

Др Марија Р. Боранијашевић\*  
Висока пословна школа струковних студија  
Блаце

## ФОРМА У ФУНКЦИЈИ САДРЖАЈА Специфичности превођења поезије на примеру Поовог Гаврана

**Апстракт:** Предмет истраживања у раду представља књижевно превођење са посебним освртом на превођење поезије. Ауторка указује на специфичности превођења књижевних текстова уопште стављајући акценат на особености превођења поезије које се умногостру разликује од превођења осталих књижевних жанрова. Компаративна анализа је извршена на корпусу који обухвата оригинално дело на енглеском језику и пет дослујних превода на српски језик. Након анализе уследили су закључци у вези са превођењем поезије и наглашене су разлике између овог процеса и процеса књижевности превођења уопште.

**Кључне речи:** ПРЕВОД, ФОРМАЛНИ КОРЕСПОНДЕНТ, ПРЕВОДНИ ЕКВИВАЛЕНТ, ЗНАЧЕЊЕ, ФОРМА, САДРЖАЈ.

---

\* Контакт: marijaboranjasevic@yahoo.com

### Увод

Када бисмо поставили питање од када датира превођење као облик комуникационе праксе код људи, одговор бисмо пронашли у далекој прошлости. Превођење је настало паралелно са настанком првих племенских језика у каменом добу. Да би се припадници различитих племена, који су се користили различитим племенским језицима, могли споразумети, а ради размене добара, постизања мирнодопских договора или решавања ратних спорова, превођење као активност ступа на снагу. 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 њеног облика који се у модерно доба означава као књижевно превођење.

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*. Покрет Реформације је, пак, уткао погодно тле 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 као дисциплине, јавила се потреба за анализирањем начина и самих резултата превођења. Тако се и јављају две поларитетне тенденције (Сибиновић, 1990, стр. 7-8). 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.

Периодом средњег века доминира превођење верских текстова, на првом месту Библије, па самим тим и дословног превођења. Епоха Хуманизма и Ренесансе поново на сцену доводи слободно превођење као реакцију на средњовековни мистицизам. Период Класицизма такође даје предност слободном превођењу, које, пак, добија неку сасвим нову димензију, јер су преводиоци сходно строгим класицистичким прави-

лима писања били принуђени да у превођењу воде рачуна и о прописаним правилима лепоте. Дакле, све оно што у оригиналном тексту излази из оквира строго прописане класицистичке поетике, преводилац је дужан да „дотера”, тј. измени додавањем, изостављањем или парафразирањем. 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. Ова међусобна борба за превласт присталица дословног превођења с једне стране и слободног превођења (превођења адаптације) с друге наставља се кроз историју, где се тенденције наизменично смењују, све до данашњих дана. И даље су актуелна питања да ли је важније верније пренети оригинални текст у складу са свим језичким правилима или је битније преведеним текстом изазвати иста осећања и исти утисак који оставља оригинални текст, тј. пренети интенцију аутора.

### 1. Шта је то превођење?

Постоји велики број дефиниција превођења које на ову врло сложену делатност гледају из различитих углова. Различита схватања се, ипак, могу груписати у три основне концепције превођења и то: лингвистичку, филолошку и комуникацијску концепцију превођења. (Ивир, 1978, стр. 35-37, Сибиновић, 1983, стр. 78-85, Хлебџ, 2009, стр. 11-18).

Један од најистакнутијих заступника *лингвистичке теорије превођења* на енглеском говорном подручју, Џон Кетфорд, сматра да је превођење активност која се обавља на различитим језицима, тј. „процес замене текста на једном језику текстом на другом језику” (Catford, 1978, стр. 1).<sup>1</sup> Кетфорд надаље дефинише превођење као: „замену текстуалног материјала на једном језику (језику-извору) еквивалентним текстуалним материјалом на другом језику (језику-циљу)” (Catford, 1978, стр. 20).

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

<sup>1</sup> Превод ауторке. У наставку рада ће сви цитати преузети из литературе на енглеском језику бити превод ауторке.

смисаони, садржајни, и жанровско-стилски еквиваленат оригинала, у коме би форма и садржина у језику превода чинила исто дијалектичко јединство које представља оригинал” (Стојнић, 1980, стр. 9-10). У превођењу књижевних дела знање из области лингвистике, као и потпуно владање 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” (Стојнић, 1980, стр. 6-7).

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” (Ивир, 1978, стр. 9) и да текст није примарна категорија у процесу превођења, већ само површинска манифестација дубље потребе да неко некоме нешто саопшти.

За разлику од дефиниције превођења која ову активност одређује као замену једног текста другим, Најда и Тејбер 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 стила (Nida, Taber, 1974, стр. 12).

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 комплементарне (Сибиновић, 1983, стр. 78).

Поједини теоретичари науке о превођењу су мишљења да теорија превођења мора престати у тренутку кад се завршава превођење, а почиње креација. Ипак, „кад је реч о књижевном превођењу, мишљење о њему мора почети управо онда када престаје уобичајено превођење и када почиње креација” (Јанићијевић, 1999, стр. 5), јер преводилац 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” (Јанићијевић, 1999, стр. 6).

## 2. Књижевно превођење

Подела на различите врсте превођења се може извршити на основу различитих критеријума. 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” (Ивир, 1978, стр. 31), 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 дословности (Ивир, 1978, стр. 31).

Разлика у превођењу стручних и књижевних текстова се огледа 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. 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” (Сибиновић, 1983, стр. 24). Дакле, преводилац 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, важе сва општа правила применљива на превођење књижевних дела. 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. Услед 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. 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 виду књижевног жанра. 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 оригиналној верзији дочаравају друштвени статус лика, његово образовање, евентуално националну или верску припадност итд.

Најда и Тејбер 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) поруке (Nida, Taber, 1974, стр. 1).

### 3. Релација аутор – преводилац - читалац

У комуникационој ситуацији у рецепцији књижевног дела јавља се аутор као пошиљалац поруке и читалац као реципијент у случају да се аутор и читалац служе истим симболским системом, тј. истим језиком. Уколико аутор и читалац говоре различитим језицима, појављује се додатни члан у комуникационој ситуацији – преводилац као медијатор, који у одређеној мери утиче на модификовање значења упућене поруке, у овом случају значења књижевног текста.

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 послу (Стојнић, 1980, стр. 7). 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, преводицац „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” (Стојнић, 1980, стр. 7). 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.

Читајући превод, читалац досеже значење упућено од стране аутора. Преводицац се у овој комуникационој ситуацији јавља као медијатор који утиче на значење емитоване поруке, у нашем случају значење књижевног текста. Субјективно досезање значења поруке током процеса комуницирања представља озбиљан херменеутичко-семиотички проблем. Постоје три различита филозофско-научна приступа проблему тумачења поруке (Милетић, Милетић, 2012, стр. 357-359). Први приступ је настао у раном средњем веку и представља део традиционалне херменеутике. По овом приступу на значење поруке утиче превасходно пошиљалац који је и обликује. Према принципима другог приступа који се појавио са развојем модерне естетике, 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. Код трећег приступа који је понудио италијански књижевник, филозоф и семиолог Умберто Еко у књизи *Границе шумачења* (2001) ради се о трихотомији, тако да значење поруке зависи од интенције аутора (*intentio auctoris*), интенције дела (*intentio operis*) и интенције читаоца (*intentio lectoris*). Овај приступ се чини најсвеобухватнијим јер узима у обзир намеру аутора, оно што текст говори сам за себе независно од намере аутора, као и оно што читалац прима у односу на властите системе означавања, сопствено искуство, знање, нахођење итд.

Преводицац, стога, мора поседовати способност препознавања сваке од поменутих 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 послушкује оно неизречено” (Манчић, 2010, стр. 12).

#### 4. Превођење поезије (форма или саджај?)

Превођење поезије је веома специфично и умногоме се разликује од превођења осталих књижевних жанрова. У овом процесу чак нека устаљена правила и нешто што се сматрало приоритетом заузима позадинску позицију, а неки други аспекти који су сматрани споредним добијају примат. Таква је ситуација када се, на пример, ради о питањима садржаја и форме. Најда и Тејбер, рецимо, 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 се мора очувати по сваку цену; форма, осим у њосебним случајевима, као што је поезија<sup>2</sup>, је углавном споредна” (Nida, Taber, 1974, стр. 105).

Анализа песме *Гавран* Едгара Алана Поа 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*, Рад, 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 Кошутића из 1972, Коље Мићевића из 1972, Бранимира Живојиновића из 1979, и најзад поновни превод Коље Мићевића из 2006. године.

Приликом анализе песме, акценат је стављен на прагматички аспект, тј. однос самог текста и примаоца поруке, тј. читаоца, те су наглашене интенција аутора, интенција текста и интенција читаоца. Кроз наведене примере покушали смо да илуструјемо у којој мери преводац утиче на значење текста као и на успешност препознавања интенције аутора оригиналне песме од стране читаоца превода.

Иако романтичар, По је одбацивао романтичарско виђење да поезија настаје само у тренутку инспирације, већ је сматрао да је уметничка креација такође свестан чин (Расић, 1991, стр. 74-75). Ово становиште аутор износи у свом есеју *Филозофија композиције* у коме описује планирање и саму креацију песме *Гавран*. По започиње есеј констатацијом да сваки

<sup>2</sup> Наш курзив.



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*.” (По, 1979, стр. 379). Последња реченица јасно дефинише интенцију самог аутора. Њему је на првом месту утисак који ће песма оставити на читаоца, а стихови су средство којима тај утисак намерава да постигне.

Као подручје песме одабрао је лепоту, а као израз тугу. Размишљајући о томе који је то предмет који је „по општем људском схватању, *најшужнији*?” (По, 1979, стр. 384), наметнула се тема смрти. А тај тужни предмет 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 најпесничкији предмет на свету” (По, 1979, стр. 384).

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”. (По, 1979, стр. 383). 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. На тај начин 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.” (По, 1979, стр. 383). Требало 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” (Јакобсон, 1986, стр. 21).

Анализирајући рефрене за које су се определили преводиоци, на први поглед долазимо 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 ау-

тор 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 Кошутића 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 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*.

Примећујемо да су ова три преводиоца, одлучивши се за готово идентичне рефрене, сем варијације у другој строфи, постигла исти утицај 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 и 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 мора*, док су од прве до седме строфе, редом, то следеће варијанте: *бићи мора*, *нештај мора*, *бићи мора*, *видети мора*, *не мора*, *бићи мора* и *како мора*. Запажамо да се ради 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, ови рефрени представљају боље преводне еквиваленте неголи они у претходна четири превода. Зашто? Зато што у потпуности преносе 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 понајвише 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 асонан-

це (глас *o*). Поред тога, рефрен *никад више*, иако лексички адекватнији, не поседује ономапоејски ефекат оригиналног рефрена који подсећа на грактање гаврана, као што то чини рефрен *све је мора*, услед присуства сугласника *p*, а сâм аутор је више пута нагласио важност звука.<sup>3</sup>

Успешност овог превода додатно потврђује чињеницу да формални кореспонденти нису увек и преводни еквиваленти, те да понекад морамо занемарити одређена 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”. (Ивир, 1989, стр. 15)

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” (Лешић, 2008, стр. 122).<sup>4</sup>

С обзиром на то да смо констатовали да форма није увек подређена садржају и да каткад преузима примат, посебно у превођењу поезије, анализираћемо форму 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 се састоји 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 коришћени; ипак оно што је оригинално код *Гаврана* је комбинација ових стихова у строфу, јер ништа налик овоме раније није употребљено (Рое, 1966, стр. 94).

<sup>3</sup> 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, 1989, стр. 84).

<sup>4</sup> 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, 2005, стр. 11).

Ако сада начела квантитативне версификације подредимо начелима силабичке, и стопе „преведемо” у број слогова, с обзиром на то да свака стопа има по два слога, добијамо следећу комбинацију: шеснаестерац у првом стиху, други је петнаестерац, трећи шеснаестерац, четврти и пети петнаестерац, а шести седмерац. По питању метрике, тј. версификације, Стефановић, Кошутећ и Мићевић у оба своја превода, послужили су се истом версификацијом, покушавајући да испоштују строга правила форме, те 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 речи, а јамб<sup>5</sup> је ретка појава, док су шести стих превели осмерцем. Примећујемо 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. Најуспешнијим преводом означили бисмо 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” (Милосављевић, 1997, стр. 199). 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 горе наведени успешни примери превођења ритма то и доказују.

Интенција аутора јасно је представљена у *Филозофији композиције*, када 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

<sup>5</sup> 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.

ритам, метар и дужину и општи склоп строфе, као и да поступно распоредим претходне строфе, тако да ниједна од њих по ритмичком дејству не превазиђе ову” (По, 1979, стр. 385), још једном наглашава важност коју форма за њега има, а коју би, стога, у преводима требало испоштовати 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), размотрићемо питања риме у оригиналној песми и њеним преводима.

Анализирајући риму употребљену у оригиналној песми, долазимо до закључка да је рима необично искомбинована, као уосталом, по речима самог аутора, и стих. Посматрајући прва четири стиха, примећујемо 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: АБВВВВ, која је испоштована 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 запажамо нагомилану риму, 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 рима.<sup>6</sup> Када томе додамо чињеницу 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, преводац 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 подударе са остатком као што је то случај у оригиналу. Најзад, најновији, и у овом аспекту најуспешнији превод,

<sup>6</sup> Код мушке риме јавља се подударање у једном слогу, код женске у два, а код дактилске риме у три слога.

је Мићевићев превод из 2006. године у коме, не само да је у потпуности испоштована шема риме<sup>7</sup> коју је По употребио у свом *Гаврану*, већ, овај превод, додатно, као што смо напоменули, поседује звучне ефекте попут оригинала, на којима је По толико инсистирао, поседујући онома-топеју грактања и асонанцу и алитерацију у рефрену. Навешћемо преводе последње строфе како бисмо илустровали наведено становиште, са означеном шемом риме:

„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!” (Пое, 2006, стр. 17)	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!” (Стефановић, стр. 27)	Г <sup>8</sup>

„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!” (Кошутић, стр. 37)	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

<sup>7</sup> Једино одступање које забележавамо 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 подударак акценат и по дужини), док у другом *двора* римује са *мѐра* (нечиста рима, јер се римују дуги и кратки акценат). Ова одступања су, међутим, занемарљива ако се узме у обзир да је акценатска шема испоштована, 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 *бићи мора* и *све је мѐра* имплицирају тугу и сету, што је и била основна интенција аутора.

<sup>8</sup> 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.

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!" (Мићевић, 1972, стр. 47) **Б**

„И Гавран се не помера, још ту седи, ћути, смера **А**  
на попрсју Минервином што ми краси врата свод; **Б**  
очи су му слика права злога 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!" (Живојиновић, стр. 57) **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!" (Мићевић, 2006, стр. 67) **Б**

Поред илустроване шеме риме, примећена је и употреба леонинске риме<sup>9</sup> у оригиналној песми у првом и тећем стиху сваке строфе, са делимичним преклапањем у четвртом стиху који се подудара само у првом делу. У Стефановићевом преводу се поново јавља недоследност по питању риме, те је леонинска рима испоштована у већини случајева, такође у првом и трећем стиху, али не увек. Ево примера у којима је рима испоштована:

„Then into the chamber *turning*<sup>10</sup>, 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 – ” (Пое, 2006, стр. 11)

„У собу се опет *врнем*, а у души горим, *ћрнем*,  
Опет чујем шушње тије, мало јаче но раније.  
'Нешто', рекох, бити *мора* на решетки мог *ћрозора*.  
Дај да видим, дај да сазнам тајну ову што ме мучи.” (Стефановић, стр. 21)

<sup>9</sup> Леонинска рима је врста риме при којој се подударају слогови у средини и на крају стиха.

<sup>10</sup> Подвучене су речи које се римују.

Следи и пример у коме рима није испоштована:

„But the Raven, sitting *lonely* on that placid bust, spoke *only*  
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 – ”  
(Пое, 2006, стр. 13)

„Али гавран сам *седећи* осим ове једне *речи*  
Већ не рече ништа више, ко све мисли да се слише,  
Сва му душа у ту *речу*; нити махну крилом *више*,  
Док не шапнух: И други ме пријатељи оставише,” (Стефановић, стр. 23)

Запажамо да леонинска рима употребљена у оригиналу у првом и трећем стиху није испоштована, а да се јавља у другом стиху. Анализирајући и остале строфе, дошли смо 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 пар ситних одступања где се, очигледно, различита природа језика испречила да би рима била испоштована у потпуности<sup>11</sup>, преводилац користи идентичну шему, чак са подударанем 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 – ”  
(Пое, 2006, стр. 11)

„Вратих се у собу *своју*, а душа у *неспокоју*,  
И ускоро нешто јачи ударци се поновише.  
На прозору, у *кајцима*, мора бити неког *има*,  
Мируј срце, да у *њима* видим какву тајну скрише – ” (Кошутећ, стр. 31)

Идентична ситуација поменутој је забележена и у оба Мићевићева превода наведених стихова:

<sup>11</sup> Реч је о ситуацијама у којима се јавља крња рима, нпр. када преводилац римује *сјајном* и *шајно*. Крња рима се јавља када се подудара наглашени слог, али не у потпуности и остатак речи.



„Тек што нађох се сред *собе*, сав горећи од *шескобе*,  
изненадно зачуо сам ударце што јаче бише;  
'Мора', рекох пун *ћозора*, да је неко крај *ћрозора*;  
испитаћу ја *доскора* какве се ту тајне свише – ” (Мићевић, 1972, стр. 41)

„Тек што нађох се сред *собе*, сав горећи од *шескобе*,  
изненадно зачуо сам ударце са више зора;  
'Биће', у себи тад *рекох*, да је то уз прозор *неко*:  
испитаћу све *ћоиреко* тајну ту без поговора – ” (Мићевић, 2006, стр. 61)

У трећем стиху другог превода примећујемо ситно одступање<sup>12</sup> када је употребљен облик *рекох*. Ипак, овде се не ради о неподударности језика 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, су ове врсте.

И у Живојиновићевом преводу се такође јављају извесна одступања исте природе<sup>13</sup>, док се у већини случајева придржава задате шеме. Ево како звучи његов превод:

„Само врата што *зашворих* – док ми цела душа *ћори* –  
када опет, и гласније, куцање се оно чу.  
Свакако, на *ћрозорима* капке нешто снажно *цима*;  
па да видим шта ту *има*, да истражим тајну ту, – ” (Живојиновић, стр. 51)

Закључујемо да се, осим превода Светислава Стефановића, остала четири превода приближавају идеалтипском примеру готово потпуног преношења упућеног 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 преводилаца 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 – ”  
(Пое, 2006, стр. 9)  
„Утехе ми јаду скором, за умрлом за Ленором,” (Стефановић, стр. 19)

<sup>12</sup> Поново је реч о крњој рими.

<sup>13</sup> Одступања типа: *зашворих/ћори*. Ово одступање је такође лако могло бити превазиђено склопом *зашвори/ћори*.

„За Ленором бол да блажим. Име које подарише  
Њој анђели . . . ” (Кошутећ, стр. 29)

„одупрем се пред питањем – где Ленору моју скрише,”

(Мићевић, 1972, стр. 39)

„трагао сам узалудно да пронађем тузи крај,” (Живојиновић, стр. 49)

„одупрем се пред *йишањем* – *йишањем* где је Ленора,”

(Мићевић, 2006, стр. 59)

Погледајмо још један пример употребе и преводâ ове стилске фигуре:

„And so faintly you came *tapping, tapping* at my chamber door,”

(Пое, 2006, стр. 10)

„Тихо *шако, шако* лако на та моја собна врата,” (Стефановић, стр. 20)

„И тихо је *закуцао, куцнуо* што може тише,” (Кошутећ, стр. 30)

„тај шум благ ме једва прену иза врата моје нише,” (Мићевић, 1972, стр. 40)

„да л’ сам чуо ил’ сам снιο *куцање* лагано то,  
нежно *куцање*’ – ” (Живојиновић, стр. 50)

„тај шум благ ме једва прену иза врата мога двора,” (Мићевић, 2006, стр. 60)

Интересантно је да Мићевић, који је једини у претходном примеру испоштовао таутолошку риму, овог пута је једини у чијем примеру се она не појављује. 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 Кошутећ 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 епифоре<sup>14</sup>, 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!’* ”

(Пое, 2006, стр. 11)

„Једну само речцу чујем, један шапат: *‘О Леноро!’* ”

То ја шапнух, а одјек ми одговара: *‘О Леноро!’* ” (Стефановић, стр. 21)

<sup>14</sup> Стилска фигура коју карактерише понављање речи на крају узастопних реченица, реченичних делова или стихова.

„**О, Ленора**’ реч једину, изговорих тихо, тише,  
**О, Ленора**’ одјек врати што ми уста прозборише – ” (Кошутих, стр. 31)

„тек реч једну чух из мрака, чух **Ленора!**’ тад најтише.  
То ја шапнух реч **Ленора**’ коју одјек врати тише – ” (Мићевић, 1972, стр. 41)

„и једина реч речена беше шапат што га **чух**,  
шапат мој: **Ленора!**’ – затим одјек још: **Ленора!**’ **чух** – ”  
(Живојиновић, стр. 51)

„и тек једна реч из мрака би шапнута, реч **Ленора!**’  
То ја шапнух и к’о одјек тихи чуло се **Ленора**’ – ” (Мићевић, 2006, стр. 61)

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 су пренете 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.<sup>15</sup> Стефановићев превод поседује један додатни ефекат наглашавања, а то је алитерација понављањем гласа *о*. Кошутих се, уместо епифором, послужио анафором.<sup>16</sup> 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<sup>17</sup> 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*, понавља 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*; – ”  
(Рое, 2006, стр. 10)

<sup>15</sup> По речима Роја Харвија Пирса „метрички ефекти су наметнути жестином док не постану практично хипнотички” (Pearce, 1961, стр. 141). Иако је Пирс ову чињеницу наводио као негативну одлику, нама навод овде служи да илуструје ефекте које је По користио како би постигао одређену атмосферу у својим делима, а само дело тако попримало одређене особине и носило интенцију коју читаоци треба да препознају.

<sup>16</sup> Стилска фигура коју одликује понављање речи на почетку узастопних реченица, реченичних делова или стихова.

<sup>17</sup> Дословности значења.

„То њосеџа нека хваџа да оџвори моја враџа,  
То њосеџа нека хваџа да оџвори моја враџа,” (Стефановић, стр. 20)

„На прагу се моме стек’о, куцнувши *шџо може џише*,  
Посетилац неки позни, закуца *шџо може џише*” (Кошутић, стр. 30)

„Посеџилац, то сигурно *џакну враџа моје нише* –  
*њосеџилац*, неки позни *џакну враџа моје нише*,” (Мићевић, 1972, стр. 40)

„опет шапнух: Неко *џражи да ја њусџим у свој сџан*,  
неки позни гост то *џражи да ја њусџим у свој сџан* – ”  
(Живојиновић, стр. 50)

„Посеџилац, то сигурно *џакну враџа моја двора* –  
*њосеџилац*, неки позни *џакну враџа моја двора*,” (Мићевић, 2006, стр. 60)

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 симплоху<sup>18</sup>. 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.

<sup>18</sup> 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.

### Закључак

Превођење представља веома комплексну и захтевну активност којој је неопходно посветити се у потпуности на више нивоа како би резултат превођења био текст који поседује значење што ближе значењу оригиналног текста. Осим језичких компетенција које представљају неопходност, а огледају се у потпуном владању лексичким опусом и граматичким и синтаксичким правилима у оба језика, језику-извору и језику-циљу, превођење пред преводиоца поставља као захтев и познавање ванјезичког контекста. Превођење, дакле, није проста супституција текстуалног материјала на једном језику еквивалентним текстуалним материјалом на другом, већ подразумева и преношење елемената културе, друштва, историје и сл. Стога, осим језичких компетенција, од преводиоца се захтева шире познавање различитих области људске делатности и живота као што су историја, психологија, социологија, антропологија, филозофија, комуникологија итд.

Када је реч о књижевном превођењу, критеријуми које преводилац мора испунити постају још захтевнији. Наиме, поред горе поменутих компетенција, од преводиоца се очекује и поседовање стваралачког талента. Ова ситуација је посебно наглашена у превођењу поезије, када се од преводиоца очекује да буде вичан и поетском изразу. Зато не изненађује чињеница да су преводиоци поезије најчешће и сами песници. Додатно, у превођењу поезије, неки општи принципи који важе за превођење других књижевних жанрова постају споредни, док неки други, раније сматрани занемарљивим, преузимају примат. Сведоци смо примера ове врсте приликом превођења анализиране песме. Доказано је да је форми дат примат у односу на садржај, а ово правило је применљиво и на превођење поезије уопште.

Осим тога, у процес превођења је неопходно уткати огроман труд и време како би се најпре извршила детаљна анализа оригиналног текста, а тек након тога приступило процесу превођења. Преводилац мора поседовати вештину препознавања интенције аутора, интенције самог дела и интенције примаоца превода, тј. читаоца. Када се самом преводилачком чину приступи из свих поменутих углова, резултат превођења ће бити квалитетан превод чије значење је блиско, готово идентично, оригиналном.

## Литература:

- [1] Бугарски, Р. (2005): *Језик и култура*. Београд: Библиотека XX век, Књижара Круг.
- [2] Ven, G. (1989): „Some Principles of Translation Technique of Poe’s Poetry (Based on Several Translations of the Raven)” у *Књижевно превођење: теорија и историја* (стр. 83-88). Пожаревац: Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада.
- [3] Еко, У. (2001): *Границе шумачења*. Београд: Paideia.
- [4] Ивир, В. (1989): „Границе лингвистичкога приступа теорији књижевног превођења” у *Књижевно превођење: теорија и историја* (стр.11-15). Пожаревац: Институт за књижевност и уметност Браничево – Пожаревац, Књижевна заједница Новог Сада.
- [5] Ивир, В. (1978): *Теорија и техника превођења, уџбеник за I годину позовноусмереног образовања и васпитања средње ступења преводилачке струке*. Сремски Карловци: Карловачка гимназија, Сремски Карловци.
- [6] Јакобсон, Р. (1986): *Шест предавања о звуку и значењу*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- [7] Јанићијевић, Ј. (1999): „Књижевно превођење и систематизација транслатологије” у *Књижевни превод и преводна књижевност* (стр. 5-9). Београд: Идеа.
- [8] Лешић, З. (2008): *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- [9] Манчић, А. (2010): *Превод и кришка*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа.
- [10] Милетић, М. и Милетић, Н: (2012). *Комуниколошки лексикон*. Београд: Мегатренд универзитет.
- [11] Милосављевић, П. (1997): *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [12] Nida, E. A. & Taber, C. R. (1974): *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Published for the United Bible Societies by E. J. Brill.
- [13] Рашић, В. (1991): *The Big Ten Major Nineteenth Century American Writers*. Niš: Univerzitet u Nišu.
- [14] Pearse, R. H. (1961): *The Continuity of American Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, Princeton.
- [15] По, Е. А. (1979): „Филозофија композиције” у *Уметности шумачења поезије* (стр. 379-389). Београд: Полит.
- [16] Poe, E. A. (1966): *The Philosophy of Composition. American Literature, An Anthology with Critical Introductions*, vol. 2, edited by Carl Bode, Leon Howard, Louis B. Wright. New York: Washington Square Press, p. 86-98.
- [17] Poe, E. A. *The Raven* = По, Е. А. *Gavran*. (2006). Београд: Rad.

- [18] Сибиновић, М. (1990): *Нови оригинал, увод у превођење*. Београд: Научна књига.
- [19] Сибиновић, М. (1983): *О превођењу, приручник за преводиоце и инокореспонденте*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [20] Стојнић, М. (1980): *О превођењу књижевности*. Сарајево: ИГКРО Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике.
- [21] Хлебџић, Б. (2009): *Основна начела превођења*. Београд: Београдска књига.
- [22] Catford, J. C. (1978): *A Linguistic Theory of Translation: an Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

**Marija R. Boranijašević, PhD**  
*Business School of Applied Studies*  
*Blace*

## **FORM IN THE FUNCTION OF CONTENT**

### **Specificities of Translation of Poetry**

#### **in the Case of Translation of *The Raven* by Edgar Allan Poe**

**Summary:** *Translation represents a complex and demanding activity. It imposes on a translator certain skills and competences. Moreover, it asks for total devotion on the part of a translator concerning attention and time, so that a detailed analysis is done prior to the process of translation.*

*Literary translation is even more demanding since apart from language competences that a translator is obliged to possess, they also need to show literary talent for poetic expression, i.e. they need to be creators as well as translators. Translation of different literary genres also differs. Therefore, translation of poetry is the most demanding of all due to its specificities. The best translator of poetry is a poet themselves.*

*The subject of research in this paper was literary translation with special attention devoted to translation of poetry. The author pointed to specificities of poetry translation as compared to the translation of other literary genres. A comparative analysis was performed on the original poem in English, „The Raven”, by Edgar Allan Poe and five different translations that appeared in the scope of one century.*

*After the analysis the author presents her conclusions concerning literary translation in general, especially pointing out the facts in which translation of poetry differs from literary translation as such. She also emphasizes the importance of a translator's competence of recognizing the author's intention, intention of the literary work and intention of the reader in order to form a translation the meaning of which is as close as possible to the meaning of the original literary work.*

**Keywords:** TRANSLATION, FORMAL CORRESPONDENT, TRANSLATION EQUIVALENT, MEANING, FORM, CONTENT.