусквамперфектом свршених глагола, док ће се плусквамперфекат несвршених глагола из српског језика изражавати *Past Perfect Continuous*-ом. Ово време у енглеском језику описује радњу која је трајала одређени временски период, и акценат је на

²⁸⁶ Hemingway, стр. 19.

²⁸⁷ Стефановић, стр. 34.

²⁸⁸ Остојић, стр. 16.

трајности радње, а десила се у давној прошлости пре неког тренутка или пре неке друге прошле радње. Условно ћемо га назвати трајним плусквамперфектом.

У роману *Старац и море* примећено је више примера употребе *Past Perfect*-а. Важно је приметити да примат у употреби прошлих времена у овом роману поседује *Past Simple*, просто прошло време, док је *Past Perfect* углавном употребљен у комбинацији са овим временом када је потребно нагласити да се нека радња догодила у давној прошлости пре неке друге радње. Углавном су забележени примери појединачне употребе *Past Perfect*-а, док су ретки примери низа радњи описаних овим глаголским обликом.

Прва употреба овог глаголског облика јавља се већ на почетку романа:

„The old man had taught the boy to fish and the boy *loved* him.”²⁸⁹

Ево и преводâ ове реченице на српски језик:

„Старац је учио дечака рибарењу и дечак га је волео.”²⁹⁰

„Старац је научио дечка риболову и дечак га је волео.”²⁹¹

Из понуђених превода може се закључити да се један од преводилаца одлучио за несвршени, док се други преводилац одлучио за свршени глагол. Проблем који се јавља у преводу ове реченице је тај што се ни из оригиналне реченице не може закључити да ли је реч о свршеној или несвршеној радњи, тј. да ли је старац *учио* или *научио* дечака да рибари, с обзиром да *Past Perfect* може описивати и свршену радњу у давној прошлости, али и учесталу радњу, такође у давној прошлости. Када би се радило о првој опцији превод Остојића би био адекватнији, док би код друге варијанте Стефановић обавио успешнији задатак. Међутим, с обзиром на чињеницу да је немогуће са сигурношћу утврдити о којој опцији је реч, ова реченица пред преводиоца поставља тежак задатак и захтева од њега да се одлучи, јер је интенција аутора недоступна. Када се преводе живи писци, недоумице ове врсте су решиве уколико постоји могућност контакта с њима. У овом случају је то свакако немогуће, па је, стога, одлука препуштена самом преводиоцу, а сведоци смо ситуације да су се два преводиоца одлучила за две различите опције.

Која је од њих исправна? Немогуће је рећи. Ипак, анализом се може доћи до решења које је прихватљивије у односу на природу српског језика. Наиме, превод који је понудио Стефановић је двосмислен јер може бити протумачен на два начина: да је старац раније дечака учио рибарењу, а да га је дечак сада волео, и да је старац истовремено учио дечака рибарењу и да га је дечак волео. У поређењу са оригиналном реченицом на енглеском језику, прихватљива је само прва опција јер је употребљен *Past Perfect* што значи да је старац морао

²⁸⁹ Hemingway, стр. 6.

²⁹⁰ Стефановић, стр. 22.

²⁹¹ Остојић, стр. 6.

дечака учити или научити раније. Наглашено је да се радња догодила пре неке друге радње, у овом случају „вољења”. Остојићев превод, пак, недвосмислено имплицира да је старац дечака раније научио рибарењу и да га је дечак сада волео, јер овакав превод никако не може бити схваћен као опис две истовремене радње.

Закључак који се намеће је да се Остојић са граматичког аспекта приближио изоморфизму значења, иако је остала недоумица о чињеници да ли је аутор намеравао да то буде свршена или несвршена радња. Оно што је битно у овом случају је чињеница да је глаголски облик правилно протумачен, а сходно томе и понуђен превод који дочарава овај аспект. Оно што, међутим, треба приметити је да преводиоци и даље користе перфекат, а не плусквамперфекат, што би било прихватљивије с обзиром на чињеницу да треба нагласити да се та радња десила пре неке друге прошле радње, јер је у оригиналу употребљен *Past Perfect*, а не *Past Simple*. *Past Simple* се у енглеском језику такође може користити за описивање узастопних радњи које су се десиле једна за другом. Ипак, овде то није случај. Аутор је с разлогом употребио баш *Past Perfect*, а не *Past Simple*, тако да би употреба плусквамперфекта у овом случају била адекватнија.

У примеру који следи перфекат може бити употребљен равноправно са плусквамперфектом:

„There was no cast net and the boy remembered when they had sold it.”²⁹²

Овако гласе два превода ове реченице:

„Мреже није било и дечак се сећао да су је продали.”²⁹³

„Мреже нигде није било, и младић се сети часа када су му је продали.”²⁹⁴

Оба преводиоца су се у овом случају одлучила да *Past Perfect* преведу перфектом. Већ је поменуто да се у српском језику перфекат често користи уместо плусквамперфекта који звучи архаично и каткад рогобатно. То се, пак, односи на разговорни језик, док је у књижевности, па тиме и у преводној књижевности, боље користити плусквамперфекат како би се очувао оригинални стил. Ипак, постоје примери, као што је овај наведени, када се перфекат може равноправно употребљавати уместо плусквамперфекта да опише давну прошлу радњу. Овде је то случај зато што се ради о свршеном глаголу *продати*, те било да се користи перфекат, било плусквамперфекат, јасно је да се радња „продавања” догодила пре радње „сећања”.

²⁹² Hemingway, стр. 11.

²⁹³ Стефановић, стр. 27.

²⁹⁴ Остојић, стр. 10.

У роману се налази мноштво примера овакве појединачне употребе *Past Perfect*-а. С друге стране, употреба овог глаголског облика за описивање већег броја радњи у овом делу је јако ретка. Пасус који следи илуструје једну од њих:

„The old man had seen many great fish. He had seen many that weighed more than a thousand pounds and he had caught two of that size in his life, but never alone. Now alone, and out of sight of land, he was fast to the biggest fish that he had ever seen and bigger than he had ever heard of, and his left hand was still as tight as the gripped claws of an eagle.”²⁹⁵

Следе и преводи наведеног пасуса:

„Био је видео многе големе рибе. Видео многе у свом животу које су тежиле и више од петсто кила, а две те тежине је чак и ухватио, али никада сам. А сада сам самцит, без копна на видуку, нашао се раме уз раме с највећом рибом коју је икада видео, већом од било које дотад помињане, док му је рука још увек укочена као згрчене орловске канце.”²⁹⁶

„Старац је видео много великих риба. Имао је прилике да види многе тешке и преко пет стотина килограма и уловио је две такве грдосије у току целог свог живота. Али, никада сасвим сам. Сада, сам, и далеко од копна, привезан је за највећу рибу коју је икада видео, већу од свих за које је икада чуо, а лева рука му је била још увек згрчена као канце у орла.”²⁹⁷

Ево, коначно, и употребе плусквамперфекта у првој реченици у Стефановићевом преводу. У другој реченици оригинала Хемингвеј понавља потпуно исту конструкцију, док Стефановић наставља причу понављајући само глагол „видео” што је сасвим оправдано имајући у виду чињеницу да помоћни глагол, с почетка реченице, не мора да се понови, већ се прича наставља описом користећи само главни глагол. Ако је намера аутора била да овом репетицијом инсинуира понављање, као и наглашавање, и тај аспект је очуван понављањем глагола „видео”.

У наставку пасуса, пак, преводилац прелази на употребу перфекта. За превод последњег примера *Past Perfect*-а (he had ever heard of) уместо актива који је у оригиналу и употребљен преводилац користи пасив и преводи сасвим другим глаголом. Уместо да је старац „икада (био) чуо за рибу”, преводилац се одлучио за варијанту да је „риба помињана”. Осим глагола сасвим различитог значења, оваквим преводом се мења и вршилац радње, јер је у првом случају старац чуо, а у другом је неко други помињао. На све то треба додати да је у српском језику запажена супротна тенденција. Пасив из енглеског се чешће, збор природности израза, преводи активом у српском језику, а не обратно. Прилог за време

²⁹⁵ Hemingway, стр.53.

²⁹⁶ Стефановић, стр. 63.

²⁹⁷ Остојић, стр. 41.

„дотад”, пак, који је употребљен уместо „икада” сасвим исправно осликава ситуацију да се та радња десила раније, пре тренутка говора, и на тај начин је дочарана употреба *Past Perfect*-а, а ублажена неоправдана употреба пасива уместо актива.

Остојић, с друге стране, остаје веран перфекту, који не дочарава уметност приповедања и класични архаични стил који Хемингвеј користи, као у случају употребе плусквамперфекта. Превод последње реченице је, међутим, ако се упореди са преводом Стефановића, далеко ближи оригиналу, с обзиром да је аутор сачувао активну конструкцију, као и употребу глагола „чути”.

Дакле и један и други превод имају својих предности, али и својих недостатака. Оно што, ипак, треба истаћи је употреба плусквамперфекта у првом преводу, који се ретко јавља у целом роману, а који је не само формални кореспондент *Past Perfect*-а на граматичком нивоу, већ истовремено боље дочарава стил којим је написано оригинално дело.

Следи пример успешне употребе плусквамперфекта од стране једног од преводилаца:

„Once there ***had been*** a tinted photograph of his wife on the wall but he ***had taken*** it down because it made him too lonely to see it and it was on the shelf in the corner under his clean shirt.”²⁹⁸

Преводи гласе овако:

„Једном ***је*** на зиду ***стајала*** и бојом дотерана фотографија његове жене, али старац је ***бејаше скинуо*** јер се осећао исувише усамљеним кад би је гледао, те се сада налазила на полици у углу испод чисте кошуље.”²⁹⁹

„Раније ***је висила*** на зиду и фотографија његове жене у боји, али ју ***је скинуо***, јер се под погледом са слике осећао сувише усамљен, и сада је слика његове жене била на полици у углу под његовом чистом кошуљом.”³⁰⁰

И даље је очигледна Остојићева тенденција ка коришћењу перфекта, искључиво, за описивање давне прошле радње изражене *Past Perfect*-ом у енглеском језику, док се Стефановић у првом примеру одлучује за перфекат, док други преводи плусквамперфектом, што би представљало адекватнију употребу. Стефановић није оба глагола превео плусквамперфектом, већ само један од њих, иако су оба изражена истим глаголским обликом у оригиналној реченици. Ипак, употребом плусквамперфекта у другом примеру преводилац успешно описује време дешавања радње, тј. давну прошлост, док тај исти ефекат у првом примеру постиже употребом прилога *једном*. На овај начин дочарава уметност приповедања, не само коришћењем архаичног облика плусквамперфекта – *бејаше* . . ., већ и прилогом

²⁹⁸ Hemingway, стр. 10-11.

²⁹⁹ Стефановић, стр. 26.

³⁰⁰ Остојић, стр. 10.

једном који стилем подсећа на приповедање бајки чија се радња, по правилу, дешава „некада давно”.

Ево још једног примера успешне употребе плусквамперфекта у преводу *Past Perfect*-а:

„But not much money was bet and he had won it quite easily since he had broken the confidence of the negro form Cienfuegos in the first match.”³⁰¹

Овако су преводиоци резоновали:

„Али опкладе нису биле високе и он је сасвим лако однео победу, јер је био сломио поуздање црнци из Сијенфугоса још приликом прве борбе.”³⁰²

„Свет се није много кладио и он је победио врло лако, јер је још у првом сусрету сломио самопоуздање црнци из Сијенфугоса.”³⁰³

Стефановић први пример *Past Perfect*-а преводи перфектом, док се за други пример изражен истим временом одлучује за плусквамперфекат. Претпоставка је да је преводилац прибегао оваквом преводу баш из потребе да нагласи да је црнац био побеђен раније. На овај начин, преводилац је постигао виши ниво изоморфизма значења наведене реченице него чак да се одлучио да оба примера преведе плусквамперфектом као у оригиналу. Тада временска дистинкција не би била толико наглашена као у овом случају. Стефановић је, дакле, употребио плусквамперфекат на правом месту како би нагласио секвенцу радњи, што се не може рећи за Остојића који се одлучио за варијанту да обе радње опише перфектом. На тај начин није дочарао след радњи. Штавише, употребивши поново перфекат, није се приближио ни стилу аутора.

На још неколико места Стефановић се служи плусквамперфектом (нпр. „Море се беше добро узбуркало”³⁰⁴, или „Дечак бејаше све то донео. . .”³⁰⁵), мада не увек, јер чешће користи перфекат, тако да је употреба плусквамперфекта више спорадична него учестала, што се може донкеле оправдати природом језика, јер се у енглеском језику далеко чешће користи овај глаголски облик него у српском. Тако да ако би сваки пример био преведен плусквамперфектом постоји опасност да превод звучи неприродно и рогобатно. То може бити разлог не тако честе употребе овог глаголског облика од стране преводиоца. С друге стране, Остојић уопште не употребљава плусквамперфекат, већ се константно држи употребе перфекта. Ево још једног примера који то илуструје:

³⁰¹ Hemingway, стр. 59.

³⁰² Стефановић, стр. 69.

³⁰³ Остојић, стр. 46.

³⁰⁴ Стефановић, стр. 83. Остојић: „Море се осетно узбуркало”, стр. 58. Оригинална реченица гласи: „The sea had risen considerably” (Hemingway, стр.76).

³⁰⁵ Стефановић, стр. 29. Остојић: „Дечко је све то донео. . .”, стр. 12. Оригинална реченица: „The boy had brought them. . .” (Hemingway, стр. 14).

„The shark was not an accident. He ***had come up*** from the deep down in the water and the dark cloud of blood ***had settled*** and dispersed in the mile-deep sea.”³⁰⁶

Преводи гласе овако:

„Ајкула се није појавила случајно. ***Била је дошла*** из самих дубина када ***се*** тамни облак крви ***накупио*** и проширио по мору дубоком читаву миљу.”³⁰⁷

„Морски пас се није појавио изнебуха. ***Дигао се*** из дубине кад је тамни облак крви ***потонуо*** и раширио се по мору дубоком једну миљу.”³⁰⁸

Стефановић, поново, један од глагола изражених *Past Perfect*-ом преводи плусквамперфектом, док други преводи перфектом, као и у претходном примеру, док Остојић остаје веран употреби перфекта. У његовом преводу не постоји ниједан пример употребе плусквамперфекта.

Већ је раније у раду аргументован став зашто је употреба плусквамперфекта у превођењу *Past Perfect*-а пожељнија и примеренија. Стога је свака његова употреба у овом контексту добродошла и свакако доприноси вишем степену изморфизма значења изворне поруке у преведеној поруци.

У роману се појављује само један пример употребе *Past Perfect Continuous*-а (Трајни плусквамперфекат). Ово време се у енглеском језику користи како би се нагласила трајност давне прошле радње. Погледајмо пример овакве употребе:

„For an hour the old man ***had been seeing*** black spots before his eyes and the sweat salted his eyes and salted the cut under his eye and on his forehead.”³⁰⁹

Преводи ове реченице на српски језик гласе овако:

„Већ читав сат старцу ***су играле*** црне мрље пред очима, а зној му је нагризао очи и нагризао посекотину изнад ока и на челу.”³¹⁰

„Већ ***се*** читав сат ***смркавало*** старцу пред очима, а зној му је пекао очи и опекотину изнад очију на челу.”³¹¹

Иако су оба преводиоца употребила перфекат у превођењу овог глаголског облика, а не плусквамперфекат, успешно су обавили задатак јер је основна карактеристика *Past Perfect Continuous*-а да нагласи трајност давне прошле радње, а оба преводиоца су употребила несвршене глаголе који наговештавају трајност саме радње.

Оно што, пак, треба приметити је да су оба преводиоца одступила од значења у преводу синтагме *the cut ***under*** his eye* у значењу *посекотина ***испод*** ока*. И један и други

³⁰⁶ Hemingway, стр. 85-86.

³⁰⁷ Стефановић, стр. 92.

³⁰⁸ Остојић, стр. 64.

³⁰⁹ Hemingway, стр. 74.

³¹⁰ Стефановић, стр. 82.

³¹¹ Остојић, стр. 56.

преводиолац су *under* превели као изнад уместо испод, употребивши предлог супротног значења. Остојић је, додатно, „посекотину” превео као „опекотина”, што представља повреду сасвим другачије природе, коју је мало вероватно задобити у чамцу.

Осим употребе *Past Simple*-а која доминира што се тиче прошлих времена, као и *Past Perfect*-а, у роману се може уочити и извешан број примера употребе *Past Continuous*-а. Ово време у енглеском језику описује трајну прошлу радњу, тј. радњу која је траја одређени временски период у прошлости. Паралела овом глаголском облику у српском језику био би перфекат несвршених глагола. Постоји више примера успешног превода овог глаголског облика, као и неколико мање успешних варијанти. Такође, треба нагласити да се *Past Continuous* углавном јавља појединачно и да су ретки примери узастопне употребе овог глаголског облика. Први пример ове врсте у роману је следећи:

„He was holding his glass and thinking of many years ago.”³¹²

Преводи на српски језик у већ поменутих преводима овог романа гласе:

„У руци је држао чашу и мислио о давно минулим годинама.”³¹³

„Држао је чашу у руци и размишљао о давно прохујалим годинама.”³¹⁴

Закључак је да су оба преводиоца обавила успешан задатак, преведећи *Past Continuous* перфектом несвршених глагола у српском језику. Остојић се одлучио за глагол *размишљати*, док је Стефановић употребио глагол *мислити*. Успешност оба превода огледа се у томе да су преводиоци употребили несвршене глаголе који описују радњу у прогресу, што и јесте основна одлика овог глаголског облика. Ипак, детаљнијом анализом избора глагола дошло би се до закључка да је глагол *размишљати* који је употребио Остојић адекватнији у овом контексту од глагола *мислити* који представља Стефановићев избор, због чињенице да глагол *мислити* имплицира значење „имати мишљење о нечему”, док глагол *размишљати* дочарава радњу при којој особа проводи одређени временски период „у мислима” о некоме или нечему. С друге стране, ради се о релативним синонимима, па, самим тим, као што је већ напоменуто, и успешним преводима од стране оба преводиоца, посебно са граматичког становишта, што и јесте циљ граматичке анализе.

Овај пример се, такође, може искористити да се дочара и разлика у синтаксичкој структури реченице у енглеском и српском језику. Наиме, део реченице, који може бити и самостална реченица:

He was holding his glass. . .

³¹² Hemingway, стр. 7.

³¹³ Стефановић, стр. 23.

³¹⁴ Остојић, стр. 7.

у једном преводу гласи:

У руци је држао чашу. . .

док у другом гласи:

Држао је чашу у руци. . .

Синтаксе енглеског и српског језика се умногоме разликују. Ред речи у реченици у енглеском језику је строго одређен, док у српском језику може варирати, те се једна иста реченица може исказати на неколико начина. То илуструје и поменути пример, где наизглед два сасвим различита превода, бар што се реда речи тиче, имају потпуно исто значење. Превод ове реченице је могао звучати и овако:

Држао је у руци чашу. . .

чак и:

У руци је чашу држао. . .

са идентичним значењем што се садржаја реченице тиче. Последњи превод би само стилски донекле одударало од претходна два и био ближи поетском изразу.

Вратимо се сада граматичкој анализи употребе прошлих времена у роману *Старац и море* и погледајмо наредни пример који илуструје успешан превод *Past Continuous*-а:

„He ***was shivering*** with the morning cold.”³¹⁵

А ево и преводâ ове реченице:

„***Подрхтавао је*** од јутарње хладноће.”³¹⁶

„***Дрхтао је*** од јутарње хладноће.”³¹⁷

Преводиоци су се и овог пута одлучили за различите глаголе, који опет представљају релативне синониме, с обзиром да апсолутни синоними не постоје ни у једном језику, па ни у српском. Аспект који треба дочарати преводећи *Past Continuous* је трајност радње. У овом смислу, оба преводиоца су обавила успешан задатак употребивши несвршене глаголе који дочаравају континуитет радње. С граматичког становишта је тако постигнут висок степен изоморфизма значења у преводу ове реченице.

Следи један пример мање успешног превођења овог глаголског облика:

„When the sun had risen further the old man realized that the fish ***was not tiring***. There was only one favourable sign. The slant of the line showed he ***was swimming*** at a lesser depth.”³¹⁸

Понуђени преводи на српски језик гласе овако:

„А када је сунце одскочило старац схвати да се риба ***није уморила***. Приметан је био само један повољан знак. Нагиб ужета је показивао да риба ***плива*** на мањој дубини.”³¹⁹

³¹⁵ Hemingway, стр. 19.

³¹⁶ Стефановић, стр. 34.

³¹⁷ Остојић, стр. 16.

³¹⁸ Hemingway, стр. 44.

„Када се сунце још више дигло, схватио је да се риба није уморила. Постојао је само један повољан знак. Нагиб конопца је говорио да је пливала на мањој дубини.”³²⁰

Може се запазити да су оба преводиоца први пример *Past Continuous*-а превела идентично, и то перфектом свршеног глагола *уморити се*. Овакав избор глагола није адекватан с обзиром да овим глаголским обликом треба нагласити трајање радње или њено дешавање у тренутку говора, а то је управо случај код наведене реченице. Стога би примереније решење било употребити несвршени глагол *умарати се* који би имплицирао дешавање радње у тренутку говора, наглашавајући њен континуитет. Употребивши свршени глагол, преводиоци су пренели сасвим друго значење инсинуирајући да се „риба раније није била уморила” уместо да се „није умарала у тренутку говора”.

Што се тиче другог примера, на први поглед Остојић је обавио успешнији задатак превођења, преводећи *Past Continuous* перфектом несвршеног глагола *пливати*. Стефановић је, с друге стране, употребио презент истог глагола. Придржавајући се строгих граматичких правила рекли бисмо да је Остојићев превод адекватнији, а да је Стефановић употребио сасвим другу временску димензију. Међутим, слагање времена у енглеском језику захтева да уколико је један глагол у прошлом времену и остали морају бити у прошлом времену, док у српском језику то правило не важи, већ би сасвим природно било употребити презент за описивање прошле радње у овом контексту. Дакле, иако није употребљен граматички пандан *Past Continuous*-а – перфекат, већ презент, превод сматрамо успешнијим од Остојићевог, јер су садржајно идентични, а Стефановићев превод је природнији и ближи духу српског језика.

Сами завршетак романа, тј. последњи пасус, илуструје употребу *Past Continuous*-а у низу:

„Up the road, in his shack, the old man was sleeping again. He was still sleeping on his face and the boy was sitting by him watching him. The old man was dreaming about the lions.”³²¹

Следе и две интерпретације преводилаца:

„Горе изнад друма, у својој колиби, старац је опет заспао. Још увек је спавао лицем окренутим постељи а дечак је седео крај њега и гледао га. Старац је сањао лавове.”³²²

„Горе у колиби на старчеве очи поново се навукао сан. Спавао је још увек с лицем загњуреним у постељу, а дечак је седео крај њега, посматрајући га. Старац је сањао о лавовима.”³²³

³¹⁹ Стефановић, стр. 55.

³²⁰ Остојић, стр. 34.

³²¹ Hemingway, стр. 109.

³²² Стефановић, стр. 113.

³²³ Остојић, стр. 82.

Осим избора различитих глагола за превођење истог глагола *sleep* (*спавати*), забележено је и поновно превођење *Past Continuous*-а перфектом свршених глагола у првој реченици цитираног пасуса, што не представља адекватан превод. Овај превод би био одговарајући за превођење *Past Simple*-а или чак *Past Perfect*-а, док би за превођење овог глаголског облика било неходно употребити невршене глаголе ради наглашавања трајности радње.

У другој, пак, реченици оба преводиоца су понудила готово идентичне преводе овог времена у енглеском језику, како избором глагола, тако и наглашеном трајношћу користећи невршене глаголе у српском језику, што јесте смисао употребе *Past Continuous*-а.

У тексту постоји и пример, *watching*, који не представља наставак *Past Continuous*-а, јер би у том случају претходио везник *and*. Овако, *watching* представља пример *Present Participle*-а, тј. садашњег партиципа. Стефановић га преводи перфектом несвршеног глагола, што би био одговарајући превод да је у питању наставак *Past Continuous*-а. Ипак, с обзиром да се ради о *Present Participle*-у, сматрамо да је Остојић својим преводом, користећи глаголски прилог садашњи, обавио успешнији задатак и на граматичком нивоу постигао готово потпун изоморфизам значења.

Доста пажње и простора посвећено је анализи употребе прошлих времена у роману *Старац и море* из једноставног разлога што је већи део романа написан управо у прошлом времену. Поменуто је да је један део романа написан у дијалогу у коме се, анализом, примећује употреба и прошлог и садашњег и будућег времена. С обзиром да је довољно пажње већ било посвећено анализи прошлих времена, у наставку ће пажња бити усмерена на употребу садашњег и будућег времена у дијалогу, који свакако доминирају у односу на прошло време. Следећи дијалог илуструје ову констатацију:

„ ’What do you have to eat?’ the boy asked.

’A pot of yellow rice with fish. Do you want some?’

’No. I will eat at home. Do you want me to make the fire?’

’No. I will make it later on.’ ”³²⁴

Погледајмо и преводе овог дијалога:

„ - Шта имаш за јело? - упита дечак.

- Имам лонац пиринча са шафраном и рибом. Хоћеш да пробаш?

- Не. Јешћу код куће. Хоћеш ли да ти подложим ватру?

- Не. Припалићу је доцније.”³²⁵

³²⁴ Hemingway, стр. 11.

³²⁵ Стефановић, стр. 26-27.

„ Шта имаш за јело?’ упита младић.

’Лонац жутог пиринча са рибом. Хоћеш ли пробати?’

’Не, јешћу код куће. Да наложим ватру?’

’Немој, наложићу ја касније.’³²⁶

У наведеном дијалогу смењују се *Present Simple* (Садашње просто време) и *Future Simple* (Будуће просто време). Из понуђених превода следи закључак да су оба преводиоца *Present Simple* превела презентом у српском језику, док су за превод *Future Simple*-а употребили футур, те су обојица обавила успешан преводилачки задатак на граматичком нивоу и ове глаголске облике превела њиховим формалним кореспондентима у српском језику. Преводиоци су се, такође, као и раније у роману, одлучили за различите синониме који, међутим, имају јако приближно значење, било да се ради о глаголу *наложити*, *подложити* или *припалити*, те употреба једног, другог или трећег не мења много значење преведене реченице.

Ево још једног примера употребе садашњег времена:

„ ’You’re my alarm clock,’ the boy said.

’Age is my alarm clock,’ the old man said. ’Why do old men wake so early? Is it to have one longer day?’

’I don’t know,’ the boy said. ’All I know is that young boys sleep late and hard.’³²⁷

А следе и преводи овог дијалога:

„ - Tu си мој будилник - рече дечак.

- Старост је мој будилник - рече старац. - Зашто ли старци устају тако рано? Да ли зато да би им дан дуже трајао?

- Не знам - рече дечак. - Знам само да дечаци дуго и чврсто спавају.³²⁸

„ ’Tu си мој будилник’, рече дечак.

’Старост је мој будилник’, рече старац. ’Зашто се стари људи буде тако рано? Да ли зато да продуже свој дан?’

’Не знам’, рече дечко. ’Знам само да младићи као што сам ја спавају чврсто и дуго.’³²⁹

Наведени преводи показују да су се оба преводиоца одлучила за готово идентичне преводе садашњег времена. Може се закључити да садашње, као и будуће време не

³²⁶ Остојић, стр. 10.

³²⁷ Hemingway, стр. 18.

³²⁸ Стефановић, стр. 32-33.

³²⁹ Остојић, стр. 15.

представљају никакав проблем у превођењу са енглеског језика на српски и да су оба преводиоца понудила адекватне преводе ових глаголских облика. Ево још једног примера употребе будућег времена који илуструје овај закључак:

„ *I'll get* the cast net *and go* for sardines. *Will you sit* in the sun in the doorway? ”

„Yes. I have yesterday's paper and I *will read* the baseball.”³³⁰

Преводи на српски језик звуче овако:

„ - *Узећу* ричаг *и отићу* да потражим срделе. *Хоћеш ли* мало *да поседиш* пред вратима на сунцу?

- Хоћу. Имам и јучерашње новине па *ћу читати* и извештај о бејзболу.”³³¹

„ *Узећу* мрежу *и отићу* по сардине. *Седи* ти ту на сунцу поред ватре. *Хоћеш ли?* ”

„Да. Имам јучерашње новине и *читаћу* вести о безболу.”³³²

Future Simple је преведен футуром у првом и последњем примеру, што представља адекватан превод. Други пример, пак, не представља *Future Simple*, већ употребу модалног глагола *will*, који се преводи са „хоћеш/хоћете ли. . . ?” Видимо да су оба преводиоца успешно обавила свој преводилачки задатак и у овом случају. Остојић је додатно употребио императив који прати фраза „хоћеш ли?” То, међутим не мења значење реченице, јер и у једном и другом случају ради се о ситуацији у којој дечак старцу нуди да седне. Преведено на први или други начин, порука, тј. интенција говорника, је у потпуности пренесена.

Забележен је и пример неадекватног превођења будућег времена:

„The current *will have set* us far to the eastward. . . .”³³³

А на овај начин су резоновали преводиоци:

„Струја *би нас одвела* на исток. . . .”³³⁴

„Струја *нас је скренула* далеко према истоку. . . .”³³⁵

У оригиналној реченици, аутор је употребио *Future Perfect* (*Будући перфекат*). Овај глаголски облик описује радњу која ће се десити пре неког тренутка у будућности или пре неке друге будуће радње. Оно што додатно одликује будуће време, на првом месту *Future Simple*, а затим и *Future Perfect*, је предвиђање будућег догађаја на основу личног мишљења и процене. Из понуђених превода види се да се Стефановић определио за потенцијал, док је Остојић одабрао перфекат. Ни један ни други превод нису адекватни с обзиром на чињеницу да потенцијал описује нералну, замишљену радњу, док перфекат описује прошлу свршену радњу. За изношење личног мишљења о будућим радњама футур би на српски језик требало

³³⁰ Hemingway, стр. 11.

³³¹ Стефановић, стр. 27.

³³² Остојић, стр. 10.

³³³ Hemingway, стр. 44.

³³⁴ Стефановић, стр. 55.

³³⁵ Остојић, стр. 34.

превести футуром. У овој ситуацији, износећи своју процену, старац изјављује да *ће их струја одвући* на исток, а не да *би их одвукла* или да *их је већ одвукла*, као што су преводиоци резоновали. У овом аспекту, употреба футура представља једини адекватан превод. Слична би била, на пример, ситуација када мајка детету каже:

„Не трчи тако брзо! **Паућем!**” или „Пази на ринглу! **Изгорећем се!**”³³⁶

Такође када неко гледа у тмурне облаке, рећи ће:

„**Падаће** киша”, употребивши такође футур.

Међутим, овакви примери су у роману који представља предмет анализе усамљени, јер углавном будућа времена нису представљала проблем за превођење. Ипак, потребно је указати и на овакве случајеве, како би се скренула пажња на чињеницу да и будућа времена могу бити извор преводачке проблематике.

Осим наратије у прошлом времену која преовлађује у роману, дијалога који је углавном у садашњем и будућем времену, иако има и примера прошлог времена, запажени део романа заузима и контемплација старог рибара у виду унутрашњег монолога, као и његов гласни монолог. Глаголски облик који преузима примат у овом делу романа је императив. Следи неколико примера његове употребе на енглеском језику и преводâ на српски језик:

„**Don't think**, old man, he said to himself. **Rest** gently now **against** the wood and **think of nothing**. He is working. **Work** as little as you can.”³³⁷

А овако су преводиоци резоновали:

„ - **Не мисли** на то, старче - рече сам себи. - Сад **се ослони** о дрво **и** лепо се **одмори**, и **немој ни о чему да мислиш**. **Нек ради** она. Ти **ради** што је могуће мање.”³³⁸

„ ’**Не мисли** о томе, старче’, рече сам себи. ’**Одмарај се** сада **наслоњен** на дрво и **не мисли ни на шта**. Она се напреже. А ти **ради** што мање можеш.’ ”³³⁹

Императив евидентно не представља проблем за превођење. Оба преводиоца су императивне реченице превела одговарајућим облицима заповедног начина, и то готово идентично. Код превођења фразе *rest against* оба преводиоца су се послужила техником додавања, те је Стефановић употребио глагол *ослонити се* у императиву, а Остојић трпни глаголски придев *наслоњен*, који не постоје у оригиналној реченици, али који су у српском језику неопходни за преношење намераваног значења. Док у енглеском језику *rest against*

³³⁶ А не: **Пао/ла би** или **пао/ла си**. * Такође не: **Изгорео/ла би се** или **Изгорео/ла си се**. *

³³⁷ Hemingway, стр. 56.

³³⁸ Стефановић, стр. 66.

³³⁹ Остојић, стр. 43.

(*the wood*) у себи носи значење „одмарати се наслоњен на нешто”, у српском језику је неопходно додати одговарајући глагол или придев.

Уочено је и да је Стефановић реченицу *He is working*, која је у *Present Continuous*-у, такође превео императивом, што сматрамо непотребним и неадекватним, јер се ради о чистој констатацији да риба „ради” или „се напреже”, а не о заповедном начину. Тако је, и на граматичком и значењском нивоу уопште, Остојић обавио успешнији задатак преведећи ову реченицу презентом, као у оригиналној реченици.

Ево још једног примера успешне употребе императива:

„But **remember to sleep**, he thought. **Make yourself do** it **and devise** some simple and sure way about the lines. Now **go back and prepare** the dolphin.”³⁴⁰

Преводи овог пасуса гласе овако:

„Али **немој заборавити да одспаваш**, мислио је. **Намерај себе да спаваш и смисли** нешто просто и сигурно за ужад. А сад хајде, **сврши посао** око делфина.”³⁴¹

„**Не заборави да спаваш**, мислио је. Сасвим просто **засни** а што се тиче конопца, **реши то питање** на неки прост али сигуран начин. Сада, **натраг, и очисти** делфина.”³⁴²

У наставку ће бити речи о односу актива и пасива у оригиналном делу на енглеском језику и преводима на српски језик. Може се приметити да и поред уопштене тенденције чешће употребе пасива у енглеском језику у поређењу са српским језиком, у роману *Старац и море*, у енглеској верзији, преовладава употреба актива над пасивом. Пасив се доста ограничено користи. Осим тога значајно је приметити да и код употребе пасива преовладава *Past Simple* пасив, као што је и већи део нарације управо у овом времену. Осим овог облика пасива, примећујемо и спорадичну употребу следећих облика пасива: *Present Perfect* (Садашњи перфекат), *Past Perfect* (Плусквамперфекат), *Present Simple* (Презент) и *Present Continuous* (Трајни презент), као и трпних глаголских придева који представљају пасивну конструкцију.

С обзиром да преовладава употреба *Past Simple* пасива, следи анализа неколико таквих примера. На самом почетку романа, већ у првом пасусу, забележен је један овакав пример:

„The sail **was patched** with flour sacks and, **furled**, it looked like the flag of permanent defeat.”³⁴³

Ове пасивне конструкције преведене су на следећи начин:

³⁴⁰ Hemingway, стр. 66.

³⁴¹ Стефановић, стр. 74.

³⁴² Остојић, стр. 50.

³⁴³ Hemingway, стр. 5.

„Једро је било закрљено џаковима од брашна и, онако спутано, личило је на заставу вечитог пораза.”³⁴⁴

„Једро беше закрљено џаковима од брашна, и савијено у балу, па је изгледало као застава после бескрајних пораза”³⁴⁵

Оба преводиоца су први пример пасива превела пасивном конструкцијом у српском језику. Понавља се наклоност Остојића ка аористу у преводу *Past Simple*-а, док би адекватнији превод био перфекат који Стефановић користи. Ипак, предмет анализе у овом тренутку представља пасив, а с тог аспекта су оба преводиоца резоновала на исти начин и употребила пасив у српском језику.

Што се другог примера, пак, тиче уочено је да се ради о трпном глаголском придеву, који одликује пасивна конструкција. Аутор га је у оригиналу употребио у виду апозиције и одвојио запетама. На исти начин резонује и Стефановић и са граматичког становишта постиже висок степен изоморфизма испоштовавши како апозицију, тако и облик глаголског придева трпног. Остојић, међутим, у свом преводу показује извесне недоследности. Наиме, ако претпоставимо да је и други пример превео пасивном конструкцијом која се надовезује на први пример, па је помоћни глагол (*беше*) у наставку изостављен, онда је запета испред фразе - *и савијено у балу* сувишна и нарушава синтаксичку структуру реченице. С друге стране, ако је преводилац намеравао да употреби трпни глаголски придев, који би имао исту конструкцију, наставак реченице је такође неадекватан, те се не може искористити клауза - *па је изгледало као застава. . .*, већ би предлог одговарајуће конструкције био нпр. - *изгледало је као застава. . .* Дакле, Остојићев превод звучи неприродно. Осим тога, преводилац није испоштовао основна синтаксичка правила формирања реченице у српском језику, па сâм превод реченице поседује далеко нижи ниво изоморфизма од варијанте коју је понудио Стефановић.

Следи сличан пример:

„Those who had caught sharks had taken them to the shark factory on the other side of the cove where they were hoisted on a block and tackle, their livers removed, their fins cut off and their hides skinned out and their flesh cut into strips for salting.”³⁴⁶

А ево и преводâ:

„Они који су уловили ајкуле однели су их у фабрику за прераду морских паса с друге стране увале где су их подизали помоћу овећих чекрка, вадили им јетру, одсецали пераја и драли кожу а месо секли на каишеве за саламуру.”³⁴⁷

³⁴⁴ Стефановић, стр. 21.

³⁴⁵ Остојић, стр. 5.

³⁴⁶ Hemingway, стр. 7.

„Они, који су уловили ајкулу, односили би је у фабрику на супротној страни залива, где јој се вади јетра, одстрањују пераја, и кожа гули, а месо се черечи и усољава.”³⁴⁸

У првом преводу примећена је употреба актива за превод свих пет примера пасива. Уско гледано, рекло би се да је преводилац употребио дијаметрално супротну конструкцију, па тиме и неадекватну. Ако се, пак, узме у обзир чињеница да се у српском језику пасив користи много мање него у енглеском језику, онда ће коментар бити повучен. Наиме, уобичајено је да се пасив из енглеског језика преводи или активом у српском, као што је преводилац и поступио, или безличним-пасивним се. Некада се преводи и правим пасивом, као у претходном примеру, али се врло ретко наводи вршилац радње, што је и природно с обзиром да се пасив користи када је вршилац радње непознат или небитан у контексту, за разлику од енглеског језика где се може јавити конструкција *by* праћена вршиоцем радње. У оваквим случајевима би реченица са енглеског на српски језик такође била преведена активом, с тим што би се променио ред речи у реченици како би се нагласила сама радња, а и даље било јасно ко је вршилац радње. Нпр. реченица:

The telephone was invented by Alexander Bell.

неће бити преведена буквално као:

Телефон је измишљен од стране Александра Бела, већ као:

Телефон је измислио Александар Бел.

Фраза „од стране ...” се употребљава и у српском језику, али строго у административном изражавању.

Закључак је да је преводилац, употребивши актив, упркос првом утиску неуспеха обавио сасвим успешан задатак јер, иако није испоштовао граматичку форму оригинала, употребио је граматичку категорију која се у овом случају користи у српском језику и која много више осликава дух језика.³⁴⁹ Штавише, оваквом упоребом, дочаравши природност израза у српском језику, преводилац је постигао виши ниво изоморфизма него да је, на пример, конструкцију превео пасивом.³⁵⁰

Остојић је на самом почетку направио пропуст и изоставио је целу клаузу из оригиналне реченице, тј. није је превео. Ради се о клаузи: *they were hoisted on a block and*

³⁴⁷ Стефановић, стр. 23.

³⁴⁸ Остојић, стр. 7.

³⁴⁹ Јакобсоново становиште описује ову ситуацију: „Често разлика у граматичким значењима не налази еквивалент у реалним појавама о којима језик саопштава. Ако неко каже да је *мајка изгрдила ћерку* а други истовремено тврди да је *ћерка била изгрђена од стране мајке*, не могу се ова два сведока окривити за различите изјаве, без обзира на супротност граматичких значења која је везана за разлику у падежу именице и роду глагола” (Јакобсон, Роман, *Поезија граматике и граматика поезије* у „Лингвистика и поетика”, Нолит, Београд, 1966, стр. 73-74).

³⁵⁰ Већ је напоменуто да је пасивна конструкција далеко природнија у енглеском језику, док у српском нарушава природност израза, тако да је боље решење употребити актив за превод пасива из оригиналног дела.

tackle, која садржи пасивну конструкцију, где као резултат не постоји материјал за анализу. Не може се закључити да ли се ради о случајној омашци или је преводилац сматрао овај део сувишним или небитним за значење реченице. Можда му је, пак, ова клауза представљала проблем за превођење, па је једноставно заобишао. Ипак, овај део реченице не треба изоставити, јер описује једну од радњи у низу. Суштина је пренета и без ње. Међутим, постоји разлог из ког је писац искористио ову клаузу, те је неоправдано изоставити је.³⁵¹ У наставку преводилац прошли пасив преводи безличном пасивном конструкцијом, што је једна од исправних варијанти превођења пасива на српски језик. Дакле, оба преводиоца су, иако искористивши различите конструкције, постигла висок степен изоморфизма значења, јер су пасив на српски језик превела конструкцијама које су природније и учесталије у нашем језику.

Ево још једног примера пасивне конструкције која се понавља три пута у релативно кратком временском периоду и понуђених преводâ:

„He could feel the steady hard pull of the line and his left hand was cramped.”³⁵² . . . „His left hand was still cramped, but he was unknottng it slowly.”³⁵³ . . . „There was a small sea rising with the wind coming up from the east and at noon the old man’s left hand was uncramped.”³⁵⁴

„Осећао је снажно и уједначено затезање ужета, док га је у леву руку хватао грч.”³⁵⁵ . . . „Лева шака била му је још увек згрчена, али старац је већ лагано отварао.”³⁵⁶ . . . „Гоњени ветром с истока морски таласи благо су расли и у подне грч је отпустио старчеву руку.”³⁵⁷

„Осећао је хладан оштар притисак конопца, а леву му руку захвати грч.”³⁵⁸ . . . „Лева му рука беше још увек згрчена али се сада поче полако отварати.”³⁵⁹ . . . „Када је дунуо ветар с копна, море се мало узбурка и у подне старчева лева рука живахну.”³⁶⁰

³⁵¹ „У превођењу књижевних дела треба као и у свакоме превођењу највише поштовати оригинал и писца тога оригинала, а ако преводилац жели свој стваралачки поступак, може сам да напише своје књижевно дело на исту тему или у истоме облику или са истим мотивима и тако даље, то јест да постане књижевник, а да превод остави ономе ко сматра да је пре свега у обавези према писцу и делу” (Рајић, Љубиша, *Још једанпут о такозваној књижевној теорији лингвистичког превођења* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 23).

³⁵² Hemingway, стр. 48.

³⁵³ Исто, стр. 51.

³⁵⁴ Исто, стр. 54.

³⁵⁵ Стефановић, стр. 59.

³⁵⁶ Исто, стр. 62.

³⁵⁷ Исто, стр. 64.

³⁵⁸ Остојић, стр. 37.

³⁵⁹ Исто, стр. 40.

³⁶⁰ Исто, стр. 41.

Прва два примера пасива су идентична док је трећи пример одрични, формиран употребом префикса *-in* у енглеском језику. Што се тиче временске дистанце, она је идентична, а ради се о прошлом пасиву. Ако анализирамо понуђене преводе, закључујемо да су се оба преводиоца определила за активну конструкцију у првом и трећем примеру, а за пасивну у другом. Иако је за српски језик активна конструкција природнија и учесталија, разумљиво је зашто је у другом примеру употребљерна пасивна конструкција, а не активна. Ради се о прилогу *joш увек* иза кога природније звучи пасив него што би то био случај са употребом активне конструкције. Код превода трећег примера ипак треба дати предност Стефановићевом преводу. Иако се ради о употреби активне конструкције код оба преводиоца, Стефановић је употребом фразе *грч је отпустио*, обавио успешнији задатак, наговестивши негативни аспект (непостојања грча), док је Остојићев превод у овом случају исувише слободан, с обзиром на чињеницу да глагол *живахнути* има много шире значење, а овој реченици не претходи информација о грчу, па и преведена реченица поседује много шире значење од оригиналне (зП=зП+), а самим тим је постигнут нижи ниво изоморфизма значења.

Након извршене анализе појединих примера на енглеском језику и њихових превода на српски језик, може се закључити да је у роману *Старац и море* на енглеском језику далеко заступљенији актив у односу на пасив. Што се тиче два доступна превода овог романа на српски језик, као и конкретних анализираних примера, уочено је да се у преводу на српски језик пасив јавља још ограниченије, што уопште не изненађује с обзиром на чињеницу да пасивне конструкције нису својствене српском језику, па, иако постоје као такве, пасивне конструкције су чешће замењене активним конструкцијама или безличним *се* приликом превода пасива са енглеског на српски језик.

1.2. СЕМАНТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

За разлику од граматичког нивоа анализе чији су предмет представљала глаголска времена у енглеском и српском језику, глаголски вид, начин, стање и синтаксичка структура реченице у ова два језика, на семантичком нивоу ће бити заступљена лексичка анализа јединица различитог обима, тј. лексема, идома, фраза, итд. Разлика између овог нива и прагматичког који ће уследити је та што семантичка анализа претпоставља анализу лексема ван контекста, док се прагматичка фокусира на конкретан контекст. Додатно, семантичка анализа се бави питањима језичког, а прагматика ванјезичког контекста.

Приликом семантичке анализе романа *Старац и море* уочено је да текст не обилује идиоматским изразима, што и не изненађује ако узмемо у обзир чињеницу да је стил којим је

написан роман крајње једноставан, јасан и чист, што се огледа и у избору семантичких јединица.

По питању употребе фразалних глагола, може се констатовати да се углавном ради о употреби такозваних „прозрачних” фразалних глагола, тј. оних код којих је лако одгонетнути значење на основу значења глаголске основе и партикуле која је прати. Постоје и они други, „непрозрачни”, фразални глаголи код којих је теже на први поглед одгонетнути значење, већ се морају учити напамет као свака друга непозната реч. У супротном, ако се преведу дословно, имаће сасвим другачије значење од намераваног идиоматског значења, те може доћи до кардиналних грешака и удаљавања од значења упућене поруке..

Анализа ће бити започета са неколико примера „прозрачних” фразалних глагола. Ево и првог таквог примера:

„Others, of the older fishermen, **looked at** him and were sad.”³⁶¹

Следе и преводи:

„Остали пак, међу старим рибарима, само **су** га **гледали** и били тужни.”³⁶²

„Неколико старијих рибара **посматрали су** га и били тужни.”³⁶³

Преводиоци су се одлучили за различите глаголе како би превели фразални глагол *look at*. Ипак, ради се о синонимима који имају приближно значење. Додатно, оба преводиоца су употребила несвршене глаголе и успешно резоновала, закључивши из контекста да се ради о трајној радњи, с обзиром да фразални глагол *look at* може имати и значење свршеног глагола, те би у том случају био преведен са *погледати*.

Следи још један пример употребе тзв. „прозрачних” фразалних глагола:

„They walked up the road together to the old man’s shack and **went in** through its open door.”³⁶⁴

А овако гласе преводи:

„Кренули су заједно путем до старчеве колибе, и **ушли** у њу кроз широм отворена врата.”³⁶⁵

„Пошли су заједнички уз улицу која води до старчеве колибе и **ушли** кроз врата која су била отворена.”³⁶⁶

Поред идиоматских значења која може имати фразални глагол **go in**, он поседује и дословно значење, *ући у неку просторију или кућу*, које је у овом случају и употребљено.

³⁶¹ Hemingway, стр. 6.

³⁶² Стефановић, стр. 22.

³⁶³ Остојић, стр. 6.

³⁶⁴ Hemingway, стр. 10.

³⁶⁵ Стефановић, стр. 26.

³⁶⁶ Остојић, стр. 9.

Видимо да преводиоцима оваква употреба фразалног глагола не представља никакав проблем и да су оба преводиоца понудила идентичан превод.

Ево још једног таквог примера:

„When I ***come back*** you can tell me about the baseball.”³⁶⁷

А ево и преводâ:

„Кад ***се вратим*** причаћеш ми о бејзболу.”³⁶⁸

„А када ***се вратим***, причаћеш ми нешто о безболу.”³⁶⁹

На основу идентичних превода двају преводилаца може се поново закључити да су „прозирни” фразални глаголи, као што и сам епитет наговештава, лако докучиви и да не могу изазвати озбиљније проблеме приликом превођења.

Сваки од поменутих глагола осим својих „прозирних” значења поседује и она мање прозирна, тј. идиоматска значења с обзиром да су полисемни, али и хомонимни. Тако, рецимо, фразални глагол *come back* осим основног значења *вратити се*³⁷⁰ (физички, на место где се налази говорник), може имати и следећа значења:

- повратити се или поново се дешавати (нпр. главобоља или самопоуздање);
- вратити се у школу или на посао после одмора;
- поново постати популаран успешан или модеран;
- добити одговор на поруку, писмо итд. које сте послали или на питање које сте поставили;
- вратити се (сећање);
- одговорити некоме брзо, дрско или љутито.³⁷¹

Та друга значења су теже докучива и ослањају се на контекст, како језички, тако и ванјезички, па могу изазвати проблеме у превођењу и резултирати различитим степенима изоморфизма значења преведене реченице, фразе, синтагме итд. у зависности од тога за који превод се преводилац одлучи.

У наставку следи анализа преводâ неких мање „прозирних” фразалних глагола.

Ево једног таквог примера:

„ . . . because the wind had backed into the north and then ***dropped off*** and it was pleasant and sunny on the Terrace.”³⁷²

³⁶⁷ Hemingway, стр. 12.

³⁶⁸ Стефановић, стр. 27.

³⁶⁹ Остојић, стр. 10.

³⁷⁰ Првих пет превода овог фразалног глагола показују особине полисемије, с обзиром да су сва значења блиска и изведена из основног значења „вратити се” без обзира што су пренесена. С друге стране последње значење је сасвим другачије природе, те поседује особине хомонимије.

³⁷¹ *Oxford Phrasal Verbs Dictionary for Learners of English*, Oxford University Press, Oxford, 2006, стр. 62.

³⁷² Hemingway, стр. 7.

Следе и преводи ове клаузе:

„ . . . јер се ветар усмерио на север и онда смирио, тако да је на тераси било пријатно и сунчано.”³⁷³

„ . . . јер је ветар дувао према северу а затим се умирио, и на Тераси је било пријатно и суначано.”³⁷⁴

Преводиоци су употребили синонимне глаголе *смирити се* и *умирити се* како би превели фразални глагол *drop off*, чије је једно од значења: *смањити се у броју, интензитету или количини*. Оба преводиоца су правилно резоновала и постигла висок степен изоморфизма значења. Илустрације ради, овај фразални глагол може имати и сасвим различито значење од поменутог, па може значити и *уснавати се, дремнути*. Оба поменута значења су идиоматског карактера, а како би се преводилац одлучио за једно или друго, неопходно је не само његово потпуно владање лексичким опусом језика-извора и језика-циља већ и препознавање језичког и ванјезичког контекста. У овом случају вероватно не би дошло до недоумица и вероватноћа погрешног избора је веома мала, с обзиром да је тешко поверовати да би се преводилац одлучио за варијанту да је „ветар задремао”, осим ако је у питању поетска функција језика, што представља део неке касније дискусије. Ипак, постоје фразални глаголи код којих би више понуђених значења могло бити употребљено у преводу конкретног фразалног глагола, а где би познавање контекста одиграло пресудну улогу.

Следи један такав пример:

„They picked up the gear from the boat.”³⁷⁵

Овако гласе преводи за које су се преводиоци одлучили:

„Покупили су опрему из чамца.”³⁷⁶

„Узели су алат из чамца.”³⁷⁷

Фразални глагол *pick up* поседује мноштво разичитих значења. Ипак, постоје три значења која су применљива у овом контексту и која би могла довести до недоумица, а то су следећа:

- подићи (са пода);
- отићи негде и узети;
- покупити (са пода).³⁷⁸

Ниједан од преводилаца није се одлучио за прву наведену варијанту и то оправдано. Контекст искључује ову могућност, јер у наставку романа аутор говори о томе да старац

³⁷³ Стефановић, стр. 23.

³⁷⁴ Остојић, стр. 7.

³⁷⁵ Hemingway, стр. 10.

³⁷⁶ Стефановић, стр. 25.

³⁷⁷ Остојић, стр. 9.

³⁷⁸ *Oxford Phrasal Verbs Dictionary for Learners of English*, Oxford University Press, Oxford, 2006, стр. 225.

носи одређени део опреме, док је дечак задужен за други део. Самим тим је наговештено да су старац и дечак морали узети опрему и удаљити се из чамца, а не само подићи је у вис. Што се тиче другог и трећег превода, Стефановић се определио за варијанту *покупити*, док је Остојићев избор био глагол *узети*. У једном домену превода су оба преводиоца исправно резоновала, јер оба превода дочаравају чињеницу да је опрема узета из чамца, тј. да више није тамо. Стефановићев превод је, ипак, детаљнији и у том погледу успешнији, јер наглашава да је било више комада опреме чим је она „покупљена” из чамца. Опет, оба преводиоца су постигла висок степен изоморфизма значења одлучивши се за приближне интерпретације. Међу бројним значењима која може имати овај фразални глагол постоје и она која су потпуно неприменљива на *опрему* која се помиње, па и не долазе у обзир за разматрање код избора преводног еквивалента, на пример *покупити (прехладу)* или *освојити (награду)*. Ипак, има и оних која би могла доћи у обзир, као што је нпр. значење *купити нешто повољно*, јер се опрема може купити. Ипак, сам контекст искључује ову варијанту, што још једном доказује чињеницу да поред језичке димензије у процесу превођења треба водити рачуна и о ванјезичкој.

Размотримо следећи пример употребе фразалног глагола и понуђених превода:

„He simply woke, looked out the open door at the moon and unrolled his trousers and ***put*** them ***on***.”³⁷⁹

„Пробудио се мирно, погледао кроз отворена врата месец, развио и онда ***навукао*** чакшире.”³⁸⁰

„Једноставно би се пробудио, погледао кроз отворена врата према месецу, развио панталоне и ***навукао*** их.”³⁸¹

Поред мноштва различитих значења која поседује овај фразални глагол, прва асоцијација је најчешће на његово значење *обући (одећу)*, које и представља прву одредницу у речнику фразалних глагола.³⁸² Управо у том значењу је овај глагол и употребљен у цитираној реченици. Оба преводиоца су се одлучила за превод *навући*, уместо *обући*, што је у овом случају сасвим прихватљиво, ако се узме у обзир чињеница да је панталоне неопходно „навући” да би се обукле. С друге стране, глагол *навући* има много шире значење од глагола *обући*, с обзиром да се други користи само за одећу, а „навући” можете нпр. и смркнуту фацу, чизме итд, што не бисте могли „обући”. Ипак, преводилац се одлучио за ову

³⁷⁹ Hemingway, стр. 19.

³⁸⁰ Стефановић, стр. 34.

³⁸¹ Остојић, стр. 16.

³⁸² *Oxford Phrasal Verbs Dictionary for Learners of English*, Oxford University Press, Oxford, 2006, стр. 245-246.

опцију у конкретном контексту, док би се, вероватно, у другој ситуацији определио за друге опције у зависности од самог контекста.

Фразални глагол који има супротно значење од глагола *put on* је глагол *take off*.

Следећи пример илуструје његову употребу:

„They had eaten with no light on the table and the old man ***took off*** his trousers and went to bed in the dark.”³⁸³

„Јели су без светла на столу, и старац ***скину*** чакшире и леже по мраку у кревет.”³⁸⁴

„Док су јели, светлост није горела на столу, и старац ***свуче*** панталоне и у помрчини приђе кревету.”³⁸⁵

Примећује се да је избор преводилаца пао на различите глаголе који су, ипак, у овом контексту синонимни, јер се одећа може и „скинути” и „свући”, посебно када се ради о комаду одеће као што су панталоне. То значи да су оба превода једнако успешна и ради се само о разлици у стилу приликом избора глагола.

Међутим, осим значења *скинути (одећу)*, фразални глагол *take off* има и низ другачијих значења, што је, као што је већ поменуто, својство фразалних глагола које одликује полисемија и хомонимија. Приликом анализе детектован је следећи пример употребе овог фразалног глагола:

„Holding the line with his left shoulder again, and bracing on his left hand and arm, he ***took off*** the tuna ***off*** the gaff hook and put the gaff back in place.”³⁸⁶

Следе и преводи ове реченице:

„Држећи опет уже преко левог рамена, и ослањајући се на леву шаку и руку, ***скинуо*** је туну с куке и оставио куку натраг на место.”³⁸⁷

„Опет је држао конопцац на левом рамену и одржавајући левом руком равнотежу, он ***свуче*** рибу с куке а ову врати на старо место.”³⁸⁸

У овом примеру се фразални глагол *take off* не односи на одећу, већ на предмет и има значење: *склонити, скинути (са нечега)*. Стефановић је овај фразални глагол превео глаголом *скинути*, постигавши највиши степен изоморфизма значења, док је Остојић такође досегао веома висок степен изоморфизма одредивши се за варијанту *свући* која је применљива у контексту с обзиром да се ради о риби која је закачена за удицу. Ипак, када би се радило о неком другом контексту, друга варијанта не би била адекватна; на пример када би требало књигу *скинути* са полице, а не *свући* итд. С друге стране, овде се ради о анализи

³⁸³ Hemingway, стр. 18.

³⁸⁴ Стефановић, стр. 33.

³⁸⁵ Остојић, стр. 15.

³⁸⁶ Hemingway, стр. 48.

³⁸⁷ Стефановић, стр. 58.

³⁸⁸ Остојић, стр. 37.

конкретног примера у одређеном контексту, те би и други превод био сасвим прихватљив. Овај пример има за циљ да илуструје важност контекста, а не само језичког материјала као таквог, и наглашава потребу његовог препознавања како би се, поново, изабрао адекватан преводни еквивалент. Интересантно је и приметити да су се преводиоци определили за исте глаголе у оба случаја, било да се ради о одећи, било о предмету, што донекле осликава њихов лични стил који преносе на сâм превод.

Ево и једног мање успешног превода употребе фразалних глагола:

„They do not see it ashore because they do not know what to **look for**, he thought.”³⁸⁹

„. . . На копну се ти знаци не виде, јер људи не знају *шта да гледају*’, мислио је.”³⁹⁰

„Они, на обали, не могу их видети јер не знају у *шта да гледају*, размишљао је.”³⁹¹

Фразални глагол *look for* има основно значење *тражити (некога или нешто)*, док поседује и додатно значење *очекивати, надати се*. Као што се из примера може закључити, овде се ради о основној употреби овог глагола. Преводиоци су се, пак, одлучили за глагол *гледати*, који би представљао превод глагола *look*. Фразалне глаголе, с друге стране, осим основе глагола, која је у овом случају *look*, одликује и партикула која додаје значење и мења га. У овом примеру ради се о „непрозирном” фразалном глаголу, те је његово значење сасвим другачије од значења основе глагола. Стога су оба преводиоца постигла веома низак ниво изоморфизма, искористивши превод *гледати (нешто или у нешто)*. У том значењу би требало употребити фразални глагол *look at*, а не *look for* који, као што је већ наведено, има сасвим друго значење. Дакле, реч је о неадекватном преводу, јер фразе *тражити (погледом)* и *гледати (нешто или у нешто)* имају сасвим различито значење. Овај пример потврђује полазно становиште да је потребан висок ниво опреза код превођења фразалних глагола који поседују идиоматско значење.

У прилог томе иде и наредни пример превода фразалног глагола са истом глаголском основом који је далеко успешнији од претходног, иако су се преводиоци определили за различите преводе:

„He had been there before and one of the fishermen **was looking after** the skiff for him.”³⁹²

„Био је тамо раније и један рибар *је чувао* чун уместо њега.”³⁹³

„Био је ту раније, а један од рибара *водио је*, уместо њега, *бригу* о чамцу.”³⁹⁴

Два наизглед различита превода уствари имају приближно значење и представљају успешан превод наведеног фразалног глагола. Наиме, глагол *look after* значи *пазити, чувати*,

³⁸⁹ Hemingway, стр. 51.

³⁹⁰ Стефановић, стр. 61.

³⁹¹ Остојић, стр. 39.

³⁹² Hemingway, стр. 106.

³⁹³ Стефановић, стр. 109.

³⁹⁴ Остојић, стр. 79.

водити рачуна о некоме или нечему. Може се, стога, закључити да су преводиоци употребили релативне синонине, с обзиром да апсолутни синоними не постоје, те су постигли висок ниво изоморфизма приликом превода конкретног фразалног глагола.

Следи још један пример који потврђује наведено становиште о неопходности потпуног владања лексичким опусом оба језика, а реч је о мање успешним преводима:

„ ’Now let me **get through** the eating of this dolphin and get some rest and a little sleep’ ”³⁹⁵

Анализираћемо сада и два различита превода:

„ – А сад ваља **се нахранити** овим делфином, па да се мало одморим и колико-толико одспавам. ”³⁹⁶

„ ’Сада **да** мало **пробам** овог делфина, па да се и ја одморим и мало одспавам. ’ ”³⁹⁷

Фразални глагол *get through (something)* има значење *потрошити, конзумирати (потпуно)*, тј. *појести, попити* итд. Анализом преводâ дошло се до закључка да ниједан од превода не поседује висок степен изоморфизма. Стефановићев превод се може окарактерисати као превод који донекле преноси значење, али не у потпуности. Наиме, превод *нахранити се* преноси аспект конзумирања хране, али не и количину поједене хране, јер би *нахранити се* значило *појести довољно хране да не будете више гладни*, док овај фразални глагол поседује значење *појести сву поменућу храну*, тј. *појести је до краја*, што не мора нужно бити иста количина хране. Други превод, међутим, није ни близу намераваног значења, јер *мало пробати* имплицира да се ради о веома малој количини, недовољној да се заситите, а посебно не значи *појести у потпуности, до краја*, што би био адекватан превод овог фразалног глагола. Закључак је да се код првог примера ради о ниском степену изоморфизма, док је у другом примеру реч о значењу сасвим другачијем од намераваног, тј. његовом губљењу.

Што се тиче самих идиома, тј. фраза са идиоматским значењем, већ је напоменуто да је оригинални текст прилично сиромашан њима, с обзиром на чињеницу да препознатљив стил аутора одликује једноставност форме и израза. Ипак, пажња је посвећена анализи неколицине идиома. Један такав пример налази се при почетку романа:

„ ’How old was I when you first took me in a boat?’ ”

„ ’Five and you nearly were killed when I brought the fish in **too green** and he nearly tore the boat to pieces. Can you remember?’ ”³⁹⁸

Ево и преводâ наведеног пасуса:

„ - Колико ми је било година када си ме први пут узео у чамац?

³⁹⁵ Hemingway, стр. 68.

³⁹⁶ Стефановић, стр. 76.

³⁹⁷ Остојић, стр. 51.

³⁹⁸ Hemingway, стр. 8.

- Пет, и умало ниси страдао када сам прерано извукао рибу а она такорећи смрвила чамац у парампарче. Можеш ли да се сетиш?’³⁹⁹

„Колико сам имао година када си ме повео на море?’

’Пет, и скоро да ниси погинуо када сам се нагнуо, прерано, да извучем рибу, а она замало да размрска чамац. Сећаш ли се тога?’⁴⁰⁰

Цитиран је део дијалога како би се предочио контекст. Идиоматски израз *too green* буквално преведен не би имао ни приближно значење његовом стварном значењу, јер у њему нема ничега *зеленог*, већ значи *превише рано*, *прерано*. Оба преводиоца су резоновала на исти начин и успешно превела овај идиоматски израз и у потпуности пренела намеравао значење. Када се мало дубље проникне у структуру самог идиома, намеће се закључак да је значење донекле докучиво, с обзиром на чињеницу да се *зелено*, у пренесеном значењу, асоцира са нечим или неким ко је млад, па самим тим се може извући и конотација *прерано*. Ипак, на први поглед, буквално преведен идиом би имао потпуно друго значење које не би имало никаквог смисла у контексту, за разлику од његовог правог значења. То додатно потврђује потребу за познавањем потпуног лексичког опуса одређеног језика, укључујући и фразалне и идиоматске изразе, како би превод био успешан, а интенција аутора пренета на адекватан начин.

Следи још један израз са идиоматским значењем:

„If I have to have it, I will open it, cost whatever it costs.”⁴⁰¹

Следе и преводи ове реченице, са преводима подвученог израза:

„Ако будем морао да је отворим, отворићу је, на куд нукло нек нукло.”⁴⁰²

„Ако хоћу да је отворим, отворићу је без обзира на све.”⁴⁰³

Овде је поново реч о две наизглед сасвим различите интерпретације, а ипак обе мање или више успешне. Остојић се одлучио за описни превод фразе који је коректан и поседује висок ниво изоморфизма значења. Стефановић се, с друге стране, определио за одговарајућу изреку у српском језику која, будући да је и сама идиоматска, представља превод који се приближава потпуном изоморфизму значења, те овом преводу треба дати предност у односу на описни, јер успешан превод представља досезање изоморфизма значења на више нивоа, од којих је један свакако и стил, који је у овом примеру очуван.

³⁹⁹ Стефановић, стр. 23-24.

⁴⁰⁰ Остојић, стр. 7.

⁴⁰¹ Hemingway, стр. 50.

⁴⁰² Стефановић, стр. 61.

⁴⁰³ Остојић, стр. 39.

Као што је већ поменуто, основна карактеристика фразеолошких и идиоматских израза је њихова полисемија и хомонимија. Они поседују више могућих значења, а задатак преводиоца је да препозна намеравано значење у датом контексту.

Питања синонимије, с друге стране, привлаче пажњу у превођењу књижевних дела у ситуацијама када је потребно, међу мноштвом синонима који представљају потенцијалне преводе одређене речи или фразе, одабрати онај који ће омогућити постизање вишег степена изоморфизма значења приликом превођења.

У току анализе, примећено је неколико примера код којих су се преводиоци одлучили за различите преводе. Анализа примера који следе има за циљ да укаже на чињеницу да се постиже различит ниво изоморфизма значења у зависности од тога за који од синонима који представљају потенцијалне преводе одређене семантичке јединице се преводилац одлучи.

Први пример ове врсте на који се наишло у роману приликом анализе је следећи:

„Once there had been *a tinted photograph* of his wife on the wall but he had taken it down because it made him too lonely to see it and it was on the shelf in the corner under his clean shirt.”⁴⁰⁴

Следе и два различита превода, наведеног пасуса:

„Једном је на зиду стајала и *бојом дотерана фотографија* његове жене, али старац је бејаше скинуо јер се осећао исувише усамљеним кад би је гледао, те се сада налазила на полици у углу испод чисте кошуље.”⁴⁰⁵

„Раније је висила на зиду и *фотографија* његове жене *у боји*, али ју је скинуо, јер се под погледом са слике осећао сувише усамљен, и сада је слика његове жене била на полици у углу под његовом чистом кошуљом.”⁴⁰⁶

Најближи превод подвучене фразе био би *ретуширана (црно-бела) фотографија*. Стафановићев превод представља синонимну конструкцију наведеној. Наиме, када би требало парафразирати термин *ретуширати*, одговарајућа парафраза била би управо *дотерати бојом*. Стефановићева варијанта је, дакле, одговарајућа и представља превод који досеже веома висок ниво изоморфизма значења, јер фраза *бојом дотерана фотографија* сугерише да је фотографија некада била црно-бела, те да је касније ретуширана. Остојићев превод, међутим, не преноси овакво значење. Употребивши фразу *фотографија у боји*, преводилац је направио грешку. На првом месту, нигде се не помиње да је фотографија дорађена, па читалац стиче утисак да се ради о фотографији која је направљена у боји. Фотографија старчеве жене, која више није у животу, мора да је настала у даљој прошлости

⁴⁰⁴ Hemingway, стр. 11.

⁴⁰⁵ Стефановић, стр. 26.

⁴⁰⁶ Остојић, стр. 10.

у односу на тренутак приповедања. Преводац, дакле, није узео у обзир историјски контекст, као ни чињеницу да је мало вероватно да се заиста ради о фотографији у боји чија је шира употреба започела знатно касније. Ако томе додамо такође занемарен контекст да се ради о старцу који живи у јако скромним условима, могућност да је фотографија настала у боји је смањена на минимум. Полазна претпоставка је да читалац није упознат са оригиналом, или му није доступан, и своју интерпретацију формира на основу превода који чита, стварајући тако погрешну слику, тј. поруку, а не онакву какву је аутор намеравао одаслати. Закључак је да приликом избора синонима који су можда само наизглед синоними треба бити вишеструко опрезан и, осим строго језичког, водити рачуна и о осталим аспектима превода.

Следи анализа једног пасуса из оригиналног дела и његових превода, који обилују примерима који илуструју различите нивое изоморфизма на путу од намераваног до протумаченог значења:

„Here there were concentrations of *shrimp* and *bait fish* and sometimes *schools of squid* in the deepest holes and these rose close to the surface at night where all the wandering fish fed on them.”⁴⁰⁷

„Овде су се у гомилама окупљали *ракови* и *рибе за мамац* и, покаткад у најдубљим рупама, *jama suna* које су преко ноћи долазиле до саме површине где су постајале плен свих риба луталица.”⁴⁰⁸

„Ту су се окупљале огромне количине *сардела* и *ситне рибе*, неки пут на најдубљим местима, и *jato mastiljavих риба* и ове су се ноћу пеле до саме површине где су се све рибе-путнице храниле њима.”⁴⁰⁹

Најближи еквивалент подвучене именице *shrimp* био би *рачић*⁴¹⁰. То Стефановићев превод чини ширим, јер се он определио за превод *ракови*. Рачићи представљају подврсту ракова, али је то и јастог, скамп или краба, што значи да Стефановићев превод поседује шире значење од оригиналног превода (зП=зП+). Ипак, када се овај превод упореди са Остојићевим, долази се до закључка да је он, иако ширег значења, доста успешнији од овог другог, с обзиром да је Остојић понудио превод *сарделе* и на тај начин употребио неадекватан превод, јер сардела и рачић, осим заједничке особине да су морске животиње, представљају две сасвим различите врсте. Овај превод се тако приближава доњој граници, тј. ситуацији када је намеравано значење потпуно изгубљено (зП=0).

⁴⁰⁷ Hemingway, стр. 22.

⁴⁰⁸ Стефановић, стр. 36.

⁴⁰⁹ Остојић, стр. 18.

⁴¹⁰ Према Бенсону: рачић, кревета, скамп (Бенсон, Мортон, *Енглеско-српскохрватски речник*, Просвета, Београд, 1993, стр. 573). На основу одредница у Лонгмановом, МакМилановом и Кобилдовом једнојезичном речнику, такође, најближи еквивалент је управо *рачић*.

Што се тиче другог примера Стефановић је, употребивши превод рибе за мамац (*bait fish*), постигао готово потпун изоморфизам значења. Наиме, ни сам аутор не прецизира о којој врсти риба се ради, већ да су то једноставно рибе које се користе за мамац. Дакле, у овом случају се може употребити формула $зП=зП$. Остојић, пак, ову синтагму преводи као *ситне рибе*, што је недовољно прецизно. Да би се користиле као мамац, рибе морају бити ситне, те се донекле може проникнути у природу избора преводиоца. С друге стране, ситне рибе не морају нужно бити и рибе за мамац, па превод овог преводиоца поседује шире значење од намераваног ($зП=зП+$).

Што се тиче превода синтагме *schools of squid* примећено је да се Стефановић определио за превод *jama sipa*, док је Остојићев избор *jato mastiljavih riba*. С обзиром да је *squid ligња*⁴¹¹, овде се наилази на ситуацију сличну оној са раковима и рачићима, јер лигње припадају врсти сипа, али такође и хоботнице или наутилуси, на пример. Стога први превод поседује значење које је шире од намераваног ($зП=зП+$). Други преводилац се, међутим, определио за варијанту *jato mastiljavih riba* која, опет, има својих недостатака. Особина сипа, па тиме и лигњи, јесте испуштање мастила, али то је, на првом месту, заједничка особина која није примарна. На другом месту, ни сипе ни лигње нису рибе, већ главноношци, па је овај превод непрецизан, нејасан и донекле нетачан. Које значење би поседовала синтагма мастиљаве рибе из угла читаоца? Поред тога, множину *schools* преводилац је превео једнином *jato* што додатно подстиче удаљавање од намераваног значења. Према томе, овај други превод може се окарактерисати као превод који носи значење на граници између $зП=зП+$ и $зП=0$, јер четири раније презентована модела нивоа изоморфизма значења представљају четири полазне категорије са мноштвом нијанси између њих. Један од таквих случајева је и овај презентовани, па се уопштено може говорити о значењима која се приближавају једној од четири категорије, док је готово немогуће увек их сврстати у једну од њих.

Док су у наведеном примеру оба преводиоца *school* превела као *jato*, што представља адекватан превод ове именице, током анализе примећена је недоследност код једног од преводилаца који исту именицу, у сличном контексту, у следећем примеру преводи другачије:

„He did not dream of the lions but instead of a vast school of porpoise that stretched for eight or ten miles . . . ”⁴¹²

„Није сањао лавове већ уместо њих големо jato мрких делфина које се било протегло читавих осам или десет миља у дужину . . . ”⁴¹³

⁴¹¹ Бенсон, Мортон, *Енглеско-српскохрватски речник*, Просвета, Београд, 1993, стр. 602.

⁴¹² Hemingway, стр. 69.

„Није сањао лавове већ велики poj делфина који се разастро по површини од осам до десет миља . . . ”⁴¹⁴

Стефановић је поново употребио именицу *jato* постигавши висок ниво изоморфизма значења, док Остојић, одлучивши се за превод *poj*, није обавио успешан преводачки задатак, с обзиром да се именица *poj* у српском језику користи за групе инсеката и не може бити употребљена у овом контексту да опише групу риба. Превод који би обезбедио висок ниво изоморфизма значења је *jato*, јер ова именица представља преводни еквивалент именице *school* која се у енглеском језику употребљава да опише групације риба и осталих морских животиња. Остојић прибегава оваквом преводу у још једном случају када „. . . all of the school . . . ”⁴¹⁵ преводи као „цео рој”⁴¹⁶, док Стафановић поменути синтагму преводи као „у јатима”⁴¹⁷, што потврђује доследност у превођењу код овог преводаоца.

Наредни пример има за циљ да укаже на сасвим другачију димензију превођења:

„They came in a pack and he could only see the lines in the water that their fins made . . . ”⁴¹⁸

„Дошле су у буљуцима и он је само могао да види бразде у води које су за собом остављала њихова пераја . . . ”⁴¹⁹

„Дошле су у чопору и угледао је само линије које су њихова пераја правила . . . ”⁴²⁰

С обзиром да је реченица извучена из контекста, неопходно је нагласити да се ради о ајкулама. Најприближнији превод био би у *групи*. Међутим, с обзиром да се ради о крволочним створењима, сасвим је оправдан поступак преводаоца који су ову именицу превели метафорички, па она код Стефановића гласи *буљук*, а код Остојића *чопор*. И један и други избор наглашавају масовност, јер је група била бројна, и крволочност, што је особина ових морских створења. Дакле, иако понуђени преводи не представљају директне преводне еквиваленте поменуте именице из енглеског језика, они успешно преносе намеравамо значење.

Сличан поступак може се приметити у преводу енглеске именице *God* чије је значење *Бог*. На овај начин је поменути именица и преведена у већини случајева, као у примеру:

„ ’God help him to take it.’ ”⁴²¹

⁴¹³ Стефановић, стр. 77.

⁴¹⁴ Остојић, стр. 52.

⁴¹⁵ Hemingway, стр. 61. Поново су у питању делфини.

⁴¹⁶ Остојић, стр. 46.

⁴¹⁷ Стефановић, стр. 70. Овде се, међутим, не може пренебрегнути грешка у преводу броја из енглеског на српски језик, јер се у оригиналу помиње једнина, док је у преводу реч о множини.

⁴¹⁸ Hemingway, стр. 102.

⁴¹⁹ Стефановић, стр. 106.

⁴²⁰ Остојић, стр. 76.

⁴²¹ Hemingway, стр. 34.

где преводи гласе:

„ – Нек **Бог** да да загризе.”⁴²²

„ ’ Дај **Боже**, да загризе.’ ”⁴²³

Међутим, наилазимо и на другачије преводе ове исте именице. Следи такав пример код једног од преводилаца:

„ ’ **God** let him jump’ ”⁴²⁴

„ – **Господе**, само нека скочи”⁴²⁵

„ ’ **Боже**, пусти је да скочи’ ”⁴²⁶

Иако није употребљен дослован превод, и у првом случају је достигнут висок ниво изоморфизма значења, јер се ради о синонимима који преносе исто значење када се књижевни лик обраћа Богу, па су именице Бог или Господ, Исус или Христ, истог значења. Упркос чињеници да се не односе на исту фигуру, у тренутку молитве имају исто значење, јер се обраћамо Христу, Богу, Господу, Исусу, Исусу Христу итд. Погледајмо један такав пример:

„ ’ **Christ**, I did not know he was so big.’ ”⁴²⁷

„ **Христe бoжe**, нисам знао да је толико велика.”⁴²⁸

„ **Исусе**, нисам знао да је тако велика.”⁴²⁹

или:

„ ’ **Christ** knows he can’t have gone.’ ”⁴³⁰

„ – **Бог** зна да није могла отићи.”⁴³¹

„ ’ За име **Христа**, није се могла изгубити.’ ”⁴³²

Наизглед сасвим различити преводи представљају синонимне преводе и преносе идентично значење.

У току анализе текстова примећени су, у неколико наврата, примери превођења боја. Овакви примери су интересантни за анализу због своје међусобне различитости. Ево и једног од њих:

„He was bright in the sun and his head and back were **dark purple** and in the sun the stripes on his sides showed wide and a **light lavender**.”⁴³³

⁴²² Стефановић, стр. 47.

⁴²³ Остојић, стр. 27.

⁴²⁴ Hemingway, стр. 44.

⁴²⁵ Стефановић, стр. 55.

⁴²⁶ Остојић, стр. 34.

⁴²⁷ Hemingway, стр. 55.

⁴²⁸ Стефановић, стр. 65.

⁴²⁹ Остојић, стр. 43.

⁴³⁰ Hemingway, стр. 34.

⁴³¹ Стефановић, стр. 47.

⁴³² Остојић, стр. 27.

Погледајмо сада два сасвим различита превода:

„Блистала се на сунцу а глава и леђа беху јој као **тамни гримиз**, док су обасјане сунцем широке пруге на њеним боковима биле **светле као деспић**.”⁴³⁴

„Блештала је на сунцу а њена глава и леђа беху **тамни и црвени** док су јој се пруге на слабинама преливале у **отвореној плавој боји**.”⁴³⁵

Из цитиране оригиналне реченице запажа се да се ради о тамнољубичастој и светлољубичастој, тј. боји лаванде. Као што се може приметити, Стефановић тамнољубичасту преводи као *тамни гримиз*, док светлољубичасту преводи описно, користећи поређење, конструкцијом *светле као деспић*. У првом примеру ради се о две сасвим различите боје, јер је гримизна уствари нијанса црвене боје, те би тамни гримиз била тамно-црвена, бордо боја. У другом примеру је преводилац доста неодређен и нејасан. Наглашава да се ради о светлој нијанси. Али која је боја деспића?⁴³⁶ Читалац перцепира да се ради о некој светлој боји, али није у стању да протумачи о којој боји је реч. У претходном примеру је љубичаста боја преведена као гримизна, тј. црвена. Замислимо какву слику читалац формира у својој глави: уместо две нијансе љубичасте боје, тамно-љубичасте и светло-љубичасте, стиче се слика комбинације тамно-црвене и непознате боје! Закључак је да се намеравао значење изгубило на путу од аутора до читаоца.

За Остојића су, с друге стране, „глава и леђа” *тамни и црвени* уместо тамно-љубичасти, док светло-љубичасту преводи као *отворену плаву*. И у једном и у другом случају ради се о сасвим другим бојама, а не само различитим нијансама, те следи закључак да и у овом случају долази до губитка намераваоног значења, јер уместо две нијансе љубичасте боје, читалац у својој глави формира слику о риби која на себи има црвену и плаву боју.

Раније у роману синтагма „***lavender wings***”⁴³⁷ у Стефановићевом преводу гласи „***крила боје деспића***”⁴³⁸, док су код Остојића то „***крила боје лавендера***”⁴³⁹

⁴³³ Hemingway, стр. 52.

⁴³⁴ Стефановић, стр. 62.

⁴³⁵ Остојић, стр. 40.

⁴³⁶ Након консултовања неколико речника, коначно је пронађена одредница у Речнику Матице српске: „**деспић** м бот. род вишегодишњих медитеранских зељастих биљака *Lavandula* из ф. уснатица (*Labiatae*), с мирисавим листовима и цветовима, из којих се добија етерично уље лаванда; назив за поједине врсте тога рода (*L. spica*, *L. officinalis*). (*Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2007, стр. 270-271) Трагом ове дефиниције може се закључити да је преводилац највероватније имао на уму боју лаванде која и јесте светло-љубичаста као у оригиналу. Ипак, просечном читаоцу боја деспића преноси нејасно и крајње неодређено значење, а мало је вероватно да ће читалац посегнути за речником како би проверио које је боје риба у роману. Уосталом, то и није његов задатак, већ задатак преводиоца. Боја лаванде би, с друге стране, пренела сасвим јасно, тј. оригинално значење.

⁴³⁷ Hemingway, стр. 41.

⁴³⁸ Стефановић, стр. 52.

⁴³⁹ Остојић, стр. 32.

Нешто касније у роману помиње се иста боја, а ево какве су варијанте сада преводиоци понудили:

„It was higher than a big scythe blade and a very pale lavender above the dark blue water.”⁴⁴⁰

„Сасвим бледољубичаст, над тамном плавом водом, био је виши од сечива велике косе.”⁴⁴¹

„Био је већи од оштрице највеће косе и јасно светлољубичаст изнад тамноплаве воде.”⁴⁴²

Запажамо да овог пута *lavender* оба преводиоца преводе као *светлољубичасту*, односно *бледољубичасту*, где ова два придева представљају синониме. Придев *pale*, пак, који на енглеском језику значи блед, требало би да додатно нагласи изражено светлу нијансу ове боје. Стефановић овај ефекат постиже употребом конструкције *сасвим бледољубичаст*, док Остојић користи сличну конструкцију *јасно светлољубичаст*. Иако су оба преводиоца пренела висок ниво изоморфизма значења упућене поруке, Стефановићев превод је ближи оригиналу, јер наглашава да се ради о светлој нијанси већ светле боје (*lavender*). Стога се овај превод приближава идеалтипском примеру потпуног изоморфизма значења који би се могао представити формулом ЗП=ЗП. Одакле, онда, оваква нагла промена код преводилаца у превођењу исте боје? У једном тренутку то је „боја деспиха” и „отворена плава”, док је у следећем тренутку то „бледољубичаста” односно „светлољубичаста”. Тако од нејасног, односно изгубљеног значења у једном примеру стиже се до сасвим успешно пренетог значења у другом, док је све време реч о преводу исте боје. Овакве разлике у преводима преводиоци, ипак, не би смели да дозволе, јер се може закључити да се ради о немарности.

Следи још један пример недоследности приликом превођења боја:

„ . . . with his purple pectoral fins . . . ”⁴⁴³

„ . . . грудних гримизних пераја . . . ”⁴⁴⁴

„ . . . са њеним пурпурним грудним перајима . . . ”⁴⁴⁵

Стефановић остаје доследан свом избору, те, поново, *purple* преводи као *гримизну*. Овај превод је, међутим, неадекватан, јер би гримизна, тј. тамно-црвена боја на енглеском била *crimson*, а овде се ради о љубичастој боји. Остојић, међутим, мења свој избор и овог пута, па уместо црвене у претходном примеру одлучује се за *пурпурну*, која представља синоним љубичастој боји, и на тај начин постиже веома висок ниво изоморфизма значења,

⁴⁴⁰ Hemingway, стр. 77.

⁴⁴¹ Стефановић, стр. 84.

⁴⁴² Остојић, стр. 58.

⁴⁴³ Hemingway, стр. 56.

⁴⁴⁴ Стефановић, стр. 66.

⁴⁴⁵ Остојић, стр. 42.

тј. приближава се идеалтипској ситуацији зП=ЗП. Поново се намеће питање одакле оваква недоследност код преводиоца да једну исту боју у једном случају преведе као црвену, а у другом као пурпурну? С обзиром да се не може проникнути у његову намеру, биће анализиран још један сличан пример:

„In the turtle boats I was in the cross-trees of the mast head and even at that height I saw much. The dolphin look greener from there and you can see their stripes and their purple spots and you can see all of the school as they swim. Why is it that all the fast-moving fish of the dark current have purple backs and usually purple stripes or spots? The dolphin looks greener of course because he is really golden. But when he comes to feed, truly hungry, purple stripes show on his sides as on a marlin.”⁴⁴⁶

Следе и преводи овог пасуса:

„На једрењацима којима смо ловили корњаче стајао сам на врху јарбола на крижу па сам чак и с те висине много видео. Делфини одозго изгледају још више зелени и могу се видети пруге по њима и њихове гримизне пеге, а човек их може видети како пливају у јатима. Зашто ли све брзе рибе тамних струја имају гримизне хрбате и обично уз то гримизне пруге или пеге? Делфин, наравно, изгледа зелен зато што је у ствари златне боје. Али када долази да једе, кад је заиста гладан, гримизне пруге на његовим боковима виде се као код копљарки.”⁴⁴⁷

„Стајао сам једном на греди што спаја јарболе у чамцу од корњачина оклопа и већ са те висине видео сам сасвим лепо. Делфин је тада изгледао зеленији и могле су се видети његове пруге и пурпурне тачке а могао се видети и цео рој. Због чега брзе рибе које живе у тамним морским струјама имају пурпурна леђа или, обично, црвене пруге или мрље. Делфин изгледа наравно зелен јер је у ствари златан. Али, када жели да се нахрани, прописно гладан, тада се виде пурпурне пруге као и код марлина.”⁴⁴⁸

Овај пасус, као што се на први поглед примећује, обилује примерима превођења боја. Евидентно је да зелена или златна не представљају проблем и да су оба преводиоца резоновала на исти начин. Љубичаста, ипак, и даље представља предмет за дискусију. Наиме, Стефановић, упорно наставља да је преводи као *гримизну боју*, неадекватно, док Остојић, у три од четири примера исту боју преводи као *пурпурну* и постиже висок ниво изоморфизма, док у једном случају исти придев преводи као „*црвене пруге*”. Оваква нагла и неочекивана промена сасвим је неоправдана и неоснована, јер се ради о једној те истој боји. Промена у преводу примећена је и код оба преводиоца приликом превођења придева *greener*

⁴⁴⁶ Hemingway, стр. 60-61.

⁴⁴⁷ Стефановић, стр. 70.

⁴⁴⁸ Остојић, стр. 46-47.

(зеленији), који у првом појављивању преводе компаративом, као у оригиналној реченици, док у другом појављивању, сасвим неоправдано, прелазе на позитив придева.

У овом пасусу запажен је још један пример погодан за анализу, а то је први подвучени пример. Синтагму *turtle boats* Стефановић преводи фразом *једрењаџи којима смо ловили корњаче*, адекватно, док Остојић уводи синтагму *чамац од корњачина оклопа*. Овај превод је нетачан и не преноси намеравано значење, јер се придев *turtle* (*корњачин*) односи на намену, а не на материјал од кога је чамац направљен, јер се то нигде у тексту не помиње. Преводилац се послужио техником додавања, с тим што није постигао циљ појашњења, већ је пренео неко сасвим другачије значење од оригиналног. Читалац ће се присетити разговора између старца и дечака са почетка романа када су говорили о чамцима који иду у лов на корњаче, што помаже у преводу ове синтагме. Преводилац очигледно није обратио пажњу на поменути информацију и та чињеница је резултовала оваквим преводом, што потврђује неопходност повезивања контекста и потребе да се поред језичких морају узети у обзир и остали фактори.

Вратимо се накратко на анализу превода боја које су створиле погодне услове за настајање сасвим различитих превода, неких успешнијих, а неких мање успешних. Ево још једног таквог примера:

„ . . . the old man leaned over the stern and lifted the burnished gold fish with its purple spots over the stern.”⁴⁴⁹

А овако гласе два сасвим различита превода:

„ . . . старац се нагнуо преко крме и пребацио у чамац блиставо златну рибу зримизних пега.”⁴⁵⁰

„ . . . старац се саже и подиже тамнозелену рибу са црвеним мрљама.”⁴⁵¹

Читалац који има на располагању први превод замислиће златну рибу са тамноцрвеним пегама, док ће читалац другог превода замислити тамнозелену рибу са црвеним мрљама, док је аутор оригиналног дела замислио златну рибу са љубичастим пегама. Признаћете, ради се о три сасвим различите слике, што потврђује претпоставку да преводилац у одређеним случајевима знатно преобликује емитовану поруку утичући на ниво изоморфизма значења упућене поруке. Из цитираних примера који се тичу превода боја могло се видети да понекад настаје читава пометња у глави што се тиче спектра боја, те читалац прима поруку сасвим другачију од емитоване, где она може поседовати виши или нижи ново изоморфизма значења у односу на емитовану поруку.

⁴⁴⁹ Hemingway, стр. 61.

⁴⁵⁰ Стефановић, стр. 70.

⁴⁵¹ Остојић, стр. 47.

Следи још један пример који потврђује да су питања хомонимије и привидне синонимије врло компликована за превођење, те захтевају висок ниво опреза. Цитиран је цео пасус, како реченица не би била извучена из контекста и њено разумевање било отежано:

„It is silly not to hope, he thought. Besides I believe it is a sin. Do not think about sin, he thought. There are enough problems now without sin. Also I have no understanding of it.”⁴⁵²

Два превода која следе илуструју сасвим различито значење:

„Глупо је губити наду’, мислио је. ’Осим тога мислим да је то и грех. Не мисли о греху’, помислио је. ’И без греха проблема сада има колико хоћеш. А сем тога, у то се много и не разумем.’”⁴⁵³

„Глупо је не надати се. Поред тога, сматрам то за грех. Не размишљај о греху, помисли он. Има довољно проблема и без греха. А и онако за све то немам разумевања.”⁴⁵⁴

Глаголска именица *understanding* из енглеског језика има значење *разумевање* и може имати двојак значење у зависности од тога који предлог је прати. Тако, *understanding of (something or someone)* значи *разумевање (нечега или некога)* у смислу јасноће. С друге стране, уколико ова глаголска именица претходи предлогу *for*, *understanding for (something or someone)* ће значити *разумевање за (нешто или некога)* у смислу толеранције, нпр. „показати разумевање за ситуацију у којој се неко налази”. Тако хомонимна именица добија сасвим различито значење у зависности од тога који предлог је прати. Стефановић је исправно резонувао, што је резултовало преводом који преноси висок ниво изоморфизма значења. Остојић, међутим, очигледно није обратио пажњу на предлог који прати именицу, па је реченицу превео неадекватно, преневши сасвим другачије значење од намераваног.

На сличну ситуацију наилази се недуго затим. Опет је реч о превођењу предлошких конструкција:

„There were only the flying fish that went up from his bow sailing away to either side and the yellow patches of Gulf weed. He could not even see a bird.”⁴⁵⁵

„Ништа сем жутих мрља голфских алги и крилатих риба које су искакале с обе стране прамца једрећи даље. Није видео чак ни птицу.”⁴⁵⁶

„Видео је само како летеће рибе с обе стране чамца јуре ка прамцу, и жуте мрље морског корова. Није чак приметио ни једну једину птицу”⁴⁵⁷

На основу оригиналне реченице, и предлога from (од) и away (далеко) закључује се да су се рибе кретале од чамца ка отвореном мору, тј. удаљавале, што је Стефановић сасвим

⁴⁵² Hemingway, стр. 90.

⁴⁵³ Стефановић, стр. 95.

⁴⁵⁴ Остојић, стр. 68

⁴⁵⁵ Hemingway, стр. 92.

⁴⁵⁶ Стефановић, стр. 97.

⁴⁵⁷ Остојић, стр. 69.

успешно дочарао преводом „једрећи даље”. Међутим, Остојић је ову конструкцију превео са „јуре **ка** прамцу” преневши на овај начин значење супротно од намераваног, јер на основу његовог превода читалац закључује да су се рибе кретале према прамцу, а не удаљавале од њега као што оригинална реченица наговештава.

Овај пасус садржи и синтагму ***Gulf weed*** која је, поново, преведена различито. Први преводилац је понудио адекватан лексички склоп *гольфске алге*. Други се, међутим, одлучио за варијанту *морски коров*. Именица *weed* у енглеском језику има значење *коров*. Ипак, овакав превод је, рекло би се, неодговарајући, с обзиром да се ради о морској трави, те би избор првог преводиоца био далеко бољи и прилагођенији контексту. Још једном се намеће закључак да хомонимија и синонимија представљају огроман изазов за преводиоце, те да је неопходан висок ниво опреза код избора преводних суспитута, при чему треба водити рачуна не само о језичком, већ и ванјезичком контексту.

Последња реченица у наведеном примеру је такође интересантна за анализу, јер се ради о преводу категорије чланова из енглеског језика која не постоји у српском језику. Неодређени члан ***a*** нема свој преводни еквивалент у српском језику, па ни одговарајући семантички материјал. Познато је да стоји испред бројиве именице у једнини, која се помиње по први пут или је говорнику непозната. Некада се преводи са *један, једна, једно*, али се може превести и са *неки, нека, неко*, сходно контексту. Према томе, Остојић је постигао виши ниво изоморфизма значења преводом „Није чак приметио ***ни једну једину птицу***”, нагласивши да није било ни једне птице на видуку, док би Стефановићева конструкција „Није видео чак ***ни птицу***” могла такође сугерисати да се ради о некој конкретној птици, која је можда и раније поменута, а то не би био адекватан превод неодређеног члана у енглеском језику. Овакав превод има доста шире значење од оригиналног, а потенцијално може резултовати формираним погрешним значењем, које је управо образложено.

Иако би се због обима романа и материјала погодног за семантичку анализу могло наставити са проналажењем нових, додатних примера, то би превазишло обим овог рада. Стога, следи прагматички ниво анализе, с обзиром да је, чини се, понуђен довољан број репрезентативних примера за анализу.

1.3. ПРАГМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Овај део рада посвећен је анализи превода са прагматичког становишта, тј. питањима односа саме поруке и примаоца поруке, у овом случају превода и читаоца. Намера је да се уочи у којој мери преводилац, као медијатор, утиче на однос порука – прималац, тј.

оригинално ауторско дело – читалац превода, те у којој мери се ова релација разликује од релације оригинално дело – читалац оригиналног дела. Биће размотрена питања интенције аутора, интенције дела и читаоца, као и оријентације превода.

Упоређујући два доступна превода романа *Старац и море* уочена је, на првом месту, разлика у стилу. Примећује се да Стефановић даје предност дужим реченицама и конструкцијама, док је Остојић концизнији, али с времена на време и непрецизнији. Већ су у раду поменути примери у којима у Остојићевом преводу недостају делови реченице. Не може се са сигурношћу знати да ли се ради о омашци преводиоца или намери. Ипак, овакав преводачки поступак је неоправдан, те читаоца превода лишава одређених информација. Ево једног таквог примера:

„Some of the younger fishermen, ***those who used buoys as floats for their lines*** and had motor-boats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of her as *el mar* which is masculine.”⁴⁵⁸

Уочимо разлику између два превода:

„Неки млађи рибари, ***они који су употребљавали плутаче за своју ужад*** и имали моторне барке, купљене у време када су јетра ајкула доносила добре паре, говорили су о мору у мушком роду, *el mar*.”⁴⁵⁹

„Неки опет од млађих рибара, ***...*** који су располагали моторним чамцима купљеним онда када је ајкулина јетра доносила велики приход, говорили су о њему *el mar*, дакле у мушком роду.”⁴⁶⁰

Запажа се да подвучена клауза из оригиналног дела у првом преводу поседује кореспондентну клаузу, тј. превод. У другом преводу је једноставно изостављена. На овај начин је само део оригиналне поруке, путем превода, упућен читаоцу превода. Може се само нагађати зашто је преводац овако резоновао. Да ли је сматрао да овај део информације није толико битан за пренос поруке или се, пак, ради о случајном пропусту, не може се знати засигурно. Међутим, овде је реч о неоправданом преводачком поступку који у одређеној мери онемогућава преношење оригиналне поруке аутора дела.

Приликом анализе уочен је и пример изостављања чак целог пасуса:

„He had rigged his harpoon long before and its coil of light rope was in a round basket and the end was made fast to the bitt in the bow.”⁴⁶¹

Овако гласи превод Стефановића:

⁴⁵⁸ Hemingway, стр. 23.

⁴⁵⁹ Стефановић, стр. 37.

⁴⁶⁰ Остојић, стр. 19.

⁴⁶¹ Hemingway, стр. 78.

„Био је већ давно пре тога припремио харпун и калем лаког конопца стајао је у округлој корпи, док му је крај био чврсто везан за битву на прамцу.“⁴⁶²

У Остојићевом преводу превод ове реченице, која иначе чини цео пасус у оригинланом делу, је једноставно изостао!⁴⁶³

Нема апсолутно никаквог оправдања за овакав поступак, те је једини закључак који се намеће да се ради о омашци, што указује на немарност преводиоца или недостатак концентрације, што потврђује и пример наведен у делу семантичке анализе када је преводилац уместо чамца који иде у лов на корњаче сугерисао да се ради о чамцу који је направљен од корњачиног оклопа. Ово је још један доказ који иде у прилог становишту да преводилац мора узети у обзир различите нивое и аспекте превођења, а не само језички.

Примећен је, међутим и обрнут поступак, тј. поступак додавања, и то код оба преводиоца. Роман *Старац и море* започиње овако:

„He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. . . .⁴⁶⁴ In the first forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally *salao*, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week.“⁴⁶⁵

Следе и преводи овог пасуса:

„Он је био старац који је сам самцит у своје чуну рибарио у водама Голфске струје, али ни после осамдесет и четири дана није уловио ни једну једину рибу. **Првих четрдесет дана њега је пратио и један дечак.** Али кад је минуло и ових четрдесет дана, а од рибе ни помена, родитељи су рекли дечаку да је старац једном засвагда постао *salao*, од чега горе несреће нема, те му наредили да пређе на другу барку која у првих недељу дана ухвати три добре рибе.“⁴⁶⁶

„Био је то старац што је сам самцит, у малом чуну, рибарио у Голфској струји а да, ето, за осамдесет и четири дана, није уловио ни једну једину рибу. **Првих четрдесет дана уз њега се налазио неки дечак.** Али, после четрдесет јалових дана, родитељи су рекли своје сину да је старац сада свакако заувек *salao*, што је означавало несрећу у најтежем виду, и дечак је на њихово тражење прешао на други чамац који је у току прве три недеље уловио богат плен.“⁴⁶⁷

⁴⁶² Стефановић, стр. 85.

⁴⁶³ Остојић, стр. 59.

⁴⁶⁴ Три тачке које су додате у цитату сугеришу место на коме се у преводима појављује додата реченица.

⁴⁶⁵ Hemingway, стр. 5.

⁴⁶⁶ Стефановић, стр. 21.

⁴⁶⁷ Остојић, стр. 5.

Код оба превода запажа се додавање реченице која не постоји у оригиналу. Цитиран је цео пасус од почетка романа, како би се искључила могућност да се ова информација раније јавила, те да се можда ради о техници прерасподеле. У оригиналном делу се дечак помиње изнебуха, с тим што је именица употребљена са одређеним чланом. Претпоставка је да је преводилац ову ситуацију желео да појасни, те је додао подвучену реченицу као увод у наставак приче. Интересантно је, међутим, да су оба преводиоца резоновала на исти начин, уметнувши готово исту реченицу на исто место. Оно што се може претпоставити је да је Остојић консултовао Стефановићев превод, што је врло вероватно с обзиром на то да је потоњи настао тридесет година раније. У прилог томе иде и превод именице *skiff* као *чун* код оба преводиоца, а сведоци смо каснијег Остојићевог избора синонима *чамац* у овом контексту, док Стефановић у наставку текста остаје веран избору именице *чун*.

Осим горе поменуте разлике у стилу, и тенденције једног од преводилаца ка коришћењу једноставнијих и краћих реченица, док су код другог реченице дуже и информативније, запажена је и различита оријентација преводâ. Наиме, Стефановићев превод кореспондира оригиналу, како питањем стила, тако и избором терминологије, тј. преводних еквивалената. Приликом анализе примећено је да Стефановић чешће користи неке архаичне речи, док Остојићев избор представљају модернији синоними. Ако се узме у обзир и чињеница да је Стефановићев превод настао 1975. године, док је Остојићев настао 2005, разлика у избору терминологије постаје јаснија. Узевши у обзир друштвено-историјски контекст у коме је настало оригинално књижевно дело и два поменута превода, долази се до закључка да је Стефановићев превод оријентисан ка оригиналном делу и осликава стил којим оригинално дело одише. Остојићев превод, с друге стране, показује оријентацију ка читаоцу и времену у коме он/она живи, па и некој колоквијалнијој варијанти српског језика. Ево примера који се јавља на самом почетку романа:

„ ‘Santiago,’ the boy said to him as they climbed the bank from where the skiff was hauled up.”⁴⁶⁸

Следе и различити преводи подвучене именице, где је један архаичнији, док је други свакодневнији, иако се ради о синонимима:

„ – Сантјаго – рече му дечак док су се пењали уз обалу, одоздо где су оставили насукани чун.”⁴⁶⁹

„ ‘Сантјаго’, рече му дечак кад су се успели уз обалу уз коју је пристао чамац.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Hemingway, стр. 6.

⁴⁶⁹ Стефановић, стр. 22.

⁴⁷⁰ Остојић, стр. 6.

Преводи романа обилују оваквим примерима употребе различите терминологије. Убрзо након наведеног примера наилази се на следећи превод, где је „ . . . to the market in Havana”⁴⁷¹ код Стефановића преведено као „ . . . до тржнице у Хавани”⁴⁷², док је Остојићев превод следећи „ . . . на нијацу у Хавани”⁴⁷³.

Ево још једног сличног примера:

„ ’So I can get the cast net and go after the sardines.’ ”⁴⁷⁴

„ – Тако ћу моћи да узмем ричаг и уловим нешто срдела.”⁴⁷⁵

„ . . . ’па да узмем мрежу и да пођем у лов на сардине.”⁴⁷⁶

Следи и пример превода именице која се понавља више пута у роману:

„He simply woke, looked out the open door at the moon and unrolled his trousers and put them on.”⁴⁷⁷

„Пробудио се мирно, погледао кроз отворена врата месец, развио и онда навукао чакшире.”⁴⁷⁸

„Једноставно би се пробудио, погледао кроз отворена врата према месецу, развио панталоне и навукао их.”⁴⁷⁹

Надаље у тексту синтагму „the blue back”⁴⁸⁰ Стефановић преводи као „плави хрбат”⁴⁸¹, док Остојић предлаже превод „плава леђа”⁴⁸². Слично томе именицу „line”⁴⁸³, Стефановић преводи као „уље”⁴⁸⁴, а Остојић као „конопац”⁴⁸⁵

Ево још једног примера те врсте:

„ In the darkness he loosened his sheath knife . . . ”⁴⁸⁶

А ево и различитих превода:

„Потегао је у мраку нож из каније . . . ”⁴⁸⁷

„Извади у мраку нож из корица”⁴⁸⁸

⁴⁷¹ Hemingway, стр. 7.

⁴⁷² Стефановић, стр. 23.

⁴⁷³ Остојић, стр. 6.

⁴⁷⁴ Hemingway, стр. 10.

⁴⁷⁵ Стефановић, стр. 25.

⁴⁷⁶ Остојић, стр. 9.

⁴⁷⁷ Hemingway, стр. 19.

⁴⁷⁸ Стефановић, стр. 34.

⁴⁷⁹ Остојић, стр. 16.

⁴⁸⁰ Hemingway, стр. 31.

⁴⁸¹ Стефановић, стр. 44.

⁴⁸² Остојић, стр. 25.

⁴⁸³ Hemingway, стр. 52.

⁴⁸⁴ Стефановић, стр. 62.

⁴⁸⁵ Остојић, стр. 40.

⁴⁸⁶ Hemingway, стр. 42.

⁴⁸⁷ Стефановић, стр. 53.

⁴⁸⁸ Остојић, стр. 33.

Нешто касније наилази се и на превод „млат за бејзбол”⁴⁸⁹, као и „штан за безбол”⁴⁹⁰ за „ a baseball bat”⁴⁹¹. Такође је синтагма „many great fish”⁴⁹² у једном случају преведена као „многе гоleme рибе”⁴⁹³, док други превод гласи „много великих риба”⁴⁹⁴. Нешто касније је придев „big”⁴⁹⁵ преведен као „гоleme”⁴⁹⁶, али и „огромне”⁴⁹⁷. У једној варијанти месец је „излазио позније”⁴⁹⁸, док се у другој „касно указивао”⁴⁹⁹, док је у оригиналу то „The moon did not rise now until late”⁵⁰⁰.

У два анализирана превода има мноштво примера ове врсте. Ипак, наведени примери су довољно репрезентативни да представе разлику у оријентацији превода, где Стефановићев превод показује оријентацију ка оригиналном уметничком делу, стилу аутора и временском периоду у коме је дело настало, док је Остојићев превод оријентисан према савременом читаоцу и модерној терминологији. И један и други приступ имају и својих предности, али и недостатака. Наиме, Стефановићев превод дочарава приповедачки стил самог аутора, али, с друге стране, извесни архаични изрази нису толико блиски савременом читаоцу, те могу бити и неразумљиви. Остојићев превод, пак, одише сасвим другачијим стилем и изразом у односу на оригинално дело, реченице су често штурје, али су изрази ипак, понекад, разумљивији. Уколико би било потребно одлучити се за једну од тенденција, било би доследније пренети стил и израз оригинала у преводу, те би предност била дата Стефановићевом преводу.

Са прагматичког становишта, интересантно је проучити и однос значења превода и читаоца, па тиме и значења оригиналног дела и читаоца приликом превођења мерних јединица, јер су примери ове врсте учестали. Реч је о превођењу јединица мере за дужину и тежину. У оригиналном делу коришћене су англо-саксонске јединице мере које су сасвим природне читаоцима који долазе са овог говорног подручја. Међутим када се ради о преводима на српски језик, могу се приметити различите тенденције приликом превођења мерних јединица. Погледајмо један такав пример:

⁴⁸⁹ Стефановић, стр. 62.

⁴⁹⁰ Остојић, стр. 40.

⁴⁹¹ Hemingway, стр. 52.

⁴⁹² Исто, стр. 53.

⁴⁹³ Стефановић, стр. 63.

⁴⁹⁴ Остојић, стр. 41.

⁴⁹⁵ Hemingway, стр. 88.

⁴⁹⁶ Стефановић, стр. 94.

⁴⁹⁷ Остојић, стр. 66.

⁴⁹⁸ Стефановић, стр. 74.

⁴⁹⁹ Остојић, стр. 50.

⁵⁰⁰ Hemingway, стр. 65.

„How would you like to see me bring one in that dressed out over a thousand pounds?”

»⁵⁰¹

„ – Како би ти се свиђало да видиш где у оној мојој лађи доносим рибу од пола тоне?”⁵⁰²

„ Како би ти се допало кад бих донео рибу, тешку хиљаду фунти?”⁵⁰³

Запажено је да је Остојић јединицу мере превео сходно англо-саксонским стандардима, док је Стефановић употребио јединице међународног система⁵⁰⁴ које су у употреби у Републици Србији, а такође су биле у употреби у СФРЈ у време настанка овог превода.⁵⁰⁵ С обзиром да читалац коме је превод упућен долази са српског говорног подручја, ова варијанта превода је адекватнија и, свакако, варијанта која поседује виши степен изоморфизма значења, јер се може са сигурношћу рећи да је сваки читалац упућен у јединице међународног система које су у употреби на овим просторима, што се не може са сигурношћу тврдити за англо-саксонске мерне јединице. Превод у англо-саксонском духу за познаваоце англо-саксонских мера може поседовати приближно исти ниво изоморфизма значења као и превод урађен сходно јединицама међународног система. За читаоца који не познаје ове јединице, с друге стране, оваква порука поседује значење типа $zP=0$, тј. потпуно је неразумљива. Чак и за познаваоце англо-саксонских мера, чињеница да треба најпре у глави да претворе англосаксонске мере у метричке, па тек онда перципирају значење поруке, представља ситуацију која умањује ниво изоморфизма значења поруке презентоване кроз превод.

Касније у роману појављује се иста синтагма, али и различити преводи:

„The old man had seen many great fish. He had seen many that weighed more than a thousand pounds and he had caught two of that size in his life, but never alone.”⁵⁰⁶

„Био је видео многе големе рибе. Видео многе у своме животу које су тежиле и више од петсто кила, а две те тежине је чак и ухватио, али никада сам.”⁵⁰⁷

„Старац је видео много великих риба. Имао је прилике да види многе тешке и преко пет стотина килограма и уловио је две такве грдосије у току целог свог живота.”⁵⁰⁸

⁵⁰¹ Исто, стр. 11.

⁵⁰² Стефановић, стр. 27.

⁵⁰³ Остојић, стр. 10.

⁵⁰⁴ Међународни систем јединица (СИ) усвојен је 1960. године од стране 47 држава потписница такозване „Конвенције метра”. Овај систем је направљен полазећи од седам основних јединица, а то су: метар, килограм, секунда, ампер, келвин, мол и кандела. (*Велика тематска енциклопедија*, I том, Larousse, Mono & Manapa, Београд, 2005, стр. 333)

⁵⁰⁵ Фунта износи 453,592 грама. (Исто, стр. 335) С обзиром да је то близу пола килограма, а у свакодневном говору је одомаћена пракса да се фунта заокружи на масу од око пола килограма, сасвим је оправдан поступак којим је преводилац хиљаду фунти „заокружио” на масу од пола тоне, тј. 500 килограма.

⁵⁰⁶ Hemingway, стр. 53.

⁵⁰⁷ Стефановић, стр. 63.

Овог пута су оба преводиоца исту синтагму превела по правилима међународног система, с тим што је Стефановић резеновао на исти начин и у претходном примеру, употребивши синонимну конструкцију (*пола тоне* у односу на *петсто кила*), док код Остојића запажамо промену, те уместо англо-саксонских мера сада користи метрички систем. Овај приступ јесте адекватнији и успешнији у преношењу значења упућене поруке. Ипак, примећује се недоследност код овог преводиоца који у првом примеру користи англо-саксонске мере, док у другом прелази на мере међународног система. Овакав поступак је неприхватљив и требало би се одлучити за један или други систем, с обзиром да ова недоследност указује на недостатак концентрације или недовољну посвећеност преводиоца, што доказује и наредни пример када се преводилац поново враћа на англо-саксонске мере:

„He’s over ***fifteen hundred pounds*** the way he is, he thought. Maybe much more. If he dresses out two-thirds of that at ***thirty cents a pound***?”⁵⁰⁹

„’Овако како стоји има у њој преко ***шесто кила***’, помислио је. ’Можда и много више. Кад се очисти остаће две трећине, ***по шездесет центи кило***?’”⁵¹⁰

„Тешка је преко ***1.500 фунти***, таква каква је, помисли он. Можда још и тежа. Шта мислиш ако чиста мера износи две трећине њене тежине и то по ***30 центи за фунту***?”⁵¹¹

Преводи илуструју Остојићево поновно враћање на англо-саксонске мере. Ово константно прелажење са једног система на други је неоправдано и неприхватљиво. Додатно, може се приметити да преводилац користи бројеве за изражавање мера, што би био приступ адекватнији за превођење стручних текстова, за разлику од Стефановића који исте мере изражава словно. Овај начин је природнији и ближи делима лепе књижевности. Стефановић, додатно, остаје веран мерама међународног система, што доказује његову доследност у превођењу. Он је тридесет центи по фунти претворио у шездесет центи по килограму, што је приближно. Међутим, хиљаду и по фунти је ближе маси од седамсто него шестсто килограма који представљају његов избор. Штавише, ако је усвојено апроксимативно претварање да један килограм садржи око две фунте, овај превод се још више удаљава од те цифре, па би ближе било рећи „преко седамсто кила”, посебно узевши у обзир чињеницу да је на овај начин „рачунао” у претходним примерима.

Осим јединица за мерење масе, у роману, као и његовим преводима, јављају се примери јединица за мерење дужине. Први такав пример који је примећен је следећи:

„He saw the phosphorescence of the Gulf weed in the water as he rowed over the part of the ocean that the fishermen called the great well because there was a sudden deep of ***seven hundred***

⁵⁰⁸ Остојић, стр. 41.

⁵⁰⁹ Hemingway, стр. 83.

⁵¹⁰ Стефановић, стр. 89.

⁵¹¹ Остојић, стр. 63.

fathoms where all sorts of fish congregated because of the swirl the current made against the steep walls of the floor of the ocean.”⁵¹²

Размотримо сада преводе подвучене мерне јединице:

„Видео је како светлуцају у води голфске алге док је веслао преко оног дела океана који су рибари звали великим бунаром, јер је ту настајао ненадни дубински пролом од преко седамсто хвати, у коме су се скупљале сваковрсне рибе због вртлога што га је правила струја ударајући о стрме зидове океанског дна.”⁵¹³

„Видео је светлуцање морске траве у води кад је веслао преко оног дела мора који су рибари назвали дубоким понором јер је ту настајала нагла дубина од седам стотина аршина. Овде су се налазиле све могуће рибе, јер се ударањем струје о стрме зидове морског дна стварао вртлог.”⁵¹⁴

Из приложених превода може се уочити да су оба преводиоца одлучила да англо-саксонску меру у овом случају преведу старим мерама за дужину у српском језику. Притом је Стефановић постигао готово потпун изоморфизам значења, заменивши *fathom*⁵¹⁵ са *хват*⁵¹⁶, који представља адекватан преводни еквивалент. Остојић, међутим, као преводни еквивалент нуди стару српску меру за дужину *аршин*, која представља јединицу далеко мање дужине од хвата, а креће се од 65 до 75 сантиметара. Када бисмо ову меру упоредили са хватом који износи око 180 сантиметара, приметили бисмо да је Остојић у свом преводу сугерисао дубину која је скоро три пута мања од оне у оригиналном делу, те је значење поруке знатно модификовано.

Поред тога, иако је један од преводилаца био сасвим прецизан у свом преводу и тако остварио висок ниво изоморфизма значења поруке са техничког становишта, на прагматичком нивоу би било далеко успешније користити мере за дужину које припадају мерничком систему који је у широј употреби на нашем говорном подручју више од једног века. Старе мере ће за многе читаоце бити непознаница, те неће бити у могућности да протумаче поруку и разазнају о којој дубини је реч, било да је изражена хватима, аршинима или неком другом старом мерном јединицом. Уместо тога, дубина изражена у метрима била би пријемчивија и разумљивија за савременог читаоца, па би тиме и порука аутора, путем превода, поседовала виши ниво изоморфизма значења за читаоца.

⁵¹² Hemingway, стр. 22.

⁵¹³ Стефановић, стр. 36.

⁵¹⁴ Остојић, стр. 18.

⁵¹⁵ *Fathom* у енглеском језику представља јединицу мере која износи 1,8 метара или 6 стопа и користи се за изражавање дубине воде. (Collins Cobuild *English Dictionary for Advance Learners*, стр. 565; Longman *Dictionary of Contemporary English*, стр.506)

⁵¹⁶ Један хват износи 1,8288 метара. (*Велика тематска енциклопедија*, I том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005, стр. 335)

Убрзо затим наилазимо на нове примере превода ове мерне јединице, те „*forty fathoms*”, „*one hundred and twenty-five fathoms*”, као и „*two forty-fathom coils*”⁵¹⁷ бивају преведени као „четрдесет *хвати*”, „сто и двадесет пет *хвати*” и „два калема од четрдесет *хвати*”⁵¹⁸, али и као „40 *аршина*”, „125 *аршина*” и „два клупчета од 40 *аршина*”⁵¹⁹.

Може се запазити да преводиоци у овом примеру остају верни избору старих мерних јединица, с тим што је потребно нагласити да Остојић поново погрешно преводи *fathom* као *аршин* уместо као *хват*.

У наредном примеру јављају се нове недоследности које на читаоца могу деловати збуњујуће и дезинформативно. Наиме, „*three hundred fathoms*”⁵²⁰ Стефановић преводи као „*три стотине хват*”⁵²¹, у складу са започетим приступом. Остојић, с друге стране, изненада прелази на метрички систем, па његов првод гласи „*три стотине метара*”⁵²². Иако је метрички систем јаснији савременом читаоцу и његова употреба би допринела постизању вишег нивоа изоморфизма значења, неопходно је одлучити се за један од система и не мешати их. Осим тога, овај превод је нетачан, с обзиром да *три стотине хват* није исто што и *три стотине метара* већ скоро двоструко више⁵²³.

Недуго након овог примера појављује се нови пример превођења исте мерне јединице:

„Others let them drift with the current and sometimes they were at *sixty fathoms* when the fishermen thought they were at *a hundred*.”⁵²⁴

„Други су остављали ужад да их струја носи, те су се понекад налазила на *шездесет хвата* док су рибари замишљали да су на *сто*.”⁵²⁵

„Међутим, удице других рибара носила је струја и дешавало се да су оне биле у дубини од *сто аршина* док су рибари мислили да се налазе на *шездесет аршина*.”⁵²⁶

Ево још једног одступања од оригиналног значења. Стефановић остаје доследан у превођењу мерних јединица и преноси исто значење као и у претходним цитираним примерима. Остојић, међутим, осим већ устаљеног коришћења именице *аршин* уместо *хват*, чиме знатно модификује намеравано значење и преноси мере које су око три пута мање од оних у оригиналној реченици, додатно прави грешку пермутацијом мера. Тако од ситуације

⁵¹⁷ Hemingway, стр. 24.

⁵¹⁸ Стефановић, стр. 38.

⁵¹⁹ Остојић, стр. 20.

⁵²⁰ Hemingway, стр. 25.

⁵²¹ Стефановић, стр. 38.

⁵²² Остојић, стр. 20.

⁵²³ Већ је напоменуто да један хват износи 1,8288 метара.

⁵²⁴ Hemingway, стр. 25.

⁵²⁵ Стефановић, стр. 39.

⁵²⁶ Остојић, стр. 21.

да су рибари замишљали да се риба налази на сто хвати, а она се заиста налазила на шездесет, у његовом преводу се риба налазила на сто, док су рибари замишљали да је на шездесет. Овакав превод је неприхватљив и преноси значење суротно од намераваног. Тако преводилац, осим што прелази са старог мерног система на нови и назад, прави овакве грешке које морају бити резултат само недовољне посвећености и пажње упућене на сâм процес превођења.

Предност коју оба преводиоца дају старим мерама у односу на нове мере метричког система илуструје и наредни пример, где је очигледно да су се оба преводиоца определила за исти преводни еквивалент, постижући висок ниво изоморфизма значења:

„How fresh they are and you down there six hundred feet in that cold water in the dark. Make another turn in the dark and come back and eat them.”⁵²⁷

„Како су само свеже, а ти си тамо доле пуних шест стотина стопа у хладној мрачној води.” ...⁵²⁸ ^{»529}

„Како су свеже, као и ти, рибо, у дубини од шест стотина стопа у мраку ове хладне воде. Окрени се још једном у тмини и врати се и поједи их.”⁵³⁰

Осим тога, овај пример је погодан за анализу са још једног становишта. Раније су наведени примери изостављања делова реченице или целих реченица. То се десило и у овом случају. Стефановић је изоставио другу реченицу и на тај начин лишио читаоца извесног дела информације.

Касније у роману појављује се пример превођења друге мерне јединице за дужину, те „eight or ten miles”⁵³¹ бива преведено као „осам или десет миља”⁵³² и „осам до десет миља”⁵³³, тј. у складу са англо-саксонским мерама, док би прикладније било миље претворити у километре и тако побољшати разумљивост код већине читалачке публике, чиме би се обезбедио виши степен изоморфизма значења оригиналне поруке перцеповане од стране читалаца путем превода.

Већ на наредној страни налази се пример преласка на метрички систем код једног од преводилаца. Погледајмо превод наредне реченице:

„The line went out and out and out but it was slowing now and he was making the fish earn each inch of it.”⁵³⁴

⁵²⁷ Hemingway, стр. 34.

⁵²⁸ Трима тачкама је обележено место на коме у оригиналу стоји реченица коју је преводилац јеноставно изоставио.

⁵²⁹ Стефановић, стр. 46.

⁵³⁰ Остојић, стр. 27.

⁵³¹ Hemingway, стр. 69.

⁵³² Стефановић, стр. 77.

⁵³³ Остојић, стр. 52.

⁵³⁴ Hemingway, стр. 71.

„Уже је измицало и измицало и измицало, али сада је почело да јењава те је старац приморавао рибу да се бори за сваки сантиметар.⁵³⁵

„Конопац се одвијао, али сада поче да се одмотава спорије и он је приморавао рибу да се бори за сваки палац.⁵³⁶

Остојић се определио за стару меру за дужину, *палац*, која сасвим одговара једном *инчу* из англо-саксонског система. Технички говорећи, овај превод је тачан и исправан. Стефановић овог пута прелази са старих на нове мере показавши недоследност у превођењу. Додатно, један сантиметар не представља дужину исту као инч, већ скоро три пута мању. На основу тога, закључак би био да Стефановићев превод, услед недоследности и нетачности мере, представља промашај у односу на Остојићев. Међутим, ако се узме у обзир контекст и нагласи да је уже измицало и измицало, закључак је да је смисао и значење које треба пренети то да се риба борила за сваки делић канапа. Стога, Стефановићев превод, поред почетних недостатака истакнутих током анализе, поседује чак виши ниво изоморфизма значења, јер наглашава да се риба борила за сваки део канапа, што је боље дочарано преводом „за сваки сантиметар” него оним „за сваки палац”, јер ова друга фраза осим што звучи необично и читалац се може запитати какве везе има риба са палцем, изражена је старим мерама које су савременом читаоцу далеке и каткад неразумљиве. Овај пример доказује да превод не мора увек бити језички коректан и технички тачан да би пренео значење оригиналне поруке, па наведени превод, упркос недостацима, на прагматичком нивоу поседује виши ниво изоморфизма значења.

У наредном примеру се ситуација окреће, па Остојић постиже виши ниво дословности, за разлику од Стефановића. Преводиоци у истом контексту резонују другачије овог пута. Тако је следећа реченица:

„’You’re holding him again but you cannot get line.’⁵³⁷

преведена овако:

„Опет си је обуздао, али уже не можеш привући ни за педаљ.⁵³⁸

„’Држиш је додуше али нисси у стању да повучеш к себи ни милиметар конопца.’

539

У оригиналној реченици аутор није прецизирао о којој дужини конопца је реч, па су се преводиоци послужили техником додавања. Ипак, узевши у обзир контекст, као и у претходном примеру, закључак је да се ради о борби за конопац, овог пута од стране старца.

⁵³⁵ Стефановић, стр. 78.

⁵³⁶ Остојић, стр. 54.

⁵³⁷ Hemingway, стр. 71.

⁵³⁸ Стефановић, стр. 79.

⁵³⁹ Остојић, стр. 54.

У том смислу Остојићев превод наглашава ситуацију борбе „за сваки милиметар”, те боље преноси оригинално значење, за разлику од Стефановићевог превода у коме педаљ не означава тако малу јединицу мере. Тако Остојићев превод поседује изузетно висок ниво изоморфизма значења на прагматичком нивоу, додатно због чињенице да су употребљене јединице метричког система блиске читаоцу.

Најзад стижемо и до примера превода који поседује највиши ниво изоморфизма значења. Стефановић „*thirty yards*” и „*three feet long*”⁵⁴⁰ преводи са „*тридесет метара*” и „*скоро читав метар*”⁵⁴¹. На овај начин преводилац, приближно претворивши англо-саксонске мере у јединице међународног система, постиже веома висок ниво изоморфизма значења, јер не само да се ради о приближним вредностима, већ су и изражене системом блиским читаоцу. Остојићев превод „*тридесет метара*” и „*тридесетак сантиметара*”⁵⁴² је у првом примеру једнако успешан, док у другом превод сугерише дужину три пута мању од наведене у оригиналу, јер се тамо ради о три стопе, а овај превод је отприлике еквивалент једне стопе.

У наставку романа Стефановић „*about two and a half feet*”⁵⁴³ преводи као „*око три четвртине метра*”⁵⁴⁴, а Остојић као „*две и по стопе*”⁵⁴⁵, док је „*eighteen feet*”⁵⁴⁶ код Стефановића „*пет и по метара*”⁵⁴⁷, а код Остојића „*осамнаест стопи*”⁵⁴⁸. Оба превода, технички, представљају еквиваленте оригиналних конструкција. Ипак, треба поновити чињеницу да је метрички систем ближи савременом читаоцу са наших простора, те свакако представља бољи избор. Замерка и једном и другом преводиоцу би се односила на недоследност у коришћењу англо-саксонских и мера међународног система. Неопходно је одлучити се за један од система, јер у супротном долази до збуњивања, што резултује нижим нивоом изоморфизма значења који поседује преведена порука у односу на оригиналну.

Приликом анализе у роману је уочен извештај број страних имена и назива чији преводи и транскрипција представљају погодан материјал за прагматичку анализу. Према *Правопису српског језика* у нашем стандардном језику примењују се два поступка приликом писања туђих властитих имена: прилагођено писање које је применљиво и у ћирилици и у латиници и изворно писање применљиво у латиници. Штавише, у нашој „двоазбучној

⁵⁴⁰ Hemingway, стр. 77. Јард износи 0,9144 m, а стопа 0,3048 m. (*Велика тематска енциклопедија*, I том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005, стр. 335)

⁵⁴¹ Стефановић, стр. 84.

⁵⁴² Остојић, стр. 58-59.

⁵⁴³ Hemingway, стр. 97.

⁵⁴⁴ Стефановић, стр. 102.

⁵⁴⁵ Остојић, стр. 73.

⁵⁴⁶ Hemingway, стр. 106.

⁵⁴⁷ Стефановић, стр. 109.

⁵⁴⁸ Остојић, стр. 79.

практи прилагођено писање широко се примењује и у латиници⁵⁴⁹. Осим тога, када се ради о ћириличном тексту, што је случај са оба превода која су предмет анализе, само се у изузетним случајевима понеко име може задржати у изворном облику, на латиничном писму, а то се дешава када „из стилских разлога у нашем тексту оставимо непреведену страну реч или израз”⁵⁵⁰. Такав поступак се понавља више пута у роману. Први пример ове врсте јавља се већ на самом почетку романа, када Ернест Хемингвеј користи речи из шпанског језика, у оригиналу, с тим што су ове речи наглашене италиком, што их и визуелно одваја од остатка интегралног текста:

„ . . . the boy’s parents had told him that the old man was now definitely and finally salao, which is the worst form of unlucky . . . ”⁵⁵¹

Следе преводи на српски језик:

„ . . . родитељи су рекли дечаку да је старац једном засвагда постао salao, од чега горе несреће нема . . . ”⁵⁵²

„ . . . родитељи су рекли своје сину да је старац сада свакако заувек salao, што је означавало несрећу у најтежем виду . . . ”⁵⁵³

Оба преводиоца су се одлучила да реч из шпанског језика задрже у оригиналу, као што је то уосталом урадио и аутор. Међутим, оно с чиме нису рачунали преводиоци је чињеница да се најпре правописна правила у енглеском и српском језику разликују, те да је оно што је у енглеском језику уобичајено, а то је задржавање изворног писања речи, у српском представља изузетак. Ако су се чак и одлучили да то буде изузетак како би се очувао стил и дух оригиналног дела, опет се наилази на извесне препреке. Наиме, оригинални текст је упућен читаоцу са енглеског говорног подручја и припада остварењу америчке књижевности, а читаоцима са овог говорног подручја је одомаћен шпански језик с обзиром на упућеност на њега због близине Латинске Америке. Превод, с друге стране, је намењен читаоцима са српског говорног подручја, којима шпански језик није толико близак. Они из контекста могу разлучити о чему се овде отприлике ради, али оваква реченица за англо-саксонског читаоца неће имати исти ниво разумљивости као за српског читаоца. Поступак који би могао наћи оправдања у оваквој ситуацији је, нпр, тај да се уместо речи на шпанском језику нашем читаоцу понуди еквивалент неког другог језика који му је ближи. Могло би бити речи о неком од регионалних језика или, можда, чак и енглеском у који је наш читалац упућенији од шпанског. У том случају би на прагматичком нивоу порука

⁵⁴⁹ Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурца, Мато, *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 171.

⁵⁵⁰ Исто, стр. 196.

⁵⁵¹ Hemingway, стр. 5.

⁵⁵² Стефановић, стр. 21.

⁵⁵³ Остојић, стр. 5.

поседала далеко виши ниво изоморфизма значења. Проблем који се јавља, пак, у оваквој ситуацији је тај да књижевни лик по имену Сантијаго тешко да може бити изворни говорник македонског или словеначког језика, па чак и енглеског, те долази до кршења референције. Претпоставка је, стога, да су се из истог разлога преводиоци определили да речи задрже у њиховом изворном облику. Тако да иако са прагматског становишта овакав превод поседује далеко нижи ниво изоморфизма значења конкретне поруке, сачуван је референтни оквир главног лика кроз цео роман, јер ће се цитати на шпанском језику појављивати с времена на време.

Ипак, оно што се не може заобићи је недоследност једног од преводилаца. Наиме, ако се и одлучио за овакав преводилачки поступак, те разумљивост поруке донекле жртвовао ради очувања референције, онда се треба доследно држати поступка, па на исти начин поступити са свим примерима у роману. Да то није случај у преводима који су анализирани сведочи и следећи цитат:

„The shack was made of the tough bud-shields of the royal palm which are called guano . . .
»⁵⁵⁴

„Колиба је била начињена од тврдих круничних грана краљевских палми, званих guano . . .
»⁵⁵⁵

„Колиба је била саграђена од жилаве коре пупољка краљевских палми, зване 'гуано'.
. . .
»⁵⁵⁶

Стефановић остаје доследан почетном избору да речи задржи у изворном облику, док Остојић изненада прелази на транскрибовани облик и то под наводницима. Убрзо затим, код поновног појављивања исте речи Остојић је користи транскрибовану, али без наводника, и поред тога је мења по падежима, што представља додатну недоследност, па „leaves of the sturdy-fibred guano”⁵⁵⁷ постаје „лишћа жилавог гуана”⁵⁵⁸, док Стефановић, такође недоследно, сада мења ову именицу по падежима: „грана отпорног и влакнастог гуана”⁵⁵⁹.

У истом маниру преводиоци поступају и у следећем примеру, те предлошку конструкцију „at the bodega”⁵⁶⁰ преводе као „у bodegi”⁵⁶¹ и „у 'бodega' ”⁵⁶², где се у потоњем

⁵⁵⁴ Hemingway, стр. 10.

⁵⁵⁵ Стефановић, стр. 26.

⁵⁵⁶ Остојић, стр. 9.

⁵⁵⁷ Hemingway, стр. 10.

⁵⁵⁸ Остојић, стр. 10.

⁵⁵⁹ Стефановић, стр. 26. У случају да се преводилац одлучио за ову варијанту било би неопходно наставак додат графици написати ћириличним писмом и одвојити цртицом (*Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 196). Чак и када би се узела у обзир чињеница да је овај превод настао 1975. године када је био у употреби српско-хрватски језик, овакав превод не би био прихватљив. Постојала је тенденција да се графици пренесу у оригиналу и није било неопходно користити цртицу приликом додавања наставака, међутим искључиво у ситуацијама када се користи латинично писмо, што овде није случај.

⁵⁶⁰ Hemingway, стр. 12.

преводу примећује додатна разлика јер овог пута именица исписана ћириличним писмом није стављена у одговарајући падеж, већ је остављена у номинативу.

Убрзо затим, оба преводиоца се враћају изворном писању речи. Тако је фраза „Qué va”⁵⁶³ преведена на сличан начин код оба преводиоца као „Qué va!”⁵⁶⁴ код Стефановића који мења интерпункцију и додаје знак узвика који не постоји у оригиналу, па самим тим мења и интонацију. Остојић је, пак, у фрази „què va”⁵⁶⁵ употребио погрешан словни знак è уместо é, што чини и наредни пут када се фраза понавља, што искључује могућност омашке.

Слична ситуација је забележена у преводу синтагме „Agua mala”⁵⁶⁶ који је у једном случају идентичан тј. „Agua mala”⁵⁶⁷, док је у другом то „Agna mola”⁵⁶⁸, што на шпанском не значи ништа!

Нешто касније „two hundred fathoms of good Catalan cordel”⁵⁶⁹ бива преведено као „две стотине хвата доброг каталонског cordela”⁵⁷⁰ и „две стотине аршина доброг каталонског cordel-a”⁵⁷¹, да би се касније опет вратили изворном писању шпанских речи без наставка, као у примеру „he thought of it as a calambre”⁵⁷², где преводи изгледају овако: „у његовим мислима грч је био calambre”⁵⁷³ и „увек га је сматрао за calambre”⁵⁷⁴. У наставку романа на још неколико места преводиоци час изворно преносе речи, а час им додају наставке за падеже, што представља недоследност која додатно повећава неразумљивост, те сугерише недовољну посвећеност.

За разлику од наведених примера који за просечног читаоца који не познаје шпански језик представљају неразумљиви део поруке, следи пример сличан претходним који се разликује од њих због додатног објашњења од стране аутора које поруку, на тај начин, чини далеко разумљивијом:

„He always thought of the sea as la mar which is what people call her in Spanish when they love her. Sometimes those who love her say bad things of her but they are always said as though she were a woman. Some of the younger fishermen, those who used buoys as floats for their lines

⁵⁶¹ Стефановић, стр. 27.

⁵⁶² Остојић, стр. 10.

⁵⁶³ Hemingway, стр. 17.

⁵⁶⁴ Стефановић, стр. 32.

⁵⁶⁵ Остојић, стр. 15.

⁵⁶⁶ Hemingway, стр. 28.

⁵⁶⁷ Стефановић, стр. 42.

⁵⁶⁸ Остојић, стр. 23.

⁵⁶⁹ Hemingway, стр. 42.

⁵⁷⁰ Стефановић, стр. 54.

⁵⁷¹ Остојић, стр. 33.

⁵⁷² Hemingway, стр. 51-52.

⁵⁷³ Стефановић, стр. 62.

⁵⁷⁴ Остојић, стр. 40.

and had motor-boats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of her as *el mar which is masculine*. They spoke of her as a contestant or a place or even an enemy.”⁵⁷⁵

А овако гласе преводи који потврђују ово становиште:

„У његовим мислима море је увек било *la mar*, како га народ на шпанском зове када га воли. Покаткад они који га воле говоре ружно о њему, али то што кажу говоре *као да је у питању жена*. Неки млађи рибари, они који су употребљавали плутаче за своју ужад и имали моторне барке, купљене у време када су јетра ајкула доносила добре паре, говорили су о мору *у мушком роду, el mar*. Говорили су о њему као о супарнику, као о месту или чак непријатељу.”⁵⁷⁶

„Мислио је о мору као о *la mar*, како га људи зову на шпанском, кад га воле. Каткад, они што га јако воле, говоре рђаво о њему, али се ипак увек изражавају о њему *као о жени*. Неки опет од млађих рибара, који су располагали моторним чамцима купљеним онда када је ајкулина јетра доносила велики приход, говорили су о њему *el mar*, дакле *у мушком роду*. Говорили су о њему као такмацу или каквој тврђави, па чак и као о непријатељу.”⁵⁷⁷

На основу додатних информација које је аутор у оригиналу понудио, а преводиоци укључили у своје преводе, читаоцу који и не познаје шпански језик и граматику, па не разликује одреднице за мушки и женски род, јасно је о чему је реч, те је разумљивост целе поруке на јако високом нивоу.

Погледајмо још један пример који привлачи пажњу:

„ ‘Tell me about the great John J. McGraw.’ *He said Jota for J.*”⁵⁷⁸

Следе и два потпуно различита превода:

„ – Причај ми о чувеном Џону Хота Макгроу. – *Он изговори шпанско хота уместо џеј.*”⁵⁷⁹

„ ‘Причај ми о великом Јон Мек Гроу’ . *Изговорио је Ј уместо Ц.*”⁵⁸⁰

Поента ове реченице је да је дечак уместо енглеског Ј (џеј) изговорио шпанско Ј (хота) која је у потпуности пренета првим преводом. Други превод је проблематичан са сва аспекта. Први, и битнији, је тај да референција није доследно пренета, јер уместо да се направи асоцијација на шпански језик који је дечаку као и старцу, очигледно, матерњи, преводилац се позива на глас Ј који није адекватан у овом контексту. Други аспект представља проблем што је преводилац поменути глас Ј приписао имену Џон, а не средњем слову као што је то наглашено у оригиналу. Стефановић је, дакле, потпуно очувао

⁵⁷⁵ Hemingway, стр. 23.

⁵⁷⁶ Стефановић, стр. 37.

⁵⁷⁷ Остојић, стр. 19.

⁵⁷⁸ Hemingway, стр. 16.

⁵⁷⁹ Стефановић, стр. 32.

⁵⁸⁰ Остојић, стр. 14.

референцију, што је како је закључено вероватно и био разлог задржавања шпанских речи на првом месту, док је Остојићев превод довео до кршења референције и на прагматичком нивоу резултовао далеко нижим степеном изоморфизма значења које читалац унутар превода досеже.

Пасус који следи обилује примерима превода и транскрибованих личних имена и назива:

„ ‘The Yankees cannot lose.’

‘But I fear the Indians of Cleveland.’

‘Have faith in the Yankees my son. Think of the great DiMaggio.’

‘I fear both the Tigers of Detroit and the Indians of Cleveland.’

‘Be careful or you will fear even the Reds of Cincinnati and the White Sox of Chicago.’⁵⁸¹

Следе и два различита превода:

„ – ‘Јенки’ не могу да изгубе.

- Али ја се плашим кливлендског ‘Индијанса’.

- Уздај се у ‘Јенкије’, синко. Помисли само на славног ДиМађа.

- Бојим се ја и детроитског ‘Тајгерса’ и кливлендског ‘Индијанса’.

- Само пази, јер ћеш почети да страхујеш и од ‘Црвених’ из Синсинатија и ‘Белих чарапа’ из Чикага.’⁵⁸²

„ ‘Јенки не могу изгубити.’

‘Али, плашим се Индијанаца из Кливленда.’

‘Само се поуздај у Јенкије, младићу мој. Сети се Великог Димаца.’

‘Плашим се оба тима, ‘Тигрова’ из Детроита као и Индијанаца из Кливленда.’

‘Чувај се, јер ћеш се иначе плашити и црвених из Синсинатија као и Вајт Сокса из Чикага.’⁵⁸³

На самом почетку пасуса сусрећемо се са транскрибованим обликом енглеске именице *Yenkees*. Ради се о множини именице, па се може констатовати пропуст од стране оба преводиоца који су употребили еквивалент *Јенки*, који би био пандан именице у једнини, док би одговарајући облик у множини био *Јенкији*, који уосталом преводиоци и употребљавају у наредном примеру када се иста именица јавља у акузативу множине.

Евидентно је да преводиоци нису искусили проблеме приликом транскрибовања имена градова, било да их користе као именице, тј називе дотичних градова (из Детроита, из

⁵⁸¹ Hemingway, стр. 12.

⁵⁸² Стефановић, стр. 27.

⁵⁸³ Остојић, стр. 11.

Кливленда, из Синсинатија, из Чикага⁵⁸⁴), било да их употребљавају као њихове присвојне придеве (кливлендског, детроитског).

Међутим, примећена су извесна одступања у превођењу и транскрибовању назива тимова који могу изазвати проблеме у разумевању код читалаца. Стефановић, рецимо, у прва два примера користи транскрибоване облике, што представља сасвим оправдан поступак, јер се ради о називима клубова, те преводи гласе: *Тајгерс* и *Индијанс*. Иако се ради о именицама које су изворно у множини, аутор их у падежима мења са наставцима у једнини, такође основано, с обзиром да се ради о транскрибованом имену које се односи на тим као целину, док би такође прихватљива била употреба прилагођених облика у множини, нпр. Индијанси или Тајгерси, када би се говорило о играчима поменутих тимова. Ипак, у наредна два примера преводилац уместо транскрипције прибегава превођењу назива, па се сусрећемо са облицима *'Црвени'* из *Синсинатија*, као и *'Беле чаране'* из *Чикага*. Овакав поступак је неоправдан, посебно у ситуацији када је у прва два примера употребио транскрипцију, а сада, наједном, прешао на превођење назива.⁵⁸⁵

Код Остојића се може приметити још више одступања која изазивају конфузију и потешкоће у разумевању од стране читаоца. Наиме, најпре се јављају преводи назива, па су то *Индијанци*, затим *„Тигрови”* (сада са наводницима), да би се након тога појавили *црвени* из Синсинатија (црвени са малим почетним словом, а ради се о називу тима), а тек на крају преводилац прибегава транскрипцији и нуди варијанту *Вајт Сокс*, која, мада најправилнија, показује недостатак јер је написана енглеским правописом, па је и друга реч исписана великим словом, што представља неоправдан поступак у нашем језику. Читаоцу ће на први поглед вероватно бити јасно да се ради о различитим тимовима. Ипак, не сме се занемарити чињеница да овакве раазличитости заиста упадају у очи и делују крајње непрофесионално, а као резултат имају нижи степен разумевања код читаоца. Не може се пренебрегнути ни чињеница да су *Индијанци* такође изворни становници америчког континента, а да реч *црвени* такође може имати неограничен број интерпретација.

⁵⁸⁴ Транскрипција је методолошки заснована на контрастивној анализи гласовних система двају језика. Основни циљ примене овог модела је „утврђивање једнозначних правила за успостављање система гласова српског језика који најприближније одговарају гласовима енглеског језика у одређеној позицији” (*Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 187). Могу се, међутим, приметити одступања која су укореењена и прихваћена у пракси, а настала су на основу изворног писања или изговора, или се односе на оне облике који су у наш језик доспели преко неких других језика. Такав је случај и са именицом Чикаго, где се почетно „ч” у енглеском језику изговара као „ш”. Међутим, овакви укореењени облици не подлежу променама сходно новим системима и правилима.

⁵⁸⁵ Поређења ради, чувени амерички кошаркашки тим *Chicago Bulls* на нашем говорном подручју је познат као „*Чикаго булс(и)*”, а не као „*Чикашки бикови*”.*

Закључак који се намеће је да би, у смислу приближавања читаоцу и боље разумљивости на прагматичком нивоу, било неопходно да се преводиоци одреде за један поступак, у овом случају је то транскрипција, и придржавају га се.

Чињеницу да је, осим потпуног познавања језика-извора и језика-циља, неопходно да преводилац познаје биографију и дело писца чије књижевно дело преводи, илуструје и наредни пример, као и његови преводи:

„Most people are heartless about turtles because a turtle’s heart will beat for hours after he has been cut up and butchered.”⁵⁸⁶

„Већина људи нема срца према корњачама јер корњачино срце ће куцати још сатима пошто су је распорили и искасанили.”⁵⁸⁷

„Највећи број људи нема срца према корњачама, јер срце корњаче куца још много часова пошто буде убијена и раскомадана.”⁵⁸⁸

Аутор у роману о корњачи говори у мушком роду, док су преводи у женском. У енглеском језику је уобичајено да се за животиње користи заменица *it* чији еквивалент у српском језику је *то, оно*, тј. средњи род. У српском језику се, пак, заменица слаже у роду и броју са именицом, па је поступак преводилаца разумљив и донекле очекиван. Међутим, преводиоци нису узели у обзир чињеницу да аутор о корњачи говори у мушком роду уместо у средњем како је уобичајено у енглеском језику, осим ако се тачно зна ког пола је животиња, што у овој ситуацији није случај. С обзиром да у делу Ернеста Хемингвеја преовладава мотив мушкости, овакав поступак је транспарентан и очекиван, а понавља се на више места у роману, те мушког рода није само корњача, већ и птица:

„Now the old man looked up and saw that the bird was circling again.

’He’s found fish,’ he said aloud.”⁵⁸⁹

која је у српским преводима и даље женског рода:

„Сад је погледао увис и видео птицу где опет кружи.

- Нашла је рибу – рече он гласно.”⁵⁹⁰

„Старац погледа увис и виде како птица опет кружи.

’Нашла је рибу’, рече старац.”⁵⁹¹

Исти поступак примећен је убрзо затим у преводу туне код Стефановића:

„The tuna shone silver in the sun and after he had dropped back into the water another and another rose and they were jumping in all directions . . .”⁵⁹²

⁵⁸⁶ Hemingway, стр. 29.

⁵⁸⁷ Стефановић, стр. 43.

⁵⁸⁸ Остојић, стр. 24.

⁵⁸⁹ Hemingway, стр. 30.

⁵⁹⁰ Стефановић, стр. 43.

⁵⁹¹ Остојић, стр. 24.

„Туна се сребрнато блистала на сунцу и пошто је уронила натраг у воду једна за другом, на све стране, крнуле су да скачу туне . . . ”⁵⁹³

док Остојић овог пута користи мушки род као и у оригиналу и бива успешнији у преношењу интенције аутора:

„Туњ засија попут сребра на сунцу и када се поново нађе у води, појави се још један, затим други, и они су скакали у свим правцима . . . ”⁵⁹⁴

Оба преводиоца се поново враћају на женски род приликом превода рибе:

„But what a great fish he is and what he will bring in the market if the flesh is good.”⁵⁹⁵

„Али како само мора бити велика и колике ће паре донети на тржишту ако јој је месо добро.”⁵⁹⁶

„Него, да грдне ли рибе, пара ће вредети ако јој само месо буде добро.”⁵⁹⁷

Мушки аспект који преовладава у делима Ернеста Хемингвеја уопште, као и у овом роману, коначно је наглашен у наредном примеру када аутор додељује мушки род чак и руци старца коју је ухватио грч:

„Why was I not born with two good hands? he thought. Perhaps it was my fault in not training that one properly. But God knows he has had enough chances to learn. He did not do so badly in the night, though, and he has only cramped once. If he cramps again let the line cut him off.”⁵⁹⁸

„Зашто се нисам родио са две добре руке?’ мислио је. ’Можда је и моја кривња што је нисам извежбао како треба. Али сам Бог зна да ли је имала толико прилике да се научи. Ипак, није се рђаво понела у ноћи, и само се једном згрчила. Згрчи ли се још који пут, да Бог да је уже сасекло.’ ”⁵⁹⁹

„Зашто нисам рођен са две добре руке? Можда је грешка што је нисам тренирао како треба. Али, сам Бог зна да је имала довољно могућности да се поправи. Није била тако лоша ноћас – свега ју је једанпут ухватио грч. Ако се опет згрчи, нека је онда конопац одсече.”⁶⁰⁰

Оба преводиоца настављају да наведене примере преводе женским родом, што јесте у складу са граматичким правилима српског језика, али када се говори уопштено. У овом случају је аутор тенденциозно употребио мушки род у свим наведеним примерима у којима

⁵⁹² Hemingway, стр. 30.

⁵⁹³ Стефановић, стр. 43.

⁵⁹⁴ Остојић, стр. 24.

⁵⁹⁵ Hemingway, стр. 40.

⁵⁹⁶ Стефановић, стр. 52.

⁵⁹⁷ Остојић, стр. 31.

⁵⁹⁸ Hemingway, стр. 72.

⁵⁹⁹ Стефановић, стр. 80.

⁶⁰⁰ Остојић, стр. 55.

би, уосталом, у енглеском језику требало употребити средњи род. Интенција аутора је сасвим јасна и преводиоци би је морали бити свесни како би била пренета у превод и на тај начин стигла до читаоца који на располагању нема оригинално дело већ само превод. У овом случају интенција аутора није пренета у превод, па самим тим није ни допрла до читаоца. Тако, значење које читалац досеже није једнако значењу које је аутор овим реченицама доделио. Још једном се намеће закључак да је осим језичког неопходно познавати и ванјезички контекст како би превод био успешан на сва три нивоа.

2. УПОРЕДНА АНАЛИЗА ДРАМЕ *ДУГО ПУТОВАЊЕ У НОЋ* ЈУЦИНА О'НИЛА У ОРИГИНАЛУ НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ И ПРЕВОДА ДРАМЕ НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Када је 1936. године добио Нобелову награду за књижевност у својој четрдесет деветој години живота, изгледало је као да је на заласку каријере. Преко тридесет пет краћих и дужих драма донеле су му значајне награде у Сједињеним Државама, као и светску славу. Међутим, након извођења комада *Дани без краја* 1934. године, уследио је период ћутања, да би се 1946. године О'Нил вратио на сцену са драмом *Ледација долази* након чијег извођења је опет настао период повлачења из позоришта све до 1956. године када је у Њујорк стигла његова драма *Дуго путовање у ноћ*. Јуцин О'Нил је у међувремену преминуо 1953. године у Бостону, тако да је „његова обновљена каријера као драматурга, закључно са овом мање-више аутобиографском драмом и са три друга нова комада (*Песничке жице*, *Свечаније палате* и једночинком *Хјуи*), углавном постхумна”⁶⁰¹.

Јуцин Гледстон О'Нил рођен је 16. октобра 1888. године у хотелској соби њујоршког позоришног округа познатог под називом Бродвеј, као син глумца-менаџера Џејмса О'Нила. Рекло би се да је самим чином и местом рођења био предодређен за сцену и позориште. Међутим, чињеница да је рођен у нестабилној породици и одрастао уз мајку која је била зависник од лекова и брата алкохоличара, као и да је у детињству путовао и мењао бројне приватне школе, одразила се на склоп његове личности и његово дело. У осетљивом периоду одрастања, под утицајем брата глумца, окренуо се боемском позоришном животу, повремено радећи за фирму свог оца као глумац, а у међувремену експериментишући трагајући за златом и упуштајући се у морске авантуре на броду.

Иако је повремено радио за оца који је припадао роматичарској традицији, оно бунтовно у О'Нилу усмерило га је да пође другим путем. Након кратке новинарске каријере разболео се од туберкулозе и био је хоспитализован. У периоду реконвалесценције доста је читао, посебно грчке трагедије и Стриндберга, чији утицај је очигледан у његовом каснијем стваралаштву. Започео је да пише драме и 1916. године придружио се групи авангардних писаца и уметника који су основали аматерско позориште. Себе су називали „глумцима из Провинстауна”. О'Нил је писао кратке комаде за њих и убрзо постао њихов најистакнутији драмски писац и један од директора када су се преселили у мало позориште у Гринич Вилицу. Овим предузећем под називом Гринич Вилиц театар О'Нил и његови сарадници управљали су од 1923. до 1927. године. И Провинстаун и Гринич Вилиц припадају покрету

⁶⁰¹ Gassner, John, *Eugene O'Neill*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, стр. 5.

под називом „мали театар” („little theater” movement) који је допринео модернизацији америчког позоришта двадесетих година прошлог века, стављајући га раме уз раме са европским позориштем, а уједно наглашавајући америчку позадину и ритам.⁶⁰²

Модерна драма реализма напушта романтичарску традицију описа високих слојева друштва и ставља акценат на „обичан” народ, тј. фармере, морнаре, ватрогасце и сл. Реализам у америчкој драми карактерише реализам ликова, ситуација и тема којима се драмски писци баве. Теме су свакодневне, блиске читаоцима и публици. Оне више нису „морално подобне” и идеалистичке као у периоду романтизма, већ представљају „крах веровања, увенуће конвенција и идеолошки и политички сукоби постају дивљи и неизбежни”⁶⁰³.

Оно што је карактеристично за О’Нила као драмског писца је његова успешност у владању реализмом као и експресионизмом, као и у два сасвим различита типа драме, једночинком с једне стране, и драмама два пута дужим од класичне модерне драме с друге.

У својим делима О’Нил показује јасан смисао за форму, што га је и учинило једним од ранијих и водећих америчких експресиониста. Наиме, „структура драме, шаблон радње, чак и уобличавање дијалога увек прате стриктан дизајн, обично онај осмишљен за ту конкретну драму”⁶⁰⁴. Што се ликова тиче, аутор такође радије прати шаблон. Његови ликови нису увек стереотипни, али се примећује тенденција потребе да однос сваког лика са основном темом и радњом буде очигледан.

Из реалистичке перспективе, каријеру Јудина О’Нила можемо описати као развој два рана импулса и то: „потраге за драматичном структуром која би дала одговарајући облик илузији стварности у његовој драматичној акцији и потраге за театралним начинима за описивање најдубље стварности његових ликова у оквиру драматичних структура које је открио”⁶⁰⁵. Остварење ових раних импулса осликава се у постигнутом реализму његових каснијих ремек дела као што су *Ледација долази* и *Дуго путовање у ноћ*.

Од 1915. појављују се јасне тенденције ка реализму како у америчком роману, тако и у драми. Дела стваралаца из овог периода обилују друштвеном сатиром и социјалним протестима. Ове мотиве примећујемо и у комадима младог О’Нила, с тим што су они периферни, док оно што највише заокупља његову пажњу јесте „бескрајно трагични положај човека који се бори за разумевање, за оправдање себе у универзуму, који је увек мистериозан

⁶⁰² Исто, стр. 6-9.

⁶⁰³ Downer, Alan S., *Fifty Years of American Drama 1900-1950*, Henry Regnery Company, Chicago, 1951, стр. 46.

⁶⁰⁴ Исто, стр. 66.

⁶⁰⁵ Murphy, Brenda, *American realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, стр. 114.

и често непријатељски⁶⁰⁶. О'Нил се борио за васкрсење класичне трагедије кроз мотиве из модерног живота.

Каријеру је започео писањем драма у једном чину које карактерише спој натуралистичког приступа и поетског израза, и то у време када је америчка публика била навикла на приказе реалности којима доминира романтичарска слика стварности коју одликује дискретност без могућности увреде на било ком нивоу.

У истом маниру је наставио и када је започео са писањем драма пуне дужине које осликавају његов укус за трагичну иронију. Прва дужа драма настала је 1920. године под називом *Иза хоризонта*. Наредне године појавила се трагикомедија *Ана Кристи*. Обе драме донеле су аутору престижну Пулицерову награду. Уследиле су и *Жудња под брестовима*, *Фонтана*, *Велики Бог Браун*, *Цар Џонс*, *Оплакивање је судбина Електрина*, *Злато*, *Исмејани Лазар*. Главно интересовање аутора углавном представља унутрашња тензија и драма саме душе. Такође често оштро критикује материјалистичко виђење модерног друштва које је, на пример, осликао у сатиричној комедији *Марко милиони*. Трауматичан губитак религозне вере инспирисао га је да потражи супститут вере у виду новог Бога научног доба у драми *Динамо*. У *Данима без краја* вратио се потреби за повратак конвенционалној религији и вери. Сумња се, међутим, да је О'Нил икада повратио веру на дуже. У његова значајна остварења спадају и *Чудна међуигра*, као и *О, дивљино!* која представља једину праву комедију у позамашном опусу овог ствараоца и само трачак светлости, да би се опет вратио трагедији као доминантном жанру у периоду физичких и менталних патњи. Трагедијама припадају и постхумно изведене драме *Дуго путовање у ноћ*, *Песничке жице*, *Свечаније палате* и једночинка *Хјуи*.

Иако није био једини амерички драмски писац који је писао трагедије и показивао интересовање у овом пољу, био је „једини који је доследно био посвећен овом једином задатку и отуда једини на кога помислимо као на примарно трагичног писца“⁶⁰⁷.

Трагична визија доминира О'Ниловим делом. Још од првих драма па надаље делом овог великог драматурга провлачи се мотив смрти. Чини се да је смрт једина реалност, једина константа. Ликови живе у неким својим индивидуалним световима, док им је смрт једина заједничка окосница. Међусобно повезивање и фомирање веза је подсетник на смрт, али и утеха с друге стране, начин да се преживи у окрутном свету чији је циљ смрт.

Ритам који аутор додељује својим делима имплицира свет који се успорава готово до заустављања. Време је неречно развучено. Место дешавања драме је углавном негде далеко

⁶⁰⁶ *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига друга, (ур.) Robert E. Spiller, Williard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962, стр. 1037.

⁶⁰⁷ Krutch, Joseph Wood, *The American Drama since 1918*, George Braziller, Inc., New York, 1957, стр. 120.

од свакодневног и убрзаног ритма живота. Стога аутор бира „удаљену фарму, далеко море, забачену собу у бару, сеоску крчму, тропско острво, бродско складиште, чамац за спасавање, хотел на лошем гласу, кућу удаљену од пута. Његови ликови деле осећај изолације, временске и просторне изолације. Чини се као да ходају по танкој линији између живота и смрти, често носећи знаке смрти на својим лицима”⁶⁰⁸. Чест избор мора или фарме као места дешавања радње у драми можда је „због њихове симболичне вредности; живот на палуби као свет у малом, фарма која једно уз друго поставља поредак природе и поремећај човека”⁶⁰⁹.

У жељи да споји модерна схватања живота и драмску уметност прибегавао је „бројним експериментима са симболским фигурама, маскама, унутрашњим монолозима, подвојеним личностима, хоровима, специјалним ефектима, ритмовима, и шематизацијама” ... „Његова дела представљала су отелотворење идеја и конфликта прве половине двадесетог века, стапала су успехе у драмској уметности и позоришној техници и изражавала нелагодне тежње усмерене на трагични увид и драматичну визију”⁶¹⁰.

Импресивност овог драмског писца огледа се у његовој одлучности да потражи значење које се изгубило у модерном свету. „Почевши од древног пуританског мита о спасењу и видљивим знацима милости Божје, преко сна о отвореним путевима ка слободи, једнакости и благостању за све – а нарочито за упорног, радног и верујућег појединца – почетком двадесетог века рушиле су се све велике илузије. Рушила их је стварност чију пробу нису издржале. Посебно је томе допринео први светски рат”⁶¹¹. Дешавања у свету су у великој мери утицала на О’Нила. Поред физичке болести, патио је и од депресије која га је на моменте у потпуности везивала за кревет. У ово време уништио је многе завршене рукописе, док друге планиране никада није написао, а започете није завршио.

Након завршетка Другог светског рата, који је такође оставио снажан траг на овог аутора, створили су се погодни услови да се врати стварању. Тада настаје и комад *Ледаџија долази*, последње дело изведено на Бродвеју за живота овог великог драмског писца које се сматра најмоћнијим, а уједно и најпесимистичнијим делом овог аутора. Поред ове драме у богатом опусу овог плодног ствараоца најистакнутије место заузима и драма *Дуго путовање*

⁶⁰⁸ Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, стр. 108.

⁶⁰⁹ Downer, Alan S., *Fifty Years of American Drama 1900-1950*, Henry Regnery Company, Chicago, 1951, стр. 66.

⁶¹⁰ Gassner, John, *Eugene O’Neill*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, стр. 6.

⁶¹¹ Машовић, Драгана, *Судбински снови, увод у америчке студије*, Зограф, Ниш, 2002, стр. 557.

у ноћ. Ова два остварења „остају не само два О’Нилова најбоља комада, већ два најбоља комада која потичу из Америке”⁶¹².

Последње године свог живота О’Нил је провео у тешком стању са озбиљним здравственим проблемима, погођен непознатом дегенеративном болешћу која му је онемогућила писање, а пред крај живота и локомоторне покрте, иако му је мозак остао здрав.

Три године након његове смрти, а декаду након извођења комада *Ледација долази*, започиње постхумна каријера овог великог драматурга извођењем дела *Дуго путовање у ноћ* на Бродвеју, 7. новембра 1956. године, поновивши успех светске премијере овог комада која се десила 10. фебруара исте године на шведском језику у Краљевском драмском позоришту у Стокхолму. 1945. године Јудин О’Нил је изразио жељу да ово дело, које обилује аутобиографским моментима, буде запечаћено и тако остане 25 година након његове смрти. Међутим, његова трећа супруга Карлота О’Нил одобрила је извођење комада изјавивши да је њен супруг променио мишљење након смрти његовог сина из првог брака, Јудина Јуниора, који је извршио самоубиство 1950. године, а на чију молбу је аутор у први мах и повукао дело⁶¹³.

2.1. ГРАМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Приликом анализе драме *Дуго путовање у ноћ* осим оригиналног дела на енглеском језику на располагању је био једини доступан превод ове драме који је коришћен приликом двојезичне анализе без могућности поређења два различита превода. Реч је о преводу Воје Чолановића из 1964. године. Штампан је превод ове драме и 2004. године, али се такође ради о поменутом преводу Воје Чолановића.

У белешци о аутору превода наводи да је *Дуго путовање у ноћ* пре нека врста драмске хронике неголи драме у правом смислу те речи, јер уобичајеног заплета нема, а радња је смештена у свега један дан, од јутра до поноћи. Осим тога наглашава да се допринос Јудина О’Нила демократизацији америчког театра не огледа само у чињеници да је јунаке својих драма бирао из редова фармера, „слободнијих” жена или пролетаријата, већ и у томе да је „уштогљени позоришни језик подмладио сочним народним говором”⁶¹⁴.

Дуго путовање у ноћ враћа аутору препознатљив израз који, уосталом, карактерише америчку драму уопште, а то је једноставан реализам којим су представљени карактери ликова, као и ситуације. Ово дело представља натуралистичку породичну драму која обилује

⁶¹² Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, стр. 119.

⁶¹³ Gassner, John, *Eugene O’Neill*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, стр. 39.

⁶¹⁴ О’Нил, Јудин, *Дуго путовање у ноћ*, превод Воје Чолановића, Рад, Београд, 1964, стр. 139.

необичним и дирљивим открићима карактера, као и људским односима, тензијама и конфликтима који снажно утичу на наратора који је, очигледно, млади О'Нил. Дијалози су прозаични, написани свакодневним језиком, док је сама драма дужег обима него што је то уобичајено за овај књижевни жанр. Упркос опширности која је обележје многих његових драма, О'Нилово дело карактерише осећај за позориште који му је био дубоко усађен. Као резултат, након адаптације и извођења, његове драме су се показале упечатљивијим него што то само читање књижевног текста може навестити. Познато је да О'Нил није много марио за финесе и поетски израз. Међутим када би укључио „болна искуства сопственог породичног живота, или када би се присетио лирских момената из свог живота на мору, креирао би постојане тренутке поезије у позоришту који од тада немају премца”⁶¹⁵. Тако је на њему својствен, суптилан, начин дочарао комплексност карактера шкртог оца глумца, мајке зависнице од лекова која испољава страх од живота и демонски опседнутог брата алкохоличара. Сасвим је очигледан аутобиографски моменат у овом делу. Драмски ликови, наиме, представљају изражајну манифестацију његове сопствене породице. Провинцијски глумац Џејмс Тајрон уствари је ауторов отац Џејмс О'Нил, млади Едмунд је сâм аутор, Џејми његов старији брат алкохоличар, а Мери мајка завница од морфијума.

Дело је написано претежно у садашњем времену које додатно наглашава садашњи тренутак. Чини се да су ликови на неки начин заробљени „у језику који истовремено издаје прошлост и наглашава садашњост”⁶¹⁶. У делу Јуцина О'Нила језик „који би требало да је секундаран постаје примаран. Његови ликови живе кроз речи које изговарају. Језик је издвојен од реалности и постаје једина кућа у којој могу живети”⁶¹⁷.

Мотив повлачења је присутан у целој драми. Стиче се утисак да је цела породица Тајрон у повлачењу. Живе у забаченој кући удаљеној од лучког пута и чини се да немају правих пријатеља. Њихова изолација је наглашена мотивом магле која се спушта долазећи из правца мора, која их додатно изолује од остатка света. Импресија која преовладава је да је породица заробљена у садашњости. Тај ефекат се постиже и доминантном употребом садашњег времена.

Због своје зависности од морфијума и кривице због смрти бебе, као и због болести сина, Мери Тајрон је неспособна да се суочи са будућношћу те се, стога, повлачи у прошлост, присећајући се умрлог сина, дивећи се својој венчаници која представља једноставну лепоту која је нестала из њеног живота и најзад враћајући се религиозној вери, што представља њено коначно повлачење. Наиме, Девица Марија је отелотворење

⁶¹⁵ Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, стр. 41.

⁶¹⁶ Исто, стр. 95.

⁶¹⁷ Исто, стр. 104.

безгрешности, што асоцира на недостатак сваке кривице која Мери уствари изједа. Она, као и остатак њене породице, жуди за невиношћу. Да би истакли невиност, они су спремни да оптуже једно друго. Ово непријатељство се супротставља двосмисленој љубави која је извор и бола и утехе, те представља парадокс, јер, док повређују једни друге, они се и неизмерно воле. Повлачење у прошлост је карактеристично јер „мање је прошлост та која ствара садашњост него што садашњост поново ствара прошлост, претварајући је из глагола у именицу Прошло време се константно намеће, узурпира садашњост, подривајући оне везе које зависе од заједничког поимања садашњости”⁶¹⁸.

С обзиром да се ради о драми као књижевном жанру, дело се састоји од дијалогâ и дидаскалија. Оно што је карактеристично за ову драму, осим чињенице да је два пута дужа од класичних драма, је то да су дидаскалије такође опширније него што је то уобичајено, нису одвојене заградама, већ су исписане курзивом и представљају детаљне описе свега што се дешава на сцени, као и осећања ликова. Написане су углавном презентом, и то простим садашњим временом, са понеким примером трајног садашњег времена. Осим тога, у великој мери се јавља глаголски прилог садашњи приликом описа радњи на сцени. У преводу, међутим, наилазимо на два начина презентовања дидаскалија. Наиме, ако се ради о дужим описима, преводилац их презентује курзивом, као и у оригиналном делу, док представљају део интегралног текста. С друге стране, неке краће реченице или речи у виду дидаскалија преводилац ставља у заграду. Овај поступак додавања мења форму оригиналног дела, а његова сврха није видљива, те је потпуно непотребан.

На самом почетку драме, у описима Џејмса Тајрона, јављају се и први примери употребе презента:

*„The stamp of his profession **is** unmistakably on him. Not that he **indulges** in any of the deliberate temperamental posturings of the stage star. He **is** by nature and preference a simple, unpretentious man, whose inclinations **are still close** to his humble beginnings and his Irish farmer forebears. But the actor **shows** in all his unconscious habits of speech, movement and gesture. These **have the quality** of belonging to a studied technique. His voice **is** remarkably fine, resonant and flexible, and he **takes great pride** in it.”⁶¹⁹*

Овако гласи превод наведеног пасуса:

*„Некадашњи позив **оставио је** на њему недвосмислене трагове. Не зато што **би био слаб** према смишљеним патетичним позама позоришног стара. Он **је** по природи и*

⁶¹⁸ Исто, стр. 103.

⁶¹⁹ O'Neill, Eugene, *Long Day's Journey into Night*, Yale University Press, New Haven, London, 1976, стр.13.

склоностима једноставан, непретенциозан човек, још увек присно везан за своје скромне почетке и ирско сељачко порекло. Али глумац проговара из свих његових већ несвесних навика у говору, кретњама и гестовима. Све то оставља утисак добро простудираних технике. Глас му је упадљиво леп, звонак и гибак, и он се њиме грдно поноси.⁶²⁰

Преводилац је у првом примеру *Present Simple* (Садашње просто време) превео перфектом и парафразирао реченицу, те је од реченице у презенту која би преведена сходно овом времену гласила отприлике овако: „Траг његове професије је непогрешиво видљив на њему” дошао до реченице: „Некадашњи позив оставио је на њему недвосмислене трагове”. Ако се превод посматра искључиво са граматичког аспекта, може се рећи да је овакав превод промашај, јер је презент преведен перфектом. С друге стране, смисаоно, ове две реченице су синонимне, док је реченица за коју се преводилац определио звучнија, а значење није промењено, те следи закључак да је преводилац обавио успешан задатак, иако из граматичког угла направивши кардиналну грешку. Најзад, иако је употребљен перфекат, он инсинуира последице које су видљиве у садашњости, а коју је прошлост проузроковала.

Други пример је успешан на свим нивоима. Презент је преведен презентом, па је чињеница да „је он једноставан и непретенциозан човек” дочарана у потпуности.

У наредном примеру где „whose inclinations are still close to his humble beginnings” не би било у духу језика буквално превести да су „његове склоности још увек блиске његовим скромним почецима”, те нас не изненађује поступак преводиоца који је актив заменио пасивном конструкцијом, тачније трпним глаголским придевом, остајући у садашњем времену и изашао са следећим предлогом: „још увек присно везан за своје скромне почетке”, сложићемо се сасвим оправдано.

У свим примерима који следе до краја цитираног пасуса примећује се да је *Present Simple* преведен презентом и на тај начин су испоштована сва граматичка правила, а истовремено очувано значење реченица, па је закључак да овакав превод преноси веома висок ниво изоморфизма значења оригиналних реченица.

Следи анализа још једног примера употребе садашњег времена:

„Yes, it's very tiring Jamie. You don't know how tiring. You don't have to keep house with summer servants who don't care because they know it isn't a permanent position. The really good servants are all with people who have homes and not merely summer places.”⁶²¹

А ево и превода овог пасуса:

⁶²⁰ О'Нил, Јудин, *Дуго путовање у поноћ*, Рад, Београд, 1964, стр. 9. У наставку рада, ради боље прегледности, у напоменама ће приликом цитирања бити наведени само име аутора и страна за оригинално дело и име преводиоца и страна за преведено дело.

⁶²¹ О'Neill, стр. 61.

„ – Да, Џеми. Све ми се то попело на главу. Наврх главе. Наравно, ти то не схваташ. Ти нису принуђен да водиш домаћинство са сезонском послугом којој је све савршено свеједно, јер зна да јој то није стално место. Оно што нешто вреди већ одавно служи код људи који живе у свом дому, а не по летњиковцима.”⁶²²

За разлику од претходног цитираног пасуса где су преводилачки поступци оправдани и резултирали су успешним преводом, већ на први поглед су видљиви значајни пропусти у преводу овог пасуса. Наиме, на самом почетку део реченице it's very tiring, што би значило јако је напорно, преведен је као: све ми се то попело на главу. Ако и занемаримо избор терминологије који имлицира пренаглашеност, јер није исто „ако Вам је нешто напорно” и „ако Вам се попело на главу”, јер друга фраза има далеко јаче значење, сусрећемо се са додатним проблемом који се односи на природу глаголског облика. Тако је *Present Simple*, тј. садашње просто време, преведен перфектом, те је са граматичког аспекта овај преводилачки задатак неуспешно обављен. Пример сличне употребе присутан је у претходном цитираном пасусу, где је преводилац такође садашње време превео перфектом, али је у том контексту овај поступак био оправдан, чак и пожељан, јер је увећао учинак и допринео постизању вишег нивоа изоморфизма значења у целини. У овом примеру, пак, то није случај из поменутих разлога.

Наредна реченица служи за појачавање значења претходне, па у оригиналу гласи „не знаш како напорно”, док преводилац уместо тога користи фразу „наврх главе”. Ако бисмо разматрали превод ове реченице независно од претходне, закључили бисмо да се ради о потпуном промашају. Ако се, пак, превод разматра у контексту са претходном реченицом на коју се надовезује, закључак је да је преводилац желео да нагласи значење претходне реченице, што је уосталом и аутор оригиналног дела учинио. Међутим, преводилац није обавио успешан задатак приликом превођења претходне реченице, па ни овај наставак не иде у правом смеру.

У наставку пасуса активна конструкција на почетку треће реченице замењена је пасивном, па је фраза „не мораш да водиш кућу. . . ” преведена фразом „нису принуђен да водиш кућу. . . ”. Смисао се, међутим, овим поступком не мења, а и глаголски облик је испоштован, па је и овај поступак прихватљив. Остали примери глаголâ у *Present Simple*-у преведени су презентом, тако да је са граматичког становишта постигнут највиши степен изоморфизма значења.

Примери садашњег трајног времена, *Present Continuous*-а, у драми су спорадични у поређењу са доминантним садашњим простим временом, те ће бити разматрана појединачна

⁶²² Чолановић, стр. 45.

употреба, као и преводи овог глаголског облика, за разлику од *Present Simple*-а који се јавља у целим пасусима. Следи један пример употребе *Present Continuous*-а:

„My eyes **are getting so bad** and I never can find my glasses.”⁶²³

„Вид ми **све више попушта**, а никако не могу да се сетим куд сам затурила наочари.”⁶²⁴

Као што се примећује, *Present Continuous* је преведен презентом у српском језику, који представља адекватан превод, као и у наредном примеру:

„**I'm not blaming** her.”⁶²⁵

„Ја је **не кривим**.”⁶²⁶

Или у следећем:

„What's **he complaining** about now, Edmund – for I'm damned sure **he's complaining**.”⁶²⁷

„На шта сад **гунђа**, Едмунде. . . јер сам више него сигуран да **му** опет нешто **није право**.”⁶²⁸

У последњем примеру преводилац се определио да исту фразу преведе на два начина, те у првом делу реченице „он гунђа”, док му у другом „није право”. Овај преводилачки поступак је вероватно произашао из намере преводиоца да елиминира понављање и унесе разноликост искористивши фразу која је синонимна. Међутим, може се претпоставити и да је сâм аутор желео да унесе репетицију и на тај начин ритмом дочара иритантно понашање о коме је реч, што је врло вероватно, јер је једна од употреба *Present Continuous*-а управо та да описује иритантну радњу која се понавља. Овај пример, без обзира што на граматичком нивоу нуди потпуни еквивалент оригинлау, управо осликава потребу да се приликом превођења не можемо сконцентрисати само на један аспект, већ се поред синтаксичке коректности реченице мора водити рачуна и о избору терминологије, чак и када се ради о синонимима, како би се у коначном постигао што виши степен изоморфизма значења у превођењу.

С друге стране, не мора се увек слепо тежити да превод буде у складу са оригиналом на сва три нивоа, граматичком, семантичком и прагматичком, јер је то у пракси некада немогуће, већ се мора жртвовати неки од нивоа како би превод био адекватан и у духу језика-циља. Превод који следи је управо пример такве ситуације:

„Tyrone's voice, trying to conceal, reveals that he **is hearing** bad news.”⁶²⁹

⁶²³ O'Neill, стр. 20.

⁶²⁴ Чолановић, стр. 15.

⁶²⁵ O'Neill, стр. 39.

⁶²⁶ Чолановић, стр. 29.

⁶²⁷ O'Neill, стр. 22.

⁶²⁸ Чолановић, стр. 16.

⁶²⁹ O'Neill, стр. 73.

„Тајронов глас, упркос његовом настојању да то прикрије, одаје да су с оне стране жице стигле рђаве вести.“⁶³⁰

Примећује се да је преводилац садашње трајно време у овом примеру превео перфектом који апсолутно не представља формални кореспондент садашњем времену, те би се могло закључити да граматички ниво није испоштован. Ипак, узевши у обзир чињеницу да се ради о фрази „чути вести“ било би немогуће превести је презентом у српском језику с обзиром да је реч о свршеном глаголу. Могао би се овај глагол заменити неким другим који осликава слично значење, па ситуација када су Тајрону са оне стране жице саопштене лоше вести би могла бити дочарана нпр. конструкцијом да „с друге стране жице долазе лоше вести“. Оваква употреба, међутим, не би била у духу српског језика и овако преведена реченица би звучала неприродно, па је поступак преводиоца да садашње трајно време замени перфектом сасвим разумљив и оправдан. Без обзира што је нарушен граматички ниво, овако преведена реченица поседује виши ниво изоморфизма, јер је значење боље дочарано очувањем духа језика и његовог природног израза. Следи сличан пример, у коме је реченица:

„He’s going with Edmund to the Doctor’s.“⁶³¹

преведена као:

„Поћу he са Едмундом до лекара.“⁶³²

Овде се ради о употреби *Present Continuous*-а за изражавање будућности када је у питању нека раније договорена радња или догађај. Стога је сасвим оправдано *Present Continuous* преведен футуром, а није било неопходно држати се строгих граматичких правила. С друге стране, било би оправдано ову исту реченицу превести и презентом, у сврху изражавања будућности, јер је и та употреба природна и блиска српском језику и не би променила значење дате реченице, па је уместо „поћи ће“ могло стајати и „иде“. У прилог овом становишту иде и наредни пример који илуструје овакву употребу, где је *Present Continuous* преведен презентом:

„I’m glad Jamie is going uptown.“⁶³³

„Драго ми је што Џеми иде у варош.“⁶³⁴

Осим садашњег времена у дидаскалијама је запажена доста учестала употреба глаголског прилога садашњег или садашњег партиципа (у енглеском језику *Present*

⁶³⁰ Чолановић, стр. 54.

⁶³¹ O’Neill, стр. 82.

⁶³² Чолановић, стр. 60.

⁶³³ O’Neill, 1976: 82.

⁶³⁴ Чолановић, стр. 60.

Participle) који описује истовремену радњу. Ево неколико примера његове употребе и преводâ на српски језик:

„Then she sinks down in the chair he had occupied, her face **betraying** a frightened, furtive desperation, her hands **rowing** over the table top, aimlessly **moving** objects **around**. She hears Edmund **descending** the stairs in the front hall.”⁶³⁵

„Онда се спушта у фотељу у којој је он седео. Лице јој **одаје** престашен, потајни очај, рукама несвесно **креће** по столу, бесциљно **дохватајући или премештајући** различите предмете. Чује Едмунда **како** са спрата **силази** у предворје.”⁶³⁶

Present Participle у енглеском језику се на српски језик углавном преводи глаголским прилогом садашњим, који представља безлични глаголски облик (нпр. слушајући, седећи, радећи итд.) или описно (нпр. како/док слуша, како/док седи, како/док ради итд.). Међутим, није неуобичајено да се преводи и садашњим временом што илуструје и превод прва два примера у наведеном пасусу. Иако је и употреба садашњег времена у овом случају прихватљива јер се из контекста види да се ради о истовременим радњама, ипак би описно превођење било адекватније. Нпр. „ . . . **док јој лице одаје** престашен, потајни очај, **а рукама несвесно креће** . . . ”. Наредна два примера у цитираном пасусу, где је први преведен глаголским прилогом садашњим, а други описно, представљају успешан преводилачки поступак у коме су граматичка правила испоштована, а значење у потпуности пренето.

Следе појединачни примери успешног превођења овог глаголског облика употребом глаголског прилога садашњег:

„Worriedly, **taking** his arm.”⁶³⁷

„(Забринута, **хватајући** га за мишицу).”⁶³⁸

Или:

„**Evading** his eyes.”⁶³⁹

„(**избегавајући** његов поглед)”⁶⁴⁰

Следи и неколико примера употребе садашњег времена која је такође учестала у превођењу овог глаголског облика:

„She stops, **looking** straight at him now.”⁶⁴¹

„(Она застаје и сад му **гледа** право у очи.”⁶⁴²

Затим:

⁶³⁵ O'Neill, стр. 42.

⁶³⁶ Чолановић, стр. 31.

⁶³⁷ O'Neill, стр. 42.

⁶³⁸ Чолановић, стр. 31.

⁶³⁹ O'Neill, стр. 43.

⁶⁴⁰ Чолановић, стр. 32.

⁶⁴¹ O'Neill, стр. 49.

⁶⁴² Чолановић, стр. 36.

„Goes to the screen door, grumbling good-naturedly.”⁶⁴³

„(одлази вратима са мрежом, гунђа доброћудно).”⁶⁴⁴

Или:

„She laughs, coming to the table.”⁶⁴⁵

„(Смеје се. Прилази столу.)”⁶⁴⁶

Present Participle је у свим наведеним примерима преведен садашњим временом које, у овом случају, успешно осликава истовременост радње, што и јесте задатак употребе *Present Participle*-а. Ипак, то неће увек бити случај, те је боље држати се употребе глаголског прилога садашњег (или описно превести), који непогрешиво описује истовременост радње. У претходним примерима то би било „гледајући” уместо „гледа”, „гунђајући” уместо „гунђа” и „прилазећи” уместо „прилази”.

У наредном примеру није дочарана истовременост радње:

„She sinks down in one of the wicker armchairs at rear of table and leans her head back, closing her eyes.”⁶⁴⁷

„Заваљује се у једну фотељу од плетеног пружа иза стола, и, затворених очију, бацају главу.”⁶⁴⁸

Запажа се да је преводилац овог пута *Present Participle* превео трпним придевом. Овакав превод одступа од оригинала јер имплицира да се најпре десила радња „затварања очију” а тек потом „забацивања главе”, што није случај у оригиналној реченици где се ове две радње дешавају истовремено.

Слично одступање примећено је и у преводу следеће реченице:

„She stops abruptly, catching Jamie’s eyes regarding her with an uneasy, probing look.”⁶⁴⁹

„(Нагло прекида, ухвативши на себи (...) ⁶⁵⁰ Џемијев непријатан, испитивачки поглед. ...”⁶⁵¹

Уместо да *Present Participle* преведе глаголским прилогом садашњим „хватајући” и на тај начин наговести истовременост радње, преводилац се одлучио за употребу глаголског прилога прошлог, те тако ову радњу хронолошки сместио у временски период пре радње „прекидања” нарушивши не само граматички ниво анализе јер се глаголски прилог прошли гради од свршених глагола, а садашњи од несвршених и имплицира истовременост радње,

⁶⁴³ O’Neill, стр. 53.

⁶⁴⁴ Чолановић, стр. 39.

⁶⁴⁵ O’Neill, стр. 99.

⁶⁴⁶ Чолановић, стр. 73.

⁶⁴⁷ O’Neill, стр. 49.

⁶⁴⁸ Чолановић, стр. 37.

⁶⁴⁹ O’Neill, стр. 20.

⁶⁵⁰ На овом месту у оригиналној реченици на енглеском језику налази се пример *Present Participle*-а.

⁶⁵¹ Чолановић, стр. 15.

већ и смисао реченице. У наставку је примећено да је други пример *Present Participle*-а једноставно изостављен. Ово изостављање, пак, не мења умногоне значење реченице, јер уместо да је „ухватила Џејмијеве очи које је посматрају неријатним, испитивачким погледом”, она је „ухватила Џејмијев непријатан, испитивачки поглед”. Ове две реченице су синонимне јер се подразумева да поглед потиче од очију, те, иако скраћена, ова реченица поседује готово идентично значење оригиналној, што иде у прилог ранијем закључку да се каткад може нарушити неки од нивоа значења, а да реченица и даље преноси упућену, оригиналну поруку. Штавише, овакав превод се чини успешнијим јер је помоћу њега боље дочарана природа српског језика, с обзиром да је у духу нашег језика природније рећи да је „ухваћен поглед”, а не да су „ухваћене очи које упућују поглед”, па од почетне ситуације: зП=0, долази се до ситуације зП=ЗП.

Поред садашњег времена које доминира дидаскалијама, у дијалогу се преплићу садашње и прошло време, а јављају се и примери будућег времена.

Што се тиче прошлих времена, углавном је у употреби *Past Simple* (*Просто прошло време*), као и *Present Perfect* (*Садашњи перфекат*) за изражавање радње у блиској прошлости. Може се запазити и понеки пример употребе *Past Continuous*-а (*Прошло трајно време*), као и *Past Perfect*-а (*Плусквамперфекат*), али њихова употреба је спорадична и акценат ће бити стављен на анализу доминантне употребе *Past Simple*-а и *Present Perfect*-а.

Пример који следи илуструје узастопну употребу *Past Simple*-а.

„Around three o'clock this morning, I **woke up** and **heard** her moving around in the spare room. Then she **went** to the bathroom. **I pretended** to be asleep. She **stopped** in the hall to listen, as if she **wanted** to make sure I **was**.”⁶⁵²

„Око три изјутра **пробудио** сам се и **чуо** маму како хода по гостињској соби. После је **отишла** у купатило. **Претварао сам се** да спавам. Она се **зауставила** у предворју да ослушне, као да је **хтела** да провери да **нисам** случајно будан.”⁶⁵³

У свим случајевима, до последњег, *Past Simple* је преведен перфектом у српском језику, који представља формални кореспондент овог глаголског облика, те је на граматичком нивоу постигнут висок ниво изоморфизма значења приликом превођења оригиналних реченица. У последњем примеру, пак, *Past Simple* је преведен презентом, што наизглед изгледа погрешно, бар из граматичког угла. Међутим, у енглеском језику постоји правило слагања времена по коме ако је први глагол у прошлом времену и остали глаголи у истој реченици морају бити у прошлом времену, осим ако се ради о неким сталним

⁶⁵² O'Neill, стр. 38.

⁶⁵³ Чолановић, стр. 28.

истинама, стањима и сл. Ипак, ту је реч о изузецима, а не о правилу. У српском језику, међутим, овакво правило не постоји, па је превод презентом за који се преводилац определио много ближи природи самог језика, а самим тим и тачнији, те се постиже виши ниво изоморфизма значења.

Ово правило слагања времена присутно је у неуправном говору када се преносе туђе речи, а глагол неуправног говора је у прошлом времену. Таквих примера је у драми више, па треба размотрити преводе у оваквом контексту.

„He **began** by shouting that he **was no** slave Standard Oil **could** trample on. He **was** a King of Ireland, if he had his rights, and scum **was** scum to him, no matter how much money it had stolen from the poor.”⁶⁵⁴

„Одмах је **стао** да виче како он **није** роб кога „Стандард ојл” **може** тек тако да гази. И да **је** он краљ Ирске, кога су, додуше, лишили права, а да за њега фукара **остаје** фукара, ма колико новца покрала од сиротиње.”⁶⁵⁵

У наведеном примеру је, у неуправном говору, *Past Simple* преведен презентом у складу са правилима језика-циља, тј. српског језика, који не препознаје правило слагања времена које је обавезно у језику-извору, тј. енглеском језику. Следи још један такав пример:

„I **knew** you **didn't mean** to humiliate me. I **knew** that **was** the way you had to do everything. I **was** grateful and touched. I **knew** buying a car **was** a hard thing for you to do and it **proved** how much you **loved** me . . .”⁶⁵⁶

„**Знала сам** да тиме **нису мислио** да ме унизиш. **Знала сам** да **је** то ствар твога стила. **Била сам** благодарна и ганута. **Могла сам замислити** шта те **је** муке **стало** да се одлучиш на ту куповину, а то је **доказивало** колико ме, на свој начин, **волиш**, . . .”⁶⁵⁷

На основу подвучених примера превода *Past Simple*-а у цитираном пасусу евидентно је да је у већини примера овај глаголски облик, уобичајено, преведен перфектом. Међутим, јављају се и два примера превода презентом. Овај поступак је, поново, оправдан јер је у духу српског језика који не препознаје правило слагања времена.

Present Perfect (Садашњи перфекат) се у енглеском језику користи за описивање радње која се десила у непосредној прошлости, дешавала се до тренутка говора или има утицаја на садашњост. *Present Perfect Continuous (Садашњи трајни перфекат)* у поређењу са *Present Perfect*-ом наглашава трајност радње до тренутка говора. Ако упоредимо овај глаголски облик са *Past Simple*-ом чија је употреба у овој драми управо анализирана, треба нагласити да се *Past Simple* користи за описивање свршене радње у прошлости када је

⁶⁵⁴ O'Neill, стр. 24.

⁶⁵⁵ Чолановић, стр. 17-18.

⁶⁵⁶ O'Neill, стр. 85.

⁶⁵⁷ Чолановић, стр. 62.

прецизирано тачно време дешавања радње временским одредницама или је то јасно из контекста. Када је време дешавања прошле радње непознато или није од важности, те се не помиње, користиће се *Present Perfect*. Ево једног примера употребе *Present Perfect*-а и *Present Perfect Continuous*-а за описивање радње која се десила у блиској прошлости:

„For God’s sake, let’s eat. ***I’ve been working*** in the damned dirt under the hedge all morning. ***I’ve earned*** my grub.”⁶⁵⁸

„За име бога, хајде да једемо. Цело преподне ***радио сам*** у оном блату под живицом. Рачунам да сам поштено ***заслужио*** свој тањир супе?”⁶⁵⁹

Преводилац је искористио перфекат у преводу, успешно преневши поруку из оригиналног дела. Трајност радње је наглашена избором несвршеног глагола у преводу *Present Perfect Continuous*-а, а свршеног у преводу *Present Perfect*-а, јер српски језик не разликује трајна од простих времена као енглески, већ су у употреби свршени глаголи за проста, а несвршени глаголи за трајна времена.

Ево још једног сличног примера:

„You ***haven’t seen*** my glasses anywhere, ***have you***, Jamie?”⁶⁶⁰

„***Да нису***, Цеми, негде ***видео*** моје наочари?”⁶⁶¹

Поново се јавља сасвим јасна и оправдана употреба перфекта за описивање радње у непоредној прошлости.

Следи пример употребе овог глаголског облика како би се описала уопштена радња у прошлости без конкретног времена дешавања:

„***I’ve*** never ***felt*** at home in the theater. Even though Mr. Tyrone ***has made*** me go with him on all his tours, ***I’ve had*** little to do with the people in his company, or with anyone on the stage. Not that ***I have*** anything ***against*** them. They ***have*** always ***been*** kind to me, and I to them. But ***I’ve never felt*** at home with them. Their life is not my life. It ***has*** always ***stood*** between me and - ”⁶⁶²

„У позоришту се *никад нисам пријатно осећала*. Мада сам господина Тајрона ***морала*** да пратим на свим његовим турнејама, *нисам имала готово никакве везе* са члановима његове трупе, па ни с другим позоришним људима. Не могу рећи да су ми ***учинили*** ишта ***нажао***. Увек ***су били*** љубазни, као и ја према њима. Али, међу њима се *никад нисам осећала у свом елементу*. Њихов живот, коренито различит од мога, увек ***се испречавао*** између мене и . . . ”⁶⁶³

⁶⁵⁸ O’Neill, стр. 68.

⁶⁵⁹ Чолановић, стр. 50.

⁶⁶⁰ O’Neill, стр. 81.

⁶⁶¹ Чолановић, стр. 59.

⁶⁶² O’Neill, стр. 102.

⁶⁶³ Чолановић, стр. 75.

Још једанпут је употребљен перфекат у српском језику за превођење *Present Perfect*-а, и још једанпут је реч о успешној употреби овог глаголског облика. Управо у овом контексту је *Present Perfect* и употребљен у великој мери у дијалозима кроз целу драму.

Овај глаголски облик, пак, може бити преведен и садашњим временом када описује радњу која је започета у прошлости, и даље траје, и представља део неке рутине или стање.

На пример:

***I have lived** in Belgrade for twenty years.*

***Живим** у Београду двадесет година.*

Уочен је један овакав пример и у драми, па је наведен илустрације ради, иако се употреба *Present Perfect*-а у драми своди углавном на горе поменуто описивање свршене радње у прошлости:

„He **has snored** ever since I can remember, especially when **he's had too much to drink**, and yet he's like a child, he hates to admit it.”⁶⁶⁴

„Он **хрче** откако га памтим, а нарочито кад **мало више повуче**, али право је дете, никад не признаје.”⁶⁶⁵

Граматицка анализа текста резултирала је закључком да се у драми *Дуго путовање у ноћ* јављају два облика будућег времена и то *Future Simple Tense* (*Просто будуће време*) које се користи да изрази изненадну одлуку у тренутку говора, нечије мишљење о будућој радњи, обећање или претњу (наредбу), и *Going to* конструкција која се користи за описивање испланиране будуће радње, намере или одлуке. Српски језик не прави овакву дистинкцију, већ се углавном користи футур за изражавање будуће радње без обзира да ли се ради о плану, изненадној одлуци, нечијем мишљењу итд. Да би се илустровала разлика између ова два облика и њихове употребе у енглеском језику, као и превођење поменутих конструкција, најпре ће бити наведен пример употребе *Future Simple*-а:

„All right, all right. **I'll stop**. God knows, I don't like the subject either.”⁶⁶⁶

„ – Добро, де, **престаћу**. Немој мислити да мени ти разговори нарочито годе.”⁶⁶⁷

У првом примеру реч је о употреби *Future Simple*-а за изражавање одлуке донесене у тренутку говора, а превод футуром у српском језику коректно дочарава ову употребу.

Наредни пример илуструје употребу *Going to* конструкције за изражавање плана или чврсте одлуке:

„Listen, Мама. **I'm going to tell** you whether you want to hear or not.”⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ O'Neill, стр. 99.

⁶⁶⁵ Чолановић, стр. 73.

⁶⁶⁶ O'Neill, стр. 129.

⁶⁶⁷ Чолановић, стр. 96.

„Слушај, мама, peћu ћy ти, желела ти то или не.”⁶⁶⁹

Преводилац је и *Going to* конструкцију превео футуром у српском језику као и *Future Simple*, што је сасвим оправдано узевши у обзир да српски језик не препознаје разлику да ли се ради о испланираној будућој радњи, намери или изненадној одлуци.

У наставку следи још неколико примера употребе ова два облика за изражавање будуће радње:

„I'm not going to argue with you. . . . Are you going to obey me or not?”⁶⁷⁰

„С тобом не желим да се расправљам. . . . Хоћеш ли да послушаш или не?”⁶⁷¹

Преводилац је у оба примера за превођење *Going to* конструкције овог пута употребио презент, у првом примеру презент глагола желети, а у другом презент глагола хтети. С обзиром да је ова конструкција у оба примера употребљена како би описала намеру, те би описни превод гласио отприлике овако: „немам намеру да се расправљам с тобом” и „да ли имаш намеру да ме послушаш?”, закључак је да се ради о синонимима *хтети* и *желети*. Осим тога, поред употребе футура за описивање будуће радње у српском језику се садашње време такође користи за изражавање будућности и то ако је у питању нека испланирана, договорена радња (нпр. Идем код фризера поподне). Тако следи закључак да је преводилац, и што се избора глаголског облика и избора терминологије тиче, обавио успешан задатак и пренео првобитно значење.

У наставку оригиналног текста, и наставку саме конверзације између два лика у драми, убрзо наилазимо на конструкцију у *Future Simple*-у, док се ради о истом глаголу *obey* (*послушати*):

„You'll obey me and put out that light or, big as you are, I'll give you a thrashing that'll teach you - ! . . . I'll put out the damned light.”⁶⁷²

„Послушаћеш, и угасићеш ону светлост, или ћy me, иако си толики клипан, тако издеветати да ти више неће пасти на памет . . . ! . . . Угасићу ту проклету светлост.”⁶⁷³

Наведени пример илуструје употребу *Future Simple*-а за описивање изненадне одлуке у тренутку говора. Као што се може приметити, преводилац је у сва три случаја употребио футур. У првом примеру, револтиран, лик издаје наредбу, а реч је о изненадној одлуци. У другом и трећем примеру је, такође, јасно да се ради о одлуци у тренутку говора, а употреба футура у преводу успешно преноси оригинално значење, док конструкција истовремено поседује природност израза.

⁶⁶⁸ O'Neill, стр. 119.

⁶⁶⁹ Чолановић, стр. 89.

⁶⁷⁰ O'Neill, стр. 127.

⁶⁷¹ Чолановић, стр. 95.

⁶⁷² O'Neill, стр. 127-128.

⁶⁷³ Чолановић, стр. 95.

Приликом анализе запажена је још једна употреба *Future Simple*-а за изражавање личног става у вези са будућом радњом. Оваква употреба такође не представља нарочити проблем за превођење, јер се, поново, преводи футуром у српском језику:

„Don't you know Hardy ***will talk*** and the whole damned town ***will know!***”⁶⁷⁴

„Зар не схваташ да ***he*** Харди ***причати*** о томе, и да ***he*** ускоро ***брујати*** читав тај одвратни град?”⁶⁷⁵

Након анализе одабраних примера може се закључити да будуће време не представља значајан проблем за преводиоца и да се, без обзира о којој је конструкцији за изражавање будућности реч, преводи или футуром или садашњим временом сходно контексту како би се очувала природа језика-циља, а истовремено пренело намеравано значење.

У дијалозима у драми примећена је и учестала употреба заповедног начина (императива) и то како потврдног, тако и одричног императива. Овај глаголски начин, пак, не изазива потешкоће у превођењу, јер се преводи наредбама или негативним наредбама које немају алтернативу у српском језику, па стога и не представљају потешкоће за превођење. Следе примери који потврђују ово становиште:

„James, ***do be*** quiet.”⁶⁷⁶

„***Смири се***, Џемсе.”⁶⁷⁷

Или:

„***Look at him*** now!”⁶⁷⁸

„***Погледај*** само на шта личи!”⁶⁷⁹

Као и:

„But ***go on and tell*** me - ”⁶⁸⁰

„Него, ***кажи*** ми шта си . . . ”⁶⁸¹

А ево и неких примера одричног императива, тј. негативних наредби:

„So, ***don't let yourself get worried*** - ”⁶⁸²

„Према томе, ***немој да се бринеш*** . . . ”⁶⁸³

Или:

⁶⁷⁴ O'Neill, стр. 145.

⁶⁷⁵ Чолановић, стр. 109.

⁶⁷⁶ O'Neill, стр. 22.

⁶⁷⁷ Чолановић, стр. 16.

⁶⁷⁸ O'Neill, стр. 35.

⁶⁷⁹ Чолановић, стр. 26.

⁶⁸⁰ O'Neill, стр. 37.

⁶⁸¹ Чолановић, стр. 28.

⁶⁸² O'Neill, стр. 16.

⁶⁸³ Чолановић, стр. 11.

„Now, James, don't lose your temper.”⁶⁸⁴

„Добро, де, Џемсе. Не узбуђуј се без потребе.”⁶⁸⁵

Ипак, у неколико наврата преводилац императив из енглеског језика не преводи императивом у српском, већ то чини описно, употребљавајући одговарајући глаголски облик. Погледајмо такав пример:

„Now don't start in on poor Jamie, dear.”⁶⁸⁶

„Побогу, драги, што си се сад окомио на једног Џемија?”⁶⁸⁷

Преводилац је императив у овом случају превео упитном реченицом у перфекту, нарушивши не само граматичку референцију, већ и смисаону. Наиме, у оригиналној реченици се ради о наредби и тон који можемо „прочитати између редова” је далеко строжи од оног у преводу ове реченице на српски језик, који „звучи” умилније и блаже. Смисао јесте сличан, али, с друге стране, оригинална реченица поседује много већу јачину од превода, те се у превођењу императива треба држати наредбе.

Сличан је и наредни пример, где је уместо наредбе употребљен презент у упитној реченици:

„Don't look at me.”⁶⁸⁸

„Што мене гледаш?”⁶⁸⁹

Иако се и у преводу реченице може наслутити иритираност присутна у оригиналној реченици, она је и даље слабијег интензитета од оригиналне, као и у следећем примеру, у коме је уместо наредбе употребљен потенцијал:

„Keep your damned anarchist remarks to yourself.”⁶⁹⁰

„Слушај, добро би урадио да се уздржиш од тих поганих анархистичких примедаба.”⁶⁹¹

Анализирајући употребу пасива у драми *Дуго путовање у ноћ*, и однос актив-пасив, примећено је да је употреба актива далеко доминантнија у односу на употребу пасива. Осим тога, пасивне конструкције се јављају углавном у описима, док у самом дијалогу аутор користи претежно актив, са спорадичним примерима употребе пасива. Пасив се у српском језику употребљава још рестриктивније, те не изненађује тенденција преводиоца да у одређеним ситуацијама пасивне конструкције из енглеског језика преводи активним

⁶⁸⁴ O'Neill, стр. 26.

⁶⁸⁵ Чолановић, стр. 19.

⁶⁸⁶ O'Neill, стр. 18.

⁶⁸⁷ Чолановић, стр. 13.

⁶⁸⁸ O'Neill, стр. 22.

⁶⁸⁹ Чолановић, стр. 16.

⁶⁹⁰ O'Neill, стр. 24.

⁶⁹¹ Чолановић, стр. 17.

конструкцијама у српском. Најпре ће бити наведени примери употребе пасивних конструкција у преводу:

„Her hair is arranged with fastidious care.”⁶⁹²

„Коса јој је намештена необично брижљиво.”⁶⁹³

Пасивна конструкција употребљена у преводу звучи сасвим природно и одговара контексту, с обзиром да није прецизиран вршилац радње. У овом контексту није битно ко јој је наместио косу, већ је акценат стављен на саму радњу, те је порука путем превода успешно пренета.

Следи још један пример употребе пасивних конструкција:

„His high forehead is hers accentuated, with dark brown hair, sunbleached to red at the ends, brushed straight back from it.”⁶⁹⁴

„Њој припада и његово високо чело, само што је нешто наглашеније. Едмундова, навише зачешљана тамнокестењаста коса избледела је од сунца, те је по крајевима риђа.”⁶⁹⁵

Евидентна је употреба трпног глаголског придева у преводу која кореспондира оригиналној реченици јер се такође ради о пасивним придевима. Преводилац је, међутим, први придев превео компаративом, што донекле мења смисао. Овај поступак је непотребан, јер у оригиналној реченици стоји да „му је чело наглашено као и мајчино” а не „наглашеније”. Ипак, што се тиче употребе граматичких партија постигнут је висок ниво изоморфизма значења, док је истовремено очуван природни израз у српском језику.

Поступак превођења енглеског пасива активом у српском језику је чест у преводима. Таквих примера има и у овом делу. Ево неких од њих:

„The hardwood floor is nearly covered by a rug, inoffensive in design and color.”⁶⁹⁶

„Ћилим ненаметљивих боја и шара покрива готово читаву површину паркетног пода.”⁶⁹⁷

Такође:

„. . . since he was fired from college?”⁶⁹⁸

„. . . откако су га избацили из колеџа?”⁶⁹⁹

У оба ова примера могао је подједнако успешно бити употребљен и пасив, те је свеједно да ли „ћилим покрива под” или је „под покривен ћилимом”, као и да ли „су га избацили из колеџа” или је „избачен из колеџа”. Обе конструкције звуче природно у српском

⁶⁹² O'Neill, стр. 13.

⁶⁹³ Чолановић, стр. 9.

⁶⁹⁴ O'Neill, стр. 20.

⁶⁹⁵ Чолановић, стр. 14.

⁶⁹⁶ O'Neill, стр. 12.

⁶⁹⁷ Чолановић, стр. 8.

⁶⁹⁸ O'Neill, стр. 33.

⁶⁹⁹ Чолановић, стр. 24.

језику, те се могла задржати пасивна конструкција, нарочито у другом примеру где се не помиње агенс, тј. вршилац радње. С друге стране, преводом пасива активном конструкцијом преводац није нарушио значење, па се може закључити да је и у овом случају обавио успешан задатак.

Ипак, не трпи баш сваки контекст и пасив и актив. То илуструје и следећи пример:

„**He'd been warned** it might kill the baby.”⁷⁰⁰

„**Упозоравали су га** да би беба лако могла настрадати.”⁷⁰¹

У овом случају је преводац сасвим оправдано пасив превео активом у српском језику, јер би пасивна конструкција „био је упозораван” звучала крајње неприродно. У другом примеру, пак, преводац се определио за пасивну конструкцију иако би активна звучала далеко природније:

„**I was invited**.”⁷⁰²

„**Била сам понуђена**.”⁷⁰³

Прихватљивија алтернатива овом преводу била би: „послужили су ме”. Оваква конструкција звучи природније и упоредива је са претходним примером. Дакле, иако не постоји строго правило око тога када треба употребити пасив, а када актив у превођењу пасивних конструкција са енглеског на српски језик, превод би требало да буде прилагођен духу језика-циља како би се очувала природност израза.

С обзиром да је овде реч о драми као књижевној форми коју карактерише дијалог који доминира над дидаскалијама, а сам дијалог представља манифестацију усменог говора, примећена је, такође, учестала употреба условних (кондиционалних реченица). У енглеском језику постоје три типа кондиционалних реченица и то: *Conditional Sentences Type I (Условне реченице типа I)*, *Conditional Sentences Type II (Условне реченице типа II)* и *Conditional Sentences Type III (Условне реченице типа III)*.⁷⁰⁴

Conditional Sentences Type I (Условне реченице типа I), које се могу назвати и *Real (стварне)*, представљају следећу ситуацију: ако се испуни услов главне реченице, оствариће се радња из зависне реченице, а на енглески језик се преводе презентом и футуром. Нпр:

If I save enough money, I will go to the seaside this summer.

У преводу:

⁷⁰⁰ O'Neill, стр. 87.

⁷⁰¹ Чолановић, стр. 64.

⁷⁰² O'Neill, стр. 123.

⁷⁰³ Чолановић, стр. 92.

⁷⁰⁴ Постоје још два типа кондиционалних реченица, а то су: *Zero Conditional (нулти кондиционал)* и *Mixed Type (мешовити тип)*. Ипак, оваквих примера није било у драми, па је анализа обухватила три основна типа кондиционалних реченица, које су, уосталом, доминантне и у свакодневном говору.

Ако уштедим довољно новца, **отићу ћу** на море овог лета.

Conditional Sentences Type II (Условне реченице типа II) се условно могу назвати и *Unreal Present (Нереална радња у садашњости)*, а преводе се садашњим временом и потенцијалом (или у обе реченице потенцијалом). Нпр:

If I had more money, I **would buy** a new car. (but I don't!)

У преводу:

Да имам више новца, **купио бих** нови ауто. (али немам!)

Или:

Кад бих имао више новца, **купио бих** нови ауто. (али немам!)

Други кондиционал се разликује од првог због нереалне ситуације која се односи на садашњост.

Нереална ситуација која се односи на прошлост исказује се трећим кондиционалом. Тако се *Conditional Sentences Type III (Условне реченице типа III)* могу условно назвати и *Unreal Past (Нереална радња у прошлости)* и преводе се перфектом и потенцијалом⁷⁰⁵. Описују нереалну радњу у прошлости. Нпр:

If Sam had studied harder, he **would have passed** the exam. (but he didn't)

У преводу:

Да **је** више **учио**, Сем **би положио** испит. (али није!)

У драми је запажена учестала употреба другог и трећег кондиционала, док је примећен само један пример употребе првог кондиционала:

„Both the doctors promised me, **if you obey** orders at this place you're going, **you'll be cured** in six months, or a year at most.”⁷⁰⁶

„Оба лекара су ми рекла да **ћеш**, **ако се** само **будеш придржавао** одређених прописа, **оздравити** за шест месеци, а најдаље за годину дана.”⁷⁰⁷

Преводилац је зависну реченицу уметнуо у главну и одвојио је зарезима. Овај поступак представља искључиво питање стила и не утиче на значење саме реченице. У условној реченици је употребљен футур други који представља алтернативу презенту у условним реченицама у српском језику. Када се томе дода главна реченица која је у футуру, закључак је да је овај превод успешна паралела оригиналне реченице на енглеском језику, како граматички, тако и смисаоно.

⁷⁰⁵ Овде је реч о значењу које би требало бити изражено прошлим потенцијалом. Међутим, као и плусквамперфекат, тако и прошли потенцијал није у широј употреби у српском језику, већ припада архаичном изразу, те се прошли потенцијал углавном замењује обичним потенцијалом. У наведеној реченици прошли потенцијал би гласио: „Сем би био положио”. Оваква конструкција звучи неприродно у српском језику и није одомаћена, те се углавном користи обичан потенцијал; у овом примеру: „Сем би положио”.

⁷⁰⁶ O'Neill, стр. 143.

⁷⁰⁷ Чолановић, стр. 107.

Сада следи неколико примера другог и трећег кондиционала који се једнако учестало јављају у драми:

„I wouldn't believe him if he swore on a stack of Bibles.”⁷⁰⁸

„Не бих му веровала да се закуне на двадесет Библија.”⁷⁰⁹

У наведеном кондиционалу типа II примећује се обрнут редослед реченица. Најпре се јавља главна, а затим зависна реченица, исто као и у оригиналној реченици, што не мења њено значење. И наредна реченица је преведена сходно граматичким правилима, те преноси оригинално значење:

„You could see your way well enough if you were sober.”⁷¹⁰

„Да си трезан, не би се спотакао.”⁷¹¹

То, међутим, није случај код наредне реченице, такође у другом кондиционалу:

„If he heard you he might think you never wanted him.”⁷¹²

„Ако те чује, помислиће да га ниси ни желела.”⁷¹³

Преводилац је ову реченицу типа II превео као реченицу типа I и умногоме јој променио значење. Наиме, други кондиционал имплицира иреалну радњу, док први, који у овом случају представља избор преводиоца, описује реалну радњу. Иреалност радње у главној реченици наглашава модални глагол *might* који се у комбинацији са главним глаголом преводи као: *можда. . . , могло би* Превод оригиналне реченице би гласио: „Да те чује, могао би помислити да га никада ниси желела”, који исказује много мању вероватноћу да ће се то десити.

Следећи пример илуструје ситуацију у којој граматички ниво није испоштован, а порука је ипак успешно пренета:

„I've proved by figures if you let the light bulb on all night it wouldn't be as much as one drink!”⁷¹⁴

„Бројкама сам ти доказао да једна сијалица за читаву ноћ не потроши онолико колико стаје чаша вискија!”⁷¹⁵

Уместо условним реченицама и коришћењем потенцијала, преводилац је ову реченицу превео презентом. У оригиналној реченици исказана је замишљена радња да „када би оставио сијалицу целу ноћ, она не би потрошила колико вреди чаша вискија”. Употребљени презент, пак, описује чињенично стање, тј. колико једна сијалица потроши за

⁷⁰⁸ O'Neill, стр. 74.

⁷⁰⁹ Чолановић, стр. 54.

⁷¹⁰ O'Neill, стр. 126.

⁷¹¹ Чолановић, стр. 94.

⁷¹² O'Neill, стр. 88.

⁷¹³ Чолановић, стр. 65.

⁷¹⁴ O'Neill, стр. 126.

⁷¹⁵ Чолановић, стр. 94.

једну ноћ, односно да „не потроши онолико колико кошта чаша вискија”. Описана је уопштена радња, не конкретна која се десила, те је пренето значење блиско оригиналном. Може се закључити да је, иако је нарушен граматички ниво, намеравано значење пренето.

Размотримо сада неколико примера употребе и преводâ трећег кондиционала за описивање иреалне радње у прошлости:

„*If he'd been brought up* in a real home, I'm sure he *would have been* different.”⁷¹⁶

„*Да је одрастао* у правој кући, уверена сам да *би био* другачији.”⁷¹⁷

Примећујемо да је трећи кондиционал у овом случају преведен сходно граматичким правилима. Као резултат имамо превод реченице који у потпуности преноси упућену поруку о иреалној ситуацији, јер „није другачији”. Сличну ситуацију илуструје и наредни пример:

„But I must confess, James, although I couldn't help loving you, I *would never have married* you *if I'd known* you drank so much.”⁷¹⁸

„Али, мада не бих могла да те не волим, морам признати, Џемсе, да *се* за тебе *не бих удала да сам знала* колико пијеш.”⁷¹⁹

Као и овај који следи:

„I *could have been* a great Shakespearren actor, *If I'd kept on*.”⁷²⁰

„*Да сам наставио, могао сам постати* велики тумач Шекспирових улога.”⁷²¹

У последњем примеру примећује се да је преводилац изменио редослед реченица у односу на оригинал. Овај поступак, међутим, као што је и раније напоменуто, не утиче на значење условних реченица. Из наведених примера додатно се може закључити да трећи кондиционал, бар што се овог узорка тиче, не предствља никакав проблем за превођење, јер су у свим примерима који су забележени једнако испоштована граматичка правила и пренет смисао оригиналне реченице. У свим наведеним примерима, тако, достигнут је веома висок ниво изоморфизма значења у превођењу трећег кондиционала, те је протумачено значење еквивалентно намераваном.

2.2. СЕМАНТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Приликом анализе драме *Дуго путовање у ноћ* запажено је да је текст драме веома богат фразеолошким и идиоматским изразима, што није био случај са романом *Старац и море*. Ова чињеница не изненађује из разлога што драмом као књижевним жанром доминира

⁷¹⁶ O'Neill, стр. 81.

⁷¹⁷ Чолановић, стр. 59.

⁷¹⁸ O'Neill, стр. 113.

⁷¹⁹ Чолановић, стр. 84.

⁷²⁰ O'Neill, стр. 150.

⁷²¹ Чолановић, стр. 113.

дијалог који представља манифестацију живе речи, а јасно је да је усмени говор богат фразама и идиомима. Након анализе употребе самих фраза и идиома, уследио је закључак да се у већој мери јављају изрази који су „непрозирни”, тј. чије је значење недокучиво на први поглед, те услед тога захтевају већи опрез приликом превођења. Оно што додатно преводиоцу отежава преводилачки задатак је чињеница да није увек лако пронаћи адекватан израз у српском језику који би био употребљен наместо фразеолошког изразица у оригиналној реченици, а да се очува стил употребе ових језичких средстава. Најпре ће бити наведено неколико примера употребе фразеолошких и идиоматских изразица који су више-мање „прозирни”:

„*Instantly Edmund wishes he could **take back** what he has said.*”⁷²²

„*Истовремено, Едмунда спонада жеља да **повуче** оно што је рекао.*”⁷²³

Дословно значење овог фразалног глагола би било: „узети назад” што је синоним употребљене речи *повући* у преводу која и представља преводни еквивалент овог фразалног глагола. „Прозирност” значења је у овом случају очигледна, а резултирала је успешним преводом. Следи сличан превод:

„*I’ll **back** you **up** about Papa’s snoring.*”⁷²⁴

„***Подржаћу** те у погледу татиног хркања.*”⁷²⁵

Када бисмо покушали да проникнемо у дословно значење овог фразалног глагола наслутили бисмо неко значење типа *придржати (причувати) леђа, подупрети*. Овде се не ради о физичкој потпори, већ о менталној подршци. Ипак, корен значења је донекле прозиран, те се оно може докучити чак и у случају да се не познаје значење овог фразалног глагола. Ево још једног примера где је преводилац успешно обавио задатак заменивши идиом на енглеском језику устаљеним изразом на српском језику.

„***You must have gotten out of the wrong side of the bed** this morning.*”⁷²⁶

„***Мора да си** јутрос **устао на леву ногу.***”⁷²⁷

Када би идиом са енглеског језика био преведен дословно, гласио би: „мора да си устао на погрешној страни кревета”. Из овакве интерпретације једноставно је „прочитати” значење и уместо буквалног превода употребити одговарајући израз у српском језику, што је преводилац у овом случају и учинио постигавши висок ниво изоморфизма. Не само да је пренео оригинално значење у погледу смисла, већ је такође употребио адекватан израз, а не

⁷²² O’Neill, стр. 120.

⁷²³ Чолановић, стр. 90.

⁷²⁴ O’Neill, стр. 21.

⁷²⁵ Чолановић, стр. 15.

⁷²⁶ O’Neill, стр. 22.

⁷²⁷ Чолановић, стр. 16.

описно првођење, и тако очувао оригиналност експресије коју поседује реченица на енглеском језику. Такав је и наредни пример:

„As it is, I have to humble my pride and beg for you, saying you've turned over a new leaf, although I know it's a lie!⁷²⁸

„У ствари, принуђен сам да се понижавам и да мољакам за тебе. Да тврдим како си једном заувек преврнуо лист, мада знам да су све то само празне речи!⁷²⁹

Да овакви „провидни” изрази, пак, могу изазвати проблеме и навести преводаоца на погрешан закључак сведочи и наредни пример:

„Yes, for Pete's sake, Papa! The first thing after breakfast! Give it a rest, can't you?⁷³⁰

„А, збиља, тата, што сад праскаш? На пун стомак! Боље отпочини.⁷³¹

Израз „give it a rest” представља колоквијални израз у енглеском језику који се користи када саговорнику желимо да кажемо да престане да говори о теми о којој говори јер нам је то из неког разлога иритантно. Стога би адекватан превод био: „престани, хоћеш?”, а никако дословни превод којим се преводаоца послужио преводећи само реч *rest*. Осим тога, преводаоца је у глави вероватно имао израз „get rest” што значи „одморити”, а не „give rest” који се појављује у контексту. Додатно, чак и када би била употребљена реч у овом значењу, примећује се да преводаоца користи архаичан израз „отпочинуту” који је у значајној диспропорцији са стилем говора који је крајње колоквијалан и тешко да можемо замислити некога у свакодневном комуникацији ко ће изговорити: „идем да отпочинем” уместо „идем да дремнем”, на пример. На овај начин била би нарушена референција и добили бисмо сасвим неприродан израз у контексту. Следи закључак да је путем првођења оригинално значење потпуно изгубљено на путу од аутора до читаоца превода, јер превод преноси неко сасвим друго значење које није ни близу намераваног. Ако упоредимо овај пример са претходним у коме је значење потпуно пренесено и могао би се употребити графички приказ $зП=ЗП$, у овом случају је то: $зП=0$.

Сличну грешку преводаоца је направио и у наредном примеру:

„Wisdom from the mouth of babes. Can the wise stuff, Kid. You're still wet behind the ears.⁷³²

„Мудрост из уста одојчета. Не филозофирај, Дерање. Још си мокар иза ушију.⁷³³

Ово је пример дословног превода идиоматског израза који уствари има значење „јак младак и без животног искуства”. Српски језик не познаје изреку до које је преводаоца дошао

⁷²⁸ O'Neill, стр. 31-32.

⁷²⁹ Чолановић, стр. 23.

⁷³⁰ O'Neill, стр. 21.

⁷³¹ Чолановић, стр. 15.

⁷³² O'Neill, стр. 156.

⁷³³ Чолановић, стр. 119.

дословним превођењем и која потпуно одудара од контекста. Уместо тога, требало је искористити синтагму „јакo млад” или се послужити неким другим изразом који у српском језику поседује идиоматско значење као што је, на пример, „још си зелен”. Оваквим преводом се, дакле, намеравано значење изгубило на путу од аутора оригиналног дела, преко преводиоца као медијатора, до читаоца превода.

Многи фразеолошки и идиоматски изрази су хомонимни, па могу истовремено имати више значења од којих нека могу бити прозирна, а нека непрозирна. Овакве ситуације, такође, захтевају високу меру опреза и концентрације како се не би једно значење заменило другим слично претходном примеру. Тако, на пример, фразални глагол *turn out* у енглеском језику поседује више различитих значења. Једно од њих је „испоставити се, испасти; десити се” које је употребљено у наредном примеру:

„***He'll turn out*** all right in the end, you wait and see.”⁷³⁴

„***Од њега ће***, напослетку, ипак *нешто испасту*. Стрпи се, па ћеш видети.”⁷³⁵

Или у следећем:

„I want you to promise me that even ***if it should turn out*** to be something worse, you'll know I'll soon be all right again, anyway, and you won't worry yourself sick, and you'll keep on taking care of yourself – ”⁷³⁶

„Хоћу да ми нешто обећаш. Да ћеш, чак и онда ***ако се случајно утврди*** да је по среди штогод озбиљније, веровати да ћу опет убрзо бити здрав, и да због тога нећеш патити. И да ћеш и даље мислити на себе . . . ”⁷³⁷

Иако је у употреби различита терминологија, јасно је да се ради о истом значењу овог фразалног глагола који описује да „ће неко или нешто испасти, десити се на одређен начин”.

Овај фразални глагол, поред других, може поседовати и значење „искључити (светло)”. У овом значењу је и употребљен у следећем примеру:

„***Turn that light out*** before you come in.”⁷³⁸

„***Угаси светлост*** пре него што кренеш овамо.”⁷³⁹

Евидентно је да преводилац није имао потешкоћа да разграничи између ова два различита значења и да је у сва три наведена примера постигао висок степен изоморфизма значења.

Насупрот фразалном глаголу *turn out* у значењу „искључити (светло)”, за радњу „укључивања (светла)” користи се глагол *turn on*. Ево једног таквог примера:

⁷³⁴ O'Neill, стр. 18.

⁷³⁵ Чолановић, стр. 13.

⁷³⁶ O'Neill, стр. 48.

⁷³⁷ Чолановић, стр. 36.

⁷³⁸ O'Neill, стр. 126.

⁷³⁹ Чолановић, стр. 94.

„The light in the hall **is turned on** and shines through the front parlor to fall on Mary.”⁷⁴⁰

„Светлост у предворју **се пали**, и кроз предњи салон обасјава Мери.”⁷⁴¹

Овај фразални глагол, међутим, поседује и друга значења, а једно од њих је „напасти некога изненада”. Погледајмо пример овакве употребе:

„**Turns on** him resentfully.”⁷⁴²

„(**окреће** му **се** срдито)”⁷⁴³

Наведени примери имали су за циљ да илуструју појаву хомонимије карактеристичне за фразалне глаголе које карактерише поседовање више значења која се могу доста разликовати једно од другог. Стога је неопходно да преводилац влада целокупним лексичким опусом како нека од ових значења не би била замењена другим, што би у крајњем модификовало значење поруке.

Као што је већ наведено и илустровано различитим примерима, одређени идоматски и фразеолошки изрази могу имати мање или више „прозирно” значење до потпуно „непрозирних” која се не могу докучити на основу појединих делова израза, већ се њихово значење мора познавати као и значење било које друге лексичке јединице понаособ. Слично томе, у сваком језику постоје разни изрази, изреке и пословице које поседују мање или више идиоматско значење које се код неких лако може „прочитати”, док је код других то знатно теже или, каткад, немогуће. Поврх тога, приликом превођења, некада постоје одговарајући изрази у језику-циљу којима треба заменити израз из језика-извора, док се некада, у недостатку пандана, израз мора превести описно. Често постоје идентични изрази у оба језика и по облику и по значењу, док су каткад сасвим различити по облику, док поседују идентично значење. У драми *Дуго путовање у ноћ* има мноштво примера и једне и друге врсте. На почетку ево једног примера идентичног облика и значења:

„So has he, but **it goes in one ear and out the other**.”⁷⁴⁴

„И пред њим, само што он **на једно уво прими, а на друго пусти**.”⁷⁴⁵

Када бисмо дословно превели изреку употребљену у оригиналној реченици, она би гласила: „на једно уво уђе, а на друго изађе”, што и представља учесталу изреку у српском језику. Зато и изненађује поступак преводиоца који се њоме није послужио, већ је понудио парафразирану верзију. Језички говорећи, овај превод јесте синоним изреци која је поменута. С друге стране, међутим, звучи необично, посебно ако је упоредимо са изреком

⁷⁴⁰ O'Neill, стр. 108.

⁷⁴¹ Чолановић, стр. 80.

⁷⁴² O'Neill, стр. 27.

⁷⁴³ Чолановић, стр. 19.

⁷⁴⁴ O'Neill, стр. 61.

⁷⁴⁵ Чолановић, стр. 46.

која је у фреквентној употреби у српском језику и која прва пада на памет чак и када дословно преведемо израз са енглеског језика. Дакле, иако се радило о потпуно „прозирном” значењу, преводилац је, одлучивши се за овакав превод, достигао знатно нижи ниво изоморфизма значења, него да се одлучио за устаљени израз, чијом би употребом очувао оригинални стил, што овако није случај. Тако од наизглед врло једноставног преводилачког задатка, где се могао очекивати „готово” потпун изоморфизам значења, уследио је резултат који је далеко од тога.

У следећем примеру преводилац идиоматски израз преводи дословно, али овог пута оваквим поступком се сасвим удаљава од намераваног значења јер се ради о једном од оних мање „прозирних” идиома:

„Oh, I'm so sick and tired of pretending this is a home!”⁷⁴⁶

„Ах, лено сам се разболела уображавајући, против памети, да је ово домаћи кутак!”⁷⁴⁷

Идиом *to be sick and tired of* има значење: „дозлогрдити” и могао би бити преведен неком од одомаћених изрека у српском језику као што су: *досадило ми је, дозлогрдило, мука ми је од тога* или *иде ми на живце*, чак *попело ми се на врх главе*, с обзиром да се ради о колоквијалном изразу у енглеском језику, те га је пожељно заменити такође свакодневним изразом у српском. Уместо тога, овај дослован превод нема додирних тачака са упућеном поруком у којој се не помиње ни болест, ни уображавање, већ једноставно чињеница да „јој је јако досадило да се претвара”. Док би у претходном примеру преводилац добро поступио да је дословно превео израз који поседује свој пандан у српском језику, у овом примеру га је дословни превод одвео на сасвим другу страну и резултирао је преводом који поседује потпуно другачије, у овом случају погрешно, значење.

Ево још једног сличног примера:

„He has the eye of a hawk for that.”⁷⁴⁸

„За те ствари, око му је као у сокола.”⁷⁴⁹

Иако постоји устаљен израз у српском језику који гласи *око соколово*, преводилац се опет одлучио за описни превод. Међутим, овог пута парафраза преноси готово исто значење као и устаљени израз.

Следи сасвим успешна замена идиоматског израза из језика-извора адекватним изразом у језику-циљу:

⁷⁴⁶ O'Neill, стр. 67.

⁷⁴⁷ Чолановић, стр. 49.

⁷⁴⁸ O'Neill, стр. 100.

⁷⁴⁹ Чолановић, стр. 74.

„I'll be waiting to welcome you with that 'my old pall' stuff, and give you the glad hand, and at the first good chance I get **stab you in the back**.”⁷⁵⁰

„Дочекаћу те уобичајеним 'о, где си, стари друже', и срдечно ти стегнути руку, а у првој згодној прилици **зарићу ти нож у леђа**.”⁷⁵¹

Значење је овог пута успешно пренето. Стил оригинала је очуван, а, употребом устаљеног идиоматског израза, превод истовремено поседује обележја природног израза језика-циља, тј. српског језика, као и у примеру који следи:

„I'm **dog tired**.”⁷⁵²

„**Уморан** сам **као псе**.”⁷⁵³

Уследиће неколико примера изрека које у српском језику звуче сасвим другачије и чије значење се не би могло одгонетнути из оригинала. На пример:

„He **could hide behind a corkscrew**.”⁷⁵⁴

„**Провукао би се**, што кажу, **кроз иглене уши**.”⁷⁵⁵

Дословно значење изреке на енглеском језику гласи: „могао би се сакрити иза вадичепа”. Ако се проникне дубље у значење ове конструкције и конструкције на српском језику, запажа се да имају додирних тачака у смислу да се „особа може смањити до изузетних размера”, што имплицира лукавост, сналажљивост. Ипак, изрази су потпуно различити и, без познавања изрека у оба језика, преводилац не би могао обавити овако успешан задатак као што је случај у наведеном примеру.

Ево још једног примера успешног превода пословице. Преводилац је оригинал превео адекватним изразом у српском језику који је сасвим другог облика, али поседује идентично значење.

„Oh, all right. I'm a fool to argue. **You can't change the leopards's spots**.”⁷⁵⁶

„Рецимо да је тако. Будала сам што се с тобом препирем. **Вук длаку мења ...**”⁷⁵⁷

Дослован првод пословице на енглеском језику био би: „не можеш леопарду променити тачке”, што би у пренесеном значењу било „не може се учинити нешто немогуће; не може се променити нешто константно”. У српском језику постоји пословица у широкој примени: *Вук длаку мења, али ћуд никада*, која поседује идентично значење и која је препознатљива и у скраћеној форми коју је уосталом и преводилац употребио.

Следи још један успешан пример превођења идиоматског израза:

⁷⁵⁰ O'Neill, стр. 166.

⁷⁵¹ Чолановић, стр. 127-128.

⁷⁵² O'Neill, стр. 169.

⁷⁵³ Чолановић, стр. 130.

⁷⁵⁴ O'Neill, стр. 22.

⁷⁵⁵ Чолановић, стр. 16.

⁷⁵⁶ O'Neill, стр. 31.

⁷⁵⁷ Чолановић, стр. 23.

„Don't start jumping down my throat!”⁷⁵⁸

„Не скачи ми одмах за очи!”⁷⁵⁹

Идиом значења „напасти некога вербално” преводилац замењује устаљеним изразом у српском језику, постигавши највиши степен изоморфизма значења⁷⁶⁰, што се не може рећи за наредни пример:

„Oh no, not you! Butter wouldn't melt in your mouth, I suppose.”⁷⁶¹

„Па да, где би ви то? Не знате да бројите ни до пет.”⁷⁶²

Овај фразеолошки израз из енглеског језика употребљава се да опише притворну особу која се приказује безазленом и наивном. Преводилац је овај израз превео описно употребивши метафору „не знате да бројите ни до пет” која донекле дочарава значење наивности, притворности, јер је нереално да одрасла особа не зна да броји до пет. Ипак, овако преведена реченица нема јачину оригиналне реченице⁷⁶³. Уместо тога, преводилац је могао описно превести идиом као „правити се невинашце” или, у бољој варијанти, употребити изреку *Ко га не зна, скупо би га платио*, која представља апсолутни синоним употребљеној изреци на енглеском језику, како смисаоно, тако и стилски. Овај превод има још један недостатак. Наиме, заменица *ви* је употребљена са малим словом, а требало ју је употребити са великим словом, јер се очигледно ради о ситуацији када служавка персира младом газди. Исписана малим словом, она означава множину, што овде није случај, и тиме неко сасвим друго значење. Овај пример додатно доказује да се поред језичког контекста у обзир мора узети и ванјезички, како би резултат превођења био успешан.

Погледајмо наредни пример:

„I've excused you and never lifted my hand to you. But there's a straw that brakes the camel's back.”⁷⁶⁴

„Оправдавао сам те, и ниједном на тебе нисам дигао руку. Али и мени неки пут прекини.”⁷⁶⁵

⁷⁵⁸ O'Neill, стр. 37.

⁷⁵⁹ Чолановић, стр. 28.

⁷⁶⁰ Енглеско-српски фразеолошки речник као пандан овом изразу из енглеског језика нуди израз *ухватити за гушу*. (Милосављевић, Бошко, *Енглеско-српски фразеолошки речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.) Међутим чини се да је избор преводиоца, тј. употреба израза *скакати за очи*, адекватнија и преноси виши ниво изоморфизма значења, јер се израз *ухватити за гушу* у српском језику користи и за физички напад, док се овде ради строго о вербалном нападу.

⁷⁶¹ O'Neill, стр. 52.

⁷⁶² Чолановић, стр. 39.

⁷⁶³ Осим тога у српском језику се израз *избројати до пет* употребљава за стресну ситуацију када нека особа треба да се смири, тј. „изброји до пет” док је бес не прође, тако да употреба овакве фразе може пренети значење сасвим различито од намераваног.

⁷⁶⁴ O'Neill, стр. 127.

⁷⁶⁵ Чолановић, стр. 95.

Искористивши метафору, прводаилац је успешно пренео намеравано значење. Ипак, чини се да би употреба изреке *Кап која је прелила чашу*, уместо „сламке која ломи камилина леђа” у оригиналу, допринела још успешнијем преводу који би уместо високог поседовао готово потпун изоморфизам значења. Слична ситауција присутна је и у наредном примеру:

„As I’ve told you before, you must take her memories with a grain of salt.”⁷⁶⁶

„Као што сам ти већ говорио, оно чега се она тобоже сећа треба увек примати ц извесном резервом.”⁷⁶⁷

Још једанпут прводаилац изреку преводи описно. На овај начин он у приличној мери преноси оригинално значење, јер парафразирано то јесте значење израза који је употребљен. Међутим, оваквим преводом није пренесен стил оригинала у коме је употребљена изрека, што је могло бити постигнуто употребом устаљене изреке у српском језику: *Не узимати здраво за готово*.

Закључак који следи је да се осим језичке и садржинске коректности приликом превођења идиоматских и фразеолошких израза мора водити рачуна и о стилским обележјима, те кад год је то могуће изреку из оригинала треба заменити адекватном изреком у преводу.

Ево сада једног примера који такође потврђује неопходност да се превод прилагоди језику-циљу када је реч о извесним конструкцијама које би у језику-циљу звучале неприродно, за разлику од језика извора чији природни део представљају:

„That’s what you pay for with those other five-dollars-to-look-at-your-tongue fellows, not their skill.”⁷⁶⁸

„А управо те ствари, а не за лекарску вештину, плаћаш онима што ти траже пет долара чим исплазиш језик.”⁷⁶⁹

Примећујемо да је конструкција у виду сложеног придева, чији су делови одвојени цртицама, која се у говору користи као описни придев у енглеском језику, морала бити замењена парафразом јер се у српском језику не користе овакве конструкције. Када би била преведена дословно, ова конструкција би звучала сасвим неприродно у српском језику и не би пренела намеравано значење које је, међутим, сасвим успешно пренето описним превођењем у овом случају и реченицом која успешно дочарава дух српског језика.

Ево још једног примера описног превођења сложеног придева:

„Well, don’t give Hardy your old over-the-hills-to-the-poorhouse song about taxes and mortgages.”⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ O’Neill, стр. 137.

⁷⁶⁷ Чолановић, стр. 95.

⁷⁶⁸ O’Neill, стр. 31.

⁷⁶⁹ Чолановић, стр. 23.

„Добро, али немој да пред Хардијем, по старом обичају, закукаш како ћеш због пореза и хипотеке завршити у сиротишту.”⁷⁷¹

Преводилац се поново послужио описним превођењем, што не изненађује с обзиром на чињеницу да српски језик не познаје овакве конструкције као што су сложени придеви ове врсте. Када се упореде оригинална реченица и њен превод, примећује се да се оне и синтаксички разликују. С друге стране, овакав описни превод сасвим успешно преноси намеравано значење јер је прилагођен правилима српског језика и његовом природном изразу.

Питање прилагођавања језика-извора језику-циљу приликом превођења илуструје и наредни пример:

„I’ve earned my grub.”⁷⁷²

„Рачунам да сам поштено заслужио свој тањир супе?”⁷⁷³

Именица *grub* је у енглеском језику у строго колоквијалној употреби и замењује именицу *food* (храна). С обзиром да се ради о сленгу, и превод треба да иде у том смеру. Превод „тањир супе” донекле наговештава то значење, али би било адекватније ову именицу у преводу заменити неком устаљеном синтагмом из колоквијалног српског језика као што је: „парче хлеба” или „кора хлеба” или чак речју „клопа”, при чему ова последња најбоље осликава стил говора из оригиналне реченице.

Током дијалога у целој драми више пута се помињу сличне или исте фразе узвика које изражавају запрепашћење и негодовање. Ево неколико таквих примера:

„Oh, for God’s sake, Папа!”⁷⁷⁴

„Побогу, тата!”⁷⁷⁵

Затим:

„Oh, for Christ’s sake, Папа!”⁷⁷⁶

„Побогу, тата!”⁷⁷⁷

Или:

„Yes. For Pete’s sake, what of it?”⁷⁷⁸

„Да! Побогу, зар је то тако чудно?”⁷⁷⁹

⁷⁷⁰ O’Neill, стр. 79.

⁷⁷¹ Чолановић, стр. 58.

⁷⁷² O’Neill, стр. 68.

⁷⁷³ Чолановић, стр. 50.

⁷⁷⁴ O’Neill, стр. 26.

⁷⁷⁵ Чолановић, стр. 19.

⁷⁷⁶ O’Neill, стр. 36.

⁷⁷⁷ Чолановић, стр. 27.

⁷⁷⁸ O’Neill, стр. 57.

⁷⁷⁹ Чолановић, стр. 42.

Види се да су три различите фразе преведене идентично, што представља дословни превод само прве наведене фразе. Ипак, ради се о синонимима чије је значење сасвим успешно пренето употребом ове исте конструкције. Наиме, садржај је религијски. У првој се помиње Бог, у другој Исус Христ, а у трећој Свети Петар, с тим што је у трећој варијанти реч о сленгу. У српском језику не постоје узвици у којима се помиње Свети Петар, али би било која од наведених конструкција осим поменутог превода могла бити замењена и узвицима „Исусе!”, „Господе!” или „забога!”, који би пренели исто значење. У овом случају било је потребно нагласити запрепашћење или негодовање, а то се може са једнаким успехом постићи било којим од наведених превода.

Ево сличне ситуације:

„**Good heavens**, how down in the mouth you look, Jamie.”⁷⁸⁰

„**Забога**, Цеми. Што си обесио нос?”⁷⁸¹

„Небеса” су у овом случају преведена као „забога” док је у наредној реченици на исти начин преведена горе поменута фраза:

„**For God's sake**, don't dig up what's long forgotten.”⁷⁸²

„Не риј, **забога**, по ономе што је давно заборављено.”⁷⁸³

Ево и трећег начина превођења потпуно исте фразе:

„**For God's sake**, let's eat.”⁷⁸⁴

„**За име бога**, хајде да једемо.”⁷⁸⁵

Као и у следећем примеру:

„Мама! **For God's sake**, stop talking.”⁷⁸⁶

„Мама! **За име Бога**, престани.”⁷⁸⁷

Иако на први поглед овакво шаренило различитих превода може изгледати као недоследност, када се проникне у суштину фразе јасно је да се ради о синонимима и да свака од наведених фраза може бити замењена било којим од употребљених превода, а да се не наруши првобитно значење. Закључак је да је у сваком од ових превода постигнут висок степен изоморфизма значења јер је пренета како суштина, тако и тон оригинала, у овом случају негодовање.

Осим тога, примећено је да се фразе овог типа доста често понављају кроз драму наговештавајући атмосферу напетости и исфрустрираности која је јако успешно дочарана у

⁷⁸⁰ O'Neill, стр. 59.

⁷⁸¹ Чолановић, стр. 44.

⁷⁸² O'Neill, стр. 86.

⁷⁸³ Чолановић, стр. 63.

⁷⁸⁴ O'Neill, стр. 68.

⁷⁸⁵ Чолановић, стр. 50.

⁷⁸⁶ O'Neill, стр. 74.

⁷⁸⁷ Чолановић, стр. 55.

преводу драме употребом адекватних фраза на српском језику. Овакви аспекти превођења, као и синонимија на прагматичком нивоу, обрађени су у одељку који следи.

2.3. ПРАГМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

С обзиром да прагматички ниво анализе у овом случају подразумева однос превода и примаоца превода, тј. начина на који превод успешно или мање успешно преноси намеравано значење и у којој мери преводилац утиче на степен успешности, анализа ће бити започета утиском који читалац формира о преводу на први поглед. Наиме, оно што се најпре примећује је да је оригинал далеко прегледнији и јаснији за читање. Било да се ради о дидаскалијама као дужим описима или о кратким обавештењима о ликовима на сцени, оне су у оригиналу написане курзивом и уредно одвојене од самог дијалога који је написан класичним фонтом. С друге стране, у преводу дидаскалије представљају део интегралног текста. Иако су одвојене заградама и написане италиком, налазе се усред дијалога, што оставља утисак одређене непрегледности и збијености за разлику од оригинала. То додатно потврђује и број страница јер је дело на енглеском језику штампано на 176 страница, док дужина превода износи свега 135 страна.

Драма *Дуго путовање у ноћ* написана је свакодневним енглеским језиком који доминира како описима, тако и самим дијалогом. Дијалози додатно обилују сленгом који карактерише живу реч времена у коме је дело настало. Иако се ради о половини прошлог века када је дело настало, као и преводу из друге половине прошлог века, евидентно је присуство сленга чија се употреба очувала и до данас, тако да се стил којим је дело написано не разликује много од модерног свакодневног говора нити поседује архаичне, застареле изразе. Стил употребе свакодневног говора је вешто пренет у преводу, негде успешније, негде мање успешно, о чему сведоче и примери чија анализа следи:

„I'll back you up about Papa's snoring. Gosh, what a racket!”⁷⁸⁸

„Подржаћу те у погледу татиног хркања. Дакле, части ми, нисам чуо да неко тако жестоко струже!”⁷⁸⁹

Колоквијални говор из оригиналне реченице успешно је замењен колоквијалним говором у преводу, при чему су наглашени и пренети и интонација и тон из оригиналне реченице употребом интерпункције. Слична употреба запажена је и у наредном примеру:

„You're a fine lunkhead!”⁷⁹⁰

⁷⁸⁸ O'Neill, стр. 21.

⁷⁸⁹ Чолановић, стр. 15.

„Звекане!”⁷⁹¹

Реченица чији би дослован превод звучео овако: „Прави си глупан!”, преведена је једном једином речју „звекане!” која је колоквијалног типа и успешно преноси како стил говора, тако и атмосферу креирану оригиналном реченицом, наглашену интерпункцијом, тј. узвичником у овом случају.

Слична употреба примећена је и у наредном примеру:

„God, what a wench!”⁷⁹²

„Каква простакуша!”⁷⁹³

Израз *wench* је у колоквијалној употреби у енглеском језику и означава сеоску девојку. Из контекста је јасно да је Едмунд имао намеру да увреди служавку која се понашала просто. Преводаца се, стога, одлучио за опцију „простакуша”. Реч је о адекватном поступку. У сленгу српског језика, превод је могао звучати и „сељанка”, јер се овај термин користи са погрдном конотацијом. Избор преводаца је, ипак, боље решење, иако би овај други био дословније, јер је неумесно користити термин „сељанка” у погрдном смислу, с обзиром да овај израз истовремено може означавати особу женског пола која живи на селу. С друге стране, термин „простакуша” је и колоквијалне природе и увредљив, што је била намера говорника, те успешно преноси намеравао значење.

Следи још један пример успешне примене сленга у српском језику како би се дочарао такође колоквијални стил употребљен у енглеском језику:

„Then she began to cry. So I had to say I loved her because she was fat, and she wanted to believe that, and I stayed with her to prove it, and that cheered her up, and she kissed me when I left, and said she'd fallen hard for me, and we both cried a little more in the hallway, and everything was fine, except Mamie Berns thought I'd gone bughouse.”⁷⁹⁴

„После је ударила у плач, те сам морао да јој кажем како је волим јер је дебела. Она је хтела да у то поверује, па сам остао да јој понудим доказе. То ју је развеселило, те ме је на поласку пољубила и рекла да се опасно у мене зацопала, а онда смо обоје мало отплакали у ходнику, и све је било лепо, само што је теткица Бернс мислила да сам шенуо.”⁷⁹⁵

Евидентно је да је у преводу употребљен колоквијални стил говора у целом наведеном пасусу, са наглашеним сленгом у подвученим примерима, који предствља паралелу Џејмијевом стилу говора из оригиналног дела који је карактеристичан за његов

⁷⁹⁰ O'Neill, стр. 29.

⁷⁹¹ Чолановић, стр. 21.

⁷⁹² O'Neill, стр. 53.

⁷⁹³ Чолановић, стр. 40.

⁷⁹⁴ O'Neill, стр. 160.

⁷⁹⁵ Чолановић, стр. 122.

израз током целе драме. У прилог томе иде и наредни цитат који сликовито дочарава његов колоквијални израз:

„Nix, Kid! You listen! Did it on purpose to make a bum of you. . . . Made fun of work as sucker's game.”⁷⁹⁶

„Не врдај, Деране! Имаш све да чујеш! Чинио сам то намерно, не бих ли од тебе направио пропалицу. . . . Правио сам спрдачину од рада, наводећи те на мисао да се њиме баве једино наивне будале.”⁷⁹⁷

Ево сада једног примера где је преводилац употребио сленг који не постоји у оригиналу:

„God, Papa, ever since I went to sea and was on my own, and found out what hard work for little pay was, and what it felt like to be broke, and starve, and camp on park benches because I had no place to sleep, I've tried to be fair to you because I knew what you'd been up against as a kid.”⁷⁹⁸

„Откако сам се отиснуо на море и постао свој човек, откако сам схватио шта значи коњосати за мале паре, бити без цента у цепу, гладовати, и ноћивати по клупама у парку јер се нема куд другде, покушао сам да према теби будем праведнији, јер сам знао шта си све имао да носиш на плећима као дечак.”⁷⁹⁹

Стандардни израз *hard work* у значењу „напорно радити” преводилац је заменио сленгом „коњосати” коме у овом контексту није било место, с обзиром да се ради о озбиљној причи и тешким тренуцима у животу. Штавише, у наставку превода забележена је нагла промена стила јер преводилац са колоквијалног прелази на благо архаичан стил. Уместо тога, боље решење би свакако било да је преводилац остао веран једној врсти изрази.

У описима је примећена спорадична употреба архаичних изрази који одударују од колоквијалног стила говора који доминира драмом и који савременом читаоцу каткад отежавају разумевање. Следи пример који илуструје овакву ситуацију:

„Her hands are never still. They were once beautiful hands, with long, tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints and warped the fingers, so that now they have an ugly crippled look.”⁸⁰⁰

„Руке јој никако не мирују; биле су некада лепе, с дугим зашиљеним прстима, али реуматизам је задебљао зглавке и искривио прсте, тако да сад делују ружно и кљасто.”⁸⁰¹

⁷⁹⁶ O'Neill, стр. 165.

⁷⁹⁷ Чолановић, стр. 126-127.

⁷⁹⁸ O'Neill, стр. 145.

⁷⁹⁹ Чолановић, стр. 108.

⁸⁰⁰ O'Neill, стр. 12.

⁸⁰¹ Чолановић, стр. 8.

Зглобови су у овом примеру преведени као „зглавци”, што звучи застарело и крајње необично. С друге стране, читалац из контекста уз помоћ осталих речи из реченице може закључити да је реч о зглобовима, што се не може рећи за превод „кљасто” који у данашњем речнику не значи апсолутно ништа. У оригиналној реченици се наводи да прсти изгледају „обогалено”. Преводац је могао употребити и сленг „кљакаво” да пренесе намеравано значење, али реч „кљасто” једноставно одудара и потпуно је неразумљива у контексту и неприлагођена стилу.

Ево још једног примера сличне употребе несвакидашњег термина:

„The astonishing thing about these sets is that all the volumes have the look of having been read and reread.”⁸⁰²

„Оно што нарочито изненађује код свих тих издања јесте чињеница да се по свим тим свескама види да су читане и прочитаване.”⁸⁰³

Термин *reread* из енглеског језика који има значење „поново читане/прочитане; изнова читане/прочитане” преведен је као „прочитаване”. На први поглед оваква конструкција савременом читаоцу не задаје проблем разумевања јер ће закључити да се ради о „поновном читању”. Сâм термин је, међутим, проблематичан, јер у српском језику постоје свршени и несвршени глаголи. У овом случају несвршени глагол је „читати” док је свршени „прочитати”. Преводац је, пак, направио некакву киклопску конструкцију „прочитавати” при којој је од свршеног глагола срочио нову конструкцију несвршеног глагола какав не постоји у српском језику, уместо да је једноставно употребио конструкцију „изнова читане”. Да овај пример није усамљен у драми показује и наредна реченица:

„You have to be driven to do even that much!”⁸⁰⁴

„Па и на то те треба натеривати.”⁸⁰⁵

И овог пута је употребљена чудна конструкција, те је од свршеног глагола *натерати* формиран глагол „натеривати” док је све време у српском језику доступан несвршени глагол *терати* који би успешно пренео намеравано значење.

Раније је већ напоменуто да не постоје апсолутни синоними и да је потребно посветити велику пажњу избору синонима приликом превођења. Ово се посебно односи на прагматички аспект превођења и однос самог превода и читаоца. Иако имају приближно, понекад готово идентично значење, синоними нису увек заменљиви у сваком контексту. Додатно, некад ће од читаоца коме је превод упућен зависити који ће од синонима бити адекватнији за употребу приликом превођења. О томе сведочи и наредни пример:

⁸⁰² O'Neill, стр. 11.

⁸⁰³ Чолановић, стр. 8.

⁸⁰⁴ O'Neill, стр. 32.

⁸⁰⁵ Чолановић, стр. 24.

„I even dreamed of becoming a nun.⁸⁰⁶

„Штавише, сан ми је био да постанем редовница.⁸⁰⁷

Иако се ради о синонимима, избор преводиоца поседује знатно нижи ниво изоморфизма значења него да је, на пример, употребљен термин *калуђерица* или *монахиња* који су у широј употреби у савременом српском језику и са прагматичког аспекта су доста ближи савременом читаоцу коме је превод и упућен. Исто становиште илуструје и наредни пример који се терминологијом надовезује на претходни:

„I worked so hard at my music in the Convent . . .⁸⁰⁸

„У самостану сам неуморно радила за тим инструментом . . .⁸⁰⁹

И у овом примеру би прикладније било да је уместо термина *самостан* употребљен термин *манстир* који је ближи савременом читаоцу, па самим тим преноси јасније значење.

На прагматичком нивоу је, такође, актуелно и питање превођења или преношења властитих именица из језика-извора у језик-циљ. С обзиром да је прилагођено писање постало опште правило ћириличних правописа, треба поступати у складу с њим, те властита имена користити у транскрибованој форми, при чему треба водити рачуна да транскрипција буде што је више могуће ближа изворном изговору.⁸¹⁰ Следећи ово правило, забележено је неколико примера његове успешне примене:

„It was McGuire put me on to them.⁸¹¹

„Мезвајер⁸¹² ме је наговорио да на њу пређем.⁸¹³

Такође:

„Bad luck to Shaughnessy, anyway!⁸¹⁴

„Ух, тај Шонесу! Господ га убио лудог!⁸¹⁵

Као и:

„I swore after Eugene died I would never have another baby.⁸¹⁶

„После Јушинове смрти била сам се зарекла да више никад нећу рађати.⁸¹⁷

⁸⁰⁶ O'Neill, стр. 102.

⁸⁰⁷ Чолановић, стр. 75.

⁸⁰⁸ O'Neill, стр. 103.

⁸⁰⁹ Чолановић, стр. 76.

⁸¹⁰ Ипак, не треба занемарити ни изворно писмо, те „треба тражити да прилагођено писање остане у јасном односу према изворноме и да се од њега не удаљава више него што је неопходно, што значи да не треба избегавати одступања од изворног изговора кад иду у правцу изворног писма”. (Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурница, Мато, *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 174.)

⁸¹¹ O'Neill, стр. 15.

⁸¹² Преводилац је, такође, испоштовао правописна правила писања транскрибованих презимена са префиксом *Mc-/Mac*, која се по правилу пишу без размака и двојног великог слова. (Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурница, Мато, *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 194.)

⁸¹³ Чолановић, стр. 11.

⁸¹⁴ O'Neill, стр. 23.

⁸¹⁵ Чолановић, стр. 16.

⁸¹⁶ O'Neill, стр. 87.

Примећена је, међутим, тенденција преводиоца да се осим транскрибовања код појединих женских имена користи и адаптацијом која у неким случајевима захвата и номинатив тако што се додаје завршно –а:

„Bridget is so lazy.”⁸¹⁸

„Бриџета је страшна ленчуга.”⁸¹⁹

Или:

„Cathleen saw her not long ago.”⁸²⁰

„Кетлина ју је мало пре обишла.”⁸²¹

Као и:

„Mother Elizabeth and my music teacher both said I had more talent than any student they remembered.”⁸²²

„И мајка Елизабета, и наставница музике, обе су тврдиле да имам више дара од било које њихове ученице.”⁸²³

Оваква адаптација при којој се мења и номинатив женских имена није тако ретка. Претпоставка је да је преводилац желео да имена што више приближи српском језику у коме се женска имена углавном завршавају на –а. Ипак, у другим случајевима се примењује делимична адаптација при којој имена у номинативу задржавају изворни облик, а добијају наставке женског рода у променама, посебно у дативу, као и присвојном придеву⁸²⁴. Оваква, делимична, адаптација била би боље решење од примењене адаптације у номинативу која звучи рогобатно, док би транскрибовани изворни изговор у номинативу звучао природније, а наставци женског рода приближили превод природи српског језика и савременом читаоцу.⁸²⁵

Због стандардизације коју је неопходно постићи како се не би дешавале недоследности и одступања приликом транскрибовања страних имена и презимена, заузет је став да „правила која се утврђују не треба схватити као ретроактивну обавезу и мењати ликове имена која су већ ушла у постојани изражајни обичај, а онда и у стручну и другу

⁸¹⁷ Чолановић, стр. 64.

⁸¹⁸ O'Neill, стр. 29.

⁸¹⁹ Чолановић, стр. 21.

⁸²⁰ O'Neill, стр. 56.

⁸²¹ Чолановић, стр. 42.

⁸²² O'Neill, стр. 103-104.

⁸²³ Чолановић, стр. 76.

⁸²⁴ Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурица, Мато, *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 175.

⁸²⁵ У овом случају би *Bridget* била преведена као *Бриџит*, с тим што би се ова именица мењала по падежима. На пример: *Бриџит*, од *Бриџите*, *Бриџити* итд. Исто важи и за *Cathleen* – *Кетлин*, као и за *Elizabeth* – *Елизабет*.

литературу”⁸²⁶. У ранијој литератури енглеско име *James* обично је било транскрибовано као *Џемс*, нпр. Џемс Ват, док би ближи изговор био *Џејмс*. Овај став је уочљив и код Чолановића. Он, међутим, не изненађује с обзиром на чињеницу да је превод настао 1964. године. Тадашњем читаоцу овакав изговор вероватно није био необичан. С друге стране, данашњем модерном читаоцу овакав изговор мора звучати рогобатно, узевши у обзир глобализацију и сталну изложеност страним медијима којима доминира енглески језик. Чињеница је да *Џемс* или *Џеми* који представљају два од четири главна лика у драми звуче далеко неприродније него да је употребљен изговор близак изворном *Џејмс* и *Џејми*. Овај пример потврђује потребу за ревизијом старијих превода, с обзиром да након 1964. године није урађен нови превод ове драме. Језик је жива ствар, склон је променама, а посебно када је реч о колоквијалној варијанти која је и присутна у овој драми. Превод би, стога, требало прилагодити савременом читаоцу. Оригинал је написан свакодневним говором и интенција аутора је била да пренесе изворни израз жаргона који је био у употреби. Да би савремени читалац примио поруку на адекватан начин, потребно је да све димензије превођења буду задовољене, те, осим строго материјалне коректности, неопходно је пренети и природност израза. То би се постигло тако што се сленг времена у коме је дело настало замењује модерним жаргоном.

Примећено је, такође, да жаргон на неколико места није испоштован. У примеру:

„*Doctor Hardy* thinks it might be a bit of malarial fever he caught when he was in the tropics.”⁸²⁷

„*Доктор Харди* сматра да је можда по среди нека врста маларичне грознице коју је евентуално зарадио у тропским крајевима.”⁸²⁸

запажа се коректан превод синтагме *Doctor Hardy*, где је именица *doctor* употребљена у свом пуном облику. Следећа реченица садржи пример употребе ове речи у жаргону:

„I was saying again *Doc Hardy* isn't my idea of the world's greatest physician.”⁸²⁹

„Рекао сам му да мој идеал најбољег лекара на свету нимало не личи на *доктора Хардија*.”⁸³⁰

Жаргонски облик је преведен на исти начин као и пун облик именице, па Џејмијев стил говора којим преовладава сленг није дочаран. Наиме, требало је жаргонску именицу *doc* превести такође жаргонским обликом као што је, нпр, *доца*. Тако би сленг употребљен у

⁸²⁶ Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурца, Мато, *Правпис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, стр. 173. Ово се углавном односи на термине који потичу из кинеског језика као што је Пекинг, Куоминтанг итд. или из португалског, нпр. Рио де Жанеиро, Васко да Гама, Магелан итд.

⁸²⁷ O'Neill, стр. 27.

⁸²⁸ Чолановић, стр. 20.

⁸²⁹ O'Neill, стр. 40.

⁸³⁰ Чолановић, стр. 30.

оригиналу који карактерише Џејмијев израз био успешно транспонован у превод. Ова именица се у жаргонском облику јавља још неколико пута у драми и сваки пут је преведена пуним обликом *доктор*.

Овај, као и неки раније анализирани примери дочарали су стил говора младог Џејмија који је преплављен сленгом. Осим овог последњег примера, сленг је у драми углавном успешно пренет преводом, што илуструју и раније наведени и анализирани примери.

Поред књижевног, стандардног говора којим се служе Џејмс, који је глумац, и Мери, која потиче из породице вишег сталежа, индикативан је и посебан жаргон који користи служавка, а који одудара од стила говора укућана:

„I'd never suggest a man or a woman touch drink, Mister Edmund. Sure, didn't it kill an uncle of mine in the old country.”⁸³¹

„Не бих ја ни луда, госпон-Едмунде, на тако нешто наводила мушкарца или женску. Један мој ујак је због пића и омегао панке у старом крају.”⁸³²

Граматички неправилан говор просте сеоске девојке који обилује жаргоном нижег сталежа успешно је „прсликан” одговарајућим жаргонским конструкцијама у српском језику. О томе сведочи и наредни пример који дочарава разлику у стилу говора између поменуте служавке и газдарице:

„Lunch is ready Ma'am, I went down to Mister Tyrone, like you ordered, and he said he'd come right away, but he kept on talking to that man, telling him of the time when - ”⁸³³

„Сто је постављен, госпођо, ишла сам по госпон-Тајрона, као што сте наредили, а он је рекао само што није кренуо, али је свеједно остао с оним човеком, и баш му је причао како је некад . . . ”⁸³⁴

„All right, Cathleen. Tell Bridget I'm sorry but she'll have to wait a few minutes untill Mister Tyrone is here.”⁸³⁵

„У реду, Кетлина. Реци Бриџети да се стрпи још неколико минута док не дође господин Тајрон.”⁸³⁶

Преводилац је једну те исту конструкцију, *Mister Tyrone*, превео најпре као *госпон-Тајрон* када излази из уста служавке, а затим као *господин Тајрон* када се ради о речима газдарице, на овај начин успешно дочаравши разлику у говору између две поменуте особе. Овај нагли прелаз, резултат различите интонације и акцентовања у оригиналној реченици, представља успешан поступак осликавања двају различитих стилова који, додатно, одашиљу

⁸³¹ O'Neill, стр. 52.

⁸³² Чолановић, стр. 39.

⁸³³ O'Neill, стр. 62.

⁸³⁴ Чолановић, стр. 46.

⁸³⁵ O'Neill, стр. 62.

⁸³⁶ Чолановић, стр. 46.

информацију о различитом пореклу и сталежу ових двеју особа, а коју читалац прима на основу избора различите терминологије у преводу ове једноставне конструкције.

Поред овог веома ефектног поступка преводиоца изненађује чињеница да је у истом дијалогу скраћена говорна форма *Ma'am*, очигледно обележје жаргона нижег сталежа и јужног дела Сједињених Држава који се сматра некњижевним говором у Америци, преведена књижевним *госпођо*, уместо, нпр, жаргонским *госпоја*, што би додатно употпунило разлику у говору о којој је дискутовано, а која је савршено осликана преводом претходне фразе, као и наредним примером:

„Here's your good health, Ma'am.”⁸³⁷

„Па, 'ајд' у ваше здравље, госпођо.”⁸³⁸

Следи анализа неколико примера превода властитих именица и назива за разлику од цитираних транскрибованих варијанти:

„After all, he was the one who advised me to buy that place on Chestnut Street and I made a quick turnover on it for a fine profit.”⁸³⁹

„Напоследку, зар ми није главом он саветовао да у Улици кестенова купим онај плац што сам, уз лепу зараду, зачас препродао?”⁸⁴⁰

Преводом назива улице преводилац је оригинал приближио читаоцу, с обзиром да код нас постоје улице са сличним називима, као што су Улица борова, Улица ружа, Улица липа, па и Улица кестенова, те читалац у глави формира себи блиску слику која је далеко јаснија него да је употребљен транскрибован облик као у примеру који следи:

„He began by shouting that he was no slave Standard Oil could trample on.”⁸⁴¹

„Одмах је стао да виче како он није роб кога 'Стандард ојл' може тек тако да гази.”⁸⁴²

С обзиром да се ради о рафинерији која је пословала крајем деветнаестог и почетком двадесетог века на простору Сједињених Америчких Држава, поставља се питање колико читалац са наших простора влада информацијама у вези са овом компанијом, тим мање ако не говори енглески језик, те не може сâм из назива који је транскрибован закључити да компанија има везе са прерадом нафте. Уместо тога, преводилац је могао уместо назива фирме употребити реч *рафинерија*. Иако је ширег значења него конкретан назив рафинерије о којој је реч у драми, овакав превод би упутио на локалну рафинерију у којој очигледно ради лик из драме о коме је реч, а за савременог читаоца би значење било далеко јасније, јер

⁸³⁷ O'Neill, стр. 100.

⁸³⁸ Чолановић, стр. 74.

⁸³⁹ O'Neill, стр. 15.

⁸⁴⁰ Чолановић, стр. 11.

⁸⁴¹ O'Neill, стр. 24.

⁸⁴² Чолановић, стр. 17-18.

је акценат стављен на „израбљивање”, док је од мање важности о којој конкретној рафинерији је реч. Закључак је да би шири превод типа зП=зП+ поседовао далеко виши ниво изоморфизма значења од дословног, тј. транскрибованог превода овде употребљеног. Слична ситуација је забележена и у наредном примеру:

„I never claimed one bulb cost much! It’s having them on, one here and one there, that makes the ***Electric Light Company*** rich.”⁸⁴³

„Никад нисам ни тврдио да једна сијалица много троши! Али, ***Компанија за електрично осветљење*** млати паре захваљујући томе што сијалице горе на више места, једна ту, друга тамо.”⁸⁴⁴

У овом случају се преводилац није послужио транскрибованим обликом већ превод приближио читаоцу. Међутим, могао се постићи и виши степен изоморфизма значења да је уместо дословног превода употребљена, на пример, именица *Дистрибуција*, чија је употреба веома заступљена у свакодневном дискурсу и која би, као таква, била ближа савременом читаоцу. Наиме, „електрично осветљење” представља само део компаније *Електродистрибуција* те би сугерисан превод опет имао шему зП=зП+. Ипак, за читаоца прва асоцијација на снабдевање струјом, па тиме и осветљењем, је *Дистрибуција*, те би овакав превод поседовао природни израз српског језика и био ближи читаоцу, па самим тим и виши степен изоморфизма значења на прагматичком нивоу, те и у коначном.

Запажена је и метафоричка игра речи употребљена у оригиналу која је на исти начин пренета у превод са крајње успешним исходом, тј. преводом који потпуно кореспондира оригиналу:

„Sure – with the Old Master, ***John Barleycorn***, playing soft music.”⁸⁴⁵

„Свакако. А стари маестро ***Преврели Јечам*** нежно ме је пратио на најтањим струнама.”⁸⁴⁶

Јасна алузија на алкохолисано стање постигнута је употребом метафоре којом је јечму, сировини за производњу вискија, додељена улога властите именице, тј. имена и презимена „старог маестра” која је *маестрално* дочарана у преводу на српски језик у коме се преводилац послужио истим поступком као аутор драме, те је интенција аутора сасвим јасна у преводу дела.

Прагматичка анализа биће завршена примером који илуструје важност поштовања референтног оквира зарад што успешнијег преношења намераваног значења:

„What do you say to a game or two of ***Casino***, lad?”⁸⁴⁷

⁸⁴³ O’Neill, стр. 117.

⁸⁴⁴ Чолановић, стр. 87-88.

⁸⁴⁵ O’Neill, стр. 160.

⁸⁴⁶ Чолановић, стр. 122.

„Шта кажеш, момче, да одиграмо коју партију касина?”⁸⁴⁸

Преводилац се у овом случају одлучио за дословни превод. Из ширег контекста читалац може закључити да се ради о врсти карташке игре јер се касније у дијалогу спомиње дељење и мешање карата. Ипак, на први поглед именица *касина* савременог читаоца може асоцирати пре на аутомате него на игру картама, с обзиром да на нашим просторима ова карташка игра није уобичајена. Тако би сасвим оправдано било именицу *Casino* из енглеског језика заменити *таблићем*, на пример, који се углавном игра код куће, или, можда, *покером*, *преферансом* или каквом сличном игром, како би значење било прилагођено референтном оквиру читаоца, а порука оригиналне реченице у којој отац и син из забаве играју партију карата очувана.

Овај, као и ранији анализирани примери, потврђује потребу сагледавања превода из више углова и поштовање више аспеката превођења, као и познавање ванјезичког поред језичког контекста.

⁸⁴⁷ O'Neill, стр. 137.

⁸⁴⁸ Чолановић, стр. 103.

3. УПОРЕДНА АНАЛИЗА ПЕСМЕ ГАВРАН ЕДГАРА АЛАНА ПОА У ОРИГИНАЛУ НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ И ПРЕВОДА ПЕСМЕ НА СРПСКИ ЈЕЗИК

Едгар Алан По представља једног од најистакнутијих америчких стваралаца који су постигли интернационалну славу. Уједно он је једна од најконтроверзнијих фигура у америчкој књижевности; истовремено величан као геније и потпуно оспораван. Једна група критичара занемаривала је све остало у Поовом стваралаштву и бацала акценат искључиво на теме његових дела. Ноћне море, болести, лудило, смрт, убиства, ексхумације су тако сликовито описане у Поовим причама. Стога су аутора сматрали „надареним психопатом који је описивао своје сопствене абнормалности са приличном тачношћу и умешношћу.”⁸⁴⁹ Друга група критичара је, пак, препознала његов таленат и наглашавала нормалне црте његовог живота и рада, сматрајући га „чистим и једноставним уметником који је намерно бирао своје теме како би се бавио питањима за која је био дубоко заинтересован и постигао резултате које је желео да постигне”⁸⁵⁰.

Нису само критичари били обманути Поовим успешним приказивањем чудних фантазија, већ и биографи, јер им је често нудио недоследне приче о свом животу. У жељи да формира легенду од свог живота, измишљао је податке у вези са својим прецима, те је говорио како је његов деда био генерал у Балтимору, док је Давид По био ирски иселјеник, а титула генерала му је била поклоњена за помоћ пружену револуционарној војсци, док се уствари бавио трговином. Ишао је чак тако далеко да је говорио о томе како се борио у Грчкој док није стигао даље од Бостона. Неки биографи су га представили у најгорем могућем светлу. Непријатељски настројен Руфус Гризволд „који је био погођен Поовим праведним али оштрим критикама или који је био љубоморан на његову генијалност”⁸⁵¹, представио је Поа у негативним цртама, док га је Бодлер⁸⁵² уздизао у звезде и представљао га као „интелектуалног аристократу измученог од стране материјалистиче Америке”⁸⁵³.

⁸⁴⁹ Pačić, Brankica, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991, стр. 62.

⁸⁵⁰ Исто.

⁸⁵¹ Spiller, Robert E., *The Cycles of American Literature, An Essay in Historical Criticism*, The Free Press, New York, Collier – MacMillan Limited, London, 1967, стр. 52.

⁸⁵² Шарл Бодлер, у свом есеју под називом *Едгар По, његов живот и дела*, велича уметничке способности овог писца и песника и објашњава чиме је то постигао да му се људи диве, између осталог и „својим генијем сасвим посебним, својим јединственим темпераментом . . . По је писац нерава, и чак нешто више од тога – и најбољи кога ја познајем”. (Бодлер, Шарл, *Едгар По, његов живот и дела*, у „Украдено писмо и друге приче”, (ур.) Д. Јаковљевић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 269)

⁸⁵³ Pačić, Brankica, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991, стр. 62.

Истина лежи негде између ове две интерпретације, док његова психолошка нестабилност датира из најранијег детињства. Детињство и младост утицали су на формирање његове личности, као и на његову каснију уметност.

Едгар Алан По рођен је у Бостону, 19. јануара 1909. године као син путујућих глумаца. Услед негативних критика на које је био јако осетљив, отац се одао пићу и напустио породицу када је Едгару било само две године. Наредне године мајка му је умрла од туберкулозе у двадесет четвртој години живота. Рана смрт мајке оставила је снажне последице на будућег писца. Она ће бити само једна у низу младих жена које умиру у животу Едгара Алана Поа, а које ће се постати инспирација за ликове из његових прича и песама. Једна од њих је и његова рођака Вирџинија, коју је оженио када је имала свега тринаест година, а њему је било двадесет шест, а која је умрла од туберкулозе у истим годинама као и његова мати у крајњој беди и немаштини.

Након смрти мајке раздвојен је од браће и сестара и бива усвојен од стране ричмондског трговца Џона Алана, чије средње име је носио, а који га никада није формално усвојио. Као дете провео је пет година у Енглеској где је похађао најбоље школе. Показивао је надареност за језике и књижевност и у раном добу започео са писањем стихова. Усвојитељ није био задовољан овом Едгаровом цртом, као ни чињеницом да није заинтересован за трговину којом се и сâм бавио. Ипак, послао га је на Универзитет у Вирџинији. Недовољно финансијски поткрепљен, иако је био изузетан студент, започео је да се коцка и запао у дугове. Алан га је повукао са студија после годину дана. Њихов међусобни однос био је трусан све време. Млади Едгар је био под константном бригом да ли ће га Алан икада легално усвојити и учинити наследником, док га је Алан сматрао незахвалним и неосетљивим. Након жустре свађе, По је напустио дом са осамнаест година и отишао у војску. С обзиром да је увек био добар студент, снашао се и као војник и доста напредовао. Након смрти маћехе измирио се накратко са очухом, да би се после његове поновне женидбе сасвим повукао јер је схватио да никада неће постати његов легални наследник.

Док је још био у војсци објавио је своју прву збирку *Тамерлан и друге песме* 1827. године у којој је утицај Бајрона очигледан. Након две године уследила је нова збирка *Ал Араф, Тамерлан и мање песме. Песме* из 1831. године „посвећене америчком кадетском корпусу, управо после његовог иступања из његових редова, означавају знатан напредак. Он је поправио већи део свога ранијег дела, као што ће наставити да чини током целог живота, све док не би постигао одређено побољшање”.⁸⁵⁴. Од шест песама из ове збирке четири спадају у његове најбоље песме: *Хелена, Ирена* касније преиначена у *Уснула, Град на мору* и

⁸⁵⁴ *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига прва, (ур.) Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962, стр. 266.

Израфел. Године које следе нису умногоме познате. Ипак, из потребе да „живи од нечега” По оставља поезију по страни и прелази на писање прозе.

1835. године сели се у Ричмонд како би постао уредник „Јужног литерарног гласника”. Показао се као успешан критичар, а „његов глас и слава у његово доба, све док није написао ’Гаврана’, почивају претежно на његовој делатности часописног критичара”.⁸⁵⁵ Без обзира на лична уверења, у свом критичарском раду знао је да препозна и цени таленат који је сасвим различит од његовог сопственог. Оно што му је, пак, сметало у америчкој књижевности била је тенденција да се ранија покорност енглеским узорима замени провинцијалношћу која по његовом мишљењу не мора бити боља самим тим што је америчка, као што је било уврежено мишљење у то доба. „Противећи се и једној и другој крајности, По је заузимао становиште по уверењу да ’свет као целина’ представља ’једну прикладну позорницу’, како за писца тако и за читаоца”⁸⁵⁶, а „америчка сцена, и географска и друштвена, је потпуно одсутна из Поових прича и песама”⁸⁵⁷. Упркос томе „По није постао мање Американац зато што се окренуо од света трговине ка свету маште у покушају да изрази свој унутрашњи свет пре него свет око њега”⁸⁵⁸, формирајући тако слику „најфинијег критичког ума његове генерације, са поетском осећајношћу усмереном на импресије призора и звука, интензивно интроспективно трагање за душом и веровање у математичку логику космоса. Поова уметност је била романтична уметност супротности и компензација”⁸⁵⁹. Ову контрадикторност и способност помирења супротности помиње и Исидора Секулић у есеју *Један од песника понора* речима: „Он има страст фантазирања и страст стриктног доказивања и између двога седи и вреба . . . Едгар По је зато истовремено и јасан и мрачан, и нормалан и перверсан, и човек физике и метафизике”⁸⁶⁰.

По је био свестан да се мора повиновати укусу читалачке публике, па је писао приче објављиване у часописима које су биле добро прихваћене и од стране публике и од стране критичара, али тек када је објавио *Гарвана* 1845. године постао је признат као уметник. По је и започео своју каријеру као песник, а „потреба да заради за живот натерала га је да се окрене писању приказа, књижевној критици и фикцији, али је у срцу увек остао песник”⁸⁶¹.

⁸⁵⁵ Исто, стр. 269. Радио је за различите часописе и у више наврата покушавао да оснује свој сопствени, али без успеха, углавном због недостатка средстава.

⁸⁵⁶ Исто.

⁸⁵⁷ Рашић, Бранкица, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991, стр. 77.

⁸⁵⁸ Spiller, Robert E., *The Cycles of American Literature*, An Essay in Historical Criticism, The Free Press, New York, Collier – MacMillan Limited, London, 1967, стр. 53.

⁸⁵⁹ Исто, стр. 52.

⁸⁶⁰ Секулић, Исидора, *Један од песника понора*, у „Украдено писмо и друге приче”, (ур.) Д. Јаковљевић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 273-274.

⁸⁶¹ Рашић, Бранкица, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991, стр. 72.

Међу његова значајна дела спадају и *Гордон Пим* из 1838. године, најдуже дело које је написао и које у своје време није постигло значајан успех, те се поново окренуо писању кратких прича и наредне године написао своје три најоригиналније приче: *Лижеја*, *Пад куће Ашер* и *Виљем Вилсон*, док је његова најпопуларнија прича у то време била *Златна стеница*⁸⁶², коју прате *Анабел Ли*, као и прозна песма *Еурека*.

Едгар Алан По је тешко поднео смрт супруге, будући да му је нервни систем већ био нарушен, иако је у овом тешком периоду свог живота успешно стварао. Након две године, 1849, у својој четрдесетој години живота, умро је од излива крви у мозак.

Поов утицај на популарну литературу је огроман. Сматра се оцем детективске приче. „Такође је навео на зачетак псеудонаучних романа и зрелог приказа разноразних доживљаја; Жил Верн, Стивенсон и Конан Дајл (Doyle) његови су дужници.”⁸⁶³

3.1. ГРАМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Анализа песме *Гавран* Едгара Алана Поа на сва три нивоа, граматичком, семантичком и прагматичком, извршена је упоређивањем оригиналног дела на енглеском језику и пет објављених превода овог дела на српски језик. Свих пет превода сакупљено је и објављено заједно са песмом у оригиналу на енглеском језику у издању под називом *Edgar Allan Poe, The Raven = Edgar Alan Po, Gavran*, Rad, Београд, 2006. Преводи објављени у овом издању настали су у распону од једног века. Преводиоци *Гаврана* на српски језик су и сами песници, а преводи су хронолошки објављивани следећим редоследом: превод Светислава Стефановића из 1903, затим Владете Кошуте из 1972, Коље Мићевића из 1972, Бранимира Живојиновића из 1979, и најзад поновни превод Коље Мићевића из 2006. године.

Превођење поезије је специфично и умногоме се разликује од превођења романа и драме који су били предмет анализе у претходном делу рада. Превођење поезије је до одређеног степена превођење као такво, док у једном тренутку не пређе у креацију. Не зачуђује, стога, ни чињеница да су поезију углавном преводили сами песници, као што је случај и код овог узорка, и што су они најуспешнији преводи урађени управо од стране песника.

⁸⁶² Ова прича је од једног листа из Филаделфије 1843. године добила награду од 100 долара, што представља десет пута већу награду од уобичајене у то време за објаву једне приче (*Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига прва, (ур.) Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962, стр. 271).

⁸⁶³ *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига прва, (ур.) Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962, стр. 279.

Анализу песме, као и било ког другог књижевног дела које припада неком другом књижевном жанру, неопходно је детаљно спровести на више нивоа, анализирати различите аспекте, а, опет, посматрати дело као целину која носи одређену поруку јер се поетска функција језика којим је дело написано састоји „у томе да се на једној страни активирају сви састојци природног језика како би он постао погодан медиј, средство за стварање аутентичних и непоновљивих уметничких дела, а на другој страни да се природни језик преобликовањем претвори у специфично комуникационо средство, које ће преко посебно остварене вербалне структуре, делујући својим естетским и другим својствима, пренети веома сложену и слојевиту поруку”⁸⁶⁴. Каткад су саствани делови неодвојиви и веома тешки за саму анализу. „’Језик’-’књижевност’ - или језик-култура, или смисао-форма: нема две раздвојиве, хетерогене ствари. Када постоји текст, постоји целина, која је преводива само као целина”⁸⁶⁵.

Иако је због природе превођења поезије немогуће одрадити анализу на исти начин као у претходна два случаја, учињен је покушај повиновања предложеној шеми и спровођења анализе по угледу на претходне.

Истраживањем употребе глаголских времена у песми *Гавран*, долази се до закључка да преовлађује употреба прошлог времена, и то простог прошлог времена (*Past Simple*), већ у првој строфи:

„Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.”⁸⁶⁶

Следи и пет различитих превода на српски језик:

„Једном једне ноћи тужне, док ја морих очи снене
Над књигама од науке давно већ заборављене,
Глава клима, око дрема, кад ал нуту шушња нема,
Ко да неко тихо хвата за та моја собна врата.”⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ Чаркић, Милосав, *Стилистика стиха*, Стил, Београд, 2006, стр. 25-26.

⁸⁶⁵ Мешоник, Анри, *Од лингвистике превођења до поетике превођења*, Рад, Алтернативна академска образовна мрежа, Београд, 2004, стр. 73.

⁸⁶⁶ Poe, Edgar Allan, *The Raven* = По, Edgar Alan, *Gavran*, Rad, Београд, 2006, стр. 9. С обзиром да се у овој публикацији налази и оригинална песма на енглеском језику која је цитирана, као и свих пет превода коришћених током упоредне анализе, у наставку рада ће у напоменама уместо потпуних библиографских података бити наведено само презиме аутора и страна, као и презиме преводиоца и страна, ради боље прегледности. Изузетак ће чинити преводи Коље Мићевића, с обзиром да су предмет анализе два превода истог преводиоца настала у различито време, па ће бити наведена и година у којој је превод објављен.

„Једном у час тужан ноћни, док размишљах, дух немоћни
Над књигама које древну науку у себе скрише,
Бејах скоро у сан пао, а неко је на праг стао
И тихо је закуцао, куцнуо што може тише.”⁸⁶⁸

„Поноћ једну док пун брига, блед, уморан, бдех врх књига
чији наук тајанствени људи сви заборавише –
већ опуштах главу снену, кад ме нагло у том трену
куцање на врата прену, на вратима моје нише.”⁸⁶⁹

„Једном беше поноћ пуста, а ја мозгах, и већ сустах,
над књигама древним, чији наук више није знан,
већ замало у сан падах, ал’ куцање неко тада
зачуло се изненада. – ’Неко жели у мој стан, . . .”⁸⁷⁰

„Поноћ једну док пун брига, блед, уморан, бдех врх књига
чији тајни наук би већ одбачен од професорâ –
ја опуштах главу снену, кад ме нагло у том трену
куцање на врата прену, на врата од мога двора.”⁸⁷¹

Већ на прво читање примећује се да је реч о пет на први поглед сасвим различитих превода, који у исто време поседују исту садржину. Најмања разлика примећена је између трећег и петог превода, што и не изненађује с обзиром да се ради о преводима истог песника и преводиоца, с тим што је један од њих настао 1972, а други 2006. године. Различити преводи су резултат специфичности превођења поезије као књижевног жанра. Реч је, уствари, о препевима у којима се разликује однос преноса садржине и форме од препева до препева. Ова питања су, међутим, обрађена на семантичком и прагматичком нивоу анализе. У овом тренутку разматра се употреба глаголских времена у енглеском и српском језику, а у наведеном примеру употреба прошлог простог времена. Запажа се да су се сва четири преводиоца, у свих пет превода, у првом стиху определила за употребу имперфекта за

⁸⁶⁷ Стефановић, стр.19.

⁸⁶⁸ Кошуткић, стр. 29.

⁸⁶⁹ Мићевић, 1972, стр. 39.

⁸⁷⁰ Живојиновић, стр. 49.

⁸⁷¹ Мићевић, 2006, стр. 59.

превођење *Past Simple*-а из енглеског језика, чији би формални кореспондент, уствари, био перфекат. Иако направивши другачији избор лексике, сви преводиоци су употребили исти глаголски облик. Кошутећ је, искористивши глагол *размишљах* понудио најдословнији превод и на лексичком и на граматичком плану, док остала четири превода, на граматичком плану нуде идентична решења: *морих*, *бдох*, *мозгах*, и најзад поново *бдох*. Употреба имперфекта наместо перфекта је сасвим оправдана у овом контексту, с обзиром да и имперфекат и перфекат имлицирају прошлу радњу, док је имперфекат далеко ближи песничком изразу. Није, стога, случајно да су се сва четири преводиоца определила за исти глаголски облик. Ипак, Мићевић, у оба своја превода, остаје веран имперфекту у превођењу *Past Simple*-а у наредном примеру, док у тећем прелази на аорист, док Стефановић изненада прелази на презент у оба примера, Кошутећ на плусквамперфекат у другом и перфекат у трећем примеру, а Живојиновић други пример преводи имперфектом, док трећи преводи перфектом. И поред чињенице да се ради о песничком изразу где су све трансформације могуће и очекиване, Мићевићев превод се чини најуспешнијим. И једна и друга варијанта његовог превода не само да показују висок степен изоморфизма значења на граматичком нивоу доследним поштовањем правила, већ и звуче далеко природније јер стихови напосто „клизе” један за другим чинећи компактну целину.

Следи још један пример учестале примене простог прошлог времена у једној строфи:

„Open here I ***flung*** the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 In there ***stepped*** a stately Raven of the saintly days of yore;
 Not the least obeisance ***made*** he; not an instant stop or ***stayed*** he;
 But, with mien of lord or lady, ***perched*** above my chamber door –
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –
Perched, and ***sat***, and nothing more.”⁸⁷²

„И ***отвори***х прозор широм, кад ал нешто махну крилом,
 И у собу ***улете*** ми гавран један лика стара.
 Ни с’ ***поклони*** нит ме ***здрави***, нити се зачас ***заустави***,
 Већ с изразом господственим изнад мојих врата ***паде***.
 На Паладе бисту белу изнад мојих врата ***стаде***,
Паде, ***стаде*** – ништа више.”⁸⁷³

⁸⁷² Рое, стр. 12.

⁸⁷³ Стефановић, стр. 22.

„И отворих капке тада, кад улете изненада
Лепршајућ’ горди Гавран из дана што срећни бише,
Господски га изглед краси, поздравом се не огласи,
Нити заста, нит’ се скраси, док му крила се не свише
Поврх врата, на Паладин кип му крила се не свише.
Слете, стаде, ништа више.”⁸⁷⁴

„Склоних капке те уклете и кроз прозор тад улете
отмен Гавран светих дана што се завек погасише;
уће сред мог неспокоја, не виде ме, не постоја,
већ, к’о Господин ил’ Госпоја, спусти се врх врата нише –
спусти се на кип Паладин тик врх врата моје нише –
спусти, стаде, ништа више.”⁸⁷⁵

„Па отворих, ал’ тог трена из пресветих правремена
уће један гавран горди, лепетави дижућ хук.
Нити поздрав да ми даде, ни да за тренутак стаде,
но, господска лика, наде на мог надвратника лук,
на попресе Минервино што ми краси врата лук,
наде, седе, ништа више.”⁸⁷⁶

„Склоних капке те уклете и кроз прозор тад улете
врло отмен Гавран светих давно угашених зора;
уће сред мог неспокоја, не виде ме, не постоја,
већ, к’о Господин ил’ Госпоја, спусти се врх врата двора –
спусти се на кип Паладин тик врх врата мога двора –
спусти, стаде, како мора.”⁸⁷⁷

У преводима ове строфе којом доминира употреба прошлог простог времена у енглеском језику у оригиналној песми запажена је доследна употреба аориста у свим примерима у свих пет превода без изузетка. Закључак је да су сва четири преводиоца у свих пет превода који поседују сасвим различиту форму, на граматичком нивоу постигла највиши

⁸⁷⁴ Кошуткић, стр. 32.

⁸⁷⁵ Мићевић, 1972, стр. 42.

⁸⁷⁶ Живојиновић, стр. 52.

⁸⁷⁷ Мићевић, 2006, стр. 62.

степен изоморфизма значења употребивши аорист који је ближи песничком изразу него што би то био перфекат у превођењу прозе, на пример. И овај пример доказује да је у превођењу тешко разграничити граматички или семантички ниво анализе од прагматичког који је присутан у сваком чину превођења. Ова ситуација је још наглашенија приликом превођења поезије.

Осим простог прошлог времена (*Past Simple*), чија употреба доминира песмом *Гавран*, забележена је употреба још два прошла времена и то: свега један пример употребе плусквамперфекта (*Past Perfect*) и један пример употребе трајног прошлог времена (*Past Continuous*). Најпре ће бити анализирани преводи плусквамперфекта:

„Eagerly I wished the morrow; – vainly I ***had sought*** to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore – ”⁸⁷⁸

„Жудно чекам освит дана, заман ***тражим*** у књигама
Утехе ми јаду скором, за умрлом за Ленором, ”⁸⁷⁹

„Дан чекајућ’, срце снажим, у књигама залуд ***тражим***
За Ленором бол да блажим. ”⁸⁸⁰

„Жарко жуђах за свитањем; – залуд ***хтедох*** да читањем
одупрем се пред питањем – где Ленору моју скрише, ”⁸⁸¹

„чекао сам јутро жудно, јер читајућ књиге будно
трагао сам узалудно да пронађем тузи крај, ”⁸⁸²

„Жарко жуђах за свитањем; – залуд ***хтедох*** да читањем
одупрем се пред питањем – питањем где је Ленора, ”⁸⁸³

Стефановић и Кошутећ су плусквамперфекат који треба да опише давну прошлу радњу превели презентом у потпуности нарушивши временску димензију. Ни Живојиновић, ни Мићевић у оба своја превода, нису употребили плусквамперфекат. Уместо тога,

⁸⁷⁸ Рое, стр. 9.

⁸⁷⁹ Стефановић, стр.19.

⁸⁸⁰ Кошутећ, стр. 29.

⁸⁸¹ Мићевић, 1972, стр. 39.

⁸⁸² Живојиновић, стр. 49.

⁸⁸³ Мићевић, 2006, стр. 59.

Живојиновић је употребио перфекат, а Мићевић аорист. Перфекат се често у разговорном језику користи наместо плусквамперфекта који звучи архаично и рогобатно. У поезији, пак, то није случај, те изненађује поступак преводиоца да „поетски” језик замени свакодневним. Уместо *трагао сам*, преводилац је лако могао употребити конструкцију *бејаш траг’о*. На овај начин би задржао исти број слогова, а постигао највиши ниво изоморфизма значења не само на граматичком нивоу, већ преневши и стил оригинала и песнички израз. Мићевић, опет, употребивши аорист успешно пресликава песнички израз, али на граматичком нивоу постиже далеко нижи степен изоморфизма, јер је употребом аориста описао радњу из скорије, а не из даље прошлости као што оригинал налаже.

Плусквамперфекат је, с друге стране, употребљен тамо где то није била интенција аутора. Томе сведоче наредни примери:

„But the fact is *I was napping*, and so gently you came rapping,”⁸⁸⁴

„Ал ја *бејаш већ задремо*, ви куцнусте тако немо,”⁸⁸⁵

„*Бејаш скоро у сан пао*, неко од вас на праг стао”⁸⁸⁶

„јер *док спуштах главу* снену, ви куцнусте у том трену,”⁸⁸⁷

„али *сан ме ухватио*, те сигуран нисам био”⁸⁸⁸

„јер *док спуштах главу* снену, ви куцнусте у том трену,”⁸⁸⁹

Стефановић и Кошутећ су се овога пута послужили плусквамперфектом на месту где је у енглеском језику употребљен трајни перфекат (*Past Continuous*) и тако описали давну прошлу радњу, тј. ону која се догодила пре неке друге прошле радње. У преводу је, међутим, требало дочарати ситуацију да је једна радња била у прогресу када се друга десила, тј. да је „таман почињао да дрема”. Најуспешнији превод је Мићевићев који је употребио имперфекат, али је прилогом „док” дочарао трајност радње, док је Живојиновић употребио перфекат свршеног глагола и тако представио радњу која се десила раније, слично као и два преводиоца која су употребила плусквамперфекат, а не ону која се дешавала у тренутку говора.

Што се тиче садашњих времена, њихова употреба је спорадична спрам доминантне употребе перфекта, посебно до пред крај песме, тј. до последње четири строфе. Ево једног примера превођења садашњег простог времена (*Present Simple*):

⁸⁸⁴ Рое, стр. 10.

⁸⁸⁵ Стефановић, стр. 20.

⁸⁸⁶ Кошутећ, стр. 30

⁸⁸⁷ Мићевић, 1972, стр. 40.

⁸⁸⁸ Живојиновић, стр. 50.

⁸⁸⁹ Мићевић, 2006, стр. 60.

„By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”⁸⁹⁰

„Заклињем те небом овим, богом ког нам бића траже.
Стишај душу ојађену, кажи хоћу л’ у Едену
Загрлити драгу што је анђели Ленором зову,
Дивну, сјајну мому што је анђели Ленором зову?”⁸⁹¹

„Заклињем те небом склоним и Господом понајвише,
Да л’ ћу душу намучену приљубити у Едену
Уз девојку озарену коју сви ми снови снише,
Уз Ленору којој име серафими подарише?”⁸⁹²

„кунем небом те и Богом по коме нам биће дише,
да л’ ћу душу ја ледену, у далеком том Едену,
свит уз жену посвећену, што Ленором ту крстише,
свит уз жену што анђели сад Ленором ту крстише?”⁸⁹³

„Реци, преклињем те оним богом који је и твој,
да л’ ми тужну душу нека пресветла девојка чека
усред Едена далека, где је анђеоски пој
назива Ленором, дивну, диван анђеоски пој!”⁸⁹⁴

„кунем небом те и Богом ког волимо без прекора,
да л’ ћу душу ја ледену, у далеком том Едену,
свит уз дјеву посвећену, коју зову сад Ленора,
свит уз дјеву свету коју зову анђели Ленора?”⁸⁹⁵

⁸⁹⁰ Рое, стр. 16.

⁸⁹¹ Стефановић, стр. 26.

⁸⁹² Кошуткић, стр. 36.

⁸⁹³ Мићевић, 1972, стр. 46.

⁸⁹⁴ Живојиновић, стр. 56.

⁸⁹⁵ Мићевић, 2006, стр. 66.

У првом наведеном стиху у оригиналној песми постоје два примера *Present Simple*-а. Запажа се да је први од њих изостављен у свих пет превода. Међутим смисао упућене поруке се не мења, јер се и у преводима помиње небо (у оригиналу то је „рај који се надвија над нама”), осим у Живојиновићевом преводу који је изоставио и ту именицу, а не само глагол, као и други подвучени глагол у првом стиху, елиминишући на овај начин део значења стиха. Овај преводилац такође не користи репетицију која је присутна у два последња наведена стиха, а коју су задржали остали преводиоци и која чини саставни део ритма и израза у песми. Једини преведени глагол *name* из оригинала преводилац изражава презентом, што представља успешан превод овог глаголског облика. Ипак, много је више недостатака у преводу ова четири стиха, па следи закључак да је Живојиновићев превод далеко више препев тј. креација него превод, те се на тај начин удаљава од оригинала. С друге стране Стефановићев и Мићевићев превод из 2006. године показују висок степен успешности у превођењу, Мићевићев за нијансу виши јер је у првом стиху глагол *adore* превео као *волимо* и на тај начин десегао највиши степен изоморфизма не само на граматичком, већ и на лексичком нивоу, док је Стефановић на граматичком нивоу поступио исправно заменивши *Present Simple* презентом у српском језику који и предствала пандан овог глаголског облика, док је на лексичком нивоу нешто даље од намераваног значења. Што се последња два стиха тиче, и Мићевић и Стефановић су обавили успешан задатак употребивши презент и репетицију, чак се може приметити идентичан избор глагола на лексичком нивоу. Ако се упореди Мићевићев превод из 1972. године са овим новијим из 2006, примећује се да се у новој варијанти ради о далеко успешнијем преводу како по питању избора лексике у првом стиху, тако и у избору граматичког облика у последња два, јер је у првом преводу преводилац употребио аорист, пребацивши време збивања у прошлост уместо садашњости. Иста тенденција примећена је и код Кошутећа, те су ова два превода мање успешна од Стефановићевог и Мићевићевог превода из 2006. године.

Следи још један пример употребе и превода *Present Simple*-а:

„And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
 And the lamp – light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore!”⁸⁹⁶

„Очи су му злокоб права ко демона који спава.

⁸⁹⁶ Пое, стр. 17.

И сјај лампе по њем пловећ на поду му сенку нише.
Душа ми се од те сенке што се пловећ подом нише
Спасти неће – никад више!”⁸⁹⁷

„Очи су му злокоб права, ко злодуха који спава,
Светиљка га обасјава и сен му по поду нише;
Душа ми се од те сенке што се њишућ’ подом нише
Спасти неће – никад више!”⁸⁹⁸

„Он има два ока жива као демон који снови,
а светиљка што га слива сенку му по поду нише;
душа ми се из те сенке коју светиљка тлом нише
подић неће – никад више!”⁸⁹⁹

„Очи су му слика права злога духа који спава,
светиљка га обасјава, сенку баца му на под,
и душа ми из те сенке коју баца он на под
не оте се – никад више!”⁹⁰⁰

„Он има два ока жива као демон који снови,
а од лампе што га слива сен му подом нада спора;
душа ми се из те сени која подом нада спора
подић неће – све је мора!”⁹⁰¹

За разлику од претходног анализираног примера употребе овог глаголског облика и његових превода на српски језик, у овом примеру је очигледна доследност код сва четири преводиоца у свих пет превода који употребљавају презент без изузетка, па је закључак да свих пет превода на граматичком нивоу досежу највиши степен изоморфизма значења⁹⁰².

⁸⁹⁷ Стефановић, стр. 27.

⁸⁹⁸ Кошуткић, стр. 37.

⁸⁹⁹ Мићевић, 1972, стр. 47.

⁹⁰⁰ Живојиновић, стр. 57.

⁹⁰¹ Мићевић, 2006, стр. 67.

⁹⁰² Индикативна је употреба терминологије приликом анализе, те иако се ради о веома успешном преводу, на једном од поменутих и анализираних нивоа, није употребљен термин „потпун” изоморфизам значења, већ „највиши степен”, јер потпун изоморфизам значења у пракси није могуће постићи, чак ни у одвојеним нивоима анализе, а тим мање у коначном, јер се увек неки аспект мора жртвовати зарад успеха на неком другом плану и постизања што вишег нивоа изоморфизма значења у коначном.

Употреба садашњег трајног времена (*Present Continuous*) примећена је једино у последњој строфи песме. Овај глаголски облик се на српски језик преводи презентом, као и *Present Simple*, с тим што се трајност радње наглашава употребом несвршеног глаголског вида. Следе и преводи:

„And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,”⁹⁰³

„Стоји гавран, не полеће, нити слази, нит се креће.
На попрсју Паладином стоји изнад врата моји,
Очи су му злокоб права ко демона који спава.”⁹⁰⁴

„И Гавран, створење жално, седи стално, седи стално,
Крила му се око бледог Паладиног кипа свише,
Очи су му злокоб права, ко злодуха који спава,”⁹⁰⁵

„Тако Гавран, без покрета, још ту седи, не полета
с бледог кипа Паладиног поврх врата моје нише;
он има два ока жива као демон који снива,”⁹⁰⁶

„И Гавран се не помера, још ту седи, ћути, смера
на попрсју Минервином што ми краси врата свод;
очи су му слика права злога духа који спава,”⁹⁰⁷

„Тако Гавран, без покрета, још ту седи, не полета
с бледог кипа Паладиног изнад врата мога двора;
он има два ока жива као демон који снива,”⁹⁰⁸

Запажено је да се избор лексике разликује од преводиоца до преводиоца, али да су сва четири преводиоца, у свим преводима, *Present Continuous* превела презентом у српском

⁹⁰³ Рое, стр. 17.

⁹⁰⁴ Стефановић, стр. 27

⁹⁰⁵ Кошуткић, стр. 37.

⁹⁰⁶ Мићевић, 1972, стр. 47.

⁹⁰⁷ Живојиновић, стр. 57.

⁹⁰⁸ Мићевић, 2006, стр. 67.

језику, и то презентом несвршених глагола, и на тај начин обавила успешан преводилачки задатак.

Што се будућих времена тиче, њихова употреба је такође јако ограничена. Примећена је искључиво употреба простог будућег времена (*Future Simple*) које се на српски језик преводи футуром, а које ни у преводу поезије, на овом узорку, није представљало проблем за превођење. О томе сведоче следећи преводи:

„On the morrow **he will leave** me, as my Hopes have flown before.”⁹⁰⁹

„Па и он ће одлетети, сутра **ће** ме **оставити**.”⁹¹⁰

„**Одлетеће** и он ко и Наде што ме оставише.”⁹¹¹

„па **ће** и он сутра, као наде што ме оставише.”⁹¹²

„сутра **ће** и он, кô што ме наде оставише пре.”⁹¹³

„па **ћу** и без *њега* сутра, као без надâ одскора.”⁹¹⁴

У прва два превода футур је употребљен у пуној форми, док се у преостала три превода користи само скраћени облик помоћног глагола *хтети* који своју употребу налази у грађењу футура. Значење је сасвим јасно, а употреба футура доследна код сва четири преводиоца. Ево још једног сличног примера:

„*She shall press*, ah, **nevermore!**”⁹¹⁵

„**Лехи неће** никад више.”⁹¹⁶

„**Прилећ’ неће** – никад више!”⁹¹⁷

„**неће лех**, ах, никад више!”⁹¹⁸

„сомот на ком сам почивô, ал’ на којем **нећу** њу –
док сјај трепти по сомоту љубичастом и по тлу –

угледати никад више!”⁹¹⁹

„**неће лех**, ах, све је мôра!”⁹²⁰

⁹⁰⁹ Рое, стр. 13.

⁹¹⁰ Стефановић, стр. 23.

⁹¹¹ Кошуткић, стр. 33.

⁹¹² Мићевић, 1972, стр. 43.

⁹¹³ Живојиновић, стр. 53.

⁹¹⁴ Мићевић, 2006, стр. 63.

⁹¹⁵ Рое, стр. 15.

⁹¹⁶ Стефановић, стр. 25.

⁹¹⁷ Кошуткић, стр. 35.

⁹¹⁸ Мићевић, 1972, стр. 45.

⁹¹⁹ Живојиновић, стр. 55.

⁹²⁰ Мићевић, 2006, стр. 65.

Овде је реч о употреби одричног облика футура, а, као што сведоче примери, преводиоци су и овог пута били усаглашени, те следи закључак да *Future Simple* не представља већи проблем преводиоцима и у свих пет случајева је преведен футуrom у српском језику који јесте формални кореспондент овог глаголског облика.

Осим наведених глаголских времена запажена је и употреба заповедног начина који би, по правилу, на српски језик требало превести такође императивом. У одређеним случајевима преводиоци су тако и поступили, али не увек. Ево једног таквог примера:

„Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –
Let my heart be still a moment, and this mystery explore; –”⁹²¹

„Дај да видим, дај да сазнам тајну ову што ме мучи.
Смири ми се, срце, за час, дај што брже то докучи.”⁹²²

„Мирuj срце, да у њима видим какву тајну скрише.
Мирuj срце, да увидим какву тајну они скрише –”⁹²³

„испитаћу ја доскора какве се ту тајне свише –
да се смири срце спознав какве се ту тајне свише; –”⁹²⁴

„па да видим шта ту има, да истражим тајну ту, –
да утишам срце за трен и истражим тајну ту –”⁹²⁵

„испитаћу све попреко тајну ту без поговора –
да се смири срце спознав тајну ту без поговора; –”⁹²⁶

Успешност наведених превода на граматичком нивоу анализе поклапа се са хронологијом њиховог навођења. Наиме, Стефановић је овим преводом досегао највиши степен изоморфизма превodeћи све примере императива управо заповедним начином у српском језику. Кошутић је направио комбинацију императива и презента и оваквим

⁹²¹ Рое, стр. 11.

⁹²² Стефановић, стр. 21.

⁹²³ Кошутић, стр. 31.

⁹²⁴ Мићевић, 1972, стр. 41.

⁹²⁵ Живојиновић, стр. 51.

⁹²⁶ Мићевић, 2006, стр. 61.

преводом се приближио оригиналном значењу. Мићевић, пак, у оба своја превода, комбинује футур и презент, док Живојиновић користи презент у свим примерима. Ниједан од три последња превода не преноси намеравано значење. Не може се пронићи у намеру преводаца из ког разлога су „заобишли” императив. Дефинитивно се не ради ни о рими, ни о броју слогова, јер се исти ефекат могао постићи и употребом императива на тим местима са једнаким бројем слогова. Осим тога императив није стран песничком изразу, напротив. На пример, Живојиновићева варијанта:

„па да видим шта ту има, да истражим тајну ту, –
да утишам срце за трен и истражим тајну ту – ”

могла је звучати и овако:

„дај да видим шта ту има, и истражим тајну ту, –
утишај се срце за трен и истражи тајну ту – ”

Евидентно је да ни рима, а ни број слогова у стиху нису поремећени овим поступком, а ипак је употребљен заповедни начин који предствала формални кореспондент императива у енглеском језику, те би на граматичком нивоу био постигнут највиши степен изоморфизма значења за разлику од понуђеног превода.

Претпоследња строфа песме обилује употребом императива:

„’Be that word our sign of parting, bird or fiend!’ I shrieked, upstarting –
’Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!’
Quoth the Raven, ’Nevermore.’ ”⁹²⁷

„’Реч та нек је последња нам, врашка тицо!’ викнем, скочим!
’У олуј се натраг врни и на ноћи талас црни!
Да ни пера не остане, проклете ти лажи трази!
Самоћу ми већ не квар, с кипа тога доле слази!
Из срца ми кљун твој вучи, с врата ми се доле вучи!’
Рече гавран: ’Никад више.’ ”⁹²⁸

„’Сад умукни, клета тицо’, скочих, викнух, ’злослутницо,

⁹²⁷ Рое, стр. 17.

⁹²⁸ Стефановић, стр. 27.

У паклену ноћ се врати, у олуј и недра кише!
С тамоm црно перје сноји, белег лажи гнусних твојих,
Самоћом ме удостоји, не седи врх врата више;
Изглед и кљун твој уклони што ми срце ојадише’.

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹²⁹

„С том речју од мене јурни, птицо или душе тмурни!
Врати се у понор Ноћи кроз олују и кроз кише!
Покупи сва пера своја, потврду свог подлог соја!
Поштунуј понос мог покоја! – Беж’ с кипа из моје нише!
Вади кљун из мога срца, ван лети из моје нише!’

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹³⁰

„Крикнух: ’Враћај се у буру, на хрид Плутонову суру,
с том се речју растанимо, црна птицо духа злог!
Да не гледам плашт тај тамни, знамен твојих лажи срамних!
Дај да опет се усамим! Нестани из дома мог!
Кљун из срца мога вади, нестани из дома мог!’

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹³¹

„С том речју од мене јурни, птицо или душе тмурни!
Врати се сад у олују и Ноћ Плутонијских гора!
Покупи сва пера своја, потврду свог подлог соја!
Поштунуј понос мог покоја! – Бежи с кипа из мог двора!
Вади кљун из мога срца, ван лети из мога двора!’

Рече Гавран: ’Све је мора’.⁹³²

Из бројних преведених примера императива у овој строфи може се закључити да изузев два примера, („Да ни пера не остане” код Стефановића и „Да не гледам плашт тај тамни” код Живојиновића), сви остали примери су преведени императивом у српском језику. На овај начин испоштована су граматичка правила једног и другог језика, а очуван песнички израз. У неким случајевима, када је немогуће постићи изоморфизам на свим нивоима

⁹²⁹ Кошуткић, стр. 37.

⁹³⁰ Мићевић, 1972, стр. 47.

⁹³¹ Живојиновић, стр. 57.

⁹³² Мићевић, 2006, стр. 67.

преводâ, преводац се одлучује да један од нивоа „жртвује” зарад постизања преводне еквиваленције у коначном, тј. на комуникацијском нивоу, јер каткад формални кореспондент није нужно и преводни еквивалент. Ипак, ако је то могуће, потребно је тежити постизању што вишег нивоа изоморфизма значења на свим нивоима, како би коначан превод био што ближи оригиналној упућеној поруци, а томе сведоче преводи императива у другом примеру у односу на први пример који је граматички био даље од оригинала.

Приликом граматичке анализе песме, запажена је прилично учестала употреба садашњег партиципа (*Present Participle*) који се на српски језик углавном преводи глаголским прилогом садашњим, док се може превести и описно. Нпр:

Waiting for him to come home I fell asleep.

Два могућа превода би била:

Чекајући га да дође кући заспао сам.

Док сам га чекао да дође кући заспао сам.

Интересантна је чињеница, међутим, да се у преводима *Гаврана* тек понегде наилази на овако преведен садашњи партицип, већ се углавном ради о презенту, перфекту, плусквамперфекту, имперфекту, аористу и сл. Оваква употреба забележена је већ у другом делу прве строфе:

„While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,

As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.

’Tis some visitor,’ I muttered, tapping at my chamber door –

Only this and noting more.’⁹³³

„Глава клима, око дрема, кад ал нуто шушња нема,

Ко да неко тихо хвата за та моја собна врата.

’То посета нека куца,’ страшљиво ми језик муца,

’Само то и ништа више.’⁹³⁴

„Бејак скоро у сан пао, а неко је на праг стао

И тихо је закуцао, куцнуо што може тише.

’Посетилац неки’, шапнух, куцнуо што може тише,

Само то и ништа више.’⁹³⁵

⁹³³ Рое, стр. 9.

⁹³⁴ Стефановић, стр. 19.

⁹³⁵ Кошуткић, стр. 29.

„већ опуштах главу снену, кад ме нагло у том трену
куцање на врата прену, на вратима моје нише.

’Посетилац неки’, рекох, ’што куца на врата нише,
само то и ништа више.’⁹³⁶

„већ замало у сан падах, ал’ куцање неко тада
зачуло се изненада. – ’Неко жели у мој стан,
неки гост то куца’, шапнух, ’који жели у мој стан,
само то, и ништа више.’⁹³⁷

„ја опуштах главу снену, кад ме нагло у том трену
куцање на врата прену, на врата од мога двора.
’Посетилац неки’, рекох, ’куца ми на врата двора,
нешто тако бити мора.’⁹³⁸

Ниједан од преводилаца није прибегао глаголском прилогу садашњем преведећи садашњи партицип из енглеског језика. Штавише, примећена је прилична разноликост употребе глаголских облика. Тако Стефановић користи презент, Кошутић плусквамперфекат, перфекат и крњи перфекат. Мићевић, у оба своја превода, користи имперфекат, аорист и презент, док Живојиновић употребљава имперфекат, па прелази на перфекат да би завршио презентом. Без обзира што се ради о превођењу поезије где се понекад мора жртвовати граматичка еквиваленција зарад комуникацијске, тј. даје се примат прагматичком аспекту, ипак нема места баш оваквој шароликости. Стефановићев и Кошутићев превод били би најближи оригиналној употреби. Први преводилац се послужио презентом који се може окарактерисати као приповедачки презент за описивање прошле радње, док потоњи користи прошла времена и остаје им веран у сва три примера. Ни ова два решења нису адекватна. Ипак, ближа су примарном значењу од разноликости форме и садржаја у преостала три превода.

Сада следи пример успешнијих превода ове конструкције:

„Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,

⁹³⁶ Мићевић, 1972, стр. 39.

⁹³⁷ Живојиновић, стр. 49.

⁹³⁸ Мићевић, 2006, стр. 59.

Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;”⁹³⁹

„***Гледам*** немо у мрак густе, а *гроза ми **пүни*** груди.

Сумњам, сањам снове што се нико снити не усуди.”⁹⁴⁰

„И док поглед тамом ***блүди***, *бојазан ми **пүни*** груди,

Слушајүһи, сањајүһи, снови ми се тешки снише,”⁹⁴¹

„Док погледом у мрак ***зүрих*** стајох препун мисли тмурних,

слүтеһ, снүјүһ снове какви смртнику се ретко снише,”⁹⁴²

„Дуго стајох мрак ***мотреһи, нүтајүһ се*** и ***бојеһи***,

сумњајүһи, снүвајүһи што не сања смртни дух,”⁹⁴³

„Док погледом у мрак ***зүрих*** стајох препун мисли тмурних,

слүтеһ, снүјүһ сне што ретко посетише смртног створа,”⁹⁴⁴

Стефановић и овог пута остаје веран презенту, Кошутећ комбинује презент и глаголски прилог садашњи, док Мићевић глаголски прилог садашњи комбинује са имперфектом. Једини адекватан је превод Бранимира Живојиновића који доследно употребљава глаголски прилог садашњи преводећи свих пет примера на исти начин, док су остали преводиоци изостављали поједине примере у преводима. Живојиновић постиже готово потпун изоморфизам значења не само на граматичком нивоу. Он је поред граматичке еквиваленције пренео и звук и ритам који поседује оригинал у коме се свих пет примера садашњег партиципа завршава истим слогом, као и у преводу на српски језик.

Анализа употребе пасивних конструкција у песми резултирала је закључком да је актив далеко заступљенији и у оригинлаој песми, док у преводима преузима примат над пасивом. У оригиналној песми, поред употребе прошлог партиципа који представља пасивну конструкцију и свој пандан у српском језику има у трпном глаголском придеву, а који је углавном преведен активним конструкцијама, забележена су три примера употребе пасива.

⁹³⁹ Рое, стр. 11.

⁹⁴⁰ Стефановић, стр. 21.

⁹⁴¹ Кошутећ, стр. 31.

⁹⁴² Мићевић, 1972, стр. 41.

⁹⁴³ Живојиновић, стр. 51.

⁹⁴⁴ Мићевић, 2006, стр. 61.

У наредном примеру присутна је употреба пасива у првом стиху и прошлог партиципа у другом:

„But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, 'Lenore?' – ”⁹⁴⁵

„Ал тишина мртва снава, мрак од себе не да јава,
Једну само речцу чујем, један шапат: 'О Леноро!' ”⁹⁴⁶

„И загледан у тишину, самохрану пуну тмину,
'О, Ленора' реч једину, изговорих тихо, тише, ”⁹⁴⁷

„ал' тишина беше јака, нит мир даде каквог знака,
тек реч једну чух из мрака, чух 'Ленора!' тад најтише. ”⁹⁴⁸

„ал' тишина је ледена остала ненарушена
и једина реч речена беше шапат што га чух, ”⁹⁴⁹

„ал' тишина беше јака, нит мир даде каквог знака,
и тек једна реч из мрака би шапнула, реч 'Ленора!' ”⁹⁵⁰

Овде је реч о пет сасвим различитих превода од којих ниједан на граматичком нивоу не испуњава критеријуме адекватног превода оригиналне конструкције. Стефановић користи активну конструкцију, што не би био проблем да је употребио адекватан глаголски облик, с обзиром да се актив у српском језику далеко више користи од пасива. Међутим проблем се појављује због чињенице да је употребљен актив презента уместо перфекта из оригиналне песме. Кошутећ је употребио аорист, али је превео само једну од поменутих пасивних конструкција. Мићевић у свом првом преводу користи такође актив аориста у оба стиха, док у свом другом преводу у другом стиху употребљава пасив аориста, али преводи само једну од две пасивне конструкције. Живојиновић је био најближи идеалном решењу. У првом стиху понудио је пасив, док је у првом примеру другог стиха употребио трпни глаголски

⁹⁴⁵ Рое, стр. 11.

⁹⁴⁶ Стефановић, стр. 21.

⁹⁴⁷ Кошутећ, стр. 31.

⁹⁴⁸ Мићевић, 1972, стр. 41.

⁹⁴⁹ Живојиновић, стр. 51.

⁹⁵⁰ Мићевић, 2006, стр. 61.

придев као адекватан превод прошлог партиципа употребљеног, с тим што је у наставку, уместо да остане веран овој конструкцији, прешао на актив аориста.

Следи још један пример:

„For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door – ”⁹⁵¹

„Ал зацело нико живи досад јоште не доживи,
Да тичуру види какву изнад својих собњих врата, ”⁹⁵²

„Ал’ признајем, нема збора, не чух таквог одговора,
И не видех таква створа црних крила што се свише, ”⁹⁵³

„јер знам, нема тог човека, што у веку свом дочека
да види где птица нека сред његове стоји нише – ”⁹⁵⁴

„збиља, ком је усуд дао те је икад угледао
како му је Гавран пао изнад улаза у стан – ”⁹⁵⁵

„јер знам, нема тог човека, што у веку свом дочека
да види где птица нека сред његовог стоји двора – ”⁹⁵⁶

Овога пута су преводиоци били усаглашени, те су прошли пасив углавном превели аористом, осим Живојиновића који се послужио перфектом, који и представља формални кореспондент, с обзиром да се ради о пасиву *Past Simple* – а из енглеског језика. Међутим, с обзиром на чињеницу да и аорист и перфекат описују прошлу радњу, а аорист је ближи песничком изразу, свих пет превода се могу сматрати граматички прихватљивим у овом случају што се глаголског времена тиче. Замерка, ипак, стоји у поновној употреби активних конструкција у превођењу пасива. Актив се, као што је напоменуто, у српском језику чешће користи од пасива који је ближи природи енглеског језика, с тим што се ова констатација

⁹⁵¹ Рое, стр. 13.

⁹⁵² Стефановић, стр. 23.

⁹⁵³ Кошуткић, стр. 33.

⁹⁵⁴ Мићевић, 1972, стр. 43.

⁹⁵⁵ Живојиновић, стр. 53.

⁹⁵⁶ Мићевић, 2006, стр. 63.

односи на говорни језик. Што се литерарног језика тиче, а посебно поезије, чини се да је пасив неоправдано елиминисан, те да би се уклопио у природност песничког израза.

Ево и последњег примера пасива којим се песма и завршава:

„And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted – nevermore!”⁹⁵⁷

„Душа ми се од те сенке што се пловећ подом пише

Спасуи неће – никад више!”⁹⁵⁸

„Душа ми се од те сенке што се њишућ’ подом пише

Спасуи неће – никад више!”⁹⁵⁹

„душа ми се из те сенке коју светиљка тлом пише

подић неће – никад више!”⁹⁶⁰

„и душа ми из те сенке коју баца он на под

не оте се – никад више!”⁹⁶¹

„душа ми се из те сени која подом пада спора

подић неће – све је мора!”⁹⁶²

Још једанпут је пасив преведен активом у свих пет случајева, што доводи до закључка да је пасив, који ни у оригиналу није много заступљен, у преводима сведен на минимум, тј. на спорадичну употребу. У одређеним случајевима овај поступак преводилаца има оправдања јер је превођење поезије тежак и специфичан задатак, те се каткад граматичка еквиваленција мора подредити метрици и рими. Ипак, посебно када је о поезији реч, пасивне конструкције су звучније и „поетичније”, па их треба укључити у преводе где год је то могуће, а наведени примери имали су за циљ да илуструју управо ово становиште, јер су исти стих поједини преводиоци превели пасивом, док су се други послужили активом.

⁹⁵⁷ Рое, стр. 17.

⁹⁵⁸ Стефановић, стр. 27.

⁹⁵⁹ Кошуткић, стр. 37.

⁹⁶⁰ Мићевић, 1972, стр. 47.

⁹⁶¹ Живојиновић, стр. 57.

⁹⁶² Мићевић, 2006, стр. 67.

3.2. СЕМАНТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

У превођењу поезије семантички ниво анализе је још теже одвојити од прагматичког и индивидуално га посматрати јер су ова два нивоа максимално испреплетена. Биће, ипак, учињен покушај да се анализа оствари по угледу на модел примењен код претходна два анализирана књижевна дела.

У песми *Гавран*, приликом анализе, није примећена употреба фразалних и идоматских израза који углавном задају највише проблема преводиоцима на семантичком нивоу анализе. Оно што је примећено, међутим, је употреба архаичних песничких израза која је последица најпре временског периода у коме је дело настало (половина деветнаестог века), а затим и самог књижевног жанра. Већ у другој строфи појављује се таква употреба:

„For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore – ”⁹⁶³

„Дивном, сјајном момом што је анђели зову Ленором”⁹⁶⁴

„ . . . Име које подарише

Њој анђели, дивна драга којој име подарише”⁹⁶⁵

„где анђели насмешену, једину Ленору скрише?”⁹⁶⁶

„тузи крај за оном коју назива Ленором рај – ”⁹⁶⁷

„ведра ретка дјева коју зову анђели Ленора – ”⁹⁶⁸

Овај литерарни термин који има значење *девојка* преведен је различито у свих пет превода. Интересантно је да Мићевићев превод из 1972. године, као и Живојиновићев превод чак не нуде преводни еквивалент. Превод ове именице је изостављен. Кошутећ се послужио именицом *драга*, која је ужег значења од именице *девојка* у српском језику, јер *драга* јесте *девојка*, али *девојка* није нужно и *драга*. Осим тога, овај израз не поседује литерарну „тежину” архаичног израза, као што је то случај са преводима Стефановића, који користи именицу *мома*, и Мићевићевог превода из 2006. године, где, овог пута, преводилац употребљава именицу *дјева*. Ове две варијанте успешно преносе семантички садржај који поседује енглеска именица *maiden*.

Ова именица јавља се поново пред крај песме. Њени преводи и овог пута варирају, с тим што, додатно, преводиоци мењају оријентацију и одлучују се за другачије преводе:

⁹⁶³ Рое, стр. 9.

⁹⁶⁴ Стефановић, стр. 19.

⁹⁶⁵ Кошутећ, стр. 29.

⁹⁶⁶ Мићевић, 1972, стр. 39.

⁹⁶⁷ Живојиновић, стр. 49.

⁹⁶⁸ Мићевић, 2006, стр.59.

„It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”⁹⁶⁹

„Загрлити драгу што је анђели Ленором зову,
Дивну, сјајну мому што је анђели Ленором зову?”⁹⁷⁰

„Уз девојку озарену коју сви ми снови снише,
Уз Ленору којој име серафими подарише?”⁹⁷¹

„свит уз жену посвећену, што Ленором ту крстише,
свит из жену што анђели сад Ленором ту крстише?”⁹⁷²

„усред Едена далека, где је анђеоски пој
назива Ленором, дивну, диван анђеоски пој!”⁹⁷³

„свит уз дјеву посвећену, коју зову сад Ленора,
свит уз дјеву свету коју зову анђели Ленора?”⁹⁷⁴

Стефановић у другом стиху остаје доследан свом избору од раније, док у првом користи именицу *драга*, која, као што је напоменуто, има уже значење. Осим тога, По је у оригиналној песми употребио исту именицу која се понавља као и остатак стиха до краја. Због тога је требало задржати репетицију и у преводу која служи да дочара одређени ритам, а употребљене именице, додатно, имају исти број слогова, те се могла употребити иста именица без бојазни да ће се нарушити форма стиха. Овај ефекат ритма постиже Мићевић у преводу из 1972, с тим што његов избор лексике у овом преводу није најбоље решење, јер *жена* и *девојка* (*тј.* *дјева*) немају исту конотацију. Мићевић је, међутим, прави избор направио у свом преводу из 2006. године успешним избором лексике и очуваним ритмом.⁹⁷⁵ Кошутићев и Живојиновићев превод су мање успешни јер Живојиновић, и овог пута као и

⁹⁶⁹ Рое, стр. 16.

⁹⁷⁰ Стефановић, стр. 26.

⁹⁷¹ Кошутић, стр. 36.

⁹⁷² Мићевић, 1972, стр. 46.

⁹⁷³ Живојиновић, стр. 56.

⁹⁷⁴ Мићевић, 2006, стр. 66.

⁹⁷⁵ Ритам, стих, рима, нпр, спадају у домен прагматичке димензије, те је у овом делу само површно обрађена ова проблематика. Ипак, то доказује колико је тешко, код поезије посебно, повући строгу црту између семантичке и прагматичке димензије превода.

претходног, изоставља превод, док Кошутећ са *драге* прелази на *девојку* користећи модерни, а не архаични израз. Мићевићев превод из 2006. године испунио је све критеријуме успешног превода. Може се приметити значајан напредак у овом преводу у односу на ранији из 1972. године.

За разлику од појединих строфа у којима нема ни трага од архаичних израза, у другим су, пак, доминантни. Следи један такав пример:

„Though **thy** crest be shorn and shaven, **thou**,’ I said, ’**art** sure **no** craven,
Ghastly grim and antient Raven wandering from the Nightly shore –
Tell me what **thy** lordly name is on the Night’s Plutonian shore!’

Quoth the Raven, ’Nevermore.’⁹⁷⁶

„И ако **си** дрпав, чупав, рекох, али плашљив **нисси**,
Стари вране што ко авет пловиш ноћним тамнинама,
Какво **ми** је име реци, на тим црним пучинама?’

Рече гавран: ’Никад више!’⁹⁷⁷

„Мада ћубе черупане’, рекох, ’плашљив **нисси** вране,
Што сабласан трајеш дане сред жалова ноћи, кише –
Кажи каквим именом **ме** силе пакла окрстише?’

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹⁷⁸

„Мада кусав **си** и таван’, рекох, ’**нисси** плашљив гаван,
већ бесни и давни Гавран ком је Поноћ уточиште,
кажи каквим именом **ме** зове адско уточиште?’

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹⁷⁹

„Иако ти ћуба виси’, рекох, ’кукавица **нисси**,
древни страшни Гавран ти си, Жал Плутонов твој је лог:
које **ми** је дично име онде где је теби лог?’

Рече Гавран: ’Никад више’.⁹⁸⁰

⁹⁷⁶ Рое, стр. 12.

⁹⁷⁷ Стефановић, стр. 22.

⁹⁷⁸ Кошутећ, стр. 32.

⁹⁷⁹ Мићевић, 1972, стр. 42.

⁹⁸⁰ Живојиновић, стр. 52.

„Мада кусав си и таван’, рекох, ’нису плашљив гаван,
већ бесни и давни Гавран што стиже кроз Ноћ из горâ,
кажи које име носиш кроз Ноћ Плутонијских гора?’

Рече Гавран: ’Све је мòра’.’’⁹⁸¹

Подвучени примери углавном се односе на употребу личних заменица и присвојних придева чији су застарели облици присутни у песми. Тако *thy* стоји уместо *your* у значењу *твој, твоја, твоје*, док је *thou art* употребљено уместо *you are* у значењу *ти си*. С обзиром да у српском језику не постоје застарели облици који би заменили личне заменице или присвојне придеве овде поменуте, није постојао други начин за њихово превођење осим употребе постојећих облика. То, међутим, не важи за облик *quoth* који такође представља застарелу литерарну форму која се користи у првом и трећем лицу једнине глагола *рећи, казати*. Превод који су употребила сва четири преводиоца у свих пет превода је идентичан и коректан. Ипак, ако се ради о застарелом облику, постоје синоними који би верније осликали архаични израз као што су *збори Гваран* или *каза Гавран*, а који, опет, не би пореметили форму стиха јер поседују исти број слогова као и употребљена варијанта *рече*.

Осим додатних примера употребе застарелих облика личних заменица и присвојних придева, забележена је употреба још једног интересантног архаичног облика:

„Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer’’⁹⁸²

„У том вазху гуду пада, пун мириса тајног ка̀да,’’⁹⁸³

„А ваздух све гуду бива, као мирис да разлива’’⁹⁸⁴

„Ваздух поста гуд и таман, као да невидљив тамјан . . .’’⁹⁸⁵

„Тад кò да се ваздух згудну, скривен тамјан све заплусну,’’⁹⁸⁶

„Ваздух поста гуд и таман, као да невидљив тамјан . . .’’⁹⁸⁷

Облик *methought* представља прошло време форме застарелог глагола *methinks* који у преводу гласи *чини ми се*. С обзиром да је реч о прилично дугој конструкцији у српском језику, насупрот само једне речи на енглеском, разумљив је поступак преводилаца који су

⁹⁸¹ Мићевић, 2006, стр. 62.

⁹⁸² Рое, стр. 15.

⁹⁸³ Стефановић, стр. 25.

⁹⁸⁴ Кошутуић, стр. 35.

⁹⁸⁵ Мићевић, 1972, стр. 45.

⁹⁸⁶ Живојиновић, стр. 55.

⁹⁸⁷ Мићевић, 2006, стр. 65.

ову конструкцију апсолутно елиминисали у преводу. Међутим, ова конструкција имлицира ситуацију која није реална, већ се лику из песме „чини да се нешто дешава”. Овакво значење је Стефановић потпуно превидео, док Кошуткић, Живојиновић и Мићевић у оба превода описно дочаравају нереалне ситуације (као . . . и кô . . .), те, иако нису употребили архаични облик глагола *methinks*, барем преносе намеравао значење о нереалности ситуације, док се у Стефановићевом преводу стиче утисак да ваздух заиста постаје густ и мирисан.

Обрађујући питања синонимије приликом анализе претходна два дела, дошло се до закључка да апсолутни синоними не постоје, а да ли ће одређени синоними бити заменљиви зависи од аспекта коме се даје примат при превођењу, те ће, каткад, пар синонима бити заменљив, док то у другој ситуацији неће бити могуће. У песми *Гавран* на неколико места се појављује иманица *angels* (анђели). Погледајмо какве су преводе ове именице понудили преводиоци:

„For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore – ”⁹⁸⁸

„Дивном, сјајном момом што је анђели зову Ленором”⁹⁸⁹

„ . . . Име које подарише

Њој анђели, дивна драга којој име подарише”⁹⁹⁰

„где анђели насмешену, једину Ленору скрише?”⁹⁹¹

„тузи крај за оном коју назива Ленором рај – ”⁹⁹²

„ведра ретка дјева коју зову анђели Ленора – ”⁹⁹³

Осим Живојиновића, остали преводиоци су сагласни у одабиру лексичког еквивалента за ову именицу. Живојиновић је употребио именицу *рај* која, свакако, има додирних тачака са именицом анђели, који представљају рајска бића. Међутим, иманица *рај* је много ширег значења од употребљене именице у оригиналној песми.

Следи други пример употребе и преводâ исте именице:

„’Wretch,’ I cried, ’thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee”⁹⁹⁴

„’Несретнице’, викнух нато ’овај анђо послат богом,”⁹⁹⁵

„’Несрећнице’, викнух тада, ’божја милост то је рада”⁹⁹⁶

⁹⁸⁸ Рое, стр. 9.

⁹⁸⁹ Стефановић, стр. 19.

⁹⁹⁰ Кошуткић, стр. 29.

⁹⁹¹ Мићевић, 1972, стр. 39.

⁹⁹² Живојиновић, стр. 49.

⁹⁹³ Мићевић, 2006, стр.59.

⁹⁹⁴ Рое, стр. 15.

⁹⁹⁵ Стефановић, стр. 25.

„Гле, анђео божји витак, очајниче, у твој житак”,⁹⁹⁷

„Бедниче!” узвикнух, ’прими што ти Бог и серафими”⁹⁹⁸

„Гле, анђео божји витак, очајниче, у твој житак”,⁹⁹⁹

Овога пута се Кошутећ определио за превод без преводног еквивалента за ову именицу, Стефановић и Мићевић су остали верни ранијем избору, док је Живојиновић употребио именицу *серафими*, која није потпуни синоним именице *анђео*, јер анђела на небу има небројено много и „сачињавају дворску свиту Бога, коме се непрекидно клањају, груписани хијерархијски у девет скупина које чине: серафими, херувими или ’анђели Лица’, престоли, господства, силе, власти, начела, арханђели и анђели”¹⁰⁰⁰. Према томе, серафими представљају једну од девет скупина анђела, тако да серафими јесу анђели, али сви анђели нису серафими, те је сигурније било именицу *angels* превести општим појмом *анђели*. А ево како је преведена именица *seraphims*:

„Swung by seraphim whose faint foot-falls tinkled on the tufted floor.”¹⁰⁰¹

„Што га анђо неки кади, тихо газећ лаком ногом.”¹⁰⁰²

„Кадиионик којим анђ’о кади собу тихо, тише.”¹⁰⁰³

„посакајућ меким подом серафими пошкропише.”¹⁰⁰⁴

„анђела се ход по поду зачу, кô да звони рај.”¹⁰⁰⁵

„посакајућ серафими шкропили су из амфора.”¹⁰⁰⁶

Живојиновић, који је у претходном преводу *анђела* превео *серафимом*, сада је уместо *серафима* употребио именицу *анђео*, што су учинили и Стефановић и Кошутећ, овога пута употребивши именицу ширег значења да означе ону ужег значења. Мићевић је, међутим, у оба своја превода употребио именицу *серафим*, поново постигавши највиши степен изоморфизма значења. Овакав став се, наравно, односи на идеалтипску ситуацију у којој се анализира фраза или реченица ван контекста, с обзиром да се ради о семантичком нивоу анализе. Када се ситуација сагледа из прагматичког угла, долази се до закључка да и *анђео* и

⁹⁹⁶ Кошутећ, стр. 35.

⁹⁹⁷ Мићевић, 1972, стр. 45.

⁹⁹⁸ Живојиновић, стр. 55.

⁹⁹⁹ Мићевић, 2006, стр. 65.

¹⁰⁰⁰ *Велика тематска енциклопедија*, I том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005, стр. 505.

¹⁰⁰¹ Рое, стр. 15.

¹⁰⁰² Стефановић, стр. 25.

¹⁰⁰³ Кошутећ, стр. 35.

¹⁰⁰⁴ Мићевић, 1972, стр. 45.

¹⁰⁰⁵ Живојиновић, стр. 55.

¹⁰⁰⁶ Мићевић, 2006, стр. 65.

серафим могу бити заменљиви, ако се не ради о строго религијском тексту те је разлика између ова два бића пресудна. У супротном, ради се о врсти религијског крилатог бића које настањује рај, па би разлика у другом контексту била занемарљива с обзиром да ове две именице одликује сличан семантички материјал. И наредни пример илуструје наведено становиште:

„By that Heaven that bends above us – by that **God** we both adore – ”¹⁰⁰⁷

„Заклињем те небом овим, **богом** ког нам бића траже.”¹⁰⁰⁸

„Заклињем те небом склоним и **Господом** понајвише,”¹⁰⁰⁹

„кунем небом те и **Богом** по коме нам биће дише,”¹⁰¹⁰

„Речи, преклињем те оним **богом** који је и твој,”¹⁰¹¹

„кунем небом те и **Богом** ког волимо без прекора,”¹⁰¹²

Именице *Бог* и *Господ* појављују се у истом контексту и предстваљају потпуно заменљиве синонине који поседују исти семантички садржај.¹⁰¹³

3.3. ПРАГМАТИЧКИ НИВО АНАЛИЗЕ

Прагматичка димензија превођења је, чини се, наглашенија него икад када је реч о превођењу поезије. Дакле, у превођењу поезије теже је него код других жанрова повући строгу границу у односу прагматичке димензије са остале две, тј. граматичком и семантичком. У овом процесу чак нека устаљена правила постају маргинална и нешто што се сматрало приоритетом заузима позадинску позицију, а неки други аспекти који су сматрани споредним добијају примат. Таква је ситуација када је, на пример, реч о питањима садржаја и форме, као и оријентацији преводâ и сталном сукобу различитих тенденција кроз историју по питању тога да ли превод треба да одражава дух језика-извора или да буде оријентисан према језику-циљу, као и чињеници где повући црту и поставити границу где престаје превођење и почиње креација.

¹⁰⁰⁷ Рое, стр. 16.

¹⁰⁰⁸ Стефановић, стр. 26.

¹⁰⁰⁹ Кошутић, стр. 36.

¹⁰¹⁰ Мићевић, 1972, стр. 46.

¹⁰¹¹ Живојиновић, стр. 56.

¹⁰¹² Мићевић, 2006, стр. 66.

¹⁰¹³ Ово становиште је применљиво и на ситуацију избора синонима у превођењу у супротном смеру, са српског на енглески језик. Тако би да означе именицу *Бог* потпуно равноправно могли бити употребљени синоними *God* (*Бог*) и *Lord* (*Господ*) с обзиром да дочаравају исту представу.

Најда и Тејбер, нпр, говорећи о садржају и форми у превођењу, дају примат садржају и говоре о томе да језик није циљ већ средство за преношење поруке. Сматрају да је садржај концептуална намера поруке, а да је форма спољашњи облик који порука преузима, наглашавајући да за одређени садржај језик нуди више различитих форми које једнако добро могу да пренесу поруку. Међутим, аутори такође истичу да се превођење поезије увелико разликује, те да „у преношењу поруке из једног језика у други, садржај је тај који мора да се очува по сваку цену; форма, *осим у посебним случајевима, као што је поезија*¹⁰¹⁴, је углавном споредна”¹⁰¹⁵.

Иако романтичар, По је одбацивао романтичарско виђење да поезија настаје само у тренутку инспирације, већ је сматрао да је уметничка креација такође свестан чин.¹⁰¹⁶ Ово становиште По износи у свом есеју *Филозофија композиције* у коме описује планирање и саму креацију песме *Гавран*. Иако поједини критичари сумњају у веродостојност процеса описаног у овом есеју, он, неспорно, представља проблеме са којима се песник суочавао током периода од четири године у коме је дело и настало и јасно описује песникову намеру од почетка до краја настанка песме. По започиње есеј констатацијом да сваки заплет мора детаљно бити разрађен до свог расплета пре него што се аутор уопште лати пера и наводи да по његовом мишљењу постоји основна грешка у уобичајеном начину стварања једног књижевног дела. „Предмет за обраду пружа или историја, или му као повод служи неки дневни догађај, или, у најбољем случају, сам писац ставља у покрет сплет необичних збивања . . . Ја радије почињем размишљајући о *утиску*.”¹⁰¹⁷. Последња реченица јасно дефинише интенцију самог аутора. Њему је на првом месту утисак који ће песма оставити на читаоца, а стихови су средство којима намерава да постигне тај утисак.

Писац истиче да је његова намера била да створи дело које ће истовремено одговарати и укусу критичара и укусу читалачке публике. На самом почетку наметнуло се питање дужине песме, а мишљење аутора је да је права дужина песме та када се она може прочитати у једном даху, јер „песма само онда заслужује своје име ако снажно узбуђује, уздижући душу; а сва снажна узбуђења су по психичкој нужности кратка”¹⁰¹⁸. На основу тога, песник је дошао до планиране дужине од стотинак стихова, да би песма на крају добила форму од сто осам стихова.

¹⁰¹⁴ Наш курзив.

¹⁰¹⁵ Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974, стр. 105.

¹⁰¹⁶ Pačić, Brankica, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991, стр. 74-75.

¹⁰¹⁷ По, Едгар Алан, *Филозофија композиције* у „Уметност тумачења поезије”, Нолит, Београд, 1979, стр. 379.

¹⁰¹⁸ Исто, стр. 381.

Као подручје песме одабрао је лепоту, а као израз тугу. Размишљајући о томе који је то предмет који је „по општем људском схватању, *најтужнији?*”¹⁰¹⁹, наметнула се тема смрти. А тај тужни поредмет је највише песнички када је уско повезан са лепотом. И тако је дошао до идеје да смрт са лепотом споји мотивом смрти лепе жене, јер „смрт лепе жене је неоспорно најлесничкији предмет на свету”¹⁰²⁰. Трагајући за уметничким зачином, и разматрајући уобичајена уметничка средства, закључио је да се припев или рефрен налазе у општој употреби. „*Припев*, или рефрен, како се обично употребљава, не само да је ограничен на лирски стих него утисак који ће начинити зависи и од снаге једноликости – и звука и мисли. Пријатност почива једино на осећању истоветности – понављања”¹⁰²¹. Песник даље образлаже да је у утисак који рефрен производи одлучио да унесе разноликост, задржавајући тако једноликост звука, док би константним варијацијама уносио промене у једноличност мисли. Тако је дошао до закључка да припев мора бити кратак, с обзиром да је требало мењати начин његове примене, и да је најбоље да то буде само једна реч, и то што звучнија јер „*припев* би представљао завршетак сваке строфе. Није било никакве сумње да такав завршетак, да би деловао снажно, мора да буде звучан и погодан за отегнуто свечано наглашавање: а ти разлози су ме неизбежно упутили на дуго *о*, као на најважнији самогласник, у вези са *р* као најбогатијим сугласником.”¹⁰²². Трбало је изнаћи реч која је оваплоћење тог звука, а истовремено је у уској спрези са сетом одређеном као израз песме. По речима аутора, реч *nevermore* (никад више) се просто сама наметнула. „Иако се састоји само од неколико гласова, она ипак има мноштво значења. Она означава одрицање, одрицање које се односи на будућност, на свеколику будућност”¹⁰²³.

Анализом рефрена за које су се определили преводиоци, на први поглед се долази до закључка да су сва четири преводиоца испоштовала критеријуме којих се придржавао песник, те су у преводе рефрена унела једноликост звука, а разноликост мисли. У оригиналу аутор од прве до седме строфе користи рефрен *nothing more*, изузев друге строфе у којој он гласи *for evermore*, док од осме до осамнаесте строфе рефрен гласи *nevermore*. Стефановић задржава аналогију, те од прве до седме строфе рефрен гласи *ништа више*, изузев друге строфе у којој је то *нећу више*, а од осме до осамнаесте *никад више*. Иста тенденција се наставља и код Кошутећа у чијем преводу је рефрен у првих седам строфа идентичан (*ништа више*), осим друге где је *нема више*, а од осме до осамнаесте је то поново *никад више* као код Стефановића. Мићевић у свом преводу из 1972. године прави идентичан избор као

¹⁰¹⁹ Исто, стр. 384.

¹⁰²⁰ Исто.

¹⁰²¹ Исто, стр. 383.

¹⁰²² Исто.

¹⁰²³ Јакобсон, Роман, *Шест предавања о звуку и значењу*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986, стр. 21.

Кошутић у свих осамнаест строфа. Живојиновићев превод је једнако усмерен, па се разликује само рефрен друге строфе, који гласи *нико више*, а рефрен прве и строфа од треће до седме је идентичан као и код претходника: *ништа више*, као и рефрен у строфама од осме до осамнаесте који такође гласи *никад више*. Ова три преводиоца су, одлучивши се за готово идентичне рефрене, сем варијације у другој строфи, постигла исти утисак као и песник у оригиналу: једноличност рефрена и сету, као и разноликост мисли варијацијама првог дела последњег стиха у строфи који претходи рефрену. Ипак, иако се ради о формалним кореспондентима на лексичком нивоу у преводу самог рефрена, намеће се питање да ли је реч о адекватним преводним еквивалентима. Ову недоумицу разрешава Мићевић у своју корист у свом преводу *Гаврана* из 2006. године. Он, наиме, напушта рефрен *никад више* и одлучује се за сасвим другачију варијанту. Од осме до осамнаесте строфе рефрен гласи *све је мџра*, док су од прве до седме строфе, редом, то следеће варијанте: *бити мора, нестат мора, бити мора, видет мора, не мора, бити мора* и *како мора*. Овде је реч о рефрену који није идентичан јер се ради о речима исте графичке, а различите фонетске манифестације. Осим тога, оне нису лексички еквиваленти рефрена на енглеском језику у оригиналној песми као што су то рефрени у остала четири превода. Ипак, на прагматичком нивоу, овај рефрен представља бољи преводни еквивалент неголи они у претходна четири превода. Зашто? Зато што у потпуности преноси интенцију аутора која је недвосмислено изражена у *Филозофији композиције*, да рефрен треба да буде звучан и да поседује једноликост звука, а разноликост мисли, те да у исто време одражава тугу. Овакав рефрен испуњава сва три поменута критеријума. Осим тога, овај рефрен понавља преноси оригинални звук, јер поседује два поменута гласа, *o* и *p*, као и рефрен на енглеском језику. У рефрену на енглеском језику, додуше, запажамо алитерацију *nevermore*, док се у преводу на српски језик појављује само један глас *p*. Ипак, ради се о истој звучној манифестацији која својим понављањем производи ефекат алитерације (глас *p*) и асонанце (глас *o*). Поред тога, рефрен *никад више*, иако лексички адекватнији, не поседује ономатопејски ефекат оригиналног рефрена који подсећа на грактање гаврана, као што то чини рефрен *све је мџра*, услед присуства сугласника *p*, а сâм аутор је више пута нагласио важност звука.¹⁰²⁴

Успешност овог превода додатно потврђује чињеницу да формални кореспонденти нису увек и преводни еквиваленти, те да прагматички ниво каткад изискује одступања од

¹⁰²⁴ Џорџ Бен у свом раду под називом *Some Principles of Translation Technique of Poe's Poetry (Based on Several Translations of the Raven)* напомиње да По није толико марио за то шта говори у својој поезији већ како то говори, те да је стављао акценат на звучност и музикалност своје поезије. Наглашава да се Поова порука читаоцима преноси кроз звук. „Да парафразирамо Маршала Маклуана”, каже Бен, „за Поа звук не само да преноси поруку, већ звук јесте порука.” (Ben, George, *Some Principles of Translation Technique of Poe's Poetry (Based on Several Translations of the Raven)* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 84)

одређених правила зарад преношења поруке, односно комуникацијског ефекта, посебно када је превођење поезије у питању. „Тамо гдје је изванјезични садржај сам језик – а то је случај сваки пут кад језик упућује не само на изванјезичну стварност него и на сама себе – превођење као језична операција подложна теоретском објашњавању престаје и умјесто њега настаје ре-креација, стваралачко домишљање да се нађе нешто друго у језику-циљу што ће осигурати исти ефект какав је изворни израз имао у изворном језику”¹⁰²⁵.

Да је звук неодвојиви део значења речи, посебно у поезији, наглашава и Зденко Лешић у својој *Теорији књижевности*, када каже да је у структури књижевног дела често уочљива „тежња да језички знак оствари једну приснију везу између ознаке и означеног, због чега ријечи постају јединствена и комплексна фоничко-семантичка збивања, у којима се не може раздвајати ознака и означено, тј. звук и значење. Штавише, пјесничка значења се најчешће и развијају из те дубоке и присне везе између ознаке и означеног”¹⁰²⁶.

С обзиром да је констатовано да форма није увек подређена садржају, и да каткад преузима примат, посебно у превођењу поезије, анализирана је форма оригиналне песме и пет доступних превода. Оригинал се састоји од осамнаест строфа и то секстета. Као што сâм аутор наводи, није претендовао на оригиналност ни по питању метра ни ритма. Ритам је трохејски, што значи да се стопе састоје од два слога од којих је први дуг, а други кратак. Први стих у строфи састоји се од осам стопа, други од седам и по, трећи опет од осам, четврти од седам и по, као и пети, док се шести састоји од три и по стопе. Овакви стихови су и раније употребљавани, а оно што је оригинално код *Гаврана* је комбинација ових стихова у строфу, јер ништа налик овоме раније није коришћено¹⁰²⁷. Ако се начела квантитативне версификације подреде начелима силабичке, и стопе преведу у број слогова, с обзиром да свака стопа има по два слога, добија се следећа комбинација: шеснаестерац у првом стиху, други је петнаестерац, трећи шеснаестерац, четврти и пети петнаестерац, а шести седмерац. По питању метрике, тј. версификације, Стефановић, Кошуткић и Мићевић у оба своја превода послужили су се истом версификацијом, покушавајући да испоштују строга правила форме, те су првих пет стихова превели шеснаестерцем, задржавајући трохеј, што је сасвим очекивано с обзиром на природу српског језика у коме је акценат, посебно дуги, најчешће на почетку

¹⁰²⁵ Ивир, Владимир, *Границе лингвистичкога приступа теорији књижевног превођења* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 15.

¹⁰²⁶ Лешић, Зденко, *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 122. Ранко Бугарски такође наглашава неодвојивост звука и значења дефинишући језик као хијерархијски устројену структуру која „повезује планове звука и значења (израза и садржаја) преко неколико језичких нивоа од којих сваки садржи инвентар јединица и правила њиховог комбиновања”. (Бугарски, Ранко, *Језик и култура*, Библиотека XX век, Књижара Круг, Београд, 2005, стр. 11)

¹⁰²⁷ Poe, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition*, in „American Literature, An Anthology with Critical Introductions”, vol. 2, edited by Carl Bode, Leon Howard, Louis B. Wright, Washington Square Press, New York, 1966, стр. 94.

речи, а јамб¹⁰²⁸ је ретка појава, док су шести стих превели осмерцем. Може се приметити да смењивање шеснаестерца и петнаестерца није очувано у преводу, већ је постигнут тон уједначености, за разлику од оригинала у коме је песник с разлогом направио ову разлику у ритму. Последњи стих је такође дужи за један слог него стих оригинала, што се, пак, мора приписати различитој природи двају језика, језика-извора и језика-циља. Најуспешнији превод био би превод Живојиновића, који се, осим последњег стиха који је дужи услед разлике у језицима, у потпуности приближава оригиналу по питању метрике, јер се смењују трохејски шеснаестерац и петнаестерац по истом принципу као у оригиналној песми.

Ритам, који представља интегрални део сваког текста, у поезији још више долази до изражаја него у неким другим жанровима. „Ритам није нешто што су измислили песници, већ је то нешто што су они у својој делатности усагласили са општим законима природе”¹⁰²⁹. По ритму се смењују дан и ноћ, Земља се окреће око Сунца, срце нам куца по ритму, дишемо по устаљеном ритму. . . На исти начин ритам представља неодвојиви део поезије и често је носилац додатног значења, те се не сме занемарити у превођењу, а горенаведени успешни примери превођења ритма то и доказују.

Интенција аутора јасно је представљена у *Филозофији композиције*, где песник, говорећи о току планирања и стварања песме, наглашава важност метрике и ритма којима даје примат. Наиме, говорећи о процесу писања и планирања песме, он истиче да је кренуо од самог краја, расплета, најпре замисливши врхунац, тј. последње питање на које гавран треба да одговори са *никад више*, а које ће дочарати највиши степен туге и очајања. Аутор речима: „Саставио сам ту строфу, у томе тренутку, да бих, прво, постављајући врхунац, успешније могао да мењам и поступно распоређујем, према њиховом значају и важности, питања која пре тога поставља љубавник, и, друго, да бих коначно могао да одредим ритам, мѐтар и дужину и општи склоп строфе, као и да поступно распоредим претходне строфе, тако да ниједна од њих по ритмичком дејству не превазиђе ову”¹⁰³⁰ још једном наглашава важност коју форма за њега има, а коју би, стога, у преводима требало очувати како би интенција аутора на прави начин, преко преводиоца, стигла до читаоца.

Говорећи о форми, утиску који песма производи, а посебно звучним ефектима којима песник придаје велику пажњу (сетимо се избора рефрена), биће размотрена питања риме у оригиналној песми и њеним преводима.

¹⁰²⁸ Јамб је врста стопе која се састоји од два слога, с тим што је први кратак, а други слог дуг или први ненаглашен, а други наглашен, супротно трохеју.

¹⁰²⁹ Милосављевић, Петар, *Теорија књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 199.

¹⁰³⁰ По, Едгар Алан, *Филозофија композиције* у „Уметност тумачења поезије”, Нолит, Београд, 1979, стр. 385.

Анализом риме употребљене у оригиналној песми, долази се до закључка да је рима необично искомбинована, као уосталом, по речима самог аутора, и стих. Посматрајући прва четири стиха, примећује се да се ради о испрекиданој рими, по шеми АБВБ, док су пети и шести стих написани парном мушком римом, која се пак надовезује на четврти стих, те се, такође, може констатовати да је, у другом делу строфе, у питању нагомилана рима, јер би шема риме у оригиналној песми била следећа: АБВБББ, која је идентична у свих осамнаест строфа песме. Стефановић, у свом преводу, показује недоследност по питању форме, јер користи комбинацију слободног стиха и парне риме која се у првој, петој, дванаестој и шеснаестој строфи јавља у прва два стиха, у четрнаестој у другом и трећем стиху, у седамнаестој у трећем и четвртом стиху, у десетој у другом, трећем и четвртом запажа се нагомилана рима, док се у осталим строфама јавља парна рима у четвртом и петом стиху, где се понегде ради о понављању исте речи, а негде о рими која је углавном женска, док се у осмој строфи запажа дактилска рима¹⁰³¹. Када се томе придода чињеница да се у неким строфама парна рима понавља по два пута, док се у неким јавља само једанпут, закључујемо да не постоји никакво правило нити доследност у употреби риме која би осликала доследност из оригиналне песме и пренела мелодију присутну у оригиналу.

Када је реч о Кошутећевом преводу, осим дванаесте строфе, рима у свим осталим строфама се у потпуности поклапа са оригиналним делом. У дванаестој строфи, једино, преводилац римује други, четврти и пети стих (*ближе/стиже/стиже*), док се рефрен разликује и гласи *никад више*. Слична је ситуација и у Мићевићевом преводу из 1972. године у коме се рима углавном поклапа са шемом представљеном у оригиналној песми изузев осме, једанаесте и тринаесте строфе у којима су забележена мала одступања попут Кошутећевог. Живојиновић римује други, четврти и пети стих, али се рефрен не подудара са остатком као што је то случај у оригиналу. Најзад, најновији, и у овом аспекту најуспешнији превод, је Мићевићев превод из 2006. године у коме, не само да је у потпуности очувана шема риме¹⁰³² коју је По употребио у свом *Гаврану*, већ овај превод, додатно, као што је напоменуто, поседује звучне ефекте као и оригинал, на којима је По толико инсистирао, поседујући ономотопеју грактања и асонанцу и алитерацију у рефрену. Преводи последње строфе илуструју наведено становиште, са означеном шемом риме:

¹⁰³¹ Код мушке риме јавља се подударење у једном слогу, код женске у два, а код дактилске риме у три слога.

¹⁰³² Једино одступање које је забележено у овом преводу Мићевића је то што се смењују чиста и нечиста рима, те у једном стиху *двора* римује са *мора* (чиста рима, јер се у обе речи подудара акценат и по дужини), док у другом *двора* римује са *мѡра* (нечиста рима, јер се римују дуги и кратки акценат). Ова одступања су, међутим, занемарљива ако се узме у обзир да је шема риме очувана, па тиме и форма, а уједно се преводилац није превише удаљио ни од садржине, јер, без обзира што се не ради о директним лексичким еквивалентима (*nevermore* – *никад више*), преводи *бити мора* и *све је мѡра* имлицирају тугу и сету, што је и била основна интенција аутора.

„And the Raven, never flitting, still is sitting, <i>still</i> is sitting	А
On the palid bust of Pallas just above my chamber door;	Б
And his eyes have all the seming of a demon’s that is dreaming,	В
And the lamp – light o’er him streaming throws his shadow on the floor;	Б
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor	Б
Shall be lifted – nevermore!” ¹⁰³³	Б
„Стоји гавран, не полеће, нити слази, нит се креће.	А
На попрсју Паладином стоји изнад врата моји,	Б
Очи су му злокоб права ко демона који спава.	В
И сјај лампе по њем пловећ на поду му сенку пише.	Г
Душа ми се од те сенке што се пловећ подом пише	Г
Спаси неће – никад више!” ¹⁰³⁴	Г ¹⁰³⁵
„И Гавран, створење жално, седи стално, седи стално,	А
Крила му се око бледог Паладиног кипа свише,	Б
Очи су му злокоб права, ко злодуха који спава,	В
Светиљка га обасјава и сен му по поду пише;	Б
Душа ми се од те сенке што се њишућ’ подом пише	Б
Спасти неће – никад више!” ¹⁰³⁶	Б
„Тако Гавран, без покрета, још ту седи, не полета	А
с бледог кипа Паладиног поврх врата моје нише,	Б
он има два ока жива као демон који снови,	В
а светиљка што га слива сенку му по поду пише;	Б
душа ми се из те сенке коју светиљка тлом пише	Б
подић неће – никад више!” ¹⁰³⁷	Б
„И Гавран се не помера, још ту седи, ћути, смера	А

¹⁰³³ Рое, стр. 17.

¹⁰³⁴ Стефановић, стр. 27.

¹⁰³⁵ Ова строфа представља изузетак у односу на осталих седамнаест, јер се у њој рефрен римује са последња два стиха, што није случај у осталим строфама, што додатно илуструје недоследност форме код Стефановића.

¹⁰³⁶ Кошугић, стр. 37.

¹⁰³⁷ Мићевић, 1972, стр. 47.

на попрсју Минервином што ми краси врата свод; **Б**
очи су му слика права злого духа који спава, **В**
светиљка га обасјава, сенку баца му на под, **Б**
и душа ми из те сенке коју баца он на под **Б**
не оте се – никад више!”¹⁰³⁸ **Г**

„Тако Гавран, без покрета, још ту седи, не полета **А**
с бледог кипа Паладиног изнад врата мога двора; **Б**
он има два ока жива као демон који снови, **В**
а од лампе што га слива сен му подом пада спора; **Б**
душа ми се из те сени која подом пада спора **Б**
подић неће – све је мора!”¹⁰³⁹ **Б**

Поред илустроване шеме риме, примећена је и употреба леонинске риме¹⁰⁴⁰ у оригиналној песми у првом и тећем стиху сваке строфе, са делимичним преклапањем у четвртом стиху који се подудару само у првом делу. У Стефановићевом преводу се поново јавља недоследност по питању риме, те је леонинска рима забележена у већини случајева, такође у првом и трећем стиху, али не увек. Ево примера где је рима очувана:

„Then into the chamber turning¹⁰⁴¹, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
‘Surely,’ said I, ‘surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore – ”¹⁰⁴²

„У собу се опет врнем, а у души горим, трнем,
Опет чујем шушње тије, мало јаче но раније.
‘Нешто’, рекох, ‘бити мора на решетки мог прозора.
Дај да видим, дај да сазнам тајну ову што ме мучи.”¹⁰⁴³

Следи и пример у коме рима није испоштована:

„But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only

¹⁰³⁸ Живојиновић, стр. 57.

¹⁰³⁹ Мићевић, 2006, стр. 67.

¹⁰⁴⁰ Леонинска рима је врста риме при којој се подударују слогови у средини и на крају стиха.

¹⁰⁴¹ Подвучене су речи које се римују.

¹⁰⁴² Рое, стр. 11.

¹⁰⁴³ Стефановић, стр. 21.

That one word, as if his soul in that one word he did outpur.
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered, ' Other friends have flown before – ”¹⁰⁴⁴

„Али гавран сам седећу осим ове једне речи
Већ не рече ништа више, ко све мисли да се слише,
Сва му душа у ту речцу; нити махну крилом више,
Док не шапнух: 'И други ме пријатељи оставише,'”¹⁰⁴⁵

Запажа се да леонинска рима употребљена у оригиналу у првом и трећем стиху није пренета у превод, а да се јавља у другом стиху. Анализом и осталих строфа долази се до закључка да се недоследност у коришћењу риме јавља и овог пута, те да овде присутна леонинска рима у другом стиху није присутна у свим строфама у другом стиху, већ се, поново, јавља спорадично.

У преводу Владете Кошутећа, сем неких ситних одступања где се, очигледно, различита природа језика испречила да би рима била очувана у потпуности¹⁰⁴⁶, преводилац користи идентичну шему, чак са подударењем у првом делу четвртог стиха:

„Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
'Surely,' said I, 'surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore – ”¹⁰⁴⁷

„Вратих се у собу своју, а душа у неспокоју,
И ускоро нешто јачи ударци се поновише.
'На прозору, у капцима, мора бити неког има,
Мируј срце, да у њима видим какву тајну скрише – ”¹⁰⁴⁸

Идентична ситуација поменутој забележена је и у оба Мићевићева превода:

„Then into the chamber turning, all my soul within me burning,

¹⁰⁴⁴ Рое, стр. 13.

¹⁰⁴⁵ Стефановић, стр. 23.

¹⁰⁴⁶ Реч је о ситуацијама у којима се јавља крња рима, нпр. када преводилац римује *сјајном* и *тајно*. Крња рима се јавља када се подудара наглашени слог, али не у потпуности и остатак речи.

¹⁰⁴⁷ Рое, стр. 11.

¹⁰⁴⁸ Кошутећ, стр. 31.

Soon again I heard a tapping something louder than before.
'Surely,' said I, 'surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore – ”¹⁰⁴⁹

„Тек што нађох се сред собе, сав горећи од тескобе,
изненадно зачуо сам ударце што јаче бише;
'Мора', рекох пун позора, 'да је неко крај прозора;
испитаћу ја доскора какве се ту тајне свише – ”¹⁰⁵⁰

„Тек што нађох се сред собе, сав горећи од тескобе,
изненадно зачуо сам ударце са више зора;
'Биће', у себи тад рекох, 'да је то уз прозор неко;
испитаћу све попреко тајну ту без поговора – ”¹⁰⁵¹

У трећем стиху другог превода примећено је ситно одступање када је употребљен облик *рекох*. Ипак, овде се не ради о неподударности језикâ и немогућности да се испоштују и садржај и форма у исто време, јер је преводилац лако могао употребити и облик *реко*, а да на тај начин очува идентичну форму. И остала одступања која се јављају у преводу, а која су ипак занемарљива, ове су врсте.

И у Живојиновићевом преводу се такође јављају извесна одступања исте природе¹⁰⁵², док се у већини случајева придржава задате шеме. Ево како звучи његов превод:

„Then into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
'Surely,' said I, 'surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore – ”¹⁰⁵³

„Само врата што затворих – док ми цела душа гори –
када опет, и гласније, куцање се оно чу.
Свакако, на прозорима капке нешто снажно цима;
па да видим шта ту има, да истражим тајну ту, – ”¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁹ Рое, стр. 11.

¹⁰⁵⁰ Мићевић, 1972, стр. 41.

¹⁰⁵¹ Мићевић, 2006, стр. 61.

¹⁰⁵² Одступања типа: *затворих/гори*. Ово одступање је такође лако могло бити превазиђено склопом *затвори/гори*.

¹⁰⁵³ Рое, стр. 11.

Закључак је да се осим превода Светислава Стефановића остала четири превода приближавају идеалтипском примеру готово потпуног преношења намераваног значења, у овом случају у виду форме, која је од стране аутора окарактерисана као веома важна.

На неколико места забележена је употреба таутолошке риме, тј. поновљене речи, која је у неким примерима пренета, али углавном није. Следи пример који је само један од преводаца превео на начин да је пренео таутолошку риму чија је функција у песми да понављањем нагласи ритам монотоније:

„From my books cursease of sorrow – sorrow for the lost Lenore – ”¹⁰⁵⁵

„Утехе ми јаду скором, за умрлом за Ленором, ”¹⁰⁵⁶

„За Ленором бол да блажим. Име које подарише

Њој анђели . . . ”¹⁰⁵⁷

„одупрем се пред питањем – где Ленору моју скрише, ”¹⁰⁵⁸

„трагао сам узалудно да пронађем тузи крај, ”¹⁰⁵⁹

„одупрем се пред питањем – питањем где је Ленора, ”¹⁰⁶⁰

Погледајмо још један пример употребе и преводâ ове стилске фигуре:

„And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door, ”¹⁰⁶¹

„Тихо тако, тако лако на та моја собна врата, ”¹⁰⁶²

„И тихо је закуцао, куцнуо што може тише, ”¹⁰⁶³

„тај шум благ ме једва прену иза врата моје нише, ”¹⁰⁶⁴

„да л’ сам чуо ил’ сам снио куцање лагано то,

нежно куцање’ – ”¹⁰⁶⁵

„тај шум благ ме једва прену иза врата мога двора, ”¹⁰⁶⁶

¹⁰⁵⁴ Живојиновић, стр. 51.

¹⁰⁵⁵ Рое, стр. 9.

¹⁰⁵⁶ Стефановић, стр. 19.

¹⁰⁵⁷ Кошутић, стр. 29.

¹⁰⁵⁸ Мићевић, 1972, стр. 39.

¹⁰⁵⁹ Живојиновић, стр. 49.

¹⁰⁶⁰ Мићевић, 2006, стр. 59.

¹⁰⁶¹ Рое, стр. 10.

¹⁰⁶² Стефановић, стр. 20.

¹⁰⁶³ Кошутић, стр. 30.

¹⁰⁶⁴ Мићевић, 1972, стр. 40.

¹⁰⁶⁵ Живојиновић, стр. 50.

¹⁰⁶⁶ Мићевић, 2006, стр. 60.

Интересантно је да је Мићевић, који је једини у претходном примеру испоштовао таутолошку риму, овог пута једини у чијем примеру се она не појављује. То је вероватно последица чињенице да је на неком другом аспекту очувао форму, те је овај морао занемарити, с обзиром да је јако тешко у потпуности пренети све аспекте превода. Битно је, међутим, у коначном испоштовати што више нивоа, како би се достигао висок степен изоморфизма значења у превођењу. Стефановић и Живојиновић су овог пута успешно пренели форму, с тим што је Стефановић ближи идеалтипском решењу због две узастопне речи које се понављају, док је Кошугић делимично обавио успешан задатак превођења, јер је употребио синониме, а не исте речи. Ипак, ови синоними звуче сродно, па се на тај начин преноси звучна димензија понављања и монотоније.

Карактеристична за оригиналну песму је и прилично учестала употреба епифоре¹⁰⁶⁷, с тим што се каткад понавља по једна реч, док се у већини случајева ради о синтагмама, фразама или калузама. Ево једног примера употребе и преводâ ове стилске фигуре:

„And the only word there spoken was the whispered word, 'Lenore?' –
This I whispered, and an echo murmured back the word, 'Lenore!'”¹⁰⁶⁸

„Једну само речцу чујем, један шапат: 'О Леноро!'
То ја шапнух, а одјек ми одговара: 'О Леноро!'”¹⁰⁶⁹

„'О, Ленора' реч једину, изговорих тихо, тише,
'О, Ленора' одјек врати што ми уста прозборише –”¹⁰⁷⁰

„тек реч једну чух из мрака, чух 'Ленора!' тад најтише.
То ја шапнух реч 'Ленора' коју одјек врати тише –”¹⁰⁷¹

„и једина реч речена беше шапат што га чух,
шапат мој: 'Ленора!' – затим одјек још: 'Ленора!' чух –”¹⁰⁷²

„и тек једна реч из мрака би шапнута, реч 'Ленора!'

¹⁰⁶⁷ Стилска фигура коју карактерише понављање речи на крају узастопних реченица, реченичних делова или стихова.

¹⁰⁶⁸ Рое, стр. 11.

¹⁰⁶⁹ Стефановић, стр. 21.

¹⁰⁷⁰ Кошугић, стр. 31.

¹⁰⁷¹ Мићевић, 1972, стр. 41.

¹⁰⁷² Живојиновић, стр. 51.

То ја шапнух и к'о одјек тихи чуло се 'Ленора' – ¹⁰⁷³

Употреба епифоре наговештава интенцију аутора да створи ритам монотоније, понављања и једноличности, док сама песма, због наведеног ритма, поседује атмосферу занесености и магијског ефекта. Интенција аутора, као и интенција самог дела, најуспешније је пренета у преводима Стефановића и Мићевића из 2006. године, јер су се оба преводиоца послужила епифором на исти начин као и песник, употребивши и исту реч, те су на овај начин појачала тај звучни, магијски ефекат.¹⁰⁷⁴ Стефановићев превод поседује један додатни ефекат наглашавања, а то је алитерација понављањем гласа *o*. Кошутећ се, уместо епифором, послужио анафором¹⁰⁷⁵. Ипак, без обзира што је употребио различиту фигуру, преводилац је пренео интенцију аутора и самог текста, а то је звук једноличности и монотоније, такође искористивши исту реч. Нешто нижи степен изоморфизма значења досегао је Мићевић, у првом преводу, који се служи понављањем, али насумично у средини стиха, док Живојиновић користи епифору, али понавља сасвим другу реч (*чух*), док се реч *Ленора*, јавља у другом стиху.

Следи пример понављања целе клаузе:

„ ’Tis some visitor entreating entrance at my chamber door –
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; – ¹⁰⁷⁶

„То посета нека хвата да отвори моја врата,
То посета нека хвата да отвори моја врата,”¹⁰⁷⁷

„На прагу се моме стек'о, куцнувши што може тише,
Посетилац неки позни, закуца што може тише”¹⁰⁷⁸

„ Посетилац то сигурно такну врата моје нише –
посетилац неки позни такну врата моје нише;”¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷³ Мићевић, 2006, стр. 61.

¹⁰⁷⁴ По речима Роја Харвија Пирса „метрички ефекти су наметнути жестином док не постану практично хипнотички” (Pearse, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961, стр. 141). Иако је Пирс ову чињеницу наводио као негативну одлику, навод овде служи да илуструје ефекте које је По користио како би постигао одређену атмосферу у својим делима, а сâмо дело је тако попримало одређене особине и у себи носило интенцију коју читаоци треба да препознају.

¹⁰⁷⁵ Стилска фигура коју одликује понављање речи на почетку узастопних реченица, реченичних делова или стихова.

¹⁰⁷⁶ Рое, стр. 10.

¹⁰⁷⁷ Стефановић, стр. 20.

¹⁰⁷⁸ Кошутећ, стр. 30.

„опет шапнух: ’Неко тражи да га пустим у свој стан,
неки позни гост то тражи да га пустим у свој стан – ’¹⁰⁸⁰

„’Посетилац то сигурно такну врата мога двора –
посетилац неки позни такну врата мога двора;’¹⁰⁸¹

Стефановић се у свом преводу послужио понављањем целог стиха, што додатно наглашава монотонију и појачава израз присутан у оригиналу. Кошутић и Живојиновић употребљавају епифору као паралелу оригиналној песми, док Мићевић у оба своја превода користи симплоху¹⁰⁸². Преводиоци *Гаврана* некада епифору замењују анафором, или симплохом. Оно што треба нагласити је да је у сва три случаја реч о стилској фигури понављања, а понављање је била основна намера песника, тако да су сва три преводиоца успешно дочарала атмосферу монотоније у песми и пренела како интенцију аутора, тако и интенцију саме песме.

Избор лексикона може бити од пресудне важности на прагматичком нивоу анализе, те одређени избор лексике, који би на семантичком нивоу (ван контекста) био задовољавајуће, чак идеално решење, на прагматичком то неће бити случај. Штавише, одређена лексика, која не означава формални кореспондент лексике употребљене у оригиналу, из прагматичког угла може поседовати далеко виши ниво изоморфизма значења, тј. представљати адекватан преводни еквивалент.

У прилог овом становишту иде и пример превода именице *chamber* (одаја). Синтагма *chamber door* (врата одаје) појављује се у првој, трећој, четвртој, седмој и деветој строфи. Стефановић је у првој, четвртој и деветој строфи преводи синтагмом *собна врата*, што би био коректан превод, док се у трећој и седмој одлучује за синтагму *моја врата*, при чему је превод именице *chamber* изостављен.

Кошутић је у свом преводу потпуно заобишао и собу, тј. одају, и врата, тако да се у деветој строфи јавља нулти еквивалент, док се у првој, трећој и четвртој појављује реч *праг*, која делимично дочарава значење, с обзиром да се птица појављује на вратима (или прагу). У седмој строфи користи реч *врата*, али ни у једном случају не постоји еквивалент за именицу *chamber*. Она је напросто заобиђена. Читалац је на овај начин лишен описа места дешавања

¹⁰⁷⁹ Мићевић, 1972, стр. 40.

¹⁰⁸⁰ Живојиновић, стр. 50.

¹⁰⁸¹ Мићевић, 2006, стр. 60.

¹⁰⁸² Стилска фигура која у себи садржи и анафору и епифору, а коју карактерише понављање речи и на почетку и на крају узастопних реченица, делова реченица или стихова.

радње, посебно интенције аутора који је одлучио да љубавника постави у његову собу, „у собу за њега освећену успоменама на ону која је ту често долазила. Одаја је замишљена као богато намештена, што је само закључак који проистиче из мојих већ изложених схватања о Лепоти као једином правом предмету песништва”¹⁰⁸³. За песника је место дешавања веома важно, што потврђује наведени цитат. Осим тога, он помиње и чињеницу да је соба богато намештена, што дочарава лепоту као један од основних мотива у његовим песмама.

Живојиновић поменути синтагму преводи наизменично час као *стан*, у првој, трећој и деветој строфи, час мање одређено користећи само именицу *врата*, у четвртој и седмој, те следи закључак да ни он у потпуности не преноси интенцију аутора на основу које би читалац требало да замисли раскошно опремљену собу са богатим старинским драперима итд.

Мићевић у два своја превода преноси сасвим различито значење. Наиме, у преводу из 1972. године у првој, трећој, четвртој и седмој строфи користи се конструкцијом *врата моје нише*, док је у деветој то само *ниша*. Исту тенденцију запажамо и у његовом новијем преводу из 2006. године, с тим што је именицу *ниша* заменио именицом *двор* која се сама појављује у деветој строфи, а у првој, трећој, четвртој и седмој је реч о синтагми *врата мога двора*. Без обзира на граматички идентичне конструкције (именица и именичка синтагма у оба примера) избор лексичког еквивалента именице потпуно мења пренесено значење. Ни *ниша* ни *двор* не представљају формалне кореспонденте именице *chamber* (соба, одаја) из енглеског језика. Ипак, са прагматичког аспекта, први превод из 1972, који користи именицу *ниша*, дочарава значење скучене просторије, вероватно скромно опремљене, док превод из 2006. године осликава значење богате, раскошне просторије, што је и била намера песника, за разлику од првог превода који је пренео супротно значење. Закључак је да је Мићевић у свом новијем преводу у потпуности пренео намеравано значење, испоштовавши прагматичку димензију превода и преневши интенцију аутора.

Поред неколико примера персонификације употребљене у оригиналној песми када песник *надама*, *ужасу*, *несрећи* додељује особине живих бића и наглашава ове речи употребом великог слова, пример који свакако привлачи пажњу је персонификација *гаврана*. Наиме, од првог помињања гавран се у оригиналној песми појављује као *Гавран (Raven)*, коме се приписују људске особине илустроване не само употребом великог слова у имену, већ и способношћу говора. Код Стефановића, међутим, гавран нема велико Г, те није наглашена персонификација и реч *гавран* асоцира на обичну птицу, док облик *Гавран* у Кошутићевом преводу звучи као властита именица, па додатно наглашава персонификацију

¹⁰⁸³ По, Едгар Алан, *Филозофија композиције* у „Уметност тумачења поезије”, Нолит, Београд, 1979, стр. 386.

исказану особином говора додељеном овој птици. Код Живојиновића се *гавран* у првом појављивању јавља са малим словом; од другог до краја је то облик *Гавран*. Претпоставка је да се преводилац водио мишљу да га у првом појављивању, док је још увек непознат, треба третирати као обичну птицу, док у наставку он добија људске особине. Ипак, за аутора је од почетка то *Гавран*, те би требало да буде и за преводиоца.

Код Мићевића, пак, среће се необјашњива недоследност. Док се код Живојиновића могло претпоставити да се ради о намери да се по први пут *гавран* уведе као „обична” птица, да би касније попримио људске особине, код Мићевића је у оба превода *Гавран* са великим словом од самог почетка песме, да би у петнаестој строфи прешао на *гаврана* са малим *г*, те се опет вратио на употребу великог слова у последње три строфе. Немогуће је проникнути у намеру преводиоца. Прва мисао је да се ради о штампарској грешци или о преводиочевој случајној омашци. Међутим, исти шаблон се јавља у оба превода. Може се претпоставити да се преводиоцу десио пропуст у првом преводу, али мало је вероватно да није обратио пажњу током ревидирања превода и креирања нове варијанте. Или је можда баш то случај? Остала је енигма. Закључак је да је Стефановић био најдаље од оригиналног значења, Мићевић и Живојиновић се приближавају првобитном значењу, док је једино Кошугић сасвим успешно пренео персонификацију из оригиналне песме, па тиме и намеравано значење.

Наредни пример има за циљ да илуструје различитост превода код једног од преводилаца:

„Perched upon *a bust of Pallas* just above my chamber door –

Perched, and sat, and nothing more.”¹⁰⁸⁴

„На *Паладе бисту* белу изнад мојих врата стаде,

Паде, стаде – ништа више.”¹⁰⁸⁵

„Поврх врата, на *Паладин кин* му крила се не свише.

Слете, стаде, ништа више.”¹⁰⁸⁶

„спусти се на *кин Паладин* тик врх врата моје нише –

спусти, стаде, ништа више.”¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁴ Рое, стр. 12.

¹⁰⁸⁵ Стефановић, стр. 22.

¹⁰⁸⁶ Кошугић, стр. 32.

¹⁰⁸⁷ Мићевић, 1972, стр. 42.

„на попрсе Минервино што ми краси врата лук,
паде, седе, ништа више.”¹⁰⁸⁸

„спусти се на кип Паладин тик врх врата мога двора –
спусти, стаде, како мора.”¹⁰⁸⁹

Примећује се да су се три прводиоца, Стефановић, Кошутих и Мићевић, определила за првод именице *Pallas* као *Палада*, који и представља лексички еквивалент ове именице из енглеског језика. Живојиновић се, међутим, одлучио за превод *Минерва* који то није. Епитет Палада се приписује богињи Атине, грчком божанству, док богиња Минерва представља Атинин пандан у римској митологији. Иако и једна и друга представљају богињу мудрости, постоји разлог из кога се песник одлучио управо за *Паладу*, а не за *Минерву*. Како сам наводи, за Паладу се одлучио због љубавникове учености, али и због саме звучности речи *Палада*¹⁰⁹⁰. Први део интенције о учености љубавника био би пренет мотивом Минерве једнако као и мотивом Паладе, али звучни ефекат далеко иде у прилог преводу *Палада*, за који су се определила три од четири прводиоца, с обзиром да на српском језику ова именица звучи сродно именици на енглеском језику. На овај начин су интенције у потпуности пренете, барем оне јасно дефинисане од стране самог песника. Ако се томе придода претпоставка да је можда песник имао у виду неку додатну намеру одлучивши се за грчко божанство, а не за римско, интенција ће преводом *Палада* бити још успешније пренета у преводима трију преводаца, док би се Живојиновићев превод још више удаљио од адекватног. Осим тога, остаје недокучен поступак Живојиновића који се одлучио за *Минерву* уместо за *Паладу*, јер обе именице поседују исти број слогова, тако да је Минерва лако могла бити замењена Паладом, а да се не наруши форма стиха у било ком облику. Једноставно, није уочена никаква позадина нити оправдање да се именица преведе другачије од њеног формалног лексичког кореспондента, који је у овом примеру и успешан преводни еквивалент. Стефановић, у односу на друга два прводиоца, подиже превод за још један степен више на скали дословности тиме што је *a bust of Pallas* превео као *Паладину бисту*, што и јесте значење ове синтагме, док су остали прводиоци употребили облик *Паладин кип*. Јасно је да биста обухвата само део тела, док кип представља презентацију целе фигуре.

¹⁰⁸⁸ Живојиновић, стр. 52.

¹⁰⁸⁹ Мићевић, 2006, стр. 62.

¹⁰⁹⁰ Poe, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition*, in „American Literature, An Anthology with Critical Introductions”, vol. 2, edited by Carl Bode, Leon Howard, Louis B. Wright, Washington Square Press, New York, 1966, стр. 95.

Понекад преводилац може утицати на то да упућена порука добије појашњење и да је читалац лакше разуме за разлику од ситуације у којој је једноставно текстуални материјал једног језика замењен текстуалним материјалом другог, тј. да је одређена реч, синтагма или фраза из језика-извора замењена лексичким еквивалентом у језику-циљу. Наредни пример је управо такве природе:

„Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”¹⁰⁹¹

„Испи слатки тај Непенте¹⁰⁹², заборави на Ленору!”¹⁰⁹³

„Пиј напитак слadak да се на Ленору спомен збрише.”¹⁰⁹⁴

„Пиј, о испиј тај напитак, да се помен на Њу збрише!”¹⁰⁹⁵

„нек сећање на Ленору избрише напитак тај!”¹⁰⁹⁶

„Пиј, о испиј тај напитак, да с’ заборави Ленора!”¹⁰⁹⁷

Стефановић је задржао етимолошки облик речи, док су остала три преводиоца употребила приређени превод напитак. Иако је из контекста видљиво да је реч о некој течности која се пије („Испи слатки тај Непенте”), овај Стефановићев превод не преноси јасно значење упућене поруке у оној мери у којој то чине остала четири превода, јер преводилац мора рачунати и с тим да одређени слој читалаца неће владати информацијом шта је то непенте, те за њих овај превод неће имати јасно значење, бар не оне јачине као остала четири превода која користе реч напитак. У овом примеру су преводиоци, као медијатори, утицали на значење поруке тако што су га појаснили и приближили читаоцу, те је превод који није дослован, на прагматичком нивоу успешнији од дословног.

Овај као и претходни примери потврђују неопходност познавања ванјезичког контекста од стране преводиоца како би превод био успешан. Преводилац мора владати неопходним језичким знањем, али је поред тога обавезно познавање различитих области људског живота, како би се, уз помоћ језика, креирали преводи који преносе највиши степен изоморфизма значења поруке упућене од стране аутора. Овакав превод је „најтеже сачинити јер захтева познавање не само једног дела, већ и све у њега укључене термине и њихову двосмисленост и вишесмисленост, односно све што то дело каже од етнографије до

¹⁰⁹¹ Рое, стр. 15.

¹⁰⁹² Чаробни напиток који се помиње у грчкој митологији и античкој грчкој књижевности познат као лек за тугу, тј. лек за заборављање.

¹⁰⁹³ Стефановић, стр. 25.

¹⁰⁹⁴ Кошутић, стр. 35.

¹⁰⁹⁵ Мићевић, 1972, стр. 45.

¹⁰⁹⁶ Живојиновић, стр. 55.

¹⁰⁹⁷ Мићевић, 2006, стр. 65.

астрологије”¹⁰⁹⁸. И поред језичких и ванјезичких компетенција које се подразумевају као неопходност код преводиоца који жели да се својом професијом бави доследно и на прави начин, потребно је уложити и огроман труд и време, јер „креација преводиоца не би требало да настаје спонтано у контакту са књижевним делом, већ би морала бити резултат свестране анализе свих његових структура”¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁸ Разић – Удовички, Иванка, *Неколико речи из области теорије и праксе превођења у „Књижевно превођење: теорија и историја”*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 90.

¹⁰⁹⁹ Стојнић, Мила, *Превод као тумачење књижевног дела у „Књижевно превођење: теорија и историја”*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 41.

ПЕТИ ДЕО

V ДОСЕЗАЊЕ ИЗОМОРФИЗМА ЗНАЧЕЊА - ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА АНАЛИЗЕ САДРЖАЈА

1. РЕЗУЛТАТИ ГРАМАТИЧКЕ АНАЛИЗЕ ТЕКСТОВА

Упоредном анализом садржаја одабраног узорка, кроз већи број примера, указано је на различите нивое изоморфизма значења до којих долази у процесу превођења књижевних дела са енглеског на српски језик. У појединим примерима уочен је потпун губитак значења, у одређеним значење које је шире или уже од оригиналног, док је у извесном броју примера забележена ситуација постизања готово потпуног изоморфизма значења преведеног текста у односу на оригинални. Овакви примери послужили су као основа за формирање извесних правила која се могу примењивати у процесу превођења са енглеског на српски језик на сва три нивоа, граматичком, семантичком и прагматичком, како би резултат таквог превода био највиши степен изоморфизма значења преведеног у односу на оригинално дело. У наставку следе законитости примећене у току упоредне анализе.

Извршена граматичка анализа три различита књижевна жанра, романа, драме и песме, понудила је одређене резултате на основу којих су настали закључци у вези са књижевним превођењем уопште, као и превођењем различитих жанрова књижевности.

Најпре, с обзиром на различиту синтаксу енглеског и српског језика, произлази да је оправдано дуже реченице у енглеском језику рашчланити на две или више реченица приликом превођења, као и неке краће спојити у једну. На тај начин се наизглед нарушена синтаксичка структура уствари само модификује у ону која је својствена језику-циљу, јер би у супротном био произведен превод који звучи неприродно.

Такође, оно што разликује синтаксу енглеског и српског језика је чињеница да је ред речи у реченици у енглеском језику строго одређен и непроменљив, док у српском језику може варирати, те једна реченица на енглеском језику може поседовати и више адекватних превода на српски језик који, упркос различитом реду речи у реченици, поседују готово идентично значење.

Додатно, неопходно је обратити пажњу на употребу запете, јер њена неадекватна употреба може довести до промене значења, те две идентичне реченице са запетом на различитом месту могу поседовати сасвим различито, некад и супротно значење, као што је илустровано појединим примерима током анализе узорка.

На основу граматичке анализе романа *Старац и море* формиран су закључци да су у роману присутне три врсте описа, и то нарација изражена претежно прошлим временом, контемплација старог рибара којом доминира садашње време са присуством будућег када је потребно описати планове, и Сантијагов монолог у коме углавном преовладава императив.

Што се тиче употребе глаголских времена у роману *Старац и море* дошло се до следећих резултата:

Past Simple (*Просто прошло време*) из енглеског језика се на српски језик у књижевним текстовима може равноправно преводити и перфектом и аористом, с обзиром да је неопходно нагласити управо чињеницу свршене радње у прошлости. Граматички еквивалент овог глаголског облика у српском језику био би перфекат. Међутим, и аорист се такође може употребити у овом контексту, с обзиром да се овај глаголски облик гради искључиво од свршених глагола и карактеристичан је за књижевни израз. Међутим, потребно је водити рачуна о чињеници да је ако се преводилац одлучи за један или други начин за изражавање свршене прошле радње, неопходно да остане и доследан употреби истог глаголског облика. На тај начин се чува оригинални стил и ритам који књижевно дело поседује, јер се стиче сасвим различит утисак ако се доследно употребљава било перфекат било аорист, а другачији, тј. лошији утисак, ако се конфузно прелази са једног на други облик и назад.

Ако је, пак, реч о употреби *Past Simple*-а за изражавање сталне или учестале радње у прошлости, прихватљив преводни еквивалент биће једино перфекат (несвршених глагола), јер аорист не може бити употребљен да опише учесталу радњу, с обзиром да се гради искључиво од свршених глагола. Исто важи и за ситуацију када је реч о више узастопних радњи које се дешавају у низу једна за другом, а које се у енглеском језику такође изражавају *Past Simple*-ом. Одговарајући преводни еквивалент ће и у овом случају бити искључиво перфекат.

Када је реч о превођењу *Past Perfect*-а (Плусквамперфекта) који се у енглеском језику користи за описивање давне прошле радње, тј. радње која се десила или пре неког одређеног тренутка у прошлости или пре неке друге прошле радње, закључак је да се у књижевном превођењу овај глаголски облик некада преводи плусквамперфектом који и представља његов формални кореспондент, али и да се често преводи перфектом. Перфекат се у разговорном српском језику чешће користи за описивање давне прошле радње због архаичног израза карактеристичног за плусквамперфекат. Међутим, када је реч о књижевном изразу, управо плусквамперфекат представља адекватан преводни еквивалент у превођењу *Past Perfect*-а, јер, поред тога што представља формални кореспондент овог глаголског облика, он и стилски више одговара књижевном изразу, иако се у одређеним ситуацијама смисаоно поклапа употреба перфекта и плусквамперфекта када се ради о свршеним глаголима, те се може закључити која се радња десила прва, а која након ње.

Past Continuous (*Трајно прошло време*) описује радњу која се дешавала у прошлости, с тим што је акценат стављен на прогресивност, тј. трајање радње. Док се у српском језику

трајање радње изражава употребом несвршених глагола насупрот употреби свршених за изражавање завршене радње у прошлости, у енглеском језику се употребљавају различити глаголски облици. Закључак је да, као што је за превођење *Past Simple*-а коришћен перфекат свршених глагола (осим за описивање учестале радње у прошлости), за превођење *Past Continuous*-а треба употребљавати перфекат несвршених глагола, што је у анализираном узорку био случај у појединим примерима, док је у другим употребљен перфекат свршених глагола који не представља преводни еквивалент овог глаголског времена, већ преводни еквивалент *Past Simple*-а.

Што се тиче употребе садашњег и будућег времена, закључак је да ова времена не представљају нарочит проблем за превођење, те да се *Present Simple* (Садашње просто време) преводи презентом, а *Future Simple* (Будуће просто време) футуром. Иако не представљају камен спотицања у преводилачком процесу, то ипак не значи да преводилац треба олако да схвати превођење ових глаголских облика, јер је било примера у анализи узорка када су преводиоци наизглед лак и непроблематичан преводилачки задатак обавили са мање успешности. Стога, треба бити опрезан и када је у питању превођење оваквих „мање захтевних” времена.

Након анализе уследио је закључак да императив, такође, не представља проблем у превођењу са енглеског језика на српски и да се успешно преводи заповедним начином.

Однос актива и пасива у роману *Старац и море* иде у прилог активу. Иако су пасивне конструкције много ближе природи енглеског него српског језика, и далеко су учесталије употребе пасива у енглеском језику у односу на српски, у овом конкретном роману забележена је учесталија употреба актива него пасива. У преводима је тај однос још израженији у корист актива. Каткад ће пасивна реченица из енглеског језика бити преведена пасивом и у српском језику. Ипак, као што и анализа одабраног узорка и њени резултати указују, то је ређи случај, док се овакви примери углавном јављају у административним списима. Што се лепе књижевности тиче, закључак је да се пасив из енглеског језика на српски језик преводи или активном конструкцијом или безличним-пасивним се, док се понекад користи и трпни глаголски придев ако се као такав јавља и у оригиналној реченици на енглеском језику. Дакле, иако се може превести пасивом, успешнији преводилачки поступак представља ситуација у којој се енглески пасив у превођењу прозе преводи активом или безличним се, јер се на овај начин чува природност израза и тако постиже виши степен изоморфизма значења.

Граматичком анализом драме *Дуго путовање у ноћ* долази се до закључка да су најуспешнији примери превођења *Present Simple*-а презентом, као и у случају анализе романа. Када се ради о *Present Continuous*-у, међутим, примећене су две тенденције. Прва је

та када преводилац овај глаголски облик преводи презентом, а трајност радње наглашава употребом несвршеног глагола, што и јесте правило у српском језику. Овај избор се може сматрати правилом у превођењу овог времена, јер дочарава све аспекте тог глаголског облика. Када је реч о употреби *Present Continuous*-а за изражавање будућности, примећено је да је у појединим примерима он преведен футуром који није његов формални кореспондент, али је свакако преводни евивалент у овом контексту јер изражава будућу радњу која је у оригиналу описана садашњим временом. У другим случајевима је *Present Continuous* за изражавање будућности преведен презентом са истом успешношћу превода јер се у српском језику каткад и презент користи за изражавање будуће радње, па и ово време звучи једнако природно као и футур. Закључак је да се за превођење *Present Continuous*-а на српски језик, у зависности од његове употребе у оригиналу, могу равноправно користити и презент и футур.

Када је реч о превођењу садашњег партиципа, тј. *Present Participle*-а, са енглеског на српски језик, у преводу драме примећени су примери у којима је садашњи партицип преведен презентом. Неки од ових примера су мање успешни, док су други успешнији. Насупрот томе, примери у којима је садашњи партицип преведен глаголским прилогом садашњим или описно, много успешније дочаравају употребу овог облика чија је сврха да дочара истовременост радње, те су ови примери означени као успешнији. Закључак је да, иако се у појединим случајевима може са успехом употребити презент за превођење садашњег партиципа, употреба глаголског прилога садашњег или описно превођење представљају бољи избор, јер дочаравају истовременост радње изражене *Present Participle*-ом.

Past Simple (*Просто прошло време*) је у овом узорку преведено на два начина. Наиме, када се ради о основној употреби овог глаголског облика за описивање свршене прошле радње, он је преведен перфектом, као и у преводу романа, који представља његов формални кореспондент. Када је, међутим, реч о неуправном говору, у енглеском језику се примењује правило слагања времена, па ако је глагол неуправног говора у прошлом времену и сви остали глаголи у наставку реченице треба да стоје у прошлом времену. Ово правило, пак, српски језик не препознаје, па се преводилац у тим случајевима, сасвим природно, определио за употребу презента, на тај начин сачувавши природност израза језика-циља, тј. српског језика. Стога следи закључак да осим перфектом када описује свршену прошлу радњу, *Past Simple* може бити преведен и презентом када је реч о слагању времена.

Present Perfect (*Садашњи перфекат*) се у анализираним примерима углавном користи да опише свршену прошлу радњу када нам је непознато време дешавања радње или оно није релевантно. У оваквим случајевима овај глаголски облик је успешно преведен перфектом свршених глагола. *Present Perfect Continuous* (*Трајни садашњи перфекат*), с друге стране,

наглашава трајност радње која се десила у непосредној прошлости или је трајала до тренутка говора. Овај глаголски облик је преведен перфектом несвршених глагола који успешно наглашава аспект трајности радње. *Present Perfect* такође може бити преведен и презентом када је реч о радњи која је започета у прошлости и траје до тренутка говора са тенденцијом да се настави. Презентом се преводи и *Present Perfect Continuous* у истом контексту са додатним наглашавањем радње. У оба случаја ће се употребљавати презент несвршених глагола. Дакле *Present Perfect* и *Present Perfect Continuous* се на српски језик преводе или перфектом или презентом у зависности од аспекта који описују, а разлика између првог, који је прост глаголски облик, и другог, који је трајан, наглашава се употребом свршених у првом случају, а несвршених глагола у другом, када описују прошлу радњу, док се у оба случаја употребљавају несвршени глаголи када описују садашњу.

Када је реч о употреби будућих времена у анализираној драми је примећена употреба два облика будућег времена и то *Future Simple Tense* (*Будуће просто време*) које се користи да изрази изненадну одлуку у тренутку говора, нечије мишљење о будућој радњи, обећање, претњу, наредбу; и *Going to* конструкција која се користи за описивање испланиране будуће радње, намере или одлуке. Без обзира о којој употреби будућих времена у енглеском језику је реч, у српском језику се углавном користи футур, било да је у питању изненадна одлука, претња, унапред испланирана радња, изражавање личног става, предвиђање или нешто сасвим друго. Такође, за српски језик је карактеристична и употреба презента за изражавање будућности када се ради о испланираној будућој радњи, што доказује и анализирани узорак. Стога, за превођење било ког облика будућег времена у енглеском језику, у српском језику се користи футур, док је употреба презента такође могућа када се ради о испланираној или унапред договореној будућој радњи.

Након анализе примера употребе и превода императива, наметнуо се закључак да се најбољи ефекат постиже употребом директних наредби, тј. заповедног начина у српском језику. На тај начин се формирају успешни преводи, као и у примерима анализе романа, који не представљају тежак задатак за преводиоца уколико се придржава овог правила. У преводу драме постоје и извесни примери када је императив преведен неким другим глаголским облицима. Том приликом је постигнут далеко нижи ниво изоморфизма значења јер су реченице поседовале слабији интензитет од оних у оригиналу, те следи закључак да је заповедни начин најбољи избор и као такав треба да представља правило за превођење императива са енглеског на српски језик.

Што се тиче употребе пасива у драми и односа актив – пасив, предност је поново дата активним конструкцијама у односу на пасивне, како у оригиналном делу, тако и у преводу драме. Тако је закључак изведен након анализе романа потпуно применљив и у овом случају,

а то је да су активне конструкције ближе српском језику па им, стога, у превођењу треба дати примат у односу на пасивне. У преводу драме забележена је и употреба трпног глаголског придева који је адекватно употребљен како би се превели пасивни придеви из енглеског језика.

Оно што карактерише драму као књижевни жанр за разлику од романа нпр. је доминантна употреба дијалога која представља манифестацију живе речи. Управо због тога је у драми која је представљала предмет анализе учестала употреба кондиционалних реченица којих у роману није било. Примећена је доминантна употреба другог и трећег кондиционала, док је забележен само један пример употребе првог кондиционала, који је, без обзира на то, успешно преведен сходно свим граматичким правилима. Иста је ситуација и са трећим кондиционалом, који није представљао никакав проблем у превођењу. Међутим, забележена су два примера превођења другог кондиционала који нису тако успешни. У једном од њих преводац је други кондиционал превео као први и тако пренео сасвим друго значење с обзиром на чињеницу да је вероватноћа дешавања радње другог кондиционала далеко мања него првог. У другом примеру је кондиционалне реченице типа II превео презентом. Ипак, овог пута је значење које је пренео доста блиско намераваном с обзиром да се радило о чињеничном стању. Овај пример показује да граматичке категорије не морају увек бити замењене својим формалним кореспондентима да би се пренело оригинално значење. Ипак, у другом поменутом примеру је одступање од формалног кореспондента резултирало преводом који не преноси намеравано значење, па је закључак да треба бити јако опрезан приликом избора преводних еквивалената како се не би нарушило првобитно значење као у примеру када је један тип кондиционалних реченица замењен другим.

Анализом пет различитих превода песме *Гавран* долази се до закључка да се у превођењу поезије, бар што се одабраног узорка тиче, као преводни еквивалент за *Past Simple* (*Просто прошло време*) јављају аорист и имперфекат чија је употреба далеко доминантнија у односу на употребу перфекта који јесте формални кореспондент овог глаголског облика. С обзиром на карактеристичан песнички израз коме су аорист и имперфекат ближи, не чуди избор преводаца који су се определили за ове глаголске облике у зависности од тога да ли се ради о свршеним (аорист) или несвршеним глаголима (имперфекат). Тако, док су код превода романа употребљавани и перфекат и аорист, код превода драме само перфекат, код превода поезије доминира употреба аориста и имперфекта.

Превођење садашњих времена се ни у случају превода поезије не разликује од превођења других жанрова, те се *Present Simple* и *Present Continuous* преводе презентом у српском језику, а трајност радње код потоњег наглашава употребом несвршених глагола.

Када је реч о будућим временима, примећена је употреба само простог будућег времена, *Future Simple*-а, које ни приликом превођења поезије, као ни код романа и драме, не изазива нарочите проблеме, те се преводи футуром, који представља формални кореспондент овог глаголског облика.

И у преводима песме запажена је употреба императива, а закључак до кога се долази је да, иако је било примера када је императив превођен неким другим облицима, најуспешнији преводи су управо они у којима се користи заповедни начин, те се превођење поезије у овом аспекту не разликује од превођења прозе или драме. И овог пута је формални кореспондент заправо и преводни еквивалент.

Употреба садашњег партиципа, *Present Participle*-а, прилично је учестала у анализираним стиховима. Интересантан је распон различитих глаголских облика за које су се преводиоци опредељивали у својим преводима како би превели *Present Participle*. Оволика слобода, ипак, није оправдана, чак ни у случају превођења поезије које се разликује од превођења других жанрова, па је закључак да су најуспешнији они преводи у којима је коришћен глаголски прилог садашњи који представља пандан овом облику, те се ни у овом погледу превођење поезије умногоме не разликује од превођења драме, на пример, у којој су такође забележени примери садашњег партиципа. Превођење поезије јесте специфично, те да би се испоштовала правила версификације и риме, каткад је немогуће остварити висок степен изоморфизма на сва три нивоа значења. Ипак, анализа овог узорка показала је да се у појединим случајевима могао користити глаголски прилог садашњи, а није био употребљен. На тај начин не би био испоштован само граматички ниво, већ би била очувана и метрика и рима, па би тиме био постигнут готово потпун изоморфизам значења у односу на делимичан. Дакле, када је то могуће, преводиоци треба да теже постизању што вишег степена изоморфизма на сваком нивоу понаособ, како би се у коначном досегао што виши степен изоморфичности значења.

Када је реч о употреби пасива и односу актив – пасив примећено је да и овог пута доминирају активне конструкције над пасивним, како у оригиналној песми, тако и у преводима. Примат актива над пасивом је још наглашенији у преводима јер се преводиоци одлучују да већину пасивних конструкција преведу активом. Као што је већ поменуто, активна конструкција је ближа изразу српског језика. Међутим, ово правило важи за разговорни језик, великим делом и за превођење прозе и драме, док је овде реч о поетском изразу, па је пасив неправедно запостављен и његова употреба би у преводима била

„поетичнија” него употреба активних конструкција. Осим тога, анализа превода је показала да је осим питања избора између активних и пасивних конструкција неопходно водити рачуна о глаголском времену којим је пасив у оригиналу изражен, јер је забележен већи број одступања од оригинала који резултирају преводима нижег степена изоморфизма значења у односу на оригинални стих.

Након изложених појединачних резултата анализе романа, драме и песме, може се извући закључак да, што се граматичког нивоа анализе тиче, нема много разлике у превођењу прозе, драме и стиха, те да су најуспешнији примери превођења управо они који доследно поштују граматичка правила.

С друге стране, у појединим ситуацијама било је неопходно у потпуности жртвовати граматички ниво анализе. Некада граматичке партије нису замењене својим формалним кореспондентима, а као резултат је постигнут далеко виши степен изоморфизма значења него у случају да јесу, јер је примат дат комуникацијској димензији, чији је циљ преношење информације исказане поруком. Преводаца, стога, мора поседовати све неопходне компетенције како би препознао ситуације у којима ће морати да се одрекне формалног кореспондента на једном од нивоа како би се у преводу јавио адекватан преводни еквивалент и превод тако поседовао што виши ниво изоморфизма значења.

2. РЕЗУЛТАТИ СЕМАНТИЧКЕ АНАЛИЗЕ ТЕКСТОВА

Семантичка анализа текстова, за разлику од граматичке чији предмет су представљала глаголска времена у енглеском језику, глаголски вид, начин и стање са освртом на синтаксичку структуру реченице, за свој предмет има лексику енглеског језика и то семантичке јединице различитог обима: лексеме, фразе, идиоме итд. На семантичком нивоу анализе истраживано је значење лексичких јединица ван контекста, док предмет прагматичке анализе предствалају лексичке јединице у конкретном контексту.

Анализа романа *Старац и море* резултирала је закључком да овај текст не обилује идиоматским и фразалним изразима, што је и очекивано с обзиром на јасан и концизан стил аутора.

Фразални глаголи коришћени у роману могу се поделити у две групе: такозвани „прозирни” и „непрозирни” фразални глаголи. У прву групу спадају они код којих се лако може „прочитати” значење на основу појединачног значења основе и партикуле од којих се фразални глагол састоји. Код непрозирних фразалних глагола то је немогуће учинити с

обзиром да се значење ових глагола умногоме разликује од појединачног значења основе глагола и партикуле која је прати. Самим тим, прва група глагола, као што се може претпоставити, није представљала камен спотицања у процесу превођења, док је друга група глагола далеко захтевнија.

Превођење фразалних глагола у енглеском језику пред преводиоца поставља тежак задатак и захтева компетенције које се односе не само на потпуно познавање лексичког опуса оба језика, језика-извора и језика-циља, већ и преводиочеву способност препознавања како језичког, тако и ванјезичког контекста, како би се у спектру различитих полисемних или хомонимних значења која фразални глаголи поседују определио за оно које преноси највиши степен изоморфизма значења у односу на оригиналну поруку. Некада су нијансе између ових значења јако мале, па тиме захтевају више пажње како би се одабрала опција која је најближа оригиналу. Висок степен опреза преводилац треба да покаже и код оних наизглед „мање захтевних” фразалних глагола, јер може лако пасти у замку да их преведе дословно. Наведен је такав пример када су оба преводиоца превела фразални глагол узимајући у обзир само његову основу, а занемарујући партикулу која додаје значење и мења га, и на тај начин пренела неко сасвим другачије значење од намераваног.

Једнак ниво опреза захтевају и идоматски изрази, чије превођење такође подразумева познавање потпуног вокабулара језика-извора и језика-циља, укључујући и идоматске и фразеолошке изразе, јер у супротном, дословним преводом, не би било пренето оригинално значење, већ неко сасвим различито, често погрешно значење. Осим описног превођења коме су понекад прибегавали преводиоци, а којим се може постићи висок степен изоморфизма, предност треба свакако дати одговарајућим идиоматским и фразеолошким изразима, изрекама, пословицама итд. у српском језику, јер оне осим намераваног значења преносе и стил којим је написано оригинално дело и атмосферу присутну у њему, па, консеквентно, и виши степен изоморфичности значења.

Питања синонимије су такође привукла пажњу током семантичке анализе романа. Уследио је закључак, да ова тематика такође захтева висок ниво опреза од стране преводиоца приликом избора између различитих синонима. С обзиром да апсолутни синоними не постоје, неопходно је да преводилац донесе праву одлуку у избору релативних синонима како би превод поседовао што виши степен изоморфизма значења. Наведени примери су илустровали ситуацију да разлика у избору синонима између преводилаца може резултирати у огромној разлици у степену изоморфичности значења, те преводи могу поседовати уже или шире значење, а неодговарајући избор терминологије може довести и до погрешних значења, односно готово до њиховог губитка. С друге стране, поједини примери су илустровали да некада потпуно различит избор терминологије може резултовати у истом,

тј. јако високом степену изоморфизма значења, јер термини у том контексту поседују готово идентично значење. То додатно потврђује почетну констатацију да избор синонима захтева висок степен опреза и концентрације од стране преводиоца.

У роману је забележена учестала употреба боја, као и разноликост њиховог превођења; још један доказ да избор синонима захтева високу меру опреза јер гримиза и бордо на пример јесу синоними, али гримизна и пурпурна то нису. Примећено је много одступања у преводу боја, а оно што је најизраженије је недоследност преводилаца који у неколико наврата једну те исту боју преводе на различит начин. Такође је запажено да у одређеним случајевима преводиоци не воде рачуна о контексту, па је један од њих, не обративши пажњу на раније споменуту информацију, погрешно превео синтагму, што асоцира на немарност. Да се такве грешке не би јављале, преводилац мора показати висок ниво сконцентрисаности¹¹⁰⁰ и узети у обзир контекст, како језички, тако и ванјезички.

Питања хомонимије су такође врло захтевна за превођење, јер су приликом анализе пронађени примери у којима се један од преводилаца одлучио за један од могућих превода, а други за сасвим другачији, што, наравно, производи два превода од којих је један коректан, а други погрешан. Ако се овој ситуацији придода проблематика предлошких конструкција, када одређена реч са једним предлогом има једно значење, а са другим неко сасвим ново, ситуација постаје далеко сложенија. Немало је примера у роману када се преводилац, рецимо, одлучио за превод који поседује значење које би придодао неки други предлог, а не тај наведени, што поново доказује потребу за сконцентрисаношћу и максималном посвећеношћу преводилаца како не би дошло до пропуста када је у питању хомонимија или привидна синонимија.

Слична је ситуација и када је реч о граматичкој категорији чланова у енглеском језику за коју у српском језику не постоји формални кореспондент, па тиме ни одговарајући семантички материјал. Одређени и неодређени члан ће значење именице или синтагме модификовати сходно контексту, па ће и преводи бити различити употребом различитог члана. Преводилац произведеним преводом треба да понуди ову додатну информацију коју описује категорија члана у енглеском језику, без обзира што ова категорија не поседује пандан у српском језику. Дакле, задатак преводиоца је да опише одређеност или неодређеност, што поново наглашава потребу за максималном посвећеношћу и концентрацијом да би се нагласиле нијансе у значењу које ова граматичка категорија може произвести.

¹¹⁰⁰ Закључак је да се овде не ради о некомпетентности преводиоца, већ управо о недостатку концентрације и посвећености, с обзиром да за исту лексему у више наврата нуди различите преводне еквиваленте, каткад коректне, а каткад не.

У драми *Дуго путовање у ноћ*, за разлику од романа *Старац и море*, запажена је фреквентна употреба идиоматских и фразеолошких израза. Оваква ситуација је била и очекивана с обзиром да се ради о драми као књижевном жанру којим доминира дијалог. Дијалог, с друге стране, представља манифестацију живе речи, а познато је да је свакодневни говор богат фразеолошким и идиоматским изразима. Такође је примећено да преовлађују „непрозирни” фразални глаголи и идиоми у односу на оне „прозирне” који су били доминантни у роману. Међутим, иако би се очекивало да су ови прозирни изрази мање комиликовани за превођење и да не представљају проблем у преводилачком процесу, они су, заправо, мач са две оштрице. Наиме, у преводу драме наведени су примери у којима је преводилац наизглед прозирну фразу, која уствари поседује пренесено зачење, превео дословно и на тај начин се удаљио од намераваног идиоматског значења фразе или идиома. Дакле, закључак је да понекад наизглед лак преводилачки задатак може представљати клопку за преводиоца, што поново наглашава потребу за потпуном посвећеношћу преводиоца процесу превођења и за претходном детаљном анализом текста који се преводи, да се не би дешавали такви пропусти који асоцирају на немарност и недовољну посвећеност. Осим тога, једна од одлика фразалних глагола је и хомонимија, те они могу поседовати више значења од којих су нека прозирна, а нека непрозирна. Висок ниво опреза је неопходан и у овим ситуацијама како једно од ових значења не би било замењено другим са фаталним исходом по превод.

Може се закључити да се осим језичке коректности приликом превођења идиоматских и фразеолошких израза мора водити рачуна и о очувању оригиналног стила и израза. Стога, кад год је то могуће, изреку из оригинала треба заменити адекватном изреком у преводу. Исто важи и за остале конструкције које су карактеристичне за енглески језик, али су непрепознатљиве у српском, те их треба заменити адекватним конструкцијама блиским српском језику.

С обзиром на природу превођења поезије, семантички ниво анализе је тешко одвојив од прагматичког. На граматичком нивоу анализе формиран су закључци да се превођење поезије не разликује много од превођења прозе или драмског текста, и да су поједини закључци применљиви код све три врсте, док то није случај на семантичком и прагматичком нивоу.

Приликом семантичке анализе песме *Гавран*, у песми није примећен ниједан пример идиоматских и фразеолошких израза који представљају најтежи задатак за преводиоце на семантичком нивоу. Међутим, оно што је карактеристично за поезију, а није примећено у прози и драми, бар не у одабраном узорку, је присуство већег броја архаичних израза, што се може приписати најпре временском периоду у коме је дело настало, а то је половина

деветнаестог века, али и поетском изразу као таквом. Уследио је закључак да су најуспешнији преводи у песми управо они који такође користе адекватне архаичне изразе у српском језику, уколико су доступни. На тај начин је дочарана и историјска димензија превода, али и песнички израз и стил аутора.

Осим тога, још једном је наглашена проблематика синонимије и неопходност ситуације у којој преводилац влада потпуним лексичким опусом језика-извора и језика-циља, али и неопходност његове способности препознавања језичког и ванјезичког контекста и димензије превода којој треба дати примат у одређеном контексту како би се одабрали синоними заменљиви у тој ситуацији¹¹⁰¹.

3. РЕЗУЛТАТИ ПРАГМАТИЧКЕ АНАЛИЗЕ ТЕКСТОВА

Приликом прагматичке анализе текстова акценат је стављен на питања односа поруке и примаоца поруке, тј. превода и читаоца, са намером да се утврди у којој мери преводилац утиче на садржај поруке, те колико се преведена порука, по питању информације коју у себи носи, разликује од оригиналне. Укратко, да ли се, и колико, разликује релација оригинално дело – читалац оригиналног дела у односу на релацију превод – читалац превода. Разматрана су питања интенције аутора, читаоца и самог дела.

Упоређивањем два доступна превода романа *Старац и море* запажена је разлика у стилу превода. Један од преводилаца се определио за дуже и информативне реченице, док је стил другог концизан, али, у појединим случајевима и непрецизан, с обзиром да је забележено неоправдано изостављање делова реченица, чак и целих реченица и пасуса. Овакви поступци су сасвим неоправдани и асоцирају на немарност и недовољну посвећеност преводиоца, па су тиме крајње непожељни у процесу превођења.

Још један од закључака до којих се долази је да су два анализирана превода различите оријентације, те је један усмерен ка оригиналном делу, стилу и изразу аутора, а други ка модерном читаоцу. Предност треба дати првој варијанти с обзиром да дочарава друштвено-историјски моменат и преноси атмосферу оригинала. Поступци коришћења синонимних модерних термина, наспрам архаичних у оригиналу, оправдани су у изузетним случајевима када се претпоставља да би употреба модерних термина допринела лакшем разумевању од

¹¹⁰¹ Попут примера заменљивости именица Господ, Бог, Исус и Христ, на пример, или узвика са сличном тематиком као што су: Исусе! Боже! Господе! и сл, који иако не поседују исти семантички материјал, преносе готово идентично значење. Такође: анђели и серафими, с тим што су ове именице у једном контексту заменљиве, док је у другом неопходно нагласити разлику.

стране читаоца, а самим тим резултирала у вишем степену изоморфизма значења преведеног дела.

Ово становиште огледа се у примерима превођења мера за дужину и тежину. Наиме, у оригиналном делу употребљене су англосаксонске мере. Код једног од преводилаца примећена је тенденција очувања англо-саксонских мера у преводу, док други користи метрички систем. Друга опција се чини успешнијом, јер је одређени проценат читалаца упознат са англосаксонским мерама, али други део то није, те су мере изражене сходно међународном систему јединица далеко разумљивије. Исто важи и за питање избора између старих мера и мера међународног система, где, поново, предност треба дати метричком систему, јер је претпоставка да апсолутно сваки модеран читалац влада мерама метричког система, што се не може са сигурношћу рећи за старе мере. Стога, превод оријентисан ка модерном читаоцу и друштвено-историјском контексту коме припада, у овом случају поседује знатно виши степен изоморфизма значења. Додатно, неопходно је да преводилац, када се одлучи за један или други систем, остане веран одабраном мерном систему, а не да „лута” са једног на други, јер овакав поступак, који је забележен приликом анализе, може изазвати збуњеност код читалаца и знатно умањити разумљивост поруке.

Преводилац, дакле, мора поседовати вештину препознавања аспеката којима треба дати предност и које у преводу треба сачувати да би се осликала друштвено-историјска димензија оригинала, али истовремено и оних које треба прилагодити друштвено-историјском контексту читаоца у време перцепције превода дела, како би одступања у значењу између превода и оригиналног дела била минимална.

У роману је такође запажена употреба страних речи и имена. Према правопису српског језика,¹¹⁰² страна имена и изрази могу се у српски језик пренети на два начина: у транскрибованом, прилагођеном облику, карактеристичном за ћирилично писмо, или у изворном облику, карактеристичном за латиницу, с тим што је код нас одомаћена пракса да се и у латиничном писму користи прилагођено писање. Реч се може оставити у оригиналном облику из стилских разлога. Забележено је више таквих примера у роману када је требало очувати референцију и упутити на латиноамеричку позадину коришћењем речи на шпанском језику. Формиран је закључак да би се превођењем повећао ниво разумевања, али би се нарушила референција, па је поступак очувања речи у изворном облику оправдан.

Што се тиче већег броја властитих именица, уочено је да преводиоци нису доследни у поступку превођења, те час користе транскрибоване облике, а час нуде опцију преводâ називâ. Ипак, треба се придржавати транскрибованих облика, назива тимова у овом случају,

¹¹⁰² *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013, аутори: Пешикан Митар, Јерковић Јован, Пижурица Мато.

јер је превођење назива тимова неуобичајен поступак и може довести до неразумевања или имлицирати значење које није ни близу намераваног.

Да је неопходно познавати живот и дело аутора како би преводац могао да проникне у интенцију аутора и на одговарајући начин је транспонује у превод, доказују и наведени примери у којима је очигледан мотив мушкости тако карактеристичан за дело Ернеста Хемингвеја. Иако је реч о транспарентној интенцији аутора, преводиоци, у већини случајева, нису успели да пренесу овај аспект у превод, већ су га занемарили и понудили превод прилагођен искључиво граматичким правилима српског језика. Закључак је да преводац мора владати информацијама у вези са психосоцијалним чиниоцима у животу аутора, како би превод био успешан, а интенција аутора пренета.

Основна карактеристика драме *Дуго путовање у ноћ* је свакодневни говор којим је написана. Колоквијални израз доминира како описима, тако и дијалогом, који додатно обилује сленгом. Иако је реч о драми која је настала половином прошлог века, као и преводу из друге половине прошлог века, закључено је да се свакодневни говор и сленг употребљен у драми не разликују умногоме од данашњег и да су углавном успешно пренети у превод одабиром адекватних преводних еквивалената који дочаравају колоквијални говор. Примећена је, ипак, недоследност код преводиоца који с времена на време употребљава архаичне изразе, чак и неке своје кованице које су стране српском језику, а које одударују од колоквијалног стила који доминира драмом. Уместо тога, преводац би требало да се придржава одабраног израза и на тај начин пренесе стил аутора како би он био доступан читаоцу превода, а разлика између оригинала и превода била што мања.

Разлика у говору између припадника различитих сталежа, у овом узорку служавке и газдарице, углавном је успешно пренета коришћењем жаргона карактеристичног за нижи staleж, док се укућани служе књижевним говором. Употреба различитих жаргона може се усвојити као правило у превођењу када треба нагласити припадност различитим друштвеним групама.

Одабир синонима поново представља клопку за преводиоца. Наиме, иако наизглед имају идентично значење, сâм контекст ће један од синонима учинити адекватнијим за употребу у конкретној ситуацији, а то зависи од профила читаоца коме је превод упућен. Наведени примери илустровали су став да би избор неких других синонима, савремених термина, допринео да превод поседује виши степен изоморфизма значења за савременог читаоца од оних употребљених у делу. Закључак је да се мора узети у обзир друштвено-историјска позадина читалаца којима је превод упућен, како би разумевање било на вишем нивоу, а интенција аутора успешније пренета. Из ових разлога постоји потреба за ревидирањем превода, с обзиром да је језик жива ствар и склон је сталним променама, па

свако време поседује свој језик карактеристичан за тај временски период. Може се рећи да преводи застаревају, те је неопходно с времена на време направити ревизију постојећих и сленг одређеног временског периода заменити модерним жаргоном.

То се односи и на употребу властитих имена у драми. Поједина имена су транскрибована и овај прилагођени облик је близак савременом читаоцу. Друга, женска имена, су, пак, адаптирана на начин да је у номинативу додат наставак –а како би имена била приближена српском говорном подручју. Међутим, оваквим поступком имена добијају рогобатан израз, те би успешнији поступак представљало коришћење транскрибованих имена у номинативу, док би се задржала промена по падежима карактеристична за српски језик.

Осим транскрибованих облика уочени су примери у којима је превођење властитих именица, на пример имена улица, компанија и сл, резултирало преводом вишег степена изоморфичности значења, јер овакав превод приближава ситуацију читаоцу. Неки примери дословног превођења, пак, показују нижи степен изоморфизма, као и транскрибовани облици. У оваквим приликама адекватније решење било би именицу у преводу заменити неком метафоричком фразом или одомаћеним термином у српском језику како би се испоштовао референтни оквир. На тај начин, иако се не би радило о дословном преводу, референција би била боље очувана, а самим тим би се и превод мање удаљио од оригиналног значења у односу на дословни.

Када је реч о превођењу поезије, прагматичка димензија је још наглашенија него у случају превођења прозе или драмског текста. Често је прагматички ниво анализе готово немогуће одвојити од семантичког, па и граматичког. Нека строга правила која су била незаобилазна у превођењу других жанрова сада постају споредна. Осим тога, за разлику од превођења прозе и драме када се примат даје садржају, а не форми, код поезије је ситуација обрнута, те је у већини случајева битније пренети оригиналну форму која подразумева метрику, тј. версификацију, ритам, риму итд. како би се код читалаца превода произвео исти утисак као код читалаца оригиналне поезије. Уколико је могуће поред свих тих елемената максимално пренети и садржај, утолико боље, али се примат свакако даје форми над садржајем.

Прагматичком анализом пет доступних превода песме *Гавран* долази се до закључка да су најуспешније преводе понудили преоводиоци који су максимално испоштовали форму оригинала, како по питању версификације, тако и по питању риме и ритма. Као што и сâм аутор наглашава у *Филозофији композиције*, звучни ефекти су били на врху скале приоритета приликом планирања и писања песме. Ови ефекти су успешно дочарани и у преводима, у неким више, а у неким мање, употребом рефрена и одговарајућих стилских

фигура као што су асонанца, алитерација, персонификација, анафора, епифоа итд.¹¹⁰³ Што се форме стиха тиче, такође се долази до закључка да су успешнији они преводи који преносе версификацију, као и риму блиску оригиналу.

Свеукупно, закључак који се намеће је да је Мићевићев превод из 2006. године најкомплетнији и да поседује највиши степен изоморфизма значења, јер су, поред метрике и риме, пренети и звучни ефекти оригинала које одликује магијска монотонија, а на којима је песник толико инсистирао. На овај начин је и интенција аутора, као и интенција самог дела, успешно пренета.

Избор лексичких еквивалената неће увек бити лак задатак с обзиром на чињеницу да поједина лексика на семантичком нивоу (ван контекста) може представљати идеалан преводни еквивалент, док она то на прагматичком нивоу (у конкретном контексту) није. Прагматички ниво је од велике важности у процесу превођења, с обзиром да осликава комуникацијску димензију, а преводи и настају са сврхом комуникације, тј. преношења информације путем поруке. Стога, преводиоци морају бити вишеструко опрезни приликом избора преводних еквивалената на нивоу лексике, јер формални кореспонденти неће увек бити одговарајући преводни еквиваленти. Тако преводи који не поседују висок степен изоморфичности значења на граматичком или семантичком нивоу, могу у коначном поседовати највиши степен изоморфизма значења, јер је испоштован прагматички ниво који представља основу комуникације.

Закључак је да преводилац поред језичких компетенција мора показати висок ниво познавања ванјезичког контекста, тј. мора владати различитим областима људског живота, како би превод био комплетан и адекватан. Другим речима, у процесу превођења осим језичких потребно је испоштовати и комуниколошке постулате да би се превод у што мањој мери разликовао од оригинала, тј. да би читалац досегао информацију унутар упућене поруке, а превод поседовао што виши ниво изоморфизма значења у односу на оригиналну, упућену поруку.

¹¹⁰³ Ове као и друге стилске фигуре битно је очувати и у преводу и тако пренети стил оригинала како би преводна поезија изазвала исте ефекте као оригинал, јер „речи у њиховом пренесеном значењу, песничке слике и сликовити цитати јесу неразлучива ораторска карактеристика. Лишен емиционалних тонова и фосфоризације, стил нуди голе чињенице и присутне оставља равнодушним” (Петровић, Тихомир, *Умеће говорења*, Прометеј, Нови Сад, 2014, стр. 11).

ЗАКЉУЧАК

Након извршене анализе одабраног узорка који се састоји од три књижевна дела која припадају трима различитим жанровима књижевности, и то романа *Старац и море* Ернеста Хемингвеја, драме *Дуго путовање у ноћ* Јудина О'Нила и песме *Гавран* Едгара Алана Поа, и на основу интерпретираних резултата анализе садржаја наведених дела, долази се до закључка да приликом превођења књижевних дела несумњиво долази до различитих степена изоморфичности значења превода у односу на оригинално дело. Тиме је потврђена општа хипотеза која гласи: *Ако комуникациону ситуацију чине аутор књижевног дела у улози пошиљаоца поруке, језик настајања књижевног дела, преводац у улози медијатора, језик на који се преводи књижевно дело и читалац у улози реципијента књижевног дела, онда неизбежно долази до различитих степена изоморфичности значења оригиналног и преведеног текста.* Различити степени изоморфичности значења до којих долази у процесу превођења, презентовани су кроз већи број анализираних примера у поглављу које се бави упоредном анализом садржаја оригиналних дела на енглеском језику и преводâ тих дела на српски језик, а која је за сва три књижевна дела обављена на три нивоа - граматичком, семантичком и прагматичком.

Осим опште хипотезе, која је доказана, истраживање је започето поставком шест посебних хипотеза. Једна од њих гласи: *Ако преводац у улози медијатора поседује потпуну граматичку, семантичку и прагматичку компетентност у погледу владања језиком настајања књижевног дела и језиком на који се дело преводи, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно.* Ова посебна хипотеза је такође потврђена истраживањем. Иако је превођење комплексан процес који пред преводиоца поставља захтев препознавања ванјезичког контекста и неопходно ванјезичко знање из различитих области живота, полазна тачка сваког процеса превођења је језичка димензија која подразумева да преводац мора поседовати потпуну граматичку, семантичку и прагматичку компетентност, како би превод био најпре језички коректан, а затим били узети у обзир и ванјезички елементи превода.

Наредна посебна хипотеза која гласи: *Ако значење књижевног дела зависи од интенције аутора, интенције дела и интенције читаоца, онда компетентност преводиоца у улози медијатора мора подразумевати способност препознавања сваке од ових интенција,* такође је доказана. Препознавање интенције аутора, као и интенције коју само дело поседује независно од намере аутора, а коју читалац препознаје и тако формира слику упућене поруке, од суштинске је важности у анализи дела на прагматичком нивоу анализе. С обзиром

да је перцепција књижевног дела, како оригинала, тако и превода дела, комуникацијски процес, а циљ комуницирања је преношење поруке, препознавање поменутих интенција је од суштинске важности за досезање информације унутар емитоване поруке. Стога је препознавање сваке од ових интенција од стране преводиоца неопходност, како би дошло до што мањих одступања у значењу преведене поруке у односу на емитовану.

Као што свака посебна врста превођења захтева од преводиоца одређене компетенције, тако и књижевно превођење намеће одређене захтеве преводиоцу по питању владања карактеристикама књижевног жанра коме припада књижевно дело које се преводи. Анализирани и наведени примери потврдили су и наредну посебну хипотезу која гласи: *Ако преводац у улози медијатора поседује књижевно-теоријску компетентност у погледу владања свим карактеристикама књижевног жанра, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно*. Анализа три књижевна дела у оквиру одабраног узорка и њихових превода потврдила је неопходност владања одређеним карактеристикама различитих књижевних жанрова како би разлика у значењу преведеног дела у односу на оригинално дело била минимална и превод поседовао што виши степен изоморфизма значења.

Познавање живота и дела писца од стране преводиоца је такође од есенцијалне важности за сâм процес превођења. Писац врло често у своја дела свесно или несвесно уноси елементе који су последица његовог начина живота и средине у којој је одрастао или обитава. Ови елементи утичу на формирање интенције аутора коју он свесно уноси у дело (*intentio auctoris*), интенције дела која настаје када аутор несвесно унесе одређене елементе у своје дело (*intentio operis*), те интенције коју сâм читалац додељује делу, а која може бити базирана на било којој од ове две интенције или независна од њих (*intentio lectoris*). Да би преводац био способан да препозна сваку од ових интенција, он мора познавати прилике у којима је аутор живео или живи. То потврђује следећу посебну хипотезу која гласи: *Ако преводац у улози медијатора поседује неопходно знање о психосоцијалном хабитусу аутора у време настајања књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно*.

Наредне две посебне хипотезе које гласе: *Ако преводац у улози медијатора поседује неопходно знање о друштвено-историјском контексту настајања књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно* и *Ако преводац у улози медијатора поседује неопходно знање о друштвено-историјском контексту и особеностима различитих категорија читалаца у том контексту, у време превођења књижевног дела, онда ће разлика у значењу оригиналног и преведеног дела бити битно смањена, и супротно*, такође су доказане истраживањем, а тичу се оријентације

превода. Наиме, сваки временски период поседује особености које су карактеристичне за њега по питању друштвеног уређења, историјских прилика и сл. Између осталог, језик који карактерише одређени временски период, а који поседује израз карактеристичан за тај временски период, или одређени жаргон који припада различитим друштвеним групама, нешто је што се мора узети у обзир у процесу превођења, јер „језик се заједно с друштвом развија, трпећи промјене које се у њему збивају, али и сам утичући на друштвени развој. Тако су језик и друштво нераздвојно повезани и међусобно условљени”¹¹⁰⁴. На тај начин одређени преводи показују оријентацију ка оригиналу и карактеристикама везаним за период настајања књижевног дела, док су други усмерени ка читалачкој публици и осликавају прилике временског периода у коме читалац живи. Преводац мора бити способан да препозна важност и једног и другог контекста како би превод осликавао особине оригиналног дела. Он истовремено мора обезбедити максималан степен разумевања и превод приближити савременом читаоцу. На тај начин ће се адекватно пренети интенција аутора и самог дела, а читаоцу омогућити формирање сопствене интенције која се неће удаљити од интенције аутора и дела у оригиналу.

Када се узму у обзир сви поменути критеријуми приликом превођења књижевних дела, резултат превођења ће свакако бити превод који поседује висок степен изоморфизма значења. Позната је чињеница да је потпун изоморфизам значења недостижан чак и у ситуацијама када се аутор књижевног дела и читалац служе истим језиком. Када се преводац јави у улози медијатора, ова ситуација постаје још сложенија. Истраживање је имало за циљ да резултира граматичким, семантичким и прагматичким правилима чија би примена довела до тога да разлика у значењу преведеног текста буде што мања у односу на оригинални текст, тј. да се досегне што виши степен изоморфизма значења, с обзиром да је потпун изоморфизам у пракси немогућ.

Крајњи закључак истраживања гласи: узевши у обзир сва три нивоа анализе, граматички, семантички и прагматички, преводац треба да тежи постизању што вишег степена изоморфизма на сваком нивоу понаособ, како би у коначном био досегнут што виши степен изоморфичности значења. Анализа је показала да не морају увек бити испоштована сва три нивоа значења, јер се у зависности од контекста даје примат одређеном нивоу, те упркос чињеници да на једном од њих није искоришћен формални кореспондент, понуђен преводни еквивалент може поседовати највиши степен изоморфичности значења. То су углавном ситуације када је потребно нагласити прагматички ниво значења, јер се превођење и дешава из разлога комуницирања и преношења информације унутар поруке (превода).

¹¹⁰⁴ Шипка, Милан, *Култура говора*, Прометеј, Нови Сад, 2008, стр. 33.

Превод који омогућава комуникацију на релацији аутор оригиналног дела – преводац – читалац преведеног дела, а та комуникација се не разликује умногоме од комуникације аутор – читалац оригиналног дела, је успешан превод и поседује највиши ниво изоморфизма значења. Дакле, поред лингвистичких, у превођењу је неопходно испоштовати и комуниколошке постулате како би у коначном читалац преведеног књижевног дела досегао највиши степен изоморфизма значења читајући превод.

Интерпретирани резултати упоредне анализе текстова на енглеском и српском језику, као и закључци који су презентовани, могу послужити као основа за формирање модела превођења уз помоћ којег би се досегао што виши степен изоморфичности значења у превођењу књижевних дела. Уколико би понуђени модел дао барем скроман допринос унапређењу преводачке праксе у будућности, ово истраживање је остварило како своје научне циљеве, тако и свој друштвени циљ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Allen, W. Stannard, *Living English Structure*, Longman, Pearson Education Limited, Harlow, 2001.
2. Baker, Carlos, *Hemingway, the Writer as Artist*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1972.
3. Baker, Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London, New York, 2003.
4. Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1979.
5. Бенсон, Мортон, *Енглеско-српскохрватски речник*, Просвета, Београд, 1993.
6. Бенсон, Мортон, *Српскохрватско-енглески речник*, Просвета, Београд, 1993.
7. Ben, George, *Some Principles of Translation Technique of Poe's Poetry (Based on Several Translations of the Raven)* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 83-88.
8. Bigsby, C.W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
9. Бодлер, Шарл, *Едгар По, његов живот и дела*, у „Украдено писмо и друге приче”, (ур.) Д. Јаковљевић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 267-271.
10. Bond, Edward, *Lear*, Eyre Methuen, London, 1972.
11. Бранковић, Србобран, *Методи искуственог истраживања друштвених појава*, Мегатренд универзитет, Београд, 2009.
12. Брдар, Милан, *Узалудан позив*, Stylos, Нови Сад, 2005.
13. Бригс, Аса – Берк, Питер, *Друштвена историја медија*, Слио, Београд, 2006.
14. Бугарски, Ранко, *Језик и лингвистика*, Нолит, Београд, 1972.
15. Бугарски, Ранко, *Лингвистика о човеку*, Просвета, Београд, 1983.
16. Бугарски, Ранко, *Лингвистика у примени*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986.
17. Бугарски, Ранко, *Место теорије књижевног превођења у склопу науке о превођењу* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 7-10.
18. Бугарски, Ранко, *Увод у општу лингвистику*, Чигоја, Београд, 1996.
19. Бугарски, Ранко, *Језик и култура*, Библиотека XX век, Књижара Круг, Београд, 2005.

20. *Велика тематска енциклопедија*, I том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005.
21. *Велика тематска енциклопедија*, II том, Larousse, Mono & Manana, Београд, 2005.
22. Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006.
23. Вучковић, Петар, *Огледи из семантике и прагматики*, Савремена администрација, Београд, 1995.
24. Gassner, John, *Eugene O'Neill*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965.
25. Декарт, Рене, *Расправа о методи*, Естетика, Ваљево-Београд, 1990.
26. Де Сосир, Фердинанд, *Курс опште лингвистике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1996.
27. Де Сосир, Фердинанд, *Општа лингвистика*, Нолит, Београд, 1969.
28. Downer, Alan S., *Fifty Years of American Drama 1900-1950*, Henry Regnery Company, Chicago, 1951.
29. Ђокић, Ивана – Боранијашевић, Марија, *Learn and Practice Your English Grammar*, уџбеник, Висока пословна школа струковних студија Блаце, Блаце, 2011.
30. Ђорђевић, Тома, *Теорија информација, Теорија масовних комуникација*, Партизанска књига – Љубљана, Београд, 1979.
31. Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд, 1973.
32. Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Paideia, Београд, 2001.
33. Еко, Умберто, *Казати готово исту ствар*, Paideia, Београд, 2011.
34. *English Dictionary for Advanced Learners*, Collins Cobuild, Harper Collins Publishers, Glasgow, 2001.
35. *Essential Dictionary for Learners of English*, Bloomsbury Publishing Plc, MacMillan Publishers Limited, London, 2007.
36. Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978.
37. Ивир, Владимир, *Теорија и техника превођења, уџбеник за II годину позивноусмереног образовања и васпитања средњег ступња преводилачке струке*, Карловачка гимназија, Сремски Карловци, 1978.
38. Ивир, Владимир, *Границе лингвистичкога приступа теорији књижевног превођења у „Књижевно превођење: теорија и историја”*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 11-15.

39. *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига прва, (ур.) Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962.
40. *Историја књижевности Сједињених Америчких Држава*, књига друга, (ур.) Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Обод, Издавачко-штампарско предузеће, Цетиње, 1962.
41. Јакобсон, Роман, *Поезија граматике и граматика поезије* у „Лингвистика и поетика”, Нолит, Београд, 1966, стр. 72-96.
42. Јакобсон, Роман, *Шест предавања о звуку и значењу*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986.
43. Јанићијевић, Јасна, *Комуникација и култура*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.
44. Јанићијевић, Јован, *Књижевно превођење и систематизација транслатологије* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 5-9).
45. Јанићијевић, Јован, *Улога преводне књижевности у развоју националне књижевности и проблем њеног проучавања* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 13-28).
46. Јанићијевић, Јован, *Покушај систематизације ставова о експерименталном превођењу као методу тумачења у науци о књижевности* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 101-120.
47. Јанићијевић, Јован, *Превोђење, приређивање, прерада* у „Књижевни превод и преводна књижевност”, Идеа, Београд, 1999, стр. 121-127.
48. Jackendoff, Ray, *Patterns in the Mind: Language and Human Nature*, Harper-Collins Publishers, New York, 1994.
49. Јовановић, Младен, *Техника превођења, практични део*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1991.
50. Клајн, Иван, *ГраMATика српског језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.
51. Krutch, Joseph Wood, *The American Drama since 1918*, George Braziller, Inc., New York, 1957.
52. Кучић, Власта – Пленковић, Марио, *Транслатологија и комуникологија у функцији образовања* у „Информатика, образовна технологија и нови медији у образовању”, зборник радова са друге међународне научно-стручне конференције, књига 2, Универзитет у Новом Саду, Учитељски факултет у Сомбору, 2005.
53. Leech, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974.

54. Лешић, Зденко, *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд, 2008.
55. Lipka, Leonhard, *An Outline of English Lexicology: Lexical Structure, Word Semantics and Word Formation*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992.
56. *Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman Group Ltd, Harlow, 1995.
57. *Longman Idioms Dictionary*, Pearson Education Limited, Harlow, 1998.
58. Лоример, Роленд, *Масовне комуникације*, Клио, Београд, 1998.
59. Lyons, John, *Linguistic Semantics: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
60. Маклуан, Маршал, *Познавање опитила човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1971.
61. Манчић, Александра, *Превод и критика*, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2010.
62. Машовић, Драгана, *Судбински снови, увод у америчке студије*, Зограф, Ниш, 2002.
63. Мешоник, Анри, *Од лингвистике превођења до поетике превођења*, Рад, Алтернативна академска образовна мрежа, Београд, 2004.
64. Милетић, Мирко, *Ресетовање стварности*, Protocol, Нови Сад, 2008.
65. Милетић, Мирко – Милетић, Невена, *Комуниколошки лексикон*, Мегатренд универзитет, Београд, 2012.
66. Милосављевић, Бошко, *Енглеско-српски фразеолошки речник*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
67. Милосављевић, Бошко – Вилијамс-Милосављевић, Маргот, *Српско-енглески речник идиома*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
68. Милосављевић, Петар, *Теорија књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
69. Милошевић, Милош, *Правописни приручник српскога језика*, Драганић, Београд, 1997.
70. Милошевић, Милош, *Граматица српског језика*, Драганић, Београд, 2003.
71. Михаиловић, Добривоје, *Методологија научног истраживања*, Факултет организационих наука Београд, Београд, 1999.
72. Михаиловић, Љиљана, *Граматица енглеског језика (морфологија и синтакса)*, Коларчев народни универзитет, Београд, 1958.
73. Морис, Чарлс, *Основе теорије о знацима*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1975.
74. Morris, Charles, *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, the Hague, Paris, 1971.
75. Murphy, Brenda, *American realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

76. Newmark, Peter, *About Translation*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney, 2001.
77. Nida, Eugene A., *Componential Analysis of Meaning*, Mouton, the Hague, Paris, 1975.
78. Nida, Eugene A. – Taber, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*, Published for the United Bible Societies by E. J. Brill, Leiden, 1974.
79. Огден, Ч. К. – Ричардс, А. А., *Значење значења*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.
80. Олпорт, Гордон, В., *Склон и развој личности*, Култура, Београд, 1969.
81. О'Неил, Еуген, *Long Day's Journey into Night*, Yale University Press, New Haven, London, 1976.
82. О'Нил, Јудин, *Дуго путовање у поноћ*, Рад, Београд, 1964.
83. Ортега и Гасет, Хосе, *Беда и сјај превођења*, Рад, Алтернативна академска образовна мрежа, Београд, 2004.
84. *Oxford English-Serbian Student's Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
85. *Oxford Phrasal Verbs Dictionary for Learners of English*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
86. Рацић, Бранкица, *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*, Univerzitet u Nišu, Niš, 1991.
87. Pearse, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961.
88. Петровић, Тихомир, *Умеће говорења*, Прометеј, Нови Сад, 2014.
89. Пешикан, Митар – Јерковић, Јован – Пижурица, Мато, *Правопис српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2013.
90. По, Едгар Алан, *Филозофија композиције у „Уметност тумачења поезије”*, Нолит, Београд, 1979, стр. 379-389.
91. Пое, Edgar Allan, *The Philosophy of Composition*, in „American Literature, An Anthology with Critical Introductions”, vol. 2, edited by Carl Bode, Leon Howard, Louis B. Wright, Washington Square Press, New York, 1966, p. 86-98.
92. Пое, Edgar Allan, *The Raven* = По, Edgar Alan, *Gavran*, Рад, Београд, 2006.
93. Поповић, Љубица – Мирић, Вера, *Граматика енглеског језика са вежбањима*, Завет, Београд, 1996.
94. Прајс, Стјуарт, *Изучавање медија*, Слио, Београд, 2011.
95. Прћић, Твртко, *Семантика и прагматика речи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

96. Радојковић, Мирољуб – Ђорђевић Тома, *Основе комуникологије*, Факултет политичких наука, Чигоја штампа, Београд, 2005.
97. Радојковић, Мирољуб – Милетић, Мирко, *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2008.
98. Разић – Удовички, Иванка, *Неколико речи из области теорије и праксе превођења у „Књижевно превођење: теорија и историја”*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 89-93.
99. Рајић, Љубиша, *Још једанпут о такозваној књижевној теорији лингвистичког превођења* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 17-24.
100. *Речник српског језика*, Матица српска, Нови Сад, 2007.
101. Rovit, Earl, *Ernest Hemingway*, College & University Press Publishers, New Haven, 1963.
102. Рот, Никола, *Знакови и значења*, Плато, Београд, 2004.
103. Sampson, George, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.
104. Сапир, Едвард, *Огледи из културне антропологије*, Просвета, Београд, 1984.
105. Секулић, Исидора, *Један од песника понора*, у „Украдено писмо и друге приче”, (ур.) Д. Јаковљевић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 272-274.
106. Сибиновић, Миодраг, *Оригинал и превод, увод у историју и теорију превођења*, Привредна штампа, Београд, 1979.
107. Сибиновић, Миодраг, *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1983.
108. Сибиновић, Миодраг, *Нови оригинал, увод у превођење*, Научна књига, Београд, 1990.
109. Спасић, Драгана, *Енглеска неодређена заменица оне – употреба и превођење*, Филозофски факултет Косовска Митровица, Косовска Митровица, 2005.
110. Spiller, Robert E., *The Cycles of American Literature, An Essay in Historical Criticism*, The Free Press, New York, Collier – MacMillan Limited, London, 1967.
111. Стојнић, Мила, *О превођењу књижевног текста*, ИГКРО Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, 1980.
112. Стојнић, Мила, *Превод као тумачење књижевног дела* у „Књижевно превођење: теорија и историја”, зборник радова, Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада, Пожаревац, 1989, стр. 31-42.

113. Тартаља, Иво, *Теројја књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
114. Томић, Зорица, *Комуникологија*, Чигоја штампа, Београд, 2003.
115. Trappes-Lomax, Hugh, *Oxford Learner's Wordfinder Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
116. Thomson, A. J. – Martinet, A. V., *A Practical English Grammar*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
117. Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Загреб, 1984.
118. Хемингвеј, Ернест, *Старац и море*, Просвета, Београд, 1975.
119. Хемингвеј, Ернест, *Старац и море*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2005.
120. Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, Triad, Panther Books, St Albans, 1976.
121. Hewings, Martin, *Advanced Grammar in Use*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
122. Нлебес, Борис, *English Semantics*, Ћигоја штампа, Београд, 2007.
123. Хлебес, Борис, *Опита начела превођења*, Београдска књига, Београд, 2009.
124. Catford, J. C., *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
125. Cooperman, Stanley, *Ernest Hemingway's The Old Man and the Sea*, Monarch Press, New York, 1965.
126. Чаркић, Милосав, *Стилистика стиха*, Стил, Београд, 2006.
127. Чомски, Ноам, *Граматика и ум*, Нолит, Београд, 1972.
128. Шешић, Богдан, *Опита методологија*, Научна књига, Београд, 1974.
129. Шипка, Милан, *Култура говора*, Прометеј, Нови Сад, 2008.
130. Young, Philip, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1959.
131. *Webster's New Collegiate Dictionary*, G. & C. Merriam Company, Springfield, Massachusetts, U.S.A., 1976.