



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Наташа М. Живић

**БОДЛЕРОВО ЦВЕЋЕ ЗЛА У СРПСКИМ
ПРЕВОДИМА: ИЗМЕЂУ
ФУНКЦИОНАЛНЕ И ФОРМАЛНЕ
ЕКВИВАЛЕНЦИЈЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2024.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Nataša M. Živić

**BAUDELAIRE'S *THE FLOWERS OF EVIL* IN
SERBIAN TRANSLATIONS: BETWEEN
FUNCTIONAL AND FORMAL
EQUIVALENCE**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2024.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Проф. др Селена Станковић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов:

Бодлерово *Цвеће зла* у српским преводима: између функционалне и формалне еквиваленције

Резиме:

Ова докторска дисертација настоји да покаже на који начин се Бодлеров симболизам осликава у српски језички и културолошки контекст од првог објављеног српског превода збирке *Цвеће зла* 1918. године до последњег публикованог издања из 2021. године кроз различита преводна остварења седморице еминентних лингвиста, преводаца и песника – Јована Палавестре (*Цвеће зла*, Сарајево: *И. Ђ. Ђурђевић*, 1918), Мите Јовановића (*Цвеће зла*, Београд: *Француско-српска књижара*, 1937), Коље Мићевића (*Свеће зла*, Ванја Лука: *Glas*, 1979), Милована Данојлића (*Сабрани стихови*, Београд: *Завод за уџбенике и наставна средства*, 2005), Николе Бертолина (*Свеће зла*, Београд: *Paideia*, 2006), Бранимира Живојиновића (*Свеће зла*, Београд–Подгорица: *Kosmos izdavaštvo – Nova knjiga*, 2018) и Леона Којена (*Цвеће зла*, Београд: *Чугоја штампана*, 2021). Главно полазиште за студију представља издање збирке које се односи на верзију из 1861. године (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Édition établie par Jacques Dupont. Paris: *Flammarion*, 1991). Ослањајући се на пет савремених теоријских приступа у традуктологији – теорију полисистема, седам врста поетског превођења, функционалну и формалну еквиваленцију, дословно превођење и интерпретативну теорију – указујемо на различитост преводачког умећа у преношењу Бодлеровог стиха и поруке и на богатство циљног језика илустровано кроз различита преводна решења.

Научна област:

Филолошке науке

Научна
дисциплина:

Традуктологија, морфосинтакса француског језика, синтакса француског језика, српски језик, контрастивна анализа, стилистика.

Кључне речи:

Превођење, поезија, Бодлер, *Цвеће зла*, преводна верзија, француски језик, српски језик.

УДК:

811.133.1'255.4=163.41(043.3)

CERIF
класификација:

Н 004 Филологија, Н 460 Француски језик

Тип лиценце
Креативне
заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor:	prof. Selena Stanković, PhD, Associate Professor, University of Niš, Faculty of Philosophy
Title:	Baudelaire's <i>The Flowers of Evil</i> in Serbian Translations: Between Functional and Formal Equivalence
Abstract:	<p>This doctoral thesis aims to show how Baudelaire's symbolism has been reflected in the Serbian language and culture since the first translation of the collection <i>The Flowers of Evil</i> to Serbian which was published in 1918, until the last published edition in 2021 through various translations by eminent linguists, translators and poets – Jovan Palavestra (<i>Cveće zla</i>, Sarajevo: I. Đ. Đurđević, 1918), Mita Jovanović (<i>Cveće zla</i>, Beograd: Francusko-srpska knjižara, 1937), Kolja Mićević (<i>Cveće zla</i>, Banja Luka: Glas, 1979), Milovan Danojlić (<i>Sabrani stihovi</i>, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005), Nikola Bertolino (<i>Cveće zla</i>, Beograd: Paideia, 2006), Branimir Živojinović (<i>Cveće zla</i>, Beograd–Podgorica: Kosmos izdavaštvo – Nova knjiga, 2018) and Leon Kojen (<i>Cveće zla</i>, Beograd: Čigoja štampa, 2021). The main starting point for the study is the edition of the collection that relies on the version from 1861 (Charles Baudelaire, <i>Les Fleurs du Mal</i>, Édition établie par Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991). Relying on modern theoretical approaches in translation studies – polysystem theory, seven types of poetic translation, functional and formal equivalence, literal translation and interpretative theory – we show the diversity of translation skills through which Baudelaire's verse and message have been conveyed, and highlight the richness of the target language demonstrated by different translation solutions.</p>
Scientific Field:	Philological sciences
Scientific Discipline:	Translation, French morphosyntax, French syntax, Serbian language, contrastive analysis, stylistics.
Key Words:	Translation, poetry, Baudelaire, <i>The Flowers of Evil</i> , translated version, French language, Serbian language.

UDC:

811.133.1'255.4=163.41(043.3)

CERIF
Classification:

H 004 Philology, H 460 French language

Creative
Commons
License Type:

Attribution – Non Commercial – No Derivs (CC BY-NC-ND)

САДРЖАЈ

1. УВОД

1.1. Предмет научног истраживања	10
1.2. Циљ научног истраживања	13
1.3. Очекивани резултати	14
1.4. Примењене научне методе	15
1.5. Претходна истраживања	16

2. ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ШАРЛА БОДЛЕРА

2.1. Живот као потка песникове лирике	18
2.2. Плодови песниковог умећа као корен <i>Цвећа зла</i>	28
2.3. Закључак	40

3. БОДЛЕР И *ЦВЕЋЕ ЗЛА* НА ПРОСТОРУ СРБИЈЕ И ЗЕМАЉА БИВШЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

3.1. Преводне верзије <i>Цвећа зла</i> у Србији	41
3.2. Преводне верзије <i>Цвећа зла</i> у осталим земљама бивше Југославије	44
3.3. Монографије и поглавља у стручним делима	46
3.4. Часописи	50
3.5. Зборници, годишњаци и завршни радови	57
3.6. Закључак	60

4. ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ

4.1. Теорија полисистема Итамара Евен-Зоара (Itamar Even-Zohar)	61
4.2. Подела поетског превођења Андреа Лефевра (André Lefevere)	67
4.3. <i>Наука о превођењу</i> Јудина Најде (Eugene Nida)	71
4.4. Интерпретативна теорија Маријан Ледерер (Marianne Lederer)	77
4.5. Дословно превођење Питера Њумарка (Peter Newmark)	83
4.6. Закључак	90

5. АНАЛИЗА КОРПУСА

5.1. Увод	92
5.2. Версификација у француском језику	94
5.2.1. <i>Parfum exotique</i>	105
5.2.2. <i>Spleen</i>	112
5.3. Версификација у српском језику	117
5.3.1. <i>Цвеће зла</i> у преводу Јована Палавестре	
5.3.1.1. О преводиоцу и о збирци	124
5.3.1.2. <i>Опојни мирис</i>	127
5.3.1.3. <i>Spleen</i>	130
5.3.1.4. Закључак	133
5.3.2. <i>Цвеће зла</i> у преводу Мите Јовановића	
5.3.2.1. О преводиоцу и о збирци	135
5.3.2.2. <i>Егзотични мирис</i>	139
5.3.2.3. <i>Сплин</i>	143
5.3.2.4. Закључак	146
5.3.3. <i>Цвеће зла</i> у преводу Коље Мићевића	
5.3.3.1. О преводиоцу и о збирци	148
5.3.3.2. <i>Егзотични мирис</i>	155
5.3.3.3. <i>Сплин</i>	158
5.3.3.4. Закључак	161
5.3.4. <i>Цвеће зла</i> у преводу Милована Данојлића	
5.3.4.1. О преводиоцу и о збирци	163
5.3.4.2. <i>Егзотични мирис</i>	174
5.3.4.3. <i>Spleen</i> [III]	177
5.3.4.4. Закључак	180
5.3.5. <i>Цвеће зла</i> у преводу Николе Бертолина	
5.3.5.1. О преводиоцу и о збирци	182
5.3.5.2. <i>Егзотични мирис</i>	191
5.3.5.3. <i>Сплин</i>	195
5.3.5.4. Закључак	198
5.3.6. <i>Цвеће зла</i> у преводу Бранимира Живојиновића	
5.3.6.1. О преводиоцу и о збирци	200

5.3.6.2. <i>Егзотичан мирис</i>	209
5.3.6.3. <i>Сплин</i>	213
5.3.6.4. <i>Закључак</i>	216
5.3.7. <i>Цвеће зла</i> у преводу Леона Којена	
5.3.7.1. О преводиоцу и о збирци	218
5.3.7.2. <i>Егзотични мирис</i>	223
5.3.7.3. <i>Сплин</i>	227
5.3.7.4. <i>Закључак</i>	230
5.4. <i>Закључак</i>	232
5. ЗАКЉУЧАК	235
АНЕКС	244
ЛИТЕРАТУРА	253
БИОГРАФИЈА АУТОРА	280

1. УВОД

1.1. Предмет научног истраживања

Предмет истраживања у оквиру ове докторске дисертације јесте пре свега традуктолошка, али и морфосинтаксичка и стилистичка анализа српских превода збирке песама *Цвеће зла* (*Les Fleurs du Mal*) француског песника Шарла Бодлера (Charles Baudelaire). Од првог објављивања 1857. године, ова збирка не престаје да инспирише многе лингвисте на (поновна) промишљања и истраживања Бодлеровог симболизма на језичком плану и тиме изнедрава бројне преводе на све светске језике. У српску културу ово Бодлерово ремек-дело први пут улази 1918. године, иако се раније бележе српскохрватске преводне верзије. Најновији српски превод *Цвећа зла* објављен је 2021. године у част двестогодишњици Бодлеровог рођења. У међувремену, бележе се бројна преводна издања публикована као компилације различитих српских лингвиста и писаца или као самостални одабир песама преводилаца за своје приређене збирке.

Бодлерова збирка *Цвеће зла* представља прекретницу у светској поезији – отворила је нову тематику и развила стил и дух поезије који ће почев од осамдесетих година XIX века прожети целу модерну лирику. Дело обилује елементима романтизма, али се сматра зачетком симболизма. Прво издање *Цвећа зла* било је окарактерисано неморалним и било је забрањено, а тек је између XIX и XX века збирка била схваћена и прихваћена. Будући да збирком преовладава модерни израз, она би се могла сврстати у остварење XX века. Стиховима доминирају мотиви непријатних слика, сазнања властитог безумља, елементи лепоте, религиозне идеје, али се исказује и тежња ка идеалном, а песме су по интонацији носталгичне, нежне, баладичне. Истовремено има и песама које приказују равнодушност и суровост. Сматра се да су песме критика мишљења и понашања малограђанског света и да имају циљ да овај друштвени слој пренеразе песниковом тугом, чежњом, иронијом, стравичним сликама париског живота и необичном и гнусном жељом за смрћу. (Milošević 2006: 21).

У скупу есеја које је приредио Милош Милошевић (2006: 28–29) објашњава се да је збирка *Цвеће зла* променила сазвучје француског романтичарског стиха. Ради се о једном другачијем искуству израженом новим средствима, односно реч је о градској уметности која се не туђи од вреве залазећи у мрачне делове грађанског живота, док своју инспирацију проналази у свакодневици, а открива и склоност ка натурализму.

Бодлер се не огрешава о конвенционални стих, већ га освежава и преображава у реченични ток у духу класичне француске прозодије, уносећи у поетско изражавање рационалистичку тачност, јасноћу и једноставност. Овај француски песник износи свој став о томе да поезија може да подражава водоравну, узлазну или силазну линију и тиме се приближава математици и музици, а може и да стреми ка небу или да понире ка паклу, да следи спиралу или опише параболу, или пак цикцак-линију са низом углова. Она је, како он то наводи, веома блиска филозофији и делује у области етичког и естетског, али истиче и то да је у ову збирку унео сву своју нежност, срце, (прерушену) религију и мржњу.

Један од преводилаца Бодлеровог песништва Коља Мићевић (1979: 7) подвлачи да појава неколиких целовитих издања збирке *Цвеће зла* и увођење у школске програме, као и наклоност разнолике публике сведоче о непрекидном присуству песника који је све мање странац или готово да то и није.

Као полазиште овог истраживања узима се издање које је приредио Жак Дипон (Jacques Dupont): Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris: Flammarion, 1991. Дипоново издање се ослања на другу верзију збирке објављену 1861. године, након судског спора изазваног поводом појављивања првог издања 1857. године. Друга верзија Збирке представља последње објављено издање *Цвећа зла* за живота Бодлера, чијом је припремом сам песник руководио. У овој публикацији су неке песме придодате након одстрањивања појединих песама из првог издања. У Дипоновом издању нашла су се и она песничка остварења која су била публикована 1866. године, међу којима се налазе и забрањена дела, али има и оних песама које се нису нашле у издању из 1866. године. Треће издање ове збирке из 1868. доноси још нових остварења која проналазе своје место у Дипоновом одабиру. Како су се у преводима налазиле песме којих није било у поменутом делу, посебно када је реч о збирци *Amoenitas Belgicae*, послужили смо се још једним француским издањем *Цвећа зла*: Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Chronologie et préface par Henri Lemaître, agrégé de l'Université. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

Детаљна језичка анализа одабраних преводних верзија које се појављују од првог објављеног српског превода 1918. године до 2021. године указује на перцепцију Бодлерове поезије у српској култури кроз преводилачки подухват еминентних песника, преводилаца и лингвиста, који се служе различитим традуктолошким приступима како би пренели смисао Бодлерових симболистичких песама. Кроз традуктолошку анализу

посматраће се и морфосинтаксичка структура, синтаксичко устројство и стилске одлике елемената изворног и циљног језика, укључујући риму, ритам и лексику, будући да је све поменуто у лингвистичкој концепцији неодојиво од традуктолошке анализе. На који се начин Бодлеров симболизам схвата у циљној култури испитујемо сагледавањем седам превода. У преводни корпус улази најпре препев Јована Палавестре из 1918. године. Следи потом превод Мите Јовановића публикован 1937. године, те рад Коље Мићевића из 1979. године, затим препеви Милована Данојлића објављени 2005. године, као и преводи Николе Бертолина издати 2006. године. Од новијих верзија превода, у грађу улазе издање Бранимира Живојиновића из 2018. године, као и превод Леона Којена из 2021. године.

Користећи се литературом која се бави стихом изворног и циљног језика, описујемо оба типа версификације како бисмо корпус сагледали кроз силабички систем. Будући да је главни циљ истраживања да се анализа уради у светлу традуктологије, послужићемо се теоријама превођења које темељно описују разноврсност преводачког умећа. У том процесу учествоваће Зохарова теорија полистема, затим Лефевјева подела поетског превођења на седам различитих врста, потом Најдина расподела преводних еквиваленција на формалну и функционалну, и на крају Њумарково превођење речи, насупрот превођењу смисла за које се залаже Ледерер у оквиру интерпретативне теорије, последњег коришћеног теоријског приступа. Приликом описа језичких интервенција у преводима, послужићемо се преводачким техникама Питера Њумарка, као и стилским, фонолошким и синтаксичким фигурама.

Наслов дисертације „Бодлерово *Цвеће зла* у српским преводима: између функционалне и формалне еквиваленције” темељи се на терминима које користи амерички лингвиста Јудин Најда (Eugene Nida, 1964) да би представио два велика пута којим се преводиоци крећу током свог преводачког задатка. Формална еквиваленција оријентисана је ка изворној поруци, док је функционална окренута циљној. Формална еквиваленција у фокус ставља и форму и садржај, што подразумева да се поезија преводи поезијом, реченица реченицом, а концепт концептом. Порука у циљном језику треба да је у највећој мери подударна са елементима у изворнику. То значи да се порука у циљном језику и култури константно упоређује са поруком у изворном језику и култури да би се одредили стандарди тачности и исправности. Најда са тим у вези уводи појам *сјајног превода* како би изразио дословно и смисаоно

репродуковање форме и смисла оригинала. *Сјајан превод* омогућава читаоцу да се идентификује са личношћу из изворног контекста и да разуме обичаје, начин размишљања и средства изражавања из изворника. Функционална еквиваленција тежи потпуној природности изражавања и усмерена је ка повезивању примаоца поруке са начинима понашања у контексту културе из које дата порука долази. То га ипак не обавезује да разуме културне обрасце изворника како би разумео поруку. Природност превођења повлачи са собом два главна поља адаптације, а то су морфосинтаксичке и лексичке модификације.

1.2. Циљ научног истраживања

Превођење поезије сматра се веома комплексним задатком, а по некима чак и немогућим, будући да се осим лексичких јединица и морфосинтаксичких структура, морају пренети и они комплекснији чиниоци, а то су рима, ритам и стилске фигуре. Како то истиче Радивоје Константиновић (2010: 14), српски песник Стеван Раичковић указује на комплексност овог подухвата, објашњавајући да се преводилац уз мање или више среће дуги низ година налази између два понора, а то су изворник и циљни језик. Милован Данојлић (1981: 247) подсећа на то да су песници ти који су се често бавили препевавањем у жељи да публици представе неко дело или како би изнели своју везаност за поједине писце и тако се изворна песма сматра изазовом и подстицајем за писање упоредне песме. Узевши ову мисао у обзир, не чуди толики број преводилаца који су Бодлерове стихове на себи својствен начин донели у наш језик. Р. Константиновић (2010: 7–8), дајући примат песничкој форми, истиче да је циљ преводиоца да пре свега пренесе песничку форму па тек онда изворно значење. Фоничко-ритмички план песме представља најважнији део поетике и он је у тесној вези са лексичко-семантичким елементима и питањима песничке слике. У етимолошки удаљеним језицима, као што су француски и српски језик у овом случају, теже је наћи сазвучне речи које одговарају римованом пару из оригинала, али се семантика може изразити другачијим лексичким и морфосинтаксичким средствима. С правом се дакле римовани стих сматра највишим нивоом стилизованости текста (Levi 1982: 237–239).

Ова докторска дисертација настоји да прикаже превод симболизма француског песника Шарла Бодлера у српски језик, сагледан кроз две тематски конфронтиране песме које на сликовит начин приказују поетику овог песника, а нарочито први сегмент

збирке *Цвеће зла*, симболично насловљен *Сплин и Идеал* (*Spleen et Idéal*) у оквиру којег су испитиване песме написане. Прво анализирано дело *Егзотични мирис* (*Parfum exotique*) писано је у форми сонета, песничкој композицији коју је Бодлер користио у великом броју песама ове збирке. Када је реч о другој песми *Сплин* (*Spleen*), ради се о астрофичној форми која је написана у осамнаест александринаца. Различитост песничких структура омогућиће нам да упознамо виртуозност песника, присутну током креирања његове мисли коју смешта у стриктни француски дванаестерац. Како бисмо разумели идеје које у књижевност уноси лирика Шарла Бодлера, простекла из његовог доживљаја и искуства света, упознаћемо се најпре са животним развојем овог песника.

Узевши у обзир чињеницу да се Бодлерова поезија толико преводила на српски језик, главна хипотеза биће да су преводиоци успели да пренесу срж његове поетике. Анализирајући песме преводилаца чија издања сачињавају корпус овог истраживања и приказујући различитост у приступу превођењу француског стиха, који је у Бодлеровом песничком делу изражен кроз различито стиховно устројство, покушаћемо да одговоримо на следећа питања: а) да ли преводним одабиром Бодлерових песама циљна култура на адекватан начин упознаје изворну; б) каква је поетика наслова Бодлерових песама; в) да ли је циљни језик одговарајућим симболима осликао изворни симболизам; г) колико је могуће пренети стилске фигуре, версификацију и ритам када је реч о удаљеним језицима.

1.3. Очекивани резултати

Будући да истраживања на плану превођења поезије из правца француског ка српском језику и обрнуто нису у великој мери заступљена, овај рад би могао да понуди до сада непознате чињенице, нове резултате и прецизније сагледавање превођења поезије из угла савремених приступа у традуктологији. На основу детаљног разматрања умећа различитих преводилачких мислилаца XX и XXI века – Јована Палавестре, Мите Јовановића, Коље Мићевића, Милована Данојлића, Николе Бертолина, Бранимира Живојиновића и Леона Којена – очекујемо да утврдимо начин на који је Бодлерова поезија продирала у мисао српског читаоца током деценија. Позвавши се на речи К. Мићевића (1979: 157) о томе да супротстављање различитих превода представља срећни доказ да наш песнички језик поседује велике могућности у

разрешењу проблема Бодлерове поезије, анализом ћемо потврдити богатство циљног, односно српског језика.

Резултати ове студије би на теоријском плану допринели знањима везаним за превођење поезије, нарочито на релацији француски језик–српски језик. На дидактичкој и практичној равни, добијени закључци би могли унапредити наставу француског као страног језика, као и преводилачку праксу, а били би корисни у будућим традуктолошким истраживањима и примењеној лингвистици уопште.

1.4. Примењене научне методе

Општи поглед на преводе збирке *Цвеће зла* даћемо ослоњивши се на теорију полисистема коју објашњава Итамар Евен-Зохар (Itamar Even-Zohar, 1978). Према овој теорији, књижевност је систем већег социокултурног полисистема у сталној интеракцији с другим системима међу којима се налази и преводна књижевност. Преведена дела у полисистему место заузимају на најмање два начина: а) према томе како их одабере циљна књижевност, а принципи одабира су у складу са домаћим паралелним системима; б) према томе како усвајају специфичне норме понашања које су резултат њиховог односа са осталим паралелним системима. У теорији полисистема провлачи се веома важно питање, а то је да ли преводна књижевност заузима примарну или секундарну позицију што зависи од специфичних околности у полисистему.

Како бисмо систематизовали збирке, песме и преводиоце, ослањамо се на седам методолошки различитих врста превођења поезије према Андреу Лефевеу (André Lefevere, 1975), а то су: 1) фонемски превод који се користи за пренос оноματοпеја; 2) дословни превод који може дословно пренети смисао, али уводи објашњења и жртвује књижевну вредност текста; 3) метрички превод који чува метрику, али нарушава смисао и синтаксу; 4) прозни превод који избегава нарушавање смисла, али доводи до губитка поетске резонанце; 5) римовани превод који уноси доста ограничења и може резултирати досадним и педантним текстом; 6) превод слободним стихом који достиже највећу прецизност са високим нивоом дословности, али обавезан је да амплификује и редукује текст; 7) интерпретација којом се интерпретира смисао и олакшава рецепција текста.

Најдина (1964: 165–176) систематизација превођења у виду формалне и функционалне еквиваленције, којом се исказују две перспективе у превођењу,

омогућиће нам опште сагледавање паралелног корпуса. Формална еквиваленција тежи да искаже форму и садржај оригиналне поруке и оријентисана је ка изворнику, док је функционална еквиваленција она која тежи да се искажу значење и намера изворника, али да се добије израз природан циљној публици.

За детаљну традуктолошку анализу преводног материјала користимо различите теоријске приступе који на најбољи начин објашњавају другачије начине превођења Бодлерове поезије, а то су дословно превођење Питера Њумарка (Peter Newmark) и интерпретативна теорија коју успоставља школа ESIT на челу са Маријан Ледерер. Њумарк се залаже за дословни превод, сматрајући да књижевно превођење и те како захтева дословност, јер речи не носе само комуникативну вредност, већ су препуне значења, те се преводилац, као и писац оригинала, бори са речима (Newmark, 1988). Са друге стране, школа ESIT заступа другачији став који Њумарк осуђује – у центар пажње поставља се смисао, односно тежи се ка томе да се рефлектује оно што аутор жели да каже, што се постиже девербализацијом смисла и изражавањем на другом језику схваћених идеја и проузрокованих осећања (Lederer, 1994).

1.5. Претходна истраживања

Када је реч о традуктолошким питањима у докторским дисертацијама из правца француског ка српском језику, издваја се рад Татјане Ђурин под називом *Српски превод Раблеовог дела „Гаргантúa и Пантагруел” из перспективе модерних традуктолошких приступа: етноцентричност, хипертекстуалност, дословност*, одбраћен 2011. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Поред тога, ауторка Ана Јовановић 2013. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду одбранила је докторску дисертацију под називом *Граматичко-стилски аспекти Прустовог романа „У потрази за изгубљеним временом” на српском и хрватском подручју*. Докторских дисертација у области превођења прозних дела из смера српског ка француском језику нема. Проблематика превођења поезије са француског на српски и са српског на француски језик у оквиру докторских дисертација на Универзитетима у Србији, као и према увиду у истраживања тог типа на простору земаља бивше Југославије, досад није забележена. Стога би дисертација *Бодлерово „Цвеће зла” у српским преводима: између функционалне и формалне еквиваленције*, будући да се бави превођењем поезије, могла да послужи као нека врста

допуне двема наведеним докторским дисертацијама које су дале увид у превођење прозе. Ова студија пружиће поглед на лепоту и комплексност поетског изражавања и може бити инспирација и подстрек ка даљем разоткривању лирског књижевног превођења.

2. ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ШАРЛА БОДЛЕРА

2.1. Живот као потка песникове лирике

Бодлер у историји књижевности представља реткост подробног и трагичног подударача песничког дела и људске судбине. Реч судбина притом не дугује своје значење античкој трагедији нити догмама, већ означава околности једног битисања, положај који човека одређује према свету и друштву, сопствену кожу из које не излази. (Бодлер 1985: 5).

Према мишљењу Шарла Аслиноа (Charles Asselineau), француског писца и критичара уметности као и Бодлеровог присног пријатеља, песников живот заслужује да се опише будући да он представља коментар на његово дело, односно неку врсту његове допуне.¹ Аслино (1869: 2) наводи да Бодлер није био од оних вредних и редовних ђака чији се читав живот одвија пред школском клупом и код којих се нема шта рећи када се књига затвори. Често се говорило да је његово дело заправо он, али да није приказан у потпуности. Иза написаног и објављеног песништва постоји читаво једно изговорено, проживљено дело које се треба спознати јер објашњава оно друго и садржи његову генезу, како је песник говорио. Радознао, дубокоуман, аналитичан, своју је мисао шетао са догађаја на догађај, са разговора на разговор. Потхрањивао ју је спољним предметима, приказивао контрадикторношћу и тако је дело било резиме његовог живота или боље речено цвет свега тога, описује на том месту Аслино.

Неслагања међу Бодлеровим биографима била су условљена различитошћу њихових схватања о детерминизму и о судбини, али чињенице откривају његов живот до најситнијих детаља који се повезују у целовиту необичну причу. Француски писац XX века Антоан Блонден (Antoine Blondin) ту је причу испричао са толико поштовања према њеном главном јунаку. За њега је Бодлеров проблем био у односу између живљења и певања, који су се понекад налазили у раскораку, а у којима је писац проналазио свој сопствени ритам, и ближи је, свакако, ономе што он казује него ономе

¹ О Бодлеровом животу видети још код: Nadar (1985) : *Charles Baudelaire intime : Le poète vierge*; M. Kunel (1912) : *Baudelaire en Belgique*; E. Crépet (1906) : *Charles Baudelaire, étude biographique*; E. Raynaud (1918) : *Baudelaire et la religion du dandisme*; T. Gautier (1915): *Charles Baudelaire – His Life*; F. Porché (1926) : *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, (1967) : *Baudelaire, histoire d'une âme*; L.A.J. Caubet (1930) : *La névrose de Baudelaire : essai de critique médico-psychologique*; Ph. Scouras (1930) : *Baudelaire toxicomane*; R. Laforgue (1931) : *L'échec de Baudelaire*; A. Feuillerat (1935) : *Baudelaire et sa mère*; A. Moss (1978) : *Baudelaire et Madame Sabatier*; C. Pichois et J. Zieger (1987) : *Baudelaire : biographie*; K. Murphy (2007) : *La double vie de Baudelaire: le trouble bipolaire et la dépendance à l'opium* и др.

што у ствари јесте. Поређење Бодлеровог живота и певања намеће низ аналогија, видљивих и доказивих веза које успостављају ток једне чемерне свакодневице, испуњене љубављу, умовањем, стварањем, тескобом, пијанством, сновима. (Бодлер 1985: 5).

Како је сматрао Блонден, Бодлеров почетак живота подсећа на почетак каквог Дикенсовог романа. Када се родио 9. априла 1821. године, његов отац Франсоа Бодлер (François Baudelaire) имао је шездесет две године, а мајка Каролина, рођена Аршанбо-Дифаји (Caroline Archambault-Dufayis) само двадесет осам. (Бодлер 1985: 6). Бодлеровом оцу, пријатном старчићу, страственом заљубљенику у сликарство ово је био други брак. Дружећи се са уметницима, и сам је умео да рукује четкицом, а истовремено и да негује дух, укус и лепе манире. Радио је као наставник војводе де Шоазел-Праслена (Choiseul-Praslin) и био на функцији шефа кабинета царског сената. Због свих квалитета који су красили Франсоа Бодлера, песник ће све време чувати сећање на свог оца, осећајући дубоку меланхолију и гајећи утисак вечно усамљене судбине. Њему без сумње дугује префињеност и склоност ка пластичној уметности која датира од песниковог раног детињства. Бодлер је рано исказао и љубав према лепој књижевности рецитиујући Игоове, Ламартинове и Готјеове стихове. (Baudelaire 1974: 2). Након смрти Франсоа Бодлера, Каролина Бодлер се преудаје за мајора Жака Опика (Jacques Aurick) са којим у овај „роман” улазе све главне личности. Велика разлика у годинама родитеља, рани губитак оца и очух који је, како су говорили, обдарен свим војничким манирима Бодлера везују за мајку, а ову везаност прати љубомора, страх и непријатељство према очуху. Тако његово детињство, те младост, а потом и школовање протичу у атмосфери двоструке осетљивости према мајци и очуху, односно чежње за мајком и отпору према очуху. Чак и Бодлеров раскид односа са Опиком не доноси олакшање, већ он осећа све јачу жељу за мајчинском љубављу. (Бодлер 1985: 6). Бодлер је у писму писаном 6. маја 1861. године и посвећеном својој мајци открио дубока осећања:

„Ко зна да ли ћу опет моћи да ти отворим целу своју душу, коју никада ниси ни ценила, нити упознала! Пишем ово без оклевања јер знам да је тачно. Постојао је период у мом детињству у којем сам те волео страсном љубављу; слушај и читај без страха. Никада ти о томе нисам довољно рекао. Сећам се једне вожње фијакером; излазила си из неког санаторијума у који су те послали, и показала ми, као доказ да си мислила на свог сина, цртеже пером које си направила за мене. Можеш ли веровати да

се сећам тога? Касније, трг Сен-Андре-дез-Ар и Нејл. Дуге шетње, узајамне нежности! Сећам се кејева који су с вечери били тако тужни. Ах! Било је то за мене дивно време мајчинских нежности. Опрости ми што призивам то време које је за тебе очигледно било ружно. Али увек сам у теби био жив; била си само моја. Била си истовремено и идол и другарица. Можда ћеш се изненадити што могу да са страшћу говорим о тако давном времену. И мене то изненађује. То је можда зато што се у мени поново зачала жеља за смрћу, зато што сам поново увидео да су ти давни доживљаји тако живо осликани у мом духу.” (Pia² 2012: 16)

Дух Шарла Бодлера обележен раним животним искуством због очеве смрти носио је са собом зрелост и смелост које је живео, а о чему су други сањали (Asselineau 1869 : 6).

Бодлерово школовање почиње у Лиону у пансиону Делорм (Delorme) где је његов очух службено пребачен. Потом се због Опикове службе селе у Париз, те Шарл Бодлер наставља школовање у колежу Луј Велики (Louis le Grand) где почиње да гради осећај презира, пркоса и побуне према свему традиционалном, тврдокорном и институционализованом. (Бодлер 1985: 6–7). Године 1837. Бодлер у школи добија своју једину песничку ловорику када је награђен као другопласирани добитник награде на такмичењу у саставу у стиху, писаном на латинском, на тему *Филопмен на Немејским играма*. Две године касније, 1839. године искључују га из школе због недисциплине будући да је одбио да преда цедуљицу коју му је додао друг, те завршни испит полаже приватно и тако завршава своје школовање. У то време Бодлеров очух је на успону своје каријере током Јулске монархије чиме бива унапређен у бригадног генерала. Генерал Опик је рад да Бодлеру помогне да постане дипломата, али он то одбија уз образложење да жели да се посвети књижевности, јер је за њега дух пустоловине драгоценији од оскудне реалности. (Бодлер 1985: 7). Присећајући се тог сукоба, госпођа Опик године 1868. Шарлу Аслиноу, који прави збирку дела свог прерано отишлог пријатеља, поверава следеће речи:

„Како нас је само пренеразило Шарлово одбијање свега што смо желели да учинимо за њега и та његова огромна жеља да полети својим крилима и постане писац! То је скинуло чаролију с нашег, до тада тако срећног, живота! Каква бол!” (Pia 2012: 18).

² Иако је писано латиницом, у овом тексту ће исечци из поменутог дела бити исписани ћирилицом.

Један тренутак оставља посебан траг у Бодлеровом животу – шамар који добија од очуха током свађе за породичним оброком. Са циљем да га начине послушним, он добија задатак да се отисне на путовање паробродом *Le Paquebot des mers du Sud*, на којем је командант њихов породични пријатељ, тако да од јуна 1841. до фебруара 1842. будући песник путује тропским поднебљем што породици Опик не доноси очекиване резултате. Међутим, ово путовање обogaђује песникову машту егзотичним погледима, а на његову поезију ће оставити траг, о чему сведочи песма *Албатрос (L'Albatros)*, као стуб на којем почива збирка *Цвеће зла (Les Fleurs du Mal)*. Након путовања, нетрпељивост Бодлера и генерала Опика ескалира у већ поменути потпуни прекид њиховог односа. (Бодлер 1985: 7–8) (Baudelaire 1974: 3). Сматра се да је Бодлер током путовања побегао са пароброда, након што је обишао Маурицијус, Бурбон, Коломбо и Калкуту, а потом се вратио у Париз. Успоменама са овог принудног путовања дугујемо неке песме које одликује егзотизам: *Пређашњи живот (La vie antérieure)*, *Егзотични мирис (Parfum exotique)*, *Једној креолки (À une dame créole)*, *Далеко одавде (Bien loin d'ici)*, *Жени са Малабарске обале (À une Malabraise)* као и друге слике из песама у којима се спомиње море. (Pia 2012: 21–22). Банвил је, преносећи Бодлерове речи, испричао занимљивост да је у једног афричкој земљи песник, пошто се сместио у породицу на коју су га упутили мајка и очух, одлучио да не остане у том домаћинству. То је учинио како би избегао домаћина баналног духа који га је замарао, те се отиснуо у планину и живео са једном младом, крупном и обојеном девојком која није говорила француски, али му је кувала чудно зачињене гулаше у лонцу од исполираног бакра, око којег су плесали наги црнцићи. Толико је Бодлер лепо описао те гулаше да би их свако ко би чуо ту причу радо појео. Можда се радило о накићеној причи како би задивило своје пријатеље. Без сумње је на Маурицијусу код господина Отара де Брагара (Autard de Bragard) упознао младу Малабарку, кћерку Индијке из Бенареса и рођаку домаћице куће. За госпођу Отар де Брегар је октобра 1841. године написао сонет *Једној креолки* који је добио своје место касније у збирци. (Pia 2012: 22).

Када се Бодлер вратио са путовања, постао је пунолетан. Закупљају га нова књижевна познанства, и то са десет година старијим Теофилом Готјеом (Théophile Gautier) и са две године млађим Теодором де Банвиллом (Théodore de Banville). Тада захтева и да му породица исплати наследство од оца. Знајући за његово расипништво, брачни пар Опик труди се да одгоди исплату, а већ задужени наследник упада у веће дугове. Закупља га дендизам који га притом скупо кошта будући да у свему тежи ка

савршенству. Тако шије одећу по мери, према сопственим замислима, као што је плави фрак са металном дугмади, инспирисан Гетеовим портретом, а затим кратак црни жакет са широким реверима, потом узани сако од велура, или пак широке панталоне од кашмира, супротно тадашњој моди која је наметала уске панталоне. Не занемарује ни своје књиге које повезује на посебан начин и обмотава скупим папиром. Његова тежња за разликовањем огледа се и у понашању за столом када долазе до изражаја његови истанчани гурмански афинитети. (Pia 2012: 25–26). У јуну 1842. године Бодлер се уселјава у зграду на острву Сен Луј (Île de Saint-Louis) на Кеју де Бетин (Quai de Béthune) број 10 где је у приземљу изнајмио пространу собу са високим плафоном. Након неколико месеци, априла 1843. године, сели се у друго приземље у улици Вану (Vaneau). Већ у октобру враћа се на острво и настањује на Кеју Д'Анжу (Quai d'Anjou) у један од апартмана хотела Пимодан (Pimodan). У делу *Моје огољено срце* (*Mon cœur mis à nu*) песник објашњава своју честу промену станишта:

„Студија озбиљне болести ужаса кућног огњишта. Узроци болести. Прогресивно погоршавање исте.” (Pia 2012: 30–31).

Од тренутка када је примио део очевине, песник је у року од две године преполовио ово значајно богатство од седамдесет пет хиљада франака. Тада проналази старе другове, упознаје Нервала (Gérard de Nerval), те среће у једном малом водвиљском позоришту Жану Дивал (Jeanne Duval), мулаткињу која ће га својом грубом лепотом, анималном привлачношћу и спремношћу да му удовољи везати за себе. Она постаје једина његова трајна страст, а поред ње бележи се и присуство других жена у његовом животу, попут глумице Марије Добрен (Marie Daubrin) и чулне, образоване монденке Аполоније Сабатје (Apollonie Sabatier) у којима је поред своје мајке проналазио нешто изван пути. Жана, жена без духа, савести и части, оваплоћивала је у себи његову тврдњу да „јединствена и врховна сласт љубави почива у извесности да се чини зло”. Естетика зла која подразумева Бодлеров дендизам, склоност ка необичном, опседнутост смрћу, схватање и проживљавање порока као најдубљег уживања корени се у овом времену лутања по булеварима и кафанама другујући са њиховим становницима. Међу њима се налази и проститутка Сара, La Louchette, спомињана у вези са венеричном болешћу која оставља печат на његов живот. (Бодлер 1985: 7–8). Конзумирао је алкохол и опијум у кругу париских

уметника, нпр. код сликара Боасара где је и сусрео Теофила Готјеа кога веома цени и коме ће као „непогрешивом мајстору” посветити *Цвеће зла*. (Бодлер 1985: 8–9).

Бодлерово расипништво или живот „отворене руке” како је говорио Надар и његова књижевна активност ограничена на свега неколико анонимних чланака нису му доносили никакве приходе што је натерало његову мајку да му 21. септембра 1844. године судском одлуком укине расипање очевог наследства. Овај чин представљао је посебан ударац на писца који очајан и болестан 30. јуна 1845. године покушава да себи одузме живот. Он ће у себи носити моралну рану коју никада неће исцелити, о чему сведоче следеће речи писане након петнаест година:

„Ова ужасна грешка која ми је уништила живот, покварила све моје дане и обојила моје мисли мржњом и очајем.”³ (Baudelaire 1974: 3).

Након три године Бодлер је на барикадама у радничкој блузи и са црвеном краватом чиме симболизује отпор према режиму оличеном у његовом очуху (Бодлер 1985: 10). У вези са тим догађајима, фебруара 1848. година један Бодлеров пријатељ је говорио да га је видео 2. фебруара увече међу побуњеницима који су управо опљачкали продавницу оружја. Бодлер је носио, како је говорио Жил Буисон (Jules Buisson), кратку двоцевку и лепу торбицу за муницију од жуте коже узвикујући све време: „Хајде да убијемо генерала Опика!”. Овакво понашање било је у потпуној супротности његовом дендизму и његовој равнодушности. О свом револуционарном пијанству у то време Бодлер је писао овако:

„Моје пијанство 1848. године. Које природе је оно било? Жеља за осветом. „Природно” задовољство у уништавању. Књижевно пијанство; сећање на читање.” (Pia 2012: 80–81).

Исте године оснива кратковечни лист *Јавни спас* (*Le Salut public*) са Шамфлеријем (Champfleury) и Шарлом Тубеном (Charles Toubin). После државног удара 2. децембра Бодлер говори да је потпуно изван политике, док његов очух бива постављен за амбасадора у Турској, а потом и у Шпанији. Осетивши непоправљиву и коначну друштвену неправду, Бодлер се повлачи у себе и у опијум и везује за мулаткињу у

³ Превод ауторке дисертације. (Cette épouvantable faute qui a ruiné ma vie, flétri toutes mes journées et donné à toutes mes pensées la couleur de la haine et du désespoir.)

одсутству мајчинске блискости. Крећући се искључиво у књижевном миљеу, он чита и преводи Поа. (Бодлер 1985: 9–10). Уживао је читајући чланак у којем Едгар Алан По, његов херој, дрско разоткрива, уз хладнокрвност мађионичара који демонстрира своје трикове, каквим прецизним, позитивним, математичким средствима, успева да произведе ефекат страшног делиријума у својој песми *Гавран (The Raven)* (Asselineau 1869: 2–3).

Испуњен сплином, сликама и страхом од смрти ствара *Цвеће зла*, а 1857. године збирка бива објављена у издању Огиста Пуле-Маласија (Auguste Poulet-Malassis). Иако доживљава осуду, Бодлерово име се потписује на огледима о сликарству његових савременика. Мноштво чланака допуњују његово песничко дело које привлачи младе обожаваоце одушевљене новом поетиком. (Бодлер 1985: 9–10) (Milošević 2006: 25). Ти знаци подражавања и позивања на његову поезију га радују, па се после другог објављивања *Цвећа зла* у које уноси тридесет две нове песме нада позиву у Француску академију (Бодлер 1985: 10). Чини се да је био свестан значења свог дела, али је само он то схватао и нико други осим њега. Међутим, Виктор Иго је ценио његов рад и говорио о *новом дрхтају (le frisson nouveau)* који је произвео (Baudelaire 1952: 86). Исто тако, британски песник Свинберн (Swinburn) у часопису *Спектејтор (Spectator)* објављује похвалу Бодлеровој поезији те он хита да тај чланак пошаље својој мајци. Тада болест из млађих дана узима маха. Тескоба коју осећа као и нови дугови гоне га на пут у Белгију где држи слабо посећена предавања о уметности. (Бодлер 1985: 10). Можда је Бодлер тек у Бриселу 1864. године морао постати свестан неумољиве озбиљности људске судбине (Baudelaire 1952: 85). Будући да осећа мржњу и презир према Француској и Белгији, у писму својој мајци објашњава како жели да се „славно врати” у Француску и како га у Белгији задржавају његове књижевне обавезе (Бодлер 1985: 10). Током тамошњег боравка писао је четири пута издавачу Вербутсховену (Verboetshoven), власнику издавачке куће *Lacroix et Verboetshoven*, како би га упутио у предавања која ће одржати у Белгији и издавач је присуствовао, а након тога уследио је уговор о сарадњи (Baudelaire 1952: 86–87). Дуго је сањао о овом путу и у својим белешкама из тог периода забележио је следеће речи:

„Побећи из Париза, начинити за годину дана два тома прича и разголићено моје срце..”⁴ (Baudelaire 1952: 87).

⁴ Превод ауторке дисертације. (Fuir Paris, faire en un an deux volumes de nouvelles et mon cœur mis a nu...)

Круг уметности (Cercle des arts) организује та бриселска предавања у великој дворани древне готске палате. На осветљеном подијуму свечано одевен и са белом краватом појавио се рано поседели бледи песник који је сео за сто и раширио рукопис при чему је подигао поглед ка огромној полумрачној дворани где је седело свега десетак посетилаца, али аскетски строго лице песника није одало његово разочарање. Он успева да задржи своје достојанство у тим тренуцима као што је то чинио и у својим најогољенијим песмама. Године 1860. својој мајци пише:

„Што постајем несрећнији, то мој понос расте.”⁵ (Baudelaire 1952: 87).

Током предавања говорио је о поезији и о сликарству Ежена Делакроа (Eugène Delacroix), али су дворану посетиоци почели да напуштају. Белгијски писац Камиј Лемоније (Camille Lemonnier) је, као један од присутних, казао да је на крају осим вратара и приређивача једини он остао у дворани. Песник је након одржаног предавања узео свој рукопис и поклонио се публици као да се ради о пуној дворани. (Baudelaire 1952: 88). Када је Жил Жанен (Jules Janin) у белгијском часопису *Белгијска независност (L'Indépendance belge)* у којем је у циљу одбране традиционалних вредности осудио деструктивизам Бајрона и Хајнеа, Бодлер се нашао прозваним и дао одговор који проналазимо у његовој заоставштини:

„Ви сте сретан човјек. Жалим Вас, господине, што Вам је тако лако бити сретан. Треба да човјек врло дубоко падне, да би се могао сматрати сретним!” (Baudelaire 1952: 90).

Током боравка у Белгији, здравље га издаје, интензивирају се главобоље и вртоглавице, те у марту 1866. године у посети цркви Сен-Лу (Saint-Loup) у Намиру са сликаром Фелисјеном Ропсом (Félicien Rops) Бодлер добија мождани удар чија је последица одузимање десне стране тела и губитак говора. Након што је био хоспитализован у Белгији, доводе га у Париз и смештају на клинику у Пајоу где ће живети још око годину дана, нем и нерасположен, и где умире 31. августа 1867. године. (Бодлер 1985: 10).

⁵ Превод ауторке дисертације. (Plus je deviens malheureux, plus mon orgueil augmente.)

Може се рећи да је Бодлер писао исувише мало да би смео себи да дозволи да напише нешто испод својих могућности, а истовремено је писао и исувише добро да би му се могло замерити што није написао више. У сваком случају, његово дело није мало и може се разврстати у неколико група и то пре формалном поделом него хронолошком. (Бодлер 1985: 11).⁶

У прву групу спадају песничке збирке *Цвеће зла* којима се придружују и остале песме у стиху међу којима су и недовршене, пригодне и песме пронађене после Бодлерове смрти. Овде спада *Париски сплин* (*Le Spleen de Paris*), збирка посмртно објављених песама у прози 1869. године. *Цвеће зла* и *Париски сплин* сачињавају природно јединство допуњујући се стилем и темама до пуне мере Бодлеровог певања и виђења света. (Бодлер 1985: 11).

У другу групу спадају есеји, огледи у класичном смислу речи, приповедачка проза и неколико нацрта за романе и приповетке. Овде се сврстава дело *Веишачки рајеви* (*Les Paradis artificiels*) објављено 1860. године као „монографија о пијанству”. Ради се о књизи о вину и о хашишу урађеној у виду трактата писаног мешовитим језиком филозофије, психологије, природних наука, а који расправља о природи, својствима, употреби и дејству поменутих опојних средстава. Други део ове књиге *Прождирач опијума* (*Mangeur d'opium*) представља изводе из истоименог дела Томаса де Квинсија (Thomas de Quincey) уз које проналазимо Бодлерове коментаре и тумачења као покушај критичког и обавештеног приступа материји. Од осталих огледа издвајају се *Како да отплати дугове онај који је генијалан* (*Comment on paie ses dettes quand on a du génie*), *Избор утешних изрека о љубави* (*Choix de maximes consolantes sur l'amour*), *Савети младим писцима* (*Conseils aux jeunes littérateurs*); дакле теме су уско везане за

⁶ О Бодлеровој делу видети још код: R. Vivier (1927): *L'originalité de Baudelaire*; W. T. Bandy (1933): *Baudelaire judged by his contemporaries*; A. Ferran (1968): *L'esthétique de Baudelaire*; M. Séguin (1939): *Génie des Fleurs du Mal*; M. Raymond (1940): *De Baudelaire au surréalisme*; C. Mauclair (1933): *Le Génie de Baudelaire*; J. Pommier (1932): *La mystique de Baudelaire*, (1945): *Dans les chemins de Baudelaire*; M. A. Ruff (1954): *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*; (1955): *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*; L. J. Austin (1956): *l'Univers poétique de Baudelaire*; B. Fondane (1947): *Baudelaire et l'expérience du gouffre*; P. Arnold (1947): *Le Dieu de Baudelaire*; G. Blin (1948): *Le sadisme de Baudelaire*; L. Bopp (1964): *Psychologie des Fleurs du Mal*; A. Kies (1967): *Études baudelairiennes*; L. Cellier (1970): *Baudelaire et Hugo*; P. Arnold (1972): *Ésotérisme de Baudelaire*; R. Lloyd (1980): *Baudelaire's Literary Criticism*; L. Bersani (1981): *Baudelaire et Freud*; J. Starobinski (1989): *La Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*; D. Rincé (1990): *Baudelaire et la modernité poétique*; W. Benjamin (1990): *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*; M. Eigeldinger (1991): *Le Soleil de la poésie: Gautier, Baudelaire, Rimbaud*; F. de Azua (1992): *Baudelaire y el artista de la vida moderna* и бројни други извори на разним светским језицима.

карактеристике Бодлеровог живота. Ту се налази и новела *Фанфарло (La Fanfarlo)*, затим замисао једног романа о *идеалу брачне љубави*, како се наводи у предговору збирке (Бодлер 1985: 12), и низ кратких новела које би носиле општи наслов *Војнички живот (La vie militaire)*. Ниједан од нацрта није завршен те нам дозвољава да наслутимо шта су скривали сви наслови, кратке белешке, упућивање на чланке из дневних новина и на историјске догађаје. Његов драмски покушај делимично је остварен у *Идеолусу (Idéolus)*, драми у стиху. Оквир је антички у којем је требало да зазвучи особеност Бодлеровог стиха. *Дон Жуанов крај (La fin de Don Juan)* и *Пијаница (L'Ivrogne)* тек су видљиви нацрти. Све недосађане замисли доприносе покушају да се Бодлерово стваралаштво подробније схвати, објашњава се у тексту збирке (Бодлер 1985: 12).

У наредну групу остварења спада обимно критичко дело и тек оно остварује противтежу Бодлеровој поезији, односно потврђује размеру његовог аналитичког мишљења и критичког духа, опсег образовања и истанчаност укуса, поглед на свет, културу, морал и уметност (Бодлер 1985: 13). Око 1840. године еволуција јавног духа бележи велико интересовање за сликарство које поезију скида с трона. Делакроа који је полако почињао да се истиче, окупља око себе храбре људе који не чекају објаву светске патње да би препознали и бранили оно што њихов суд потврђује. У тој бици је Бодлер и тако настају његова прва дела о сликарству: *Салон 1845. године (Le Salon de 1845)* и *Салон 1846. године (Le Salon de 1846)*, наводи се у Аслиноовом делу (1869: 15–16). Он је дубок попут теоретичара и као естетичар у области ликовне уметности. Заправо систематски прати уметнички живот Париза посебно током 1845, 1846. и 1850. године те објављује огледе о сликарима попут Делакроа, Енгра (Ingres), Домијеа (Daumier), Гаварнија (Gavarni) или Гија (Guu). Говори о мотивима и о средствима сликарства, о улози и о методи критике, о суштини смешног у ликовној уметности, о моћи уобразиље, о лепом и о савременом. Овај песник XX века се, осим бављења књижевном и ликовном критиком, одушевљен Вагнером, остварује и у музичкој критици. Интересујући се за историјска и теоријска питања, он пише о Шелију, Шамфлерију, Лаклоу, Игоу, Поу, Банвилу, Борелу. Занима се пре свега за савременике и то за њихова дела, а не за њихове личности и њих саме, сматрајући их својим саговорницима. (Бодлер 1985: 13).

Засебан део Бодлеровог опуса чини књига о Белгији замишљена под насловом *Јадна Белгија (Pauvre Belgique)* као путопис са антрополошким и социолошким

елементима, која анализира друштво, политику, културу и уметност. Бодлер је желео да се освети и у своје име и у име Француске, земље које се гнушао и из које се изгнао, али коју је ипак призвао ради поређења. Ова књига, тако жучна и чудна, разрађена као нацрт за чудовишан памфлет, у нацрту је само и остала. (Бодлер 1985: 13). Са друге стране, завршава мању збирку сатиричних епиграма писаних с истим циљем насловљену *Amœnitates Belgicæ*, која настаје упоредо са *Јадном Белгијом*. Епиграми носе његову иронију и немају ничег заједничког са важним карактеристикама поезије, а бивају објављени делимично за његовог живота. (Бодлер 1985: 14). Писани без књижевних намера, лични дневници *Варнице (Fusées)*, *Хигијена (Hygiène)*, *Моје срце на длану / Моје огољено срце (Mon cœur mis à nu)* који се баве свакодневицом сачињавају последњи том Бодлерових текстова. Томе се могу додати и писма о мајци, ретким пријатељима и пријатељицама и попис докумената у којима је писао о свом животу. (Бодлер 1985: 14).

Како се наводи у издању збирке (Бодлер 1985: 14–15), посебан подухват Шарла Бодлера јесте превођење које се скоро искључиво односи на дела Едгара Алана Поа. Поа је преводио са надахнућем обожаваоца и са наклоношћу онога који у туђини проналази свог сродника те ово преводилачко достигнуће оставља печат на Бодлерове животне поруке садржане у *Цвећу зла* и у *Париском сплину*.

2.2. Плодови песниковог умећа као корен *Цвећа зла*

Ако Бодлера можемо сматрати првим модерним уметником, то је пре свега јер је прихватио да сагледа свет онакав какав јесте. Обузет свакојаким сценама које нуди град, он их не одбацује следећи застарелу уметничку традицију. Напротив, песник их обелодањује, као што ће након њега то радити Рембо (Rimbaud), Аполинер (Apolinaire), Верхарен (Verhaeren), Елијар (Eluard) или пак Понж (Ponge). Шарл Бодлер посматра своје окружење испитујући срце и свест који нису априори морални и на тај начин поставља нови, али исто тако и провоцирајући поглед на свет. Пре Рембоа он је истовремено и воајер и „видовњак” који чита изван видљивог и, интерпретирајући свакодневни живот наших урбаних друштава, открива колико је он необичан. Преводилац и дешифрер „узајамности” открива чудесност нашег света скривену иза привидне баналности или најпрљавије ружноће поигравајући се сликама. (Baudelaire 2013: 9–10). У делу Шарла Аслиноа (1869: 2–4) истиче се да је Бодлер веровао у

припремљена чуда, у могућност да се у читаоцу, са сигурношћу, пробуди одређена сензација. Ово уверење код њега било је само последица чувеног аксиома Теофила Готјеа: „Писац, који за ма коју идеју, палу с неба као аеролит, нема довољно речи да је изрази, није прави писац”.⁷ Бодлер би се радо надовезао: „Сваки песник који се свесно не учини бриљантним, узвишеним, страшним или гротескним не заслужује име песника”.⁸ Његова је техника била *концентрација* што објашњава интензитет ефекта који је остваривао у ограниченим пропорцијама на пола странице написане прозе или у сонету. Тиме се објашњава и његова пасионирана наклоност према композицији, плану и конструкцији у духовном стваралаштву, као и његово стално проучавање комбинација и проседеа. Зато и кажу да је у њему постојала нека наивна детиња радозналост из које је ломлио играчке да би увидео од чега су оне направљене. Прижељкивао је да постоји метода која ће некога начинити оригиналним верујући да је генијалност ствар учења. Зато се више пута хвалио да је одржао песничку школу и да је у двадесет лекција оспособио првог ученика да напише епске или лирске стихове, обелодањује Аслино.

Борислав Радовић у предговору збирке *Цвеће зла* (1985: 16) наводи да се француски песник и историчар уметности Ив Бонфоа (Yves Bonnefoy) пита „шта је Бодлер пронашао у уметности што га разликује од Игоа” и утврђује „да су то иста средства, ако је свест унета у дело и остварени циљеви без заједничке мере”, и у праву је искључиво у другом делу тврдње, јер се на темељу тих средстава и поступака, као на темељу битних конкретних датости извесне поезије, може установити разлика између Бодлера и свих француских романтичара укључујући и Игоа. Бодлер се заправо не огрешује о конвенционални стих већ га освежава и преображава у реченични ток у складу са духом класичне француске прозодије. Он притом у свој израз уноси рационалистичку тачност, јасноћу и једноставност једног Малерба или Расина. Радовић на истом месту закључује да се може рећи да се ради заправо о језику расправе о методи поезије као што је и Декартов језик наслеђе француској филозофској речи. Робер Вивије (Robert Vivier) сматра да је Бодлер настављач елемената романтизма који нису достигли своју пуну потврду (Бодлер 1985: 18). Његово поимање беде и неправде омогућава да га сматрамо ближим романтизму него реализму. Стога је

⁷ Ауторкин превод. (Un écrivain qu'une idée quelconque, tombant du ciel comme un aérolihte, trouve à court de termes pour l'exprimer, n'est pas un écrivain véritable.)

⁸ Ауторкин превод. (Tout poète qui ne fait pas être à volonté brillant, sublime, ou terrible, ou grotesque, ne mérite pas le nom de poète.)

свака невоља пре него што постане општа била његова лична, а сваки бол постајући његов, постајао уједно светски бол. (Бодлер 1985: 19–20). Ретки су они који су посумњали у истиниту оригиналност и мистични карактер ове поезије која се не обраћа више једном површном сензибилитету већ читавој души како би се она дубински спознала (Baudelaire 1974: 10).

На питање шта је то поезија и каква је њена улога, Бодлер одговара да је њена сврха у разликовању Доброг од Лепог, Лепоте у Злу. Затим истиче да ритам и слика могу да одговоре у човеку бесмртним потребама за уједначеношћу, симетријом и изненађењем јер, како је говорио, песничко казивање може да подражава водоравну линију, праву узлазну или силазну линију, граничећи се притом са музичком уметношћу и са математичком науком. Може и да стреми ка небу или да са убрзањем понире ка паклу, може ићи спиралом, а исто тако у могућности је и да опише параболу или да се креће у цик-цак линији стварајући низ наспрамних углова. Поезија се приближава филозофији и њено је дејство у области естетског и етичког, а предмет јој је људска душа укључујући сву своју комплексност. Стога песник мора бити заљубљен у страст и одлучан у потрази за средствима којима ће је изнети на највидљивији начин. А та Бодлерова страст се огледа у крајностима, у двосмислености и двозначности осећања, у сталном раздору физичког и духовног, у контрапункту ужаса пред животом и тежње ка смрти. Из романтизма произлазе тематике побуне и бекства, али своју трагичност постижу у Бодлеровом песничком изразу, док су љубавно и наркотично пијанство само путеви да се изађе из сплина и да се досегне апсолутно, односно смрт. (Бодлер 1985: 17–18). Међутим, смрт у његовој поезији присуствује као други глас, глас који омогућава да се започне расправа и да настане драма. Ради се заправо о противтежи и о јемству стварности коју та поезија носи и представља. Бодлер се тражећи истину речи суочио са истином смрти. Своју позорницу није желео да прикаже у готском духу, чинећи је језивом и уверљивијом, већ је желео да је осветли најтамнијом светлошћу. У речима „сведен на најбоље, најтамније, у себи, уобличено у духу” Бонфоа је желео да види једини излаз и судбину Бодлера. (Бодлер 1985: 18–19). Како се објашњава у збирци (Бодлер 1985: 15), попут Балзакове прозе или Домијеових слика, ради се дакле о новом искуству израженом новим средствима. Односно, реч је о градској уметности која се више не туђи од градске вреве и залази у најмрачније кутове грађанства црпећи надахнуће из сопствене свакодневице, откривши притом склоност ка натурализму. У делу Милоша Милошевића (2006: 35) наводи се да је Бодлерова

заслуга та што је од градског пејзажа, кућа, соба, ентеријера начинио предмет свог размишљања и што запажа у њима скривене аналогije са својим властитим контрадикцијама. Аутор напомиње да се уводи термин „света проституција душе” који подразумева стање општег стапања где субјект и објект апсорбују један другог.

У Милошевићевом (2006: 31–32) издању се још говори о томе да поезија на којој почива Бодлерова лирика не жели да своју пажњу усмерава на позитивне „емоције”, нити настоји да тежи складу и лепоти у уобичајеном смислу речи. У центар њене пажње сада долазе изузетна стања духа, изузетне идеје, све оно што одступа од уобичајеног и нормалног. Поезија дакле више не жели да саопшти, увери, гане или изазове саосећање, већ тежи да проузрокује негодовање, отпор, чак и гађење. Она настоји да сугерише, изненади и да читаоцу скрене пажњу од свакодневице. Жак Перен (Jacques Perrin) (Baudelaire 2013: 10–11) у предговору једног издања збирке скреће пажњу на то да та естетика шока која има циљ да изненади, односно да створи активно учествовање читаоца и гледаоца постаје основни принцип савремене уметности. О томе сведоче и дадаисти или надреалисти, укључујући Далија, Луиса Буњуела, Аполинера, Уелбека, Енди Ворхола или француског уметника Армана који сакупља старе емајлиране бокале у витрини од плексигласа. Дакле као основни принцип намеће се реклама, ново полазиште које треба да зачуди, а потом и да заведе, односно да изазове да би се створила реакција. То значи да наша свакодневица, банална, вилинска и покварена, бива рехабилитована и као таква улази у уметничко поље. Бодлер, донжуан сензација, нама је показао тај пут. Треба се без задршке препустити тој „светој проституцији душе” која нас смешта у исто срце света како бисмо осетили све добре и лоше еманације, наводи се у поменутој публикацији (Baudelaire 2013: 11).

У Милошевићевом (2006: 34) скупу есеја истиче се да Бодлер у природи види складиште аналогија и надражај за нашу машту. Он сматра да је сав видљив свет само складиште слика и знакова којима ће машта дати једно релативно место и вредност. То је наиме нека врста хране коју машта треба да свари и преобличи. Из тога следи да Стварање треба схватити као скуп знакова које треба протумачити, исто као што се карактер човека, према швајцарском песнику Лаватеру (Lavater), чита из црта његовог лица. Додаје се притом да Бодлер употребљава синтагму „шума симбола” чији скривени смисао треба разоткрити. Спознаја истинитог значења, једино реалног, које нам говори да су ствари само један део оног што значе, дозвољава привилегованима, као што је предестинирани песник, да уђу и да се крећу пријатно у спиритуалном

простору који запљускује видљиви свет. Све видљиво, како тврди Новалис, почива на невидљивом, што значи да се та основа не може сазнати, оно што је опипљиво на неопипљивој основи. У песниковом сонету *Сагласности* огледа се начин на који он крчи пут до света аналогија. Задатак песника је да запажа аналогије, сагласности, које добијају литерарни вид метафоре, симбола, поређења или алегорије, како се на истом месту наводи. Те сагласности се, чини се и напомиње у раду (Milošević 2006: 35), развијају на три плана: а) најпре постоје еквиваленције између различитих чула, мириса, боја, звукова; Бодлер истиче своју мисао да уметности теже, ако не да надоместе једна другу, а оно бар да једна другој пруже нове снаге; б) датости чула имају „проширеност бескрајних ствари”, како то песник наводи, одакле произлази да извесна жеља, жаљење, мисао, ствари духа могу да пробуде неку одговарајућу сагласност у свету слика и обрнуто; в) песник истиче да ми видимо само наличје бића и ствари, јер једино дух који има неку врсту другог вида разабире кроз привидности претворене у знакове и симболе одразе једног надсензибилног универзума.

Од Бодлера и Рембоа поезија постаје фрагментарна, дисонантна, каткад тамна и неразумљива, склона томе да читаоца изненади. Она је заокупљена језиком у којем види нешто више осим средстава за изражавање мисли и осећања. У таквом процесу језик постаје неисцрпни предмет истраживања, експериментисања, одушевљења као и оспоравање које се догађа у ћутању. Та опседнутост језиком води до „осамостаљивања” казивања. Схватило се да романтизам није довољно разбио стеге које су наметнуле књижевности, стога мора да одговара на филозофске идеје, тј. на стварност, а те стеге није успео ни реализам да разбије јер он описује живот такав какав јесте и какав би требало да буде. (Milošević 2006: 33). Као и ми сами, Бодлер „човек из масе” у том фасцинантном универзуму, као и у чудесном граду, истиче нашу контрадикторност, нашу суштинску потребу за осамљивањем, док наша жеља за удруживањем чак ни код њега није политички ангажман. Он се радије окреће „атељеу који пева и чаврља” и фасциниран је „пролазницом”, прати „ситне старице”, жели да „слушкињи” донесе „неколико цветова” при чему показује наклоност према онима без наследства, не препуштајући се притом сентиментализму. Просјакиња је обична скитница, а „седам стараца” се прерушава у одвратне „приказе” које се умножавају и застрашују песника. Ситне старице се преображавају у „ишчашена чудовишта” која изазивају „тајна задовољства”. (Baudelaire 2013: 11–12). То је свет такав какав јесте и он се осећа у лепоти своје ружноће. Отуд и та „двострука поставка” коју осећа у

дубини свог бића истичући да „једна иде ка Богу, а друга ка Сатани”. (Baudelaire 2013: 12). И ту се јасно истиче други аспект Бодлеровог модернизма: „човека из маса” обузео је „сплин”. Најмање дванаест песама из збирке евоцирају експлицитно ову душевну болест, која, подсећајући на „меланхолију” Старих, паскаловску „досаду”, или чувено „зло века” романтичара, најављује Кјеркегорову „муку” или Сартрову „мучнину”. У писму које упућује мајци 1857. године Бодлер тако дефинише то зло створено из немоћи да се достигне недостижан Идеал, та „енглеска испарења” о којима је Дидро век раније говорио. У том писму говори следеће:

„Осећам огромно обесхрабрење, неподношљиву усамљеност, стални страх од нејасне несреће, потпуно неповерење у снагу, потпуно одсуство жеља, немогућност да пронађем било какву забаву... Без престанка се питам: чему ово или оно? То је истински дух сплина.”⁹ (Baudelaire 2013: 12–13).

Обесхрабрење, самоћа, нереални страх, егзистенцијална досада: зар он не описује стање духа које бројни наши савременици већ познају? (Baudelaire 2013: 12–13). У вези са ништавилем Бодлер говори да пут ка њему није бекство већ истраживачки подухват који води ка дну непознатог, односно у откровење (Бодлер 1985: 18). Будући да у овом свету у сталном покрету где су традиционални репери ишчезли, а неизвесна будућност остаје у стању химере, неке упечатљиве слике које Бодлер ствара проналазе у нама дубоки одјек као што су то: пукотина, бумбар, хроми дани, поклопац, затвор, понор, завера. Сличан ефекат у нама изазива атмосфера из филма *Изгубљени у преводу* (*Lost in Translation*) од Софије Кополе, или пак слика из романа Вилијама Стајрона *Видљива тама* (*Darkness visible*). (Baudelaire 2013: 13).

Песник тежи и ка томе да редефинише лепоту. Према дугој традицији, лепота се сводила на принцип хармоније са суштинском референцом да је Природа извор доброг и лепог. За Бодлера је лепо увек чудно и рађа се често из извештаченог. За разлику од уметника који углавном уздижу само један аспект природе, он настоји да уграби све њене чиниоце, а нарочито ако су они контрадикторни, те из тог разлога он мисли и пише само уз помоћ антитеза, што се илуструје и називом саме збирке песама *Цвеће зла* чије име дугује свом пријатељу, новинару, критичару и романописцу Иполиту

⁹ Превод ауторке текста. (Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque... Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? à quoi bon cela ? C'est le véritable esprit du spleen.)

Бабуу (Hippolyte Babou). Дакле, Бодлер жели да екстрахује лепоту из Зла и да са читаоцем ужива у лепоти гиганта, труле стрвине под сјајним сунцем које је крчка или у лепоти ситних старица јер „су ти ишчашени монструми некада били жене” које треба волети. Као у песми „Париски сан” он испробава раскош и мијазму модерног града полазећи од заносног сна идеалног Града до покварене и мртвачке стварности мале собе. Ово је леп пример уметникове амбивалентности, где је он истовремено „принц облака” док лети у Идеалу, али и „изгнаник на земљи” када се након ноћи чудесних снова нађе у својој тужној мансарди. (Baudelaire 2013: 10). Бодлерова лепота је смела и она презире сваку лепу лаж или љупкост, а изазива, дозива и опева оно што би требало по неписаним и написаним законима једнако прећутати; код њега је та лепота страст сведочења (Baudelaire 1952: 90).

Према речима Аслиноа, Бодлер је 1843. године имао петнаестак главних делова збирке. Она је током десет година неколико пута била објављивана под различитим именима док није угледала светлост дана. Године 1845. Бодлер је почео да објављује поједине песме у часописима попут *Уметника (L'Artiste)*, *Корзиканца (Le Corsaire)* и *Ревује Париза (La Revue de Paris)*. Следеће године након Салона објављује следећи том поезије под насловом *Лезбејке (Les lesbiennes)*. Од 1848. године дело носи назив *Лимбови (Les Limbes)* и под тим именом у часопису *Скуитински гласник (Le Messager de l'Assemblée)* 9. априла 1851. године представља избор од једанаест песама међу којима су следеће: *Мачке (Les Chats)*, *Смрт уметника (La Mort des artistes)*, *Напукло звоно (La Cloche fêlée)*. Исте године Бодлер пише мајци да ће његово дело бити публиковано до краја године. Међутим, требало је сачекати 1. јун 1855. године да би се у часопису *Ревуја два света (La Revue des Deux Mondes)* под још необјављеним насловом појавило *Цвеће зла* са осамнаест песама међу којима су се налазиле и следеће: *Читаоцу (Au Lecteur)*, *Реверсибилност (Réversibilité)*, *Путовање на Кутеру (Voyage à Cythère)*, *Позив на путовање (L'Invitation au voyage)*, *Moesta et Errabunda (Moesta et Errabunda)*, *Непријатељ (L'Ennemi)*, *Пређашњи живот (La Vie antérieure)*. Дакле ова збирка је производ дуге песникове елаборације коју дугује својој неодлучности и жељи за савршенством. Пуле-Маласису је 1857. године рекао: „Борим се са тридесетак недовољних, непријатних, лоше смишљених, лоше изримованих стихова.” Штампар Маласис 25. јуна исте године у продају ставља 1300 примерка *Цвећа зла*. Прво издање садржало је сто песама и било је подељено у пет секција: 1.

Сплин (*Spleen*; 77 песама), 2. *Цвеће зла* (*Fleurs du Mal*; 12 песама), 3. *Револт* (*Révolte*; 3 песме), 4. *Вино* (*Le Vin*; 5 песама) и 5. *Смрт* (*La Mort*; 3 песме). (Baudelaire 1974: 7–8).

Година 1857. је црна година за француску књижевност будући да се прекршајни суд са Сене као гарант моралног поретка Другог царства острвљује на „раскалашне” писце који вређају морал и религију. У групу тих писаца спадају: Алфонс Кар (Alphonse Karr), Гзавије де Монтепен (Xavier de Montepin), Ежен Си (Eugene Sue). Две публикације привлаче посебну пажњу, а то су Флоберова *Госпођа Бовари* (*Madame Bovary*) која бива ослобођена пресуде и Бодлерово *Цвеће зла* које доспева на суд. Тог 20. августа, атмосфера у Палати правде постаје узаврела, јер тужилац из доба царства Ернест Пинар (Ernest Pinard) подиже оптужницу. Овог човека слабе репутације али изразите вештине новинари и карикатуристи из опозиције називају лудаком и краставом жабом, а он осуђује дело говорећи да се ради о „опасностима мириса произашлог из извесног цвећа, о мирису који удара у главу, опија нерве, доноси невољу, ствара вртоглавицу, а може и да убије”. Изгубљен случај против *Госпође Бовари* га чини опрезнијим те се чува новинара Гистава Бурдена (Gustave Bourdin) који 5. јула на првој страни *Фигара* објављује следеће:

„У неким тренуцима сумњамо у ментално стање господина Бодлера, а у неким и не сумњамо више... Ту одвратник среће огавника терајући га да се придружи зараженику. Никада се на тако малом броју страница није видело толико груди које се гризу и жваћу; никада нисмо присуствовали сличној ревији демона, фетуса, ђавола, хлорозе, мачака и гамади.”¹⁰ (Baudelaire 2013: 8).

Пинар се поносио књижевношћу и са одушевљењем упустио у мукотрпно објашњавање неких Бодлерових песама у којима је он прешао „границу”. За њега заправо уметност без правила није више уметност. То је жена која би скинула сву своју одећу. Неколико песама тужиоцу изазивају вртоглавицу, као нпр. *Накит* (*Les Bijoux*), песма у којој препознаје нагу жену како испробава позе пред својим фасцинираним љубавником. Потом песма *Метаморфозе вампира* (*Les Métamorphoses du vampire*) у којој открива жену вампира како гуши човека у свом меком наручју остављајући његово модро тело на душеку у тренутку када се немоћни анђели опчињавају њоме. У

¹⁰ Превод ауторке текста. (Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on n'en doute plus ... L'odieux y coudoie l'ignoble, le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins en si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine.)

овој чувеној парафрази, у којој Пинар опчињен узбудљивим еманацијама из поеме која га опседа, прави лапсус употребивши реч *меко наручје* (*bras veloutés*) уместо *страшно наручје* (*bras redoutés*). (Baudelaire 2013: 8).

Тако је 25. августа Пинар могао коначно да буде задовољан: Бодлер је са својим издавачима осуђен на издају јавног морала те је шест песама забрањено: *Лезбос* (*Lesbos*), *Проклете жене* (*Femmes damnées*), *Лета* (*Le Léthé*), *Превеселој* (*À celle qui est trop gaie*), *Накит* (*Les Bijoux*), *Метаморфозе вампира* (*Les Métamorphose du vampire*). Ове песме ће 1866. године бити објављене у Бриселу у брошури *Разне песме / Олупине* (*Les Épaves*), а касациони суд деведесет две године након првог издања, тачније 1949. године враћа забрањене песме. То доказује вртлоге проузроковане делом које је невероватно испред свог времена и дефинише суштину модерне уметности: оригиналност, провокацију, укратко прекид. Боље разумемо зашто ће уметник још увек и заувек бити супротстављен цензури наших друштава где је враћање моралу више него икада присутно. И данас, писци и филмски ствараоци налазе се насупрот новом Ернесту Пинару и они пред уметнички израз постављају баријеру пуританизма, односно нетолеранције. (Baudelaire 2013: 9). Како је био приморан да из циклуса којем су припадале одстриани поменуте песме, Бодлер након плодне 1859. године у своју збирку уврштава неке од најлепших песама: *Мале старице* (*Les petites vieilles*), *Лабуд* (*Le Cygne*), *Седам стараца* (*Les sept vieillards*), те се у збирци појављује нови циклус *Париске слике* (*Tableaux parisiens*). Иако нису све песме нове у овом циклусу, распоред песама и циклус је нов и коначан. Тако уместо сто песама из првог издања у издању из 1861. године тридесет две нове песме замењују празнину од шест забрањених и распоређене су у оквиру следећих тематских целина: 1. *Сплин и Идеал* (*Spleen et Idéal*; 85 песама), 2. *Париске слике* (*Tableaux parisiens*; 18 песама), 3. *Вино* (*Le Vin*; 5 песама), 4. *Цвеће зла* (*Les Fleurs du Mal*; 9 песама), 5. *Побуна* (*La Révolte*; 3 песме), 6. *Смрт* (*La Mort*; 6 песама). О томо колико је редослед циклуса песнику важан као и свака песма, говори и често цитирно писмо упућено Де Вињију из 1861. године:

„Једина похвала коју тражим за ову књигу јесте да јој се призна како она није пуки албум и како има почетак и крај. Све нове песме написане су са циљем да се уклопе у јединствени оквир који сам био изабрао.” (Бодлер 1975: 271 у Елез 2020: 7)

Исте године, у писму од 1. јануара мајци саопштава следеће:

„Први пут у животу сам скоро задовољан. Књига је СКОРО добра и она ће остати неко сведочанство мог презира и мржње према свему.”¹¹ (Baudelaire 1974: 8)

Пролог *Читаоцу* (*Au Lecteur*) не дозвољава икакву сумњу у дух дела посвећеном Злу. Искуство које нам песник открива је то „горко знање” које дознајемо из *Путовања*. А расцеп који Бодлер осећа дефинише у песми *Моје огољено срце*: „У сваком човеку у сваком тренутку постоје две симултане тежње, једна према Богу, друга према Сатани”. Та склоност ка Богу или спиритуалности је жеља ка успењу, а ка Сатани или анималности је радост спуштања. Спиритуалност и анималност као две симултане постулате управљају целим делом; ако Бодлер ставља акценат на другу значи да прва није никада потпуно одсутна. (Baudelaire 1974: 8–9).

Прва песма *Сплина и Идеала* под називом *Благослов* (*Bénédiction*) дефинише песникову судбину уско везану за духовну авантуру човека, мисију у овом „досадном свету”, проклетство и привилегију, патњу искупљења која припрема отпор светим сластима. То није само романтична тема болног извора генија већ мистична концепција уметности која инспирише прве песме и проналази своје испуњење у *Сагласностима* (*Correspondances*) и у *Светионицима* (*Les Phares*). Том отварању ка Идеалу супротставља се Сплин, јад и премор песника који се одгонетњује у певању селидбе из *Пређашњег живота* (*La vie antérieure*). (Baudelaire 1974: 9).

Трагичност људске судбине се изражава кроз упечатљиву прогресију песама о сплину. Иста инспирација провејава кроз пет делова који сачињавају последњу трећину књиге. *Париске слике* нису упркос свом наслову пука дескриптивна поезија. Кроз сцене унутрашњости и спољашњости у меланхоличним сањарењима и у насилним визијама одиграва се све време људска драма. Следећи *Париске слике*, а претходећи *Цвећу зла*, секција *Вино* изгледа као средство немоћног бега да се човек сачува своје беде. Затим део *Револт* додаје ново поглавље манифестацијама Зла чије искуство прави песник са читаоцем („Лицемерни читаоче, сапатниче мој, брате мој”¹²): присутна су искушења револта која следе песмама из Пијанства (*Вино*) и из Сладострашћа (*Цвеће зла*). А последњи сегмент *Смрт* настаје као закључак дела које у недостатку епилога Бодлер никад није завршио. Ова секција се приказује као жељени

¹¹ Ауторкин превод. (Pour la première fois de ma vie, je suis presque content. Le livre est PRESQUE bien, et il restera, ce livre, comme un témoignage de mon dégoût et de ma haine de toutes choses.)

¹² Превод ауторке текста. (Нурокрите lecteur, mon semblable, mon frère !)

результат по сваку цену, односно закључак очајности мучене душе, побеђене сплином и разорене продорном жеђи идеала. Уместо краја који је садржао песму *Смрт уметника* (*La Mort des artistes*), сада се збирка завршава песмом *Путовање* (*Le voyage*). (Baudelaire 1974: 8–9).

Збирка Шарла Бодлера броји више од седамдесет сонета садржећи различите моћне ефекте. У своје стихове песник уноси нежну и заносну музику, али ипак, он не измишља ритмове. Версификација, углавном у виду традиционалног сонета, са извесним песничким слободама не делује оригинално. Песник мало строфа комбинује с различитим метром, с ретким рефренима. Већина песама писана је у александринцу и у осмерцу класичног склопа. Песник користи уобичајена поетска средства: алитерацију, консонанцу, живописне риме, „те светионике који обасјавају пут идеје”, а употребљава и освежава и старе реторичке проседе: апострофу, ексclamацију, перифразу, алегорију. Попут Малерба или Боалоа, он познаје „моћ да реч буде истакнута”, па чак и ако се ради о најупотребљенијој речи јер и она у његовом изразу носи енергичност. Оригиналнија и модернија је његова склоност ка дисонанцама, понекад произашлим из прозаичности, из неспретности. Бодлер воли да меша контрасте с поетичним вокабуларом свог времена. Његов је стих истовремено и груб и нежан, сензуалан и мистичан, а ефекти изненађења, чудноватости су једни од кључних елемената Лепог. Његове речи поседују моћ безграничних резонанци, у којима перифраза, метафора, симбол или алегорија постају израз универзалне аналогije коју песник има привилегију да разуме и открије. (Baudelaire 1974: 10).

Писац предговора једног издања збирке (Baudelaire 1957: 11) бележи да дуго несхваћено Бодлерово дело данас блиста у пуној снази свог генија. Еволуција поезије с почетка века нам чини приступачнијом лепоту *Цвећа зла*, а Бодлера позиционира на право место, на место претече. Његов утицај је присутан на разним нивоима: у интензивној и концентрисаној поезији Малармеа, у ученој и суптилној музици Верлена, код Рембоа, Лотреамона, све до надреалиста. Његово дело открива нарочито мистичну концепцију поезије која достиже ниво спиритуалног искуства чији је циљ да постави основне проблеме човека. У обнови савремене поезије његова активност је била одлучујућа. Не постоји модерни песник који директно или индиректно не дугује нешто његовом утицају, открива се у поменутом извору. Сретен Марић (2010: 9) бележи да француски писац XX века Гаетан Пикон (Gäetan Picon) у репрезентативној Плејадиној *Историји књижевности* наводи следеће:

„Бодлерово дело није једно песничко дело међу осталима; оно је једна револуција, најзначајнија од свих оних које су обележиле деветнаести век: оно одлучује шта ће убудуће носити нашим очима боје поезије. Година *Цвећа зла* – 1857 – инаугурише једно доба: још увек наше доба.”

Марић (2010: 18) објашњава да француска критика укључујући француске песнике говори о Бодлеру, како је речено, с осећањем нелагодности. Не могу да му не признају значај, али нажалост он не улази у њихове категорије. Спомиње Клодела који се диви његовим стиховима, док у фусноти наводи да је он другоразредни песник. Марић још напомиње Валерија који, са друге стране, узвикује да „мали свезак *Цвећа зла*” тежи да уважи најславнија и најобимнија дела, а у песми *Прибирање (Recueillement)*, песми која га по његовим речима, опчињава, од четрнаест стихова шест је слабо. Валери додаје и то да Бодлерова слава не потиче само од његове вредности, већ и од изузетних околности, како је говорио. Марић (2010: 19) се присећа и Пруста који објашњава да се најбоља песма деветнаестог века не би могла наћи код Бодлера, упоређујући *Цвеће зла* са Игововим *Booz endormi*.

Бодлер није модеран, али ипак модерна с њим узима маха и увек би га довела у питање, али с погледом упртим у њега, подвлачи Марић (2010: 37–38). Додаје да је Бодлер несумњиво песник модерног живота, не случајно вршњак Флобера, реалисте, први велики песник Париза после Вијона, једног Париза који је у међувремену постао модерни велеград. Овај песник у француску поезију уноси извесне елементе историјски значајног, мада књижевно јаловог покрета, покрета „малих романтика”, те прве генерације „уклетих песника” XIX века (Марић 2010: 41). Бодлерова естетика, за разлику од романтичарске, песнику омогућава да од животног блата направи злато. Циљ поезије је да преобрази патњу, да продужи стање сањарења која дозвољавају тренутно измирење с животом, прелазак из ужаса у екстазу. Његово дело о страви и о досади је тако богато и пуно живота сликом, звуком, чулном радошћу. Песникова љубав према лепоти подстиче у нама љубав за животом и то блато претвара у злато, сликовито описује Марић (2010: 47).

2.3. Закључак

Живот песника Шарла Бодлера представља основу за разумевање његове поезије. Зато смо увидом у живот појединца једне грађанске породице XIX века покушали да читаоцу приближимо оквир у који се смештају сви делићи песниковог стварања.

У уводу свог дела о збирци *Цвеће зла*, Весна Елез (2020: 5) објашњава да је Бодлер био оштроуман и веома самокритичан и да је био свестан сопствене вредности, али без става таштог и претенциозног песника жељног славе. Био је денди, заљубљеник у сликарство и вајарство чије су ликовне критике омогућиле да приступи париском јавном животу. Управо тај његов дендизам и култ лепоте скрајнули су веома тешке животне околности под којима је битисао, попут губитка оца, сукоба са очухом, нарушеног здравља, финансијских проблема, укључујући и његов бoемски живот, те честе промене адресе и судски процес поводом *Цвећа зла*, истиче на том месту Елез. Сретен Марић (2010: 7) на упечатљив начин преноси важност Бодлерове личности наводећи следеће речи: „Своју захвалност дугујем песнику толике егзалтације младости, песнику болне чежње за лепшим светом, песнику страва и понора, пркоса и сломова, оном који је у кидањима и мучењима створио неколико песама најраскошније среће за коју зна европска лирика.” Како описује Марић (2010: 11–12), Бодлер је строги традиционалиста, мајстор сонета, строфе, рефрена, риме, односно виртуоз александринца, поштовалац парнасовских алитерација и асонанци, ученик ретора Игоа и суптилног кујунције Готјеа, он је естетa са култом Лепоте.

Увидом у Бодлерово стваралаштво тесно повезаним са његовим животом који на жалост није дуго трајао, можемо закључити да се Бодлер држао утврђених поетских форми у које је уграђивао своју смелу мисао. Његов значај и посебност описују речи Виктора Игоа да је овај песник својим изразом произвео „нови дрхтај” у књижевности (Baudelaire 1952: 86).

3. БОДЛЕР И ЦВЕЋЕ ЗЛА НА ПРОСТОРУ СРБИЈЕ И ЗЕМАЉА БИВШЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

3.1. Преводне верзије *Цвећа зла* у Србији

Први препев Бодлеровог ремек-дела *Цвеће зла* на српском језику урадио је Јован Палавестра (1893–1959), књижевник и преводилац. Превод је 1918. године објавила издавачка кућа *И. Б. Бурђевић* из Сарајева.

Одушевљен Бодлеровом поезијом, како наводи у Уводу преведене едиције *Цвеће зла* (Бодлер 1937: 11), Мита Јовановић¹³ 1937. године издаје своје дело у издању *Француско-српске књижаре А. М. Поповића*. Бодлерова збирка у потпису Димитрија П. Јовановића појављује се 1956. године у издању *Просвете* из Београда.

Истакнути песник, есејиста и преводилац Борислав Радовић (1935–2018), осим Бодлеровог *Париског сплина*, превео је и *Цвеће зла*, а препеви су издати први пут 1964. године у *Београдском графичком заводу*. Његови изабрани преводи објављивани су потом и 1973, 1977, 1982. и 1985. године у издавачкој кући *Рад* из Београда. Б. Радовић 2011. године за издавача *Трећи трг* из Београда приређује двојезично издање *Шеснаест цветова зла Шарла Бодлера*.

Романиста и награђивани преводилац Никола Бертолино (рођ. 1931. године) колекцију песама *Цвеће зла* први пут преводи 1970. године за издавачку кућу *Култура* из Београда. Затим, за *Београдски издавачко-графички завод* 1974. године припрема *Цвеће зла* које је илустровано цртежима Шарла Бодлера. Код истог издавача његов превод је публикован и 1982. године. Издавачка кућа *Paideia* 2006. и 2017. године издаје четврто прерађено издање превода објављеног 1970. године. У оквиру истог издавача *Цвеће зла* у преводу Бертолина појављује се и 2019. године.

Иако по образовању германиста, песник Бранимир Живојиновић (1930–2007) преводио је и са француског и приређивао издања *Цвећа зла*. За *Српску књижевну задругу* из Београда је 1975. године превео *Цвеће зла*, док је за сегмент овог издања

¹³ О овом преводиоцу се једино зна да је превео неколико дела са француског на српски језик: 1) роман *Право на силу (Le droit à la force)* француске ауторке и феминисткиње Жане Лоазо (Jeanne Loiseau), која је писала под мушким псеудонимом Данијел-Лесијер (Daniel-Lesueur), издат највероватније 1931. године у *Народној књижници* из Београда; 2) Лафонтонове (La Fontaine) басне 1934. године за *Француско-српску књижару* из Београда; 3) роман Мориса Декобре (Maurice Dekobra) *Мадона спаваћих кола (La Madone des sleepings)* исте године за *Народно дело* из Београда; 4) оперу *Дон Кихот (Don Quichotte)* коју је написао Анри Каин (Henri Cain), а њену музику компоновао Жил Масне (Jules Massenet), коју је 1935. године објавила издавачка кућа *Привредни преглед* такође из Београда.

Париски сплин превод урадио Борислав Радовић. Његов превод збирке *Цветови зла* потиче из 1988. године, а публикован је у оквиру издавачке куће *Vajat* из Београда. Наредни пут је 1995. године за *Гутенбергову галаксију* такође из Београда приредио истоветно насловљену збирку *Цветови зла*. Издавач *Школска књига* из Новог Сада 2001. и 2004. године публикује *Цветове зла* за које предговор припрема Љубица Рељин. Затим 2018. и 2021. године *Kosmos izdavaštvo* из Београда у сарадњи са *Novom knjigom* из Подгорице издаје *Sveće зла*.

Преводни опус књижевника и преводиоца Коље Мићевића (1941–2020) обухвата, између осталог, и превод Бодлеровог *Sveća зла* уз цртеже Владимира Величковића, који 1979. године публикује издавачка кућа *Glas* из Бање Луке. Следеће издање у потпису К. Мићевића и код истог издавача урађено је 1985. године и употпуњено илустрацијама Леонора Финија. Издавачка кућа *Danteon* из Београда Бодлерову збирку публикује 2010. године.

Истакнути књижевник и преводилац Милован Данојлић (1937–2022) припремио је преведену песничку ризницу *Цвеће зла и остали стихови* за издавачку кућу *Филип Вишињић* из Београда 2003. године. У оквиру *Завода за уибенике и наставна средства* из Београда 2005. године појављују се *Сабрани стихови* Шарла Бодлера, а под истим називом, *Sabrani stihovi*, збирку 2011. године издаје и издавачка кућа *Orpheus* из Новог Сада.

Професор филозофије на Београдском универзитету и теоретичар књижевности Леон Којен (рођ. 1945. године) у више наврата је у оквиру издавачке куће *Чугоја штампа* из Београда приређивао антологију својих преведених песама. Тако овај издавач *Цвеће зла* штампа почевши од 2007. године, а потом 2010, 2013, 2014, 2017. године, с тим што 2017. године збирка гласи *Педесет цветова зла*. Поводом двестогодишњице смрти Шарла Бодлера иста издавачка кућа 2021. године публикује последње издање збирке.

Књижевник Душко Бабић (рођ. 1959. године) приредио је избор препева из *Цвећа зла* 2002. и 2009. године у издању *Српске књижевне задруге* из Београда.

Александар Јовановић је у два наврата објавио свој превод одабраних песама из *Sveće зла: odabrane pesme* у оквиру издавачке куће *Mebijus* 2009. године из Крагујевца и 2010. године код издавача *Imperija knjiga* такође из Крагујевца. Ивана Лазивић урадила је 2007. године избор препева *Цвећа зла: избор препева* у издању *Народне књиге* –

Алфа из Београда. О овим преводиоцима се није говорило судећи према одсуству било каквих информација о њима.

Прва преводна компилација, у којој је учествовало више преводаца, потиче из 1964. године и објављена је у издавачком предузећу *Рад* из Београда. Преводици су: Димитрије Јовановић¹⁴, писац и преводац Божидар Ковачевић (1902–1990), Борислав Радовић, Боривоје Грашић, Мирослав Грујичић, хрватски песници Антон Фарчић и Драгутин Домјанић (1875–1933), Момир Николић, Лела Матић, романиста, књижевник и критичар Зоран Мишић (1921–1976), југословенски револуционар и критичар Моша Пијаде (1890–1957), хрватски књижевник Владислав Кушан (1904–1985), историчар књижевности и позоришта и преводац Живојин Петровић (1907–1986), истакнути песник и преводац Иван В. Лалић (1931–1966), писац и преводац Дуња Робих (1922–1999), Милован Данојлић, Анте Јуревић, позоришни редитељ и преводац Владимир Герић (рођ. 1928. године).

Данило Киш (1935–1989) сачинио је избор песама и припремио предговор за збирку насловљену *Поезија (Fleurs du Mal – Spleen de Paris)* коју је 1968. године објавила *Просвета* из Београда. Осим Д. Киша, у улози преводаца налазе се и Милован Данојлић, Иван В. Лалић, Коља Мићевић и Борислав Радовић. У истој констелацији ће *Просвета* дело поново издати 1976. године. Избор препева из *Цвећа зла* за издање из 1969. године издавачке куће *Рад* из Београда приређује Борислав Радовић, док су преводици Димитрије Јовановић и други.¹⁵

Професор француске књижевности и преводац са романских језика Радивоје Константиновић (рођ. 1934. године) за *Народну књигу* из Београда 1979. године приређује текст и коментаре *Цвеће зла* а преводиоци су: Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино и Борислав Радовић. Исти преводици урадили су и издање које 1999. године публикује *Завод за уџбенике и наставна средства* из Београда.

Романиста, писац, критичар и преводац Никола Ковач (1936–2007) за издавачку кућу *Svjetlost* из Сарајева 1989. године припрема збирку *Izabrane pjesme* чији су преводиоци: Милован Данојлић, Данило Киш, Иван В. Лалић, Коља Мићевић, Зоран Мишић, Борислав Радовић и Бранимир Живојиновић.

Дело под насловом *Поезија, Проза, Вештачки рајеви* које је 1991. године Радивоје Константиновић приредио за издавачку кућу *Светови* из Новог Сада за

¹⁴ Код преводиоца код којих недостају подаци о годинама рођења и смрти ауторка текста није успела да дође тих информација.

¹⁵ Није се дошло до података о којим се још преводиоцима ради.

сегмент *Цвеће зла* има за преводиоце: Бранимира Живојиновића, Николу Бертолина и Борислава Радовића.

За *Удружење издавача и књижара Југославије* из Београда 1997. године избор прepeва које су урадили Никола Бертолино и други припремио је Горан Костровић.

У збирци *Цвеће зла* чији избор 2007. године сачињава Данило Јокановић, а издаје *Граматик* из Београда, преводиоци су: Бранимир Живојиновић, Никола Бертолино, Божидар Ковачевић, Данило Киш, Боривоје Грашић, Иван В. Лалић, Коља Мићевић, Борислав Радовић, Зоран Мишић, Милован Данојлић, Владислав Кушан, Владимир Герић, Моша Пијаде, Димитрије Јовановић и Дуња Робић.

О томе како Бодлерова поезија проналази пут до великог броја читалаца сведочи и податак да је 2014. године у оквиру пројекта *Великани француске књижевности* дневних новина *Блиц* одштампано 165.000 примерака *Цвећа зла*. У овом издању, међутим, није наведен преводилац.

3.2. Преводне верзије *Цвећа зла* у осталим земљама бивше Југославије

Кад је реч о преводу Бодлеровог песничког дела *Цвеће зла* на простору бивше Југославије, присутни су преводи које су припремили писци и преводиоци из Хрватске, Словеније, Северне Македоније, Босне и Херцеговине и Црне Горе.

Године 1866. хрватски преводилац Марин Сабић донео је прве преводе Бодлерових песама у прози, а потом су 1887. године уследили покушаји хрватског песника и писца Рикарда Каталинића Јеретова, затим књижевног историчара Миливоја Шрепела 1889. године, као и Ангелине Одавић 1904. године. У *Дневном листу* почели су да излазе први прозни преводи из *Цвећа зла* у преводу Боривоја Грашића. (Бодлер 1985: 20).

Према доступним подацима, преводиоци Анте Јуревић и Дуња Робић у издавачкој кући *Zora* из Загреба 1952. године издају *Cvjetove zla* које је Федор Ваић употпунио својим цртежима. Владимир Герић је 1956. године приредио збирку песама Бодлера, Рембоа, Малармеа и Валерија под насловом *Veslač: izbor pjesama*. Ову песничку колекцију издала је издавачка кућа *Lykos* из Загреба. Године 1961. Анте Јуревић и Дуња Робић, укључујући и великог песника и преводиоца Тина Ујевића (1891–1955), уз илустрације Федора Ваића, у *Matici hrvatskoj* издају *Cvjetove zla*. Превод А. Јуревића, Д. Робић и Т. Ујевића објављен је код истог издавача и 1965.

године. За издање *Cvjetovi zla*, које *Matica hrvatska* припрема за 1971. годину, преводилац је Анте Јуревић. Ова варијанта садржи неколико поглавља која се баве Бодлеровим стваралаштвом а њих су припремили истакнути хрватски књижевници: Иво Хергешић, Рудолф Груден и Владислав Кушан, уз то је преведен и Сартров чланак о Бодлеру. Преводну верзију *Cvjetovi zla* у издању *Nakladnog zavoda Matice hrvatske* из 1978. саставио је Влатко Павлетић, преводилац је Жељка Чорак (рођ. 1943. године), историчар уметности, књижевни и ликовни критичар. Дело је употпуњено поглављима Рудолфа Грудена и Владислава Кушана. Исте године *Republički odbor Saveza slijepih Hrvatske* из Загреба публикује *Cvjetove zla* на Брајевом писму у преводу Анта Јуревића, Дуње Робић и Тина Ујевића.

За *Mladinsku knjigu* из Љубљане 1977. године словеначки преводиоци Јоже Удович (Jože Udovič, 1912–1986), Андреј Капудер (Andrej Capuder, 1942–2018), Цене Випотник (Cene Vipotnik, 1914–1972) и Божо Водушек (Božo Vodusek, 1905–1978) припремили су превод збирке на словеначком језику под називом *Rože zla* коју је уредила Марјета Васич (Marjeta Vasič). Издање је поново објављено 1984. године. Словеначка књижевница и преводилац Марија Јаворшек (Marija Javoršek, рођ. 1939. године) за издавачку кућу *Cankarjeva založba* из Љубљане 2004. године приредила је своју преводну верзију дела *Rože zla* за коју је поговор написао словеначки песник Борис А. Новак (Boris A. Novak).

Македонски песник и преводилац српског порекла Влада Урошевић (Влада Урошевић, рођ. 1934. године) за издавачку кућу *Македонска книга / Гоце Делчев* из Скопља објавио је 1974. збирку *Поезија Шарла Бодлера*. Године 1982. припремио је препеве, предговор и коментаре збирке *Цвекињата на злато* у издању *Македонска книга / Култура / Мисла / Наша книга* из Скопља. Преводилац В. Урошевић је 1991. године код издавача *Мисирков* из Битоља објавио своје преводе у оквиру збирке под називом *Албатрос*. Македонски преводилац и писац ромске националности Иљаз Шабан (рођ. 1955. године) за издавачку кућу *Мисла* из Скопља 1999. године издаје антологију француске поезије Бодлера, Рембоа, Елијара и Бонфоа на македонском и ромском језику.

Никола Ковач приредио је препеве Бодлерове поезије под називом *Izabrane pjesme*. Дело је 1981. године објавила издавачка кућа *Svjetlost*. Збирку *Cvijeće zla* у преводу Марка Вешовића (рођ. 1945. године), писца, књижевног критичара и преводиоца пореклом из Црне Горе, 2000. године објављује *ZID* из Сарајева, а наредне

2001. године издавач је *Svjetlost. Biblioteka za slijepa i slabovidna lica* у Босни и Херцеговини 2019. године припрема звучни снимак *Cvijeća zla* у преводу Марка Вешовића чији је текст прочитала Аида Крехић.

3.3. Монографије и поглавља у стручним делима

Велики број стручних монографија српских песника, преводилаца и научника почива на испитивању Бодлерове лирике, а преводе се и бројне стране студије тог типа.

Песник Драгослав Лацковић 1993. године за издавачку кућу *Зajедница књижевника Панчева* приређује дело *Алхемија Бодлер: песме*. Издавачка кућа *Oktoih* из Подгорице 1997. године припрема текст Марсела Пруста *О Бодлеру, Флоберу и Морану* (*Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*) који са француског преводи Зорица Тајић. На примерима Флобера и Бодлера, француски социолог и филозоф Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) разматра однос уметности и њеног контекста у делу *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности* (*Les règles de l'art / Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*) које 2003. године публикује издавачка кућа *Светови* из Новог Сада, а преводиоци су Владимир Капор, Зорка Глушица, Јована Навалушић, Соња Гобец и Михајло Летајев. Истакнути преводилац и професор Сретен Марић 2010. године за *Службени гласник* из Београда приређује стручно дело *О Бодлеру и Лотреамону*. Преводилац и песник Бојан Савић Остојић за издавачку кућу *Карнос* из Лознице 2011. године преводи комплетан аналитички текст Жана Старобинског (Jean Starobinski) под називом *Меланхолија у огледалу: три читања Бодлера* (*La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*). Аутор Лазар Атанасковић у оквиру темата *Гнев* који 2020. године приређује Драган Проле, а публикује *Адреса* из Новог Сада ради студију *Фрагменти искуства гнева: Бенјамин и Бодлер*. Књижевна истраживања о Бодлеровом стваралаштву ауторка Весна Елез сажима у стручној монографији названој *О Бодлеровом Цвећу зла* коју 2020. године штампа *Филолошки факултет у Београду*.

Немали број сегмената у оквиру стручних текстова или рукописа више аутора посвећен је Бодлеру.

Такав је случај у делу *Један вид француске књижевности* писца и преводиоца Душана Матића које 1952. године издаје *Просвета* из Београда. У Књизи број 2 дела *Istorija zapadnoevropske književnosti* аутора П. С. Кохана коју са руског језика 1955.

године преводе Мила Стојнић и Нана Богдановић говори се о Шарлу Бодлеру. Издавач је *Veselin Masleša* из Сарајева. Критичар, писац и преводилац Јован Христић у оквиру ауторског дела које потиче из 1957. године под називом *Поезија и критика поезије* проучава, између осталог, и Бодлерово стваралаштво. Издавач је *Матица српска*. Есеји Жан Пол Сартра названи *О књижевности и писцима* издати 1962. године за *Културу* из Београда обрађују Бодлера. Избор и предговор урадио је Сретен Марић, а превод и напомене написала је Фрида Филиповић. С. Марић се у оквиру свог дела *Гласници апокалипсе: записи и есеји*, објављеног у *Нолиту* из Београда 1968. године, дотакао и Бодлера.

Године 1964. група истакнутих интелектуалаца окупљена око историчара књижевности Војислава Ђурића у коју спадају: Ерос Секви, Слободан Витановић, Миљан Мојашевић, Олга Хумо, Ранка Куић, Радован Лалић, Радослав Јосимовић, Слободан Јовановић, Божидар Ковачевић и Душан Пухало приређује дело *Велики песници о поезији* у којем се међу значајним именима светске књижевности спомиње и Бодлерово. Ово књижевно остварење објављује *Коларчев народни универзитет* у Београду.

Књижевник Радомир Константиновић 1968. године сачињава избор текстова и припрема предговор за књижевно издање *Есеји и фелтони* Антуна Густава Матоша које издаје *Просвета* из Београда. Научна монографија *Философија паланке* овог аутора, између осталог, истражује утицај Бодлера на поезију Симе Пандуровића. Монографију 2008. године публикује издавачко предузеће *Откровење* из Београда.

Жорж Пуле (Georges Poulet) у свом преведеном делу *Човек, време, књижевност* (*Études sur le temps humain I, II, III*), а које 1974. године издаје *Нолит* из Београда, између осталог, једно поглавље посвећује Бодлеру, а њега је превео поменути Сретен Марић. Жорж Пуле и у својој стручној монографији *Критичка свест* (*La Conscience critique*) коју с француског преводи Јован Попов такође обрађује Бодлера. Монографију 1995. године публикује *Издавачка књижарница Зорана Стојановића* из Новог Сада.

Известан број страница, насловљене *О неким мотивима код Бодлера*, Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) у свом делу *Есеји* посвећује Бодлеру, а дело 1974. године преводи Милан Табаковић, док редакцију превода ради Бранимир Живојиновић. Издање припада *Нолиту* из Београда. Године 1975. писци Недељко Мијушковић и Слободан Филимоновић приређују издање *Поезија и критика 2* у којем је реч о

Бодлеру, а издаје га *Нова књига* из Београда. У делу *Књижевност и зло (La littérature et le Mal)* француског филозофа Жоржа Батаја (Georges Bataille), које преводи Иван Чоловић, а 1977. године издаје *Београдски издавачко-графички завод*, сасвим очекивано се говори и о Бодлеру. Роман Јакобсон у *Огледима из поетике (Questions de poétique)* које 1978. године издаје *Просвета* из Београда пажњу усмерава на Бодлерове песме *Мачке* и *Сплин*. Јакобсонова истраживања превели су Леон Којен и Љубица Дошен, текстове је изабрао Милан Комненић. Издавачка кућа *Нолит* из Београда 1979. године публикује стручно дело *Уметност тумачења поезије* које припремају професори књижевности Драган Недељковић и Миодраг Радовић. Ради се о великом броју личности из књижевности међу којима се налази и Шарл Бодлер.

У тексту *Eseji i članci 1, Rainer Maria Rilke* аутора Мирослава Крлеже сегмент посвећен Бодлеру говори о стогодишњици његове смрти. Ово дело 1979. године публикује издавачко предузеће *Ослобођење* из Сарајева. У есејима Николе Ковача обједињеним под именом *Упитна мисао* помиње се Бодлер, а публикује их 1980. године *Просвета* из Београда. Песник Миодраг Павловић у оквиру остварења *Поетика модерног* које 1981. године објављује издавач *Вук Караџић* из Београда дотиче и Бодлера. Значајно издање групе аутора – Николе Ковача, Јелене Новаковић, Радивоја Константиновића, Ивана Димића, Мирјане Миочиновић, Бранка Џакуле, Бранке Новаковић, Михаила Б. Павловића, Ханифе Капицић-Османагић, Драгана Недељковића, Божидара Настева, Слободана Витановића – под називом *Francuska književnost (Knj. 3/1)* у сегменту *Veliki pisci* говори о Бодлеру. Издање потиче из 1981. године, издавач је *Svjetlost* из Сарајева.

У *Knjizi br. 1* едиције *Raskršća* коју 1987. године Ханифа Капицић-Османагић приређује за издавача *Veselin Masleša* из Сарајева реч је и о Бодлеру. У стручној монографији насловљеној *Руски песници двадесетог века: дијалози и монолози* аутора Миливоја Јовановића налази се поглавље названо *Гумиљов и Бодлер*. Издавач *Српска књижевна задруга* из Београда издање штампа 1990. године. У оквиру рукописа *Трагедија генија: душевни поремећаји знаменитих људи*, Владимир Станојевић 1990. године у оквиру издавача *Медицинска књига* из Београда истражује историјске личности страних култура укључујући и Бодлера.

Бодлеров опус под називом *Поезија – Проза – Веишачки рајеви* издат 1991. год. у *Световима* из Новог Сада аутора Радивоја Константиновића важно поглавље од скоро педесет страна под називом *Бодлер – наш савременик* посвећено је писцу. Р.

Константиновић 1995. године саставља стручно дело *Истраживање тишине и други огледи* за Српску књижевну задругу из Београда. Дело се састоји из више поглавља, а једно од њих припада Бодлеру. Говорећи о истакнутим француским писцима, Коља Мићевић исте 1991. године за *Нови Глас* из Бање Луке припрема дело *Бодлер, симболизам, претече* који припада тому названом *Зима* у оквиру квадриптиха *Четири годишња доба*. Мићевић и 2013. године у издању *Трећег трга* из Београда приређује дело *Жива антологија француске поезије: од XI до XX века* у којем сасвим очекивано, будући да га је преводио, говори и о Бодлеру.

У склопу ауторског дела *Модерна светска поезија*, књижевник Звонимир Костић пажњу посвећује и Шарлу Бодлеру, а дело се публикује 1992. године у Београду у издавачкој кући *Научна књига*. Владимир Секулић у свом делу *Поглед у бескрај – књижевност са разних меридијана – есеји* Бодлеру посвећује поглавље под називом *Шарл Бодлер – не сатанин син, већ жртва сатана*. Есеје 1993. године штампа *Унирекс* из Никшића. Један део књижевног текста *Основе и развој модерне поезије* аутора Тодора Манојловића који је приредио Гојко Тешић посвећен је Бодлеру. Књигу 1998. године штампа *Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“* из Зрењанина.

Остварење аутора Томислава Гаврића *Прочитани свет: књижевно-културолошки записи* издато 1999. године у издавачкој кући *Прометеј* из Новог Сада пажњу, поред осталих аутора, усмерава и на Бодлера. Песник и критичар Јован Зивлак у оквиру издавачке куће *Светови* из Новог Сада 2000. године саставља скуп студија под називом *Данило Киш, Есеји: аутопоетике* о неколико значајних светских писаца међу којима је и Бодлер. Дело *Структура модерне лирике: од средине XIX до средине XX века* Хуга Фридриха, немачког филолога који се нарочито бавио француском књижевношћу и модерном поезијом, са немачког језика превео је Томислав Бекић 2003. године за издавачку кућу *Светови* из Новог Сада. Милош Милошевић 2004. године за издавачку кућу *Змај* такође из Новог Сада у свом стручном остварењу *Од симболизма до авангарде* сакупља „књижевнокритичке, књижевнотеоријске, књижевноисторијске, есејистичке и аналитичке текстове” значајних писаца међу којима је и Бодлер.

Лирика Шарла Бодлера приказана је и у делу *Антологија светског песништва 2* коју је 2007. године приредио Никола Страјнић, издавач је *Филозофски факултет* из Новог Сада. Борислав Радовић исте 2007. године у тексту *Још о песницима и о поезији* говори о Бодлеру, али и о другим значајним светским песницима. Текст штампа *Завод*

за уибенике из Београда. Књижевник и критичар Љубица Поповић-Бјелица 2008. године у стручној књизи *Реч после, опет* пажњу посвећује Бодлеровој трагици. Издавач је *Прометеј* из Новог Сада. У поетској ризници названој *Искра, речи, љубав: сасвим лична антологија лирике* коју је приредио Срђан Солдатовић а 2013. године издао *Студио Солдатовић* из Новог Сада приказана је и Бодлерова поезија. Ауторка Милена Владић Јованов у свом делу *Апорије стварања у егзилу*, дотичући велике светске писце и говорећи и о библијским темама, спомиње и Бодлера. Њен рад 2021. године издаје *Чигоја штампа* из Београда.

3.4. Часописи

Бодлер је, судећи према доступним изворима, свеprisутан у српској култури о чему сведоче многобројне студије публиковане у научним часописима.

У издању *Летописа Матице српске* из 1935. године Александар Гавела преводи рад Емилија Колусија (Emilio Colussi) *Charles Baudelaire*. Потом се у овом листу нижу остале студије. Владимир Божовић наредне 1936. године објављује чланак *Шарл Бодлер: (1821–1867)*. Нана Богдановић 1955. године публикује документ под називом: *Покушај једне књижевне паралеле: песме у прози И. Тургенјева и Ш. Бодлера*. Сретен Марић за издање из 1965. године припрема превод чланка Романа Јакобсона „*Мачке*” Шарла Бодлера. Он се и у чланку *Запис о метафизичкој досади* из 1971. године осврнуо на Бодлера. Милован Данојлић исте године објављује чланак *Ново „Цвеће зла”: преводи Николе Бертолина, издање „Културе”*. Данојлић припрема и превод дела *Блескови* и *Моје огољено срце* за број публикован 1976. године. Коља Мићевић у *Летопису Матице српске* из 1978. године приказује Бодлерову сцену из детињства. Ана Моралић преводи чланак Ива Бонфоа за издање из 1979. године под називом *Уметност и сакрално: Бодлер говори Малармеу*. Бошко Томашевић за број из исте 1979. године припрема приказ књиге: *Сабрана дела Шарла Бодлера* која је приредио Радивоје Константиновић, под називом *Васкрсење Шарла Бодлера на српскохрватском језику*. Исти аутор 1988. године објављује *Текст епистоле као архитект* (Приказ књиге – *Шарл Бодлер: Изабрана писма*, Нови Сад, 1987). Преводацац Борислав Радовић 1999. године публикује студију *Цвет за Маријету*. Чланак „*Мачке*” Шарла Бодлера Жана Старобинског у преводу са француског Вере Роглић излази у издању *Летописа Матице српске* из 2005. године, а 2012. године Игор

Јавор објављује рад *Интертекстуалне релације у стваралаштву Јована Дучића и Шарла Бодлера у контексту парнасо-симболистичке поетике и естетике*.

Бројни радови о Бодлеру заузимају своје место и у оквиру часописа *Поља: месечник за уметност и културу*. Миодраг Павловић 1955. године објављује одломак *Бодлеров критички дух*. Године 1985. Мирјана Д. Стефановић преводи чланак немачког аутора Рајнера Варнинга (Rainer Warning) *Имитација и интертекстуалност: нацрт за историју лирског расцепа амортеологије: Данте, Петрарка, Бодлер*. Исте године објављује се и рад Сеада Алића *Iskustvo i tehnika: „tehnika”, „šok”, „iskustvo” u Benjaminovoj interpretaciji Baudelairea*, а наредне 1986. године исти аутор објављује *Iskustvo i vrijeme: (uz Benjaminovu interpretaciju Prousta i Baudelairea)*. Гордана Стојковић за издање из 1983. године преводи рад Пјера Пашеа (Pierre Pachet) под називом *Бодлерова политика (Le premier venu: essai sur la politique baudelairenne)*. Чланак Џонатана Калера (Jonatan Kaler) под називом *Бодлерово уништење (Baudelaire's Destruction)* који је са енглеског превела Аријана Лубурић Цвијановић у овом часопису објављен је 2014. године, а у истом броју часописа и чланак Барбаре Рајт (Barbara Wright) са насловом *Бодлерово песничко путовање у „Цвећу зла” (Baudelaire's poetic journey in Les Fleurs du Mal)* који је са енглеског у српски језик донела Викторија Кромбхолц.

Према броју текстова о Бодлеру нарочито се издваја књижевни лист *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије*. Дуги низ година у различитим бројевима овог часописа појављују се радови домаћих и страних аутора који говоре о Бодлеровој поезији, али се истовремено преводи и његов песнички опус. Борислав Радовић 1997. године објављује рад *Песник и сликар*, док наредне године публикује чланак *Савети младим књижевницима*. Радовићев чланак *Поводом Бодлеровог „Непријатеља”* издат је 2006. године. Број 33/34 овог часописа обухвата неколико рукописа и одређени број песама које је Радовић са француског превео на српски. У том издању је превео Малармеов и Верленов чланак о Бодлеру. У овом броју су се појавили *Нацрти предговора „Цвећу зла”*, као и чланак *Из Бодлерове преписке о „Цвећу зла”*. Затим је објављено шест Бодлерових песама у Радовићевом преводу: *Непријатељ, Химна лепоти, Нанукло звоно, Сплин, Уништење и Накит*. Радовић је за овај број превео и чланак Ива Бонфоа под називом *Цвеће зла*, а истовремено и чланак Виктора Бромбера (Victor Brombert) *Бодлеров Лабуд: Бол, Успомена, Рад*, као и *Идеја, биће, облик један* Клода Пишоа (Claude Pichois), а исто тако и *Један мртвачки плес* аутора Робера Копа

(Robert Kopp). Никола Бертолино је за издање овог часописа из 2005. године припремио рад *Бунтовник или револуционар: о неким аспектима критике Бодлеровог дела*. Текст *Легенде о „Цвећу зла”* аутора Антоана Компањона (Antoine Compagnon) са француског је превела Весна Елез за исти, 33/34 број часописа из 2006. године. У истом издању се појављује и превод Драгана Стојановића који је са немачког превео дело Ериха Ауербаха (Erich Auerbach) *Бодлерово „Цвеће зла и узвишено”*, док Соња Пантић са француског преводи дело Пјер Жана Жува (Pierre Jean Jouve) *Бодлерова тајна*. У наредном броју (35) излази чланак Карлхајнца Штирлеа (Karlheinz Stierle) *Бодлерове „париске слике” и традиција слике Париза* у преводу Миодрага Ломе. Истовремено се бележи и чланак Тјерија Монијеа (Thierry Maulnier): *...Тај жарки јецај што се ваља кроз поколења* у преводу Соње Тодоровић са француског језика.

Иако часописи који следе броје мањи број студија, за нашу културу представљају и те како важне изворе за сагледавање целокупног Бодлеровог стваралаштва код нас.

Аутор Ђорђе Шоптрајановић за часопис *Јужни преглед* давне 1937. године припрема студију *Бодлерова осећајност*. Наредне 1938. године Тодор Манојловић за лист *Нова смена: културна и књижевна смотра нових нараштаја* пише чланак *Шарл Бодлер*. Радивоје Константиновић затим у листу *Дело: књижевно месечни часопис* 1978. године објављује две студије: *Бодлер – наш савременик: од поезије до критике* и *Бодлер – наш савременик (2)*. Драгослав Лацковић у листу *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу* 1992. године публикује чланак *Алхемија Бодлер*. У *Српском књижевном гласнику* и у *Стремљењима: часопису за књижевност, уметност и културу* Мираш Мартиновић 1993. године објављује текст *Бодлер на Комовима*. За *Дневник: орган Народног фронта* 2003. године Милан Живановић припрема текст *Кристални песник* који представља приказ збирке *Цвеће зла*. Миленко Бодирोगић у издању овог листа из 2011. године ослањајући се на *Цвеће зла* пише чланак: *Увод у суштину зла*. У броју из 2015. године појављује се сегмент *Цвећа зла* с Бодлеровим корекцијама. Аутор Никола Бјелић у *Наслеђу: часопису за књижевност, уметност и културу* 2004. године издаје текст: *Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића*. За исти часопис, у издању из 2011. године Иван Радељковић испитује појам *распрскавања* у модерној француској поезији у својој студији *Éclatement dans la poésie moderne au XIX siècle*, укључујући и Бодлерову

поетику. За *Развитак: оmlадински часопис за књижевност, друштвени живот, науку, културу и забаву* Петар Ранковић 2006. године припрема чланак *Шарл Бодлер – „Цвећа зла”* док за *Београдски књижевни часопис* Леон Којен наредне године 2007. приређује чланак *Уз превод Бодлеровог „Путовања”*. Весна Елез у овом листу 2010. године публикује *Нове преводе из „Цвећа зла”*. Рад *Четрнаестерац у Радовићевим и Којеновим преводима Бодлера* аутора Николе Живановића објављује се у овом листу 2012. године. Милосав Мирковић за *Савременик плус: књижевни часопис* 2008. издаје публикацију *Бодлер трећи пут међу Србима. У Филолошком прегледу: часопису Савеза друштава за стране језике и књижевности* Игор Јавор 2012. године припрема публикацију *О неким реализацијама између песама у прози и лирике Шарла Бодлера*. Весна Елез за *Филолошки преглед* 2015. године издаје *Путовање у Бодлеровом „Цвећу зла”*. Ова ауторка за исти лист 2020. године припрема студију о Бодлеровој песми *Путовање: Baudelaire face à la double valeur du mythe: „Le Voyage”*. Бојана С. Стојановић Пантовић исте 2018. године за *Књижевну историју – часопис за науку о књижевности* публикује научни текст *Бодлерове песме у прози у светлу теоријских приступа жанру*. Ова ауторка 2021. године у *Књижевном магазину: месечнику Српског књижевног друштва* публикује приказ књиге Весне Елез *О Бодлеровом „Цвећу зла”*, објављене 2020. године. У часопису *Philologia Mediana* Владимир Ђурић 2018. године испитује симбол *лабуда* у поезији Придома, Бодлера и Малармеа: *L'évolution d'un symbole : le „cygne” dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé*.

Поводом двеста година од рођења Шарла Бодлера, укључујући и стопедесетогодишњицу рођења Марсела Пруста, часопис Универзитета у Нишу *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature* 2021. године објавио је серију радова који се баве разноврсним аспектима Бодлеровог стваралаштва. Тако се француски аутор Жослен Годиво (Joselyn Godiveau) у свом раду *Charles Baudelaire, la modernité et ses gouffres* бави модерношћу Бодлера и његовим понорима. Српски аутори пак Иван Јовановић и Никола Бјелић у раду *La traduction ou la recreation : „Correspondances” de Charles Baudelaire dans deux versions serbes* испитују препев Бодлерове песме *Сагласја* у два српска превода. Затим Владимир Ђурић и Вања Цветковић у свом рукопису *Baudelaire et Camus : au carrefour d'un mythe* пореде Бодлера и Камија сагледавајући их кроз призму мита. Пјер Флери (Pierre Fleury) испитује концепт реченице код Флобера и Бодлера у свом раду *Rénovation du concept de „phrase” chez Flaubert et Baudelaire*.

Станислас де Курвиј (Stanislas de Courville) открива Бенјаминово читање Бодлера, Флобера и Пруста у раду *Entre „perception auratique” et „perception sous forme de choc”*. *Une lecture Benjaminienne de Baudelaire, Flaubert et Proust*.

Када је реч о методичким часописима и дидактичким радовима, Миодраг Павловић за *Школски час српског језика и књижевности: часопис за методику наставе српског језика и књижевности* 2010. године припрема текст *Поезија Шарла Бодлера у настави*. Лист *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност* 2018. године издаје студију Софије П. Симовић *Проучавање лирике у настави књижевности: компаративни приступ на примеру песама „Везе” Шарла Бодлера и „Јесење вече” Антуна Густава Матоша*.

Дечји часописи такође издају радове о Бодлеру и преводе Бодлеровог дела. Бранка Срдић Живановић за *Детињство: часопис о књижевности за децу* 1983. године припрема чланак *Шарл Бодлер: Играчка за сиромаша*. Мита Голић за издање *Невена: листа за децу* из 1999. године приређује чланак *Шарл Бодлер: (1821–1867)*, а 2000. и 2001. године приређује песме *Балкон* и *Једној пролазници*.

У *Звучној читанци: одабраним текстовима за III и IV разред средњих школа* из 2011. године налази се звучни снимак о Ш. Бодлеру. Када говоримо о средњој школи, у листу *Свет речи: средњошколски часопис за српски језик и књижевност* Софија Симовић 2016. пише компаративни текст *Објаве барокности: прилог проучавању поезије Цива Бунића Вучића и Шарла Бодлера*.

И недељник *Политика* броји чланке о Бодлеру. Милосав Мирковић у једном од бројева из 1991. године објављује текст *Бодлер у Дренчи*. У издањима из 2003. године бележи се превод Бранимира Живојиновића песме *Магле и кише* и превод песме *Поклопац* који је урадио Милован Данојлић. Мирјана Мариншек-Николић за једно од фебруарских издања *Политике* 2012. године припрема оглед *Меланхолија у огледалу* Жана Старобинског у којем се помиње Бодлер.

Поводом стопедесетогодишњице од смрти Ш. Бодлера, чланови редакције електронског часописа за књижевности и уметност *Звездани колодвор* Зорица Тијанић, уредник, Марио Ловрековић, писац и Јелена Димитријевић, новинар 2017. године приређују издање *Последњи цветови зла – антологија песника – савремени песници XX века*. Антологија садржи 170 песама посвећених Бодлеру, од чега и три есеја на 245 страна.

Бројни су и преведени текстови са разних језика у којима се обрађују мотиви Бодлерове поетике.

За *Реч: часопис за књижевност и културу* из 1995. године Милан Ђорђевић са енглеског преводи чланак *О рају као бапти* (*Of Paradise as a Garden*) Ерика Ормзбија (Eric Ormsby) у којем се спомиње Бодлер. Александра Манчић за број из 1996. године са шпанског преводи чланак Силвије Молој (Sylvia Molloy): *Текстуалне „Flâneries“: Борхес, Бенјамин и Бодлер* (*Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire*). Љубинка Петрин за *Књижевност: месечни часопис* 1995. године са немачког преводи студију Хенинг Голдбек (Henning Goldbeck) *На путу по Оријенту: путна грозница у књижевности XIX века* у којој је осим Флобера и Поа, реч и о Бодлеру. У овом часопису се 2013. године појављује Бодлерова песма *Смрт*. Бранка Арсић 1998. године за *Женске студије: часопис за феминистичку теорију* са енглеског преводи текст Пеги Камуф (Peggy Kamuf) *Бодлер „Au Féminin“* (*Baudelaire au féminin*). Ана Вулић 2004. године за *Нову Зору: часопис за књижевност и културу* преводи чланак Франсоа Моријака (François Mauriac) под називом *Католик Шарл Бодлер*. У часопису *Трећи програм: избор* из 2010. године налази се студија Сергеја Фокина (Sergei Fokin) *Политика поезије: Бодлерово искуство* коју је са руског превео Зорислав Паунковић. У листу *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* Слободан Ивановић 2013. године са француског преводи чланак Рожеа Кемпфа (Roger Kempf) *Бодлер и остали*. Овај часопис исте године приказује рад Џона Превоа (John Prevot) *Мит о дендију* у преводу Бојана Савића Остојића у којем је реч о Бодлеру. *Златна греда: лист за књижевност, уметност, културу и мишљење* 2018. године издаје чланак Валери Стил (Valerie Steele) у преводу Виктора Радуна Теона под називом *Шарл Бодлер*.

Према учесталости преведених чланака истиче се лист *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије*. У броју 10/12 из 2014. године постоји српска преводна верзија чланка *Контекст Бодлеровог „Лабуда“* коју је урадио Леон Којен аутора Ричарда Д. Бартонa (Richard D. Burton). У овом издању појављују се следеће песме у преводу Леона Којена: *Пејзаж, Сунце, Сутоп, Коцка, Магле и кише, Освиг, Лабуд, Седам стараца, Мале старице, Слепци, Једној пролазници, Заљубљеност у лаж и Химна лепоти*. У истом броју објављен је и чланак *Фигура шока код Бодлера* Валтера Бенјамина (Walter Benjamin) у преводу с немачког Драгана Стојановића. Наредни рад у

овом броју је и „*Ja*” у Бодлеровим „*Париским сликама*” Роса Чејмберса (Ross Chambers) који је с француског превела Весна Елез. За следећи број (13/15, 2015) поменутог часописа В. Елез је припремила и чланак *Широм отворених очију: Бодлер и праг трансценденције у „Сну радозналост човека”*. У истом издању Леон Којен са енглеског преводи две студије: *Изобличавање песничког језика* Барбаре Џонсон (Barbara Johnson) и *Путовање* Ричарда Д. Бартона, а Жељка Јанковић припрема превод с француског „*Удовице*” као пандан „*Малим старицама*” аутора Луке Пјетромаркија (Luca Pietromarchi).

Немали је и број часописа који публикују искључиво преводе Бодлеровог поетског остварења.

Лист *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* у бројевима 1, 2/3 и 5/6 из 1968. године публикује превод песама *Сагласност, Човек и море, Moesta et errabunda, Лепота* и *Узнесење* које је урадио српски историчар Антоније Фарчић. У броју 4/5 преводилац Бодлерове песме *Несрећа* је Младен С. Атанасијевић. У овом листу се 1976. године појављује пет Бодлерових песама које припрема Коља Мићевић. Бранимир Живојиновић 2011. године објављује своје преводе *Предговора 1* и *2* и *Нацрта Предговора 3* као и *Белешке. Мостови: часопис Удружења књижевних преводилаца Србије* 1970. године у две узастопне свеске објављује *Писмо мајци* у преводу Ивана Чоловића и десет Бодлерових песама у преводу Николе Бертолина. *Сан једног радозналца* у преводу Коље Мићевића објављује се 1991. године у листу *Нови видици: часопис за културу*. У часопису *Књижевни лист: месечник за књижевност, културу и друштвена питања* Милован Данојлић 2003. године објављује препеве Бодлерових песама: *Сагласја, Непријатељ, Лепота* и др. У једном од наредних бројева исте године Леон Којен преводи песму *Лабуд*. У броју 13/14 листа *Unus mundus: часопис за уметност, науку и културу* објављеном 2004. године на тридесетак страница налазе се препеве Бодлерових песама различитих преводилаца: Димитрија Јовановића, Боривоја Грашића, Владимира Назора, Моше Пијаде, Дуње Робих, Анте Јуревића, Ивана В. Лалића. *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва* 2006. године у бројевима 59, 60/61, 64/65 и 65 издаје преводе Бодлерових песама које је урадио Леон Којен, међу којима су песме *Moesta et Errabunda, Балкон, Лабуд* и *Слепци*. Наредне године објављује се *Разговор о Бодлеру* који је са преводиоцем Л. Којеном водио Милосав Тешић. Коља

Мићевић у чланку *Велика антологија француске поезије: од XI до XX века* из 2013. године дотиче и Бодлера. Часопис *Липар: лист за књижевност, уметност и културу* у броју 30 из 2006/2007. године издаје Бодлерове песме *Сове*, *Лепота* и *Поноћни испит* у преводу Николе Ђурана. Песма *Путовање* у преводу Леона Којена се појављује у *Београдском књижевном часопису* 2007. године. Препев Бодлерове песме *Чесма крви* припремио је песник Драган Мраовић за *Песничке новине: лист за певање и мишљење* из 2008. године.

На страницама часописа из региона исписују се такође радови који као мотив узимају Бодлерово стваралаштво.

У броју 3/4 листа *Израз: часопис за књижевну и умјетничку критику* издатом 1968. године О. Бакић преводи одломак Валтера Бењамина: *О неким мотивима код Бодлера*, док Сретен Марић преводи одломак Жоржа Пулеа о Бодлеру. Часопис *Овдје: лист за умјетност, културу, науку и друштвена питања* 1993. године бележи студију Фредерика Џејмсона (Frederick Jameson) *Бодлер као модерниста и пост модерниста: крај реферата и арти-фицијелно „сублимног“* коју са енглеског преводи Ана Ћетковић. Борис Лазић 2000. године преводи чланак Жила Валеса (Jules Vallès) *Шарл Бодлер* као и чланак Рожеа Белеа (Roger Bellet) и Лисјена Шелера (Lucien Scheler) под називом *Валес и Бодлер*. Владимир Мићковић у свом чланку *Вино испијам ноћас* објављеном 2001. године у *Стварању: часопису за књижевност и културу* спомиње Бодлера.

3.5. Зборници, годишњаци и завршни радови

Инспирисани мотивима Бодлеровог стваралаштва, научници у Србији излажу реферате на научним скуповима, а радови се публикују у зборницима или годишњацима угледних научних институција.

Рад Слободана Дамњановића под називом *Четири стила француске поезије и њихова пројекција у српскохрватском преводу: пластични стил (Бодлер), интимни стил (Аполинер), надреалистички стил (Елиар), лу-фок стил (Превен)* издаје се 1971. године у *Зборнику Филозофског факултета* у Приштини. Мирјана Стакић 2002. године у истом *Зборнику* објављује свој рукопис *Тумачење песме „Албатрос“ Шарла Бодлера: уз доминацију биографске, психолошке и социолошке методе*. У *Зборнику*

радова Института за стране језике и књижевности Изабела Константиновић 1989. године објављује чланак *Бодлер и Монтењ: током извора*. Јелена Новаковић 2002. године у зборнику радова *Дисова поезија* излаже своју компаративну студију *Меланхолично-депресивна структура поетског света: Дис и Бодлер*. У зборнику радова *Јужнословенске/европске парадигме и српска књижевност: интеркултурни хоризонти* са научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност* одржаном на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2008. године аутор Никола Бјелић пореди Бодлера и нашег песника Пандуровића у свом раду *Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића – интертекстуални контекст*. У Зборнику са научног скупа *Симболизам у свом нашем времену* из 2016. године исти аутор објављује и студију *На трагу симболизма: песимизам као одраз Пандуровићевог „бодлеријанства” и „декадентности”*. Слободан Владушић у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 2012. године упоређује Бодлера са једним српским песником у студији под називом *Новица Тадић и Шарл Бодлер*. Аутор Стеван Брадић 2014. године у *Зборнику радова са V научног скупа младих филолога Србије „Савремена проучавања језика и књижевности”* свој рад насловљава овако: *Заснивање чулности: „Сагласја” Шарла Бодлера и „Самогласници” Артура Рембоа*. Исте године овај аутор у *Зборнику радова са научног скупа Контексти* пише студију *Режими чулности у љубавном песништву Шарла Бодлера*. Слађана Мамић исте 2014. године на међународној конференцији *Култура у огледалу језика и књижевности* Универзитета Алфа у Београду излаже своје саопштење под називом *Симболизам – тема смрти у „Цвећу зла”*. Ауторка Весна Елез 2015. године у *Зборнику радова са научне конференције Француске студије данас (Les études françaises aujourd’hui)* публикује истраживање *„J’ai puni sur une fleur l’insolence de la Nature” : Baudelaire et les ambiguïtés de la nature*. Она 2016. године на научној конференцији *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе* у част шездесетој годишњици обнављања Катедре за општу књижевност и теорију књижевности излаже своју студију *Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону*. У зборнику радова *О поезији и о поетици Борислава Радовића* објављеном 2017. године са истоименог научног скупа одржаног 2015. године појављује се истраживање Сође Веселиновић под називом *Радовићев Бодлер: превод и рецепција*. Чини се да је алузија на Бодлерово *Цвеће зла* уочљива у имену научног скупа *Цвеће: Еко(по)етика у књижевности, језику и уметности* одржаном 2021. године у Андрићграду.

Говорећи о годишњацима, у *Алманаху Савеза књижевника Југославије* за 1958/1959. годину Роксанда Његуш са словеначког преводи студију Душана Пирјевеца (Dušan Pirjevec) *О Бодлеровој естетици (О Baudelaireovoj estetici)*. У оквиру *Раскрића: књижевно-филозофског годишњака Сретена Марића* публикованом 2011. године Јелена Новаковић пише *Бодлер и Лотреамон: зачетници француске модерне поезије у есејима Сретена Марића*. Весна Елез у *Аналима Филолошког факултета* из 2019. године издаје текст *La Chair, l'idéal et la mort : le corps dans „Les Fleurs du Mal” de Charles Baudelaire*.

Ништа мање надахнути Бодлеровим стваралаштвом нису ни српски аутори који у својим магистарским радовима испитују Бодлеров опус посматрајући га у контексту српске критике и упоређујући га са српским писцима. Тако је Бошко Томашевић 1976. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду одбранио магистарски рад под називом *Шарл Бодлер у светлости српскохрватске књижевне критике*, а аутор Никола Бјелић је 2007. године на истом факултету одбранио магистарски рад под називом *Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић*.

Дело Шарла Бодлера оставља утисак и на генерације које његову поезију истражују у оквиру својих мастер радова на универзитетима широм Србије. Драгана Вучковић на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу 2013. године одбранила је мастер рад под називом *Лингвостилистичка анализа метафора и поређења у Бодлеровим песмама и њиховим препевима*. На истом факултету 2020. године Христина Јеремиић бави се поезијом Бодлера и Рембоа у раду *Мотив путовања и потраге у поезији Шарла Бодлера и Артура Рембоа*. Превод *Цвећа зла* се кроз језичку и књижевно-уметничку призму 2019. године анализирао и на Филозофском факултету Универзитета у Нишу у мастер раду Мирјане Миленовић под насловом *„Цвеће зла” Шарла Бодлера у преводу на српски језик: лингвистички и књижевноуметнички аспект*. На послетку, 2022. године ауторка Зорица Миленовић је у оквиру мастер студија на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду урадила завршни рад насловљен *„Превеселој”: забрањена Бодлерова песма у италијанском преводу Ђорђа Капронија и српском преводу Николе Бертолина*.

Ваља споменути и то да је у Универзитетској библиотеци *Светозар Марковић* у Београду 2021. године у оквиру вишегодишњег програма *Класици светске*

књижевности – јубилеји, у сарадњи са Филолошким факултетом Универзитета у Београду поводом годишњице рођења Бодлера и Флобера организована изложба под називом *Шарл Бодлер и Густав Флобер: зачетници модерне европске поезије и прозе: поводом 200 година од рођења: (1821–2021)*. На изложби је представљен опус француских аутора на француском и српском језику, као и монографије и периодика са релевантним тумачењима њиховог стваралаштва.

3.6. Закључак

На основу доступне литературе у Србији и у земљама бивше Југославије, преводне варијанте Бодлерове поезије присутне су скоро подједнако као и мноштво студија које се директно односе на његово стваралаштво. Истичу се пак и бројни научни текстови у којима се спомиње Шарл Бодлер, иако се они не тичу искључиво његове поетике. У прилог објективности сагледавања поетског стваралаштва Ш. Бодлера доприносе истраживања многих страних истакнутих теоретичара, пренета на српски језик и у српску културу са немачког, француског, руског или енглеског језика.

Почевши од скоро краја прве четвртине XX века, када је Јован Палавестра забележио своје прве преводе, Бодлерова поезија проналази пут до српског читаоца кроз преводачки рад еминентних имена из света књижевности у којем се истичу: преводиоци, песници, писци, теоретичари, па чак и револуционари који су на себи својствен начин препевали Бодлерову лирику. Од тада се нижу разноврсне верзије збирке *Цвеће зла* у издању једног или више преводаца. Неке се песме, са друге стране, објављују у многим часописима.

Сећање на заоставштину Шарла Бодлера оживљава се кроз јубилеје обележавања његовог рођења захваљујући преводним издањима, тематима у часописима или пак изложбама. Стога је потпуно очекивано да ће цвет духа овог француског песника у нашој култури наставити да угледава свет.

4. ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУПИ

4.1. Теорија полисистема Итамара Евен-Зохар (Itamar Even-Zohar)

У свом теоријском делу израелски научник Итамар Евен-Зохар (рођен 1939. године) (1978: 14) истиче да главно интересовање руских формалиста представљају чињенице које се тичу књижевности укључујући све замршене везе успостављене унутар ње. Објашњава да њихов фокус није само на „великој”¹⁶ књижевности као носиоцу прихваћених „естетских” вредности, односно оној коју признаје наука о књижевности, већ се интересују и за „масовну књижевност” – популарну књижевност свих врста, маргиналну и периферну књижевност као и за народне приче. Руски теоретичар књижевности и писац Јуриј Тињанов (Юрий Тынянов) 1927. године у чланку *On the Evolution of literature* износи идеју да се књижевност сагледава као систем који је у корелацији са другим изванкњижевним системима. Истовремено, Борис Ејхенбаум (Борис Эйхенбаум) из исте групе представника руског формализма који се такође бавио теоријом и писањем, радећи са Тињановим на овим сазнањима истражује значење појма „књижевност етоса” и утврђује да је мноштво социокњижевних чињеница укључено у процесе књижевне продукције и њеног опстанка. У том смислу Виктор Шкловски (Виктор Шкловский) види прегршт књижевних модела, од којих један заузима највишу позицију док сви остали чекају свој ред, а Тињанов скреће пажњу на борбу између иноваторских и конзерваторских снага, образаца, типова и модела унутар књижевности сагледане као целине, притом појам конзервативизма укључује поједностављење, шематизацију и процесе стереотипизације. Када највишу позицију заузима књижевни тип чија је природа иновативна, што се више спуштамо низ скалу слојева, то се типови показују конзервативнијим. Када се пак на врху налази окамењени тип, онда нижи слојеви теже иницирају обнављања. То би значило да када носиоци положаја не мењају места, онда целокупна књижевност стагнира. У светлу ових тврдњи, главно питање није који су типови високо или ниско стратификовани, већ под којим условима одређени типови учествују у процесу промена унутар полисистема. Зато се и употребљавају термини

¹⁶ У складу са хијерархизацијом чинилаца полисистема, Евен-Зохар користи термин *major literature* за који сматрамо да би најближи преводни еквивалент био *велика књижевност*, док термин *mass literature* преносимо еквивалентом *масовна књижевност*. Како би исказао две крајности служи се терминима *central literature*, односно *peripheral literature* или *weak literature*. Овакве поделе могу бити описане и већ постојећим терминима *висока* и *ниска књижевност*.

примарне и секундарне активности. Примарна активност упућује на принцип иновације, док *секундарна* одржава утврђени код, напомиње Евен-Зохар (1978: 15–23).

На овим сазнањима руских формалиста Евен-Зохар темељи своју теорију полисистема о којој је промишљао у периоду између 1970. и 1977. године и којом уноси потпуно нови дух у теорију превођења. На истим страницама (1978: 22) скреће пажњу на то да хипотеза полисистема може унапредити наше знање не само зато што нам омогућава да посматрамо односе тамо где су до сада били једва истражени, већ зато што помаже да се објасни механизам тих односа и специфичан положај и улога књижевних врста у историјском постојању књижевности. Како међу књижевним системима не влада однос једнакости, у постављеној хијерархији једни заузимају примарну позицију док су други на секундарној положају. На примарној позицији налази се канонизована књижевност као и књижевност за одрасле. Секундарну позицију има неканонизована књижевност, књижевност за младе и децу, епигонска књижевност, као и сва преведена књижевност, образлаже Евен-Зохар (1978: 16). На истом месту наводи да се везе између централног и периферног места или примарних и секундарних активности (културних, друштвених) обично се остварују тако да се феномени из центра повлаче ка периферији и остају тамо док се јављају нови феномени у центру. Међутим, будући да су променили место, њихове изворне функције остајући непромењене, такорећи окамењене, обично се губе. Дакле, док се у примарним активностима подстичу нови процеси и иницијативе, секундарне активности захтевају максималну истрајност санкционисаних образаца.

Како књижевност у полисистему заузима централно место, превођење ту нужно бива укључено. Једноставно је немогуће избећи важност превођења и његовог утицаја у синхронији и дијахронији књижевности. Дијахронијске смене стварају ситуације у којима доминантне норме постају периферне услед застарелости јер наступа „нова етапа књижевности”, али су оне у сваком случају у употреби и имају своју публику. Тако се и преводна књижевност, како сматра Евен-Зохар (1978: 22) не посматра као систем за себе већ као систем који у потпуности учествује у историји полисистема, као његов саставни део, повезан са свим осталим удруженим системима а преведена дела корелирају на два начина: а) на начин на који их одабира циљна књижевност, а принципи одабира се упоређују са домаћим косистемима; б) на начин на који усвајају специфичне норме, понашања, обрасце што је резултат њихових међусобних веза са другим повезаним системима. Једно од важних питања јесте да ли је позиција преводне

књижевности висока, ниска, иновативна, конзервативна, упроштена, стереотипна. И. Е-Зохар (1978: 23) скреће пажњу на то да она може подразумевати све од наведених особина. Да ли ће постати примарна или секундарна зависи од специфичних околности које делују у полисистему. То не значи нужно да се положај стално мења. Уколико преводна књижевност има примарну позицију, значи да активно учествује у обликовању центра полисистема. У таквој ситуацији она је у великој мери саставни део иновативних снага и као таква ће се вероватно поистоветити са главним догађајима у историји књижевности. Ово заправо имплицира ситуацију да се тада не уочава јасна разлика између оригиналног и преведеног дела и да су често водећи писци, или пак представници авангарде који тек треба да постану водећи писци, они који производе најважније преводе. Штавише, у таквом стању када се појављују нови књижевни модели, превод ће вероватно постати једно од средстава за разраду датих модела. Кроз страно дело у домаћу литературу могу да се унесу обележја којих раније тамо није било. То укључује не само могући нови модел стварности који би заменио конвенције које више нису ефикасне, већ и читав низ других карактеристика, као што су нови поетски језик, нове матрице, технике, интонација и друго. Јасно је да су сами принципи одабира дела за превод одређени ситуацијом која влада у полисистему. Евен-Зохар (1978: 23–24) објашњава да се текстови се бирају у складу са својом компатибилношћу са новим приступима и у складу са иновативном улогом коју могу преузети у оквиру циљне књижевности. Услови одабира су вишеструки: а) када полисистем још увек није искристалисан тј. када је књижевност „млада”, односно у процесу успостављања; б) када је књижевност „периферна” или „слаба” или када подразумева и једну и другу ситуацију; в) када у књижевности постоје прекретнице, кризе или књижевни вакууми.

Преводна књижевност може пре свега да испуњава потребе младе књижевности да свој новоосновани или обновљени језик стави у употребу за што више књижевних врста како би био функционалан и користан за своју публику у настајању. Будући да млада књижевност не може одмах да створи велике текстове свих жанрова и врста, она користи искуство других књижевности, те преводна књижевност на тај начин постаје један од њених најважнијих система. Исто важи и за релативно успостављене књижевности чији су ресурси ограничени и чија је позиција у оквиру веће књижевне хијерархије периферна. Као последица овакве ситуације, такве књижевности не производе све системе које „захтева” полисистемска структура, већ се само неки од њих попуњавају преводом. На пример, неканонизована књижевност у таквим

случајевима може бити преведена у целини или у великој мери. Али далеко је важнија чињеница да је способност таквих књижевности да иницирају иновације често мања од способности централних књижевности, што резултира тиме да се однос зависности успоставља не само у секундарним системима, већ и у самом центру ових књижевности. Будући да периферне књижевности теже ка томе да буду идентичне онима мањих нација, неопходно је рећи да су унутар групе повезаних националних књижевности, као што су књижевности Европе, хијерархијски односи брзо успостављени, што за резултат има да у оквиру овог макро-полисистема неке књижевности заузимају периферне позиције, што значи да су често у великој мери уобличене по спољашњој књижевности. За такве књижевности, преводна књижевност није само главни канал кроз који се модерни модели враћају кући, већ она представља модел који треба имитирати. У неким случајевима може се приметити да преводна књижевност постаје главни извор алтернатива. Другим речима, док богатије или јаче књижевности могу имати могућност да усвоје новине из неког периферног типа унутар својих аутохтоних граница, „слабе” књижевности у таквим ситуацијама често зависе само од увоза. У трећем случају, унутар полисистема постоје прекретнице, односно историјски тренуци у којима успостављени модели више нису одрживи за млађу генерацију. Тада, чак и у централним књижевностима, преводна књижевност може заузети примарни положај. Ово је утолико могуће када се ниједна ставка у изворном фонду не сматра прихватљивом због чега настаје књижевни „вакуум”. У таквом вакууму, страним моделима је лако да се инфилтрирају те преводна књижевност последично може заузети примарну позицију. У случају „слабе” књижевности или књижевности које су у сталном осиромашењу, услед недостатка књижевних средстава и врста, оваква ситуација је још израженија. (Even-Zohar 1978: 24–25).

Са друге стране, уколико преводна књижевност има секундарну позицију, то значи да је она део периферног система унутар полисистема, генерално попримајући карактер епигонског дела. Другим речима, у таквој ситуацији она нема утицаја на главне процесе и обликује се према нормама које је доминантан тип већ успоставио и у том случају она постаје главни фактор конзервативизма. Док би савремена оригинална књижевност могла наставити да развија нове норме и моделе, преводна се придржава норми које је недавно или много раније одбацио новоосновани центар. Више се не одржавају позитивне корелације са оригиналним текстом. Овде се манифестује веома интересантан парадокс, а то је да превод, којим се нове идеје, ствари, карактеристике

могу унети у књижевност, постаје средство за очување традиционалног укуса. Овај несклад између оригиналне централне и преводне књижевности еволуирао је на различите начине. То је уочљиво у ситуацији у којој је преводна књижевност, након што се појавила као примарни систем у ситуацији великих промена, убрзо изгубила контакт са оригиналном домаћом књижевношћу која се мењала и на тај начин она остаје нетакнута. Стога, књижевност која је можда настала као револуционарни тип може наставити да живи као окоштани „пређашњи систем”. Услови који омогућавају ово стање су дијаметрално супротни онима који стварају преводну књижевност као примарни систем, што значи да или нема већих промена у полисистему или се те промене не врше интервенцијама међукњижевних односа материјализованих у форми превода. Хипотеза да преводна књижевност може бити или примарни или секундарни систем не имплицира то да је увек у потпуности једно или друго. Као систем, сама преводна књижевност је стратификована, а са становишта полисистемске анализе централног стратума посматрају се сви односи унутар система. То значи да док један део преводне литературе може заузети примарну позицију, други може остати секундарни. Када постоји интензивна интерференција, то је онај део преводне књижевности који потиче из главне изворне књижевности и он ће вероватно заузети примарну позицију. На пример, у хебрејском књижевном полисистему између два светска рата књижевност преведена са руског заузимала је непогрешиво примарну позицију, док су дела преведена са енглеског, немачког, пољског и других језика заузимала секундарну позицију. Пошто су главне и најиновативније преводачке норме произвели преводи са руског, остала преводна књижевности се придржавала модела и норми које су ти преводи разрадили. (Even-Zohar 1978: 25–26).

Историјски материјал који је до сада анализиран у смислу полисистемских операција сувише је ограничен да би пружио било какве далекосежне закључке о шансама преводне књижевности да заузме одређену позицију, скреће пажњу аутор (Even-Zohar 1978: 26). Рад који су у овој области спровели разни научници, укључујући и Евен-Зохарово истраживање, указују на то да „нормална” позиција коју заузима преводна књижевност има тенденцију да буде секундарна. Може се претпоставити да на дуге стазе ниједан систем не може остати у сталном стању слабости, прекретнице или кризе, иако не треба искључити могућност да неки полисистеми могу одржавати таква стања доста дуго. По правилу, да би дошло до промене, мора постојати нека стабилност. Међутим, не треба занемарити чињеницу да нису сви полисистеми

структурисани на исти начин и да се културе значајно разликују. На пример, француски културни систем укључујући и француску књижевност је много ригиднији од већине других система. То је у комбинацији са дугом традиционално централном позицијом француске књижевности у европском контексту довело до тога да француска преводна литература заузме крајње секундарну позицију. Стање англоамеричке књижевности је прилично слично, док руска, немачка или скандинавска књижевност изгледа да показују различите обрасце понашања у овом погледу.

Какав утицај може имати став преводне књижевности о преводилачким нормама, понашању и политици? На ово питање, теоретичар у свом делу (Even-Zohar 1978: 26–27) пружа детаљне одговоре. Наиме, разлика између преведеног дела и оригиналног дела у смислу књижевног понашања јасна је функција позиције коју заузима преводна књижевност у датом тренутку. Када заузима примарну позицију, границе су дифузне, тако да се сама категорија преведених дела мора проширити и на *полупревод* и на *квазипреводе*. Са становишта теорије превођења то би могао бити адекватнији начин да се суочимо са таквим феноменима него да их одбацимо на основу статичне концепције превођења. У сваком случају, када преводилачка делатност заузме примарну позицију, у процесу креирања нових модела, главна брига преводиоца је да не тражи готове моделе у свом домаћем фонду, у које би се оригинални текстови могли пренети. Уместо тога он је спреман да прекрши домаће конвенције. Тада су шансе да ће превод бити близак оригиналу у смислу адекватности, другим речима, у репродукцији доминантних текстуалних односа оригинала, веће него иначе. Са становишта циљне књижевности, усвојене преводилачке норме би могле неко време бити превише стране и револуционарне и ако нови тренд буде поражен у књижевној борби, преводи рађени по његовим концепцијама никада неће стећи предност. У случају да нови тренд победи, кôд преводне књижевности може да се обогати и постане флексибилнији. Под било којим околностима са становишта преводилачког понашања, такви периоди наступају када је преводилац спреман да оде далеко од могућности које му нуди утврђени кодекс и спреман је да покуша другачије да третира текстуалне односе оригинала. Запамтимо да под стабилним условима ставке које недостају у циљној књижевности могу остати непренете ако стање полисистема не дозвољава иновације. Међутим, процес отварања система постепено приближава одређене књижевности и у дужем временском периоду доводи до ситуације у којој се постулати адекватности и еквиваленције могу преклапати на релативно високом нивоу.

Ово је случај са европским књижевностима, иако је у неким од њих механизам одбацивања био толико јак да су промене биле прилично ограничене. Када преводна књижевност заузме споредну позицију, она се понаша сасвим другачије. Будући да је тада главни напор преводиоца да се сконцентрише на проналажење најбољих готових модела за страни текст, резултат често може бити неадекватан превод или може указати на већи несклад између постигнуте еквиваленције и адекватности. Другим речима, не само да друштвено-књижевни статус превода зависи од његове позиције у полисистему, већ му је и сама пракса превођења снажно подређена. Чак пре него што се постави питање шта је преведено дело, оно се пре свега мора одредити на основу операција које управљају полисистемом. Гледано са ове тачке гледишта, превођење више није феномен чије су природа и границе дате једном за свагда, већ активност која зависи од односа унутар одређеног културног система. Сходно томе, кључни концепти као што су адекватност и еквиваленција не могу се подједнако третирати осим ако се не узму у обзир импликације полисистемских позиција. Евен-Зохар подвлачи то да је једна од највећих грешака савремених теорија превођења чињеница што се превише ослањају на статичне лингвистичке моделе или неразвијене теорије књижевности.

Теорија полисистема Евен-Зохара омогућиће нам разврставање преводног корпуса према томе које су и на који начин песничке теме Бодлеровог *Цвећа зла* одабране да буду преведене у тренутку објављивања анализираних збирки.

4.2. Подела поетског превођења Андреа Лефевра (André Lefevere)

Бавећи се компаративном књижевношћу и превођењем, Едвин Генцлер (Edwin Gentzler) (2010: 85–87) објашњава да се настанак покрета *Translation Studies* везује за Холандију и за Белгију, односно за мање земље у којима превођење игра важну улогу у економији, политици и култури. Корени прве фазе *Translation Studies* леже у руском формализму и у функционалистичком структурализму Прашког лингвистичког круга (1926–1948). У претече генерације холандских и фламанских научника налазе се чехословачки преводиоци, књижевни истраживачи и лингвисти Јиржи Леви (Jiří Levý), Франтишек Мико (František Miko) и Антон Попович (Anton Popovič). Седамдесетих година прошлог века млади научници из Холандије Андре Лефевер и Џејмс Холмс (James Holmes), желећи да превазиђу супротности између књижевног и лингвистичког приступа у превођењу, превођење наине оријентишу ка интердисциплинарним

приступима. Они теже томе да наговоре теоретичаре књижевности да се у раду удруже са лингвистима, филозофима и логичарима. Њихову пажњу не окупира више природа *означеног (le signifié)*, већ желе да сазнају како се појам односно *означеник* током превођења трансформише. Категорије које су до сада заокупљале мисао преводилаца, као што су исправан или нетачан превод, формалан или динамички или пак дослован или слободан превод, као и превод као уметност или наука сада постају мање важне. Превођење се више не дели на књижевно и некњижевно превођење, већ се посматра као целина. Постављају се нова питања о модалитетима посредовања, о начинима на које процес превођења утиче на оригиналне текстове и на резултате преводилачке активности, тј. циљних текстова. Расправља се чак и о разлици између писца оригинала и преводиоца, јер предмет проучавања више није језгро *означеника* нити дубока *језичка структура*, већ сам преведени текст. Један од циљева *Translation Studies* је да се формулише општа теорија превођења, како је Андре Лефевр 1978. године написао у својој студији:

„Циљ дисциплине *Translation Studies* састоји се у изради опште теорије која може послужити као смерница за израду превода. Теорија ће бити динамична и може помоћи у формулисању књижевне и лингвистичке теорије; преводи изведени према директивама које су привремено извучене из теорије моћи ће да утичу на развој културе која их прима.” (Gentzler 2010: 87).

Како објашњава Генцлер (2010: 88–89), уместо да на превођење примене већ постојеће теорије књижевности и лингвистике, Лефевр и његове холандске и фламанске колеге предлажу да се истраживачи нове дисциплине позабаве пре свега специфичним аспектима превођења, а да потом оно што су открили примене на књижевну и лингвистичку теорију. Стога они остају веома отворени за нове приступе и методе. Предмет проучавања су сами преведени текстови, који су по дефиницији подложни манипулацији на теоријском нивоу, као и преовлађујућим уметничким нормама. У исто време, како Лефевр на истом месту сугерише, преводи могу заузврат утицати на саме норме које их формирају. Текст се стога сматра или производом или произвођачем. Улога посредовања коју преузима превод је више од синхронијског преноса *означеника* између култура. То је и дијахронијско посредовање између више историјских традиција. Рад фламанских и холандских научника уводи неколико

питања која се тичу теорије књижевности, укључујући културну међузависност књижевних система и интертекстуалну природу не само превода, већ и свих текстова.

Генцлер (2010: 91) додаје да истраживачи покрета *Translation Studies* показују дијахронијски ефекат преведених текстова на две књижевне традиције: одлазну и долазну културу. Они усвајају још један концепт руског формализма, концепт *острањења*, неологизам који се може превести као *онеобичавање* или *дефамилијаризација*, што омогућава објашњење неконвенционалних, посебних, страних и чудних аспеката књижевних текстова. Представници *Translation Studies* одбијају да се фокусирају искључиво на означеника у одређивању садржаја оригиналног текста, као што избегавају да поједноставе текст ради лакшег коришћења у долазној култури. Захтевају да преведено дело задржи елементе *онеобичавања* оригинала; ако их није могуће изразити у циљном језику, преводилац мора да пронађе нове елементе.

Амерички песник, преводилац и предавач на Универзитету у Амстердаму Џејмс Холмс интересује се за однос између превода и других система значења. Његов опис преведених текстова почиње илустрацијом различитих преводилачких методологија и њихове еволуције у различитим фазама историје. Холмс дефинише четири врсте превода, од којих сваки има другачији однос са оригиналом и припада различитим теоријским традицијама. Први тип имитира облик оригинала колико год је то могуће, а пример је Хомеров хексаметар на енглеском језику. Други тип тежи томе да пронађе паралелну функцију унутар традиције циљног језика, стварајући аналогне форме које би требало да произведу сличне ефекте, као на пример превод Хомеровог дела слободним стихом који је урадио амерички песник, књижевни критичар и преводилац Роберт Фицџералд (Robert Fitzgerald). Трећи тип оригинално значење развија у облик специфичан за циљни језик. Четврти тип укључује оно што Холмс дефинише као „девијантне форме” које нису изведене из оригиналне песме, али задржавају минималну сличност са њом. (Raková 2014: 141–142).

Како наводе Генцлер (2010: 104–106) и Баснет (Bassnett 2002: 87–88), Андре Лефевер у свом делу *Seven Strategies and a Blueprint* (1975) свој преводилачки приступ темељи на Холмсовом. Покушава да усвоји емпиријски и објективнији метод, узевши у обзир изворни текст и седам типова поетског превода, утемељених на различитим методологијама, при чему свака метода нуди одређене могућности искључујући друге: 1) фонемски превод покушава да звук изворног језика пренесе у циљни призводећи притом прихватљиво парафразирање смисла. Овакав превод користан је за

репродуковање оноματοпеје, али његова негативна страна је та што текст може деловати неспретно а може и да се наруши изворно значење; 2) дословни превод где је нагласак на преносу *реч-за-реч* може пренети семантику, али у таквом процесу може да наруши синтаксу циљног језика; 3) у оквиру метричког превођења доминантан метод је репродуковање изворне метрике; Лефевевер закључује да се попут дословног превода метрички концентрише на један аспект текста на штету сагледавања текста у целини; 4) преношење поезије у прозу изобличава смисао, комуникативну вредност и синтаксу изворника, али не у толикој мери као што то чини дословни или метрички превод; уз то, проза често текст лишава поетске резонанције; 5) код римованог превода преводилац „улази у двоструко ропство” метра и риме. Лефевеверови закључци су овде посебно оштри, јер он сматра да је крајњи производ само „карикура” Катула. Будући да римовани превод обично доноси много ограничења, текстови добијају другачије значење од предвиђеног, а резултат може бити досадан или педантан текст; 6) превод слободним стихом постиже већу прецизност, са високим степеном дословности, али захтева амплификацију и редукцију; 7) интерпретација је последњи тип који подразумева верзије у којима је задржана суштина изворног текста, али је промењена форма, као и имитације изворника у оквиру којих преводилац производи сопствену песму која као заједничко обележје са изворним текстом има „само наслов и полазну тачку”.

Белгијска песникиња Ана Клизенар (Anne Cluysenaar), анализирајући закључке до којих је Лефевевер дошао, подвлачи да постоје недостаци метода који настају услед пренаглашавања једног или више елемената песме на рачун целине, објашњава Баснет (2002: 88–89). Другим речима, у успостављању скупа метода које треба следити, преводилац се фокусира на поједине елементе на рачун других и из овог неуспешног посматрања песме као органске структуре произилази неуравнотежен превод. Осим тога, Клизенар скреће пажњу на Лефевеверову употребу термина *верзија* који се чини погрешним, јер имплицира разлику између верзије и превода, узимајући као основу за аргумент расцеп између форме и супстанце. Међутим, како истиче Попович, поменут у делу Сузан Баснет (2002: 88) – „преводац има право да се органски разликује, да буде независан” – под условом да се независности тежи не би ли се оригинал репродуковао као живо дело.

Типологијом Андреа Лефевевера која броји седам различитих врста поетског превођења послужићемо се како бисмо анализирани преводни корпус разврстали.

4.3. Наука о превођењу Јуџина Најде (Eugene Nida)

Амерички лингвиста Јудин Најда (1914–2011) који је на основу превода Библије у делу *Toward a science of translating* (1964: 145) понудио начела своје теорије сматрао је да се није докучило то шта у потпуности заокупља мисао преводиоца током процеса превођења. Психолози и неуролози нису открили начин на који се језички подаци складиште у мозгу.

Најда (1964: 161–162) своје погледе на преводачку праксу обогаћује ставовима теоретичара који превођење уопште и превод поезије сагледавају на различите начине. Амерички песник и преводац француске поезије, који је учествовао у издању Бодлерове збирке *Цвеће зла* на енглеском језику, Џексон Метјуз (Jackson Mathews) констатује да, када је реч о превођењу поезије, јасно је да превести песму значи написати нову песму. Превод ће бити веран „материји” и приближиће се форми оригинала, што значи да ће имати свој живот, а то је заправо глас преводиоца. Са овом се идејом слаже Ричмонд Латимор (Richmond Lattimore), амерички песник и преводац *Илијаде* и *Одисеје*, објаснивши да, када се песма са грчког преводи на енглески језик, уз минимално поштовање смисла грчког језика, то је и даље нова песма на енглеском. У чланку о превођењу Гетеове поезије Вилијам А. Купер (William A. Cooper) наводи да, уколико се у оригиналу налазе речи које изазивају непремостиве потешкоће директног превођења као и говорне фигуре неразумљиве у другом језику, боље је држати се духа песме и обући је у језик и фигуре потпуно ослобођене неспретности говора и нејасноће слике. У том смислу се може рећи да се ради о превођењу са културе на културу. Приликом превода поезије, да би публика осетила дух поруке, кључно је пренети облик изражавања, односно метрику, ритам, асонанцу. Успешност превода и поезије и прозе мери се одговором примаоца као веома фажним фактором у процесу превођења. Ову идеју у својој дефиницији подржава и Леонард Форстер (Leonard Forster) рекавши да је добар превод онај који испуњава исту сврху у новом језику коју оригинал постиже у језику на којем је написан. Енглески композитор који се нарочито интересовао за поезију Чарлс Вилфред Ор (Charles Wilfred Orr) превођење види као пандан сликарству, јер сликар не осликава баш сваки детаљ пејзажа већ одабира оно што се њему чини најбољим. Тако и преводац преноси дух, а не слово, настојећи да га отелотвори у својој верзији. Оливер Едвардс (Oliver Edwards) подвлачи да се у превођењу очекује истина, односно најистинитији могући

„осећај” оригинала. Карактеристике, ситуације, размишљања морају допрети до нас као што су у ауторовим мислима и у срцу.

Како то наводи Најда (1964: 161–164) не постоји дефиниција превођења која може да избегне неке од основних потешкоћа уочених у овом процесу. У преносу поезије нарочито присутна је тензија између садржаја и форме, као и конфликт између формалне и динамичке еквиваленције. Није лако створити потпуно природни превод када је оригинал из лепе књижевности, јер један добар текст рефлектује идиоматски капацитет и генијалност језика на којем је написан. Ако је превођење спој четири основна услова – да се постигне смисао, да се пренесу дух и манир оригинала, да се добију природне и лаке форме изражавања и да се постигне сличан одговор – сасвим је очигледно да у неким тачкама мора доћи до конфликта између садржаја и облика, односно значења и манира, што резултира тиме да један или други елемент мора да попусти. Преводиоци се слажу око једног, а то је да када нема успешног компромисног решења, смисао мора да има приоритет над стилем. Међутим, приоритизација елемената не сме да се реализује на механички начин, поготову када је реч о поезији где је „циљ рекреација а не продукција”.

Јуџин Најда (1964: 156–158) напомиње да се разлике у преводима могу објаснити уз помоћ три главна фактора током превођења, а то су: природа поруке, циљ или циљеви аутора и преводиоца и на крају тип публике. Порука зависи од тога да ли је примаран садржај или је фокус на форми. Јасно је да садржај поруке не може бити одвојен од форме, нити форма од садржаја, али у неким је порукама садржај примаран, док се у другим приоритет даје форми. У поезији је евидентно највећи фокус на формалним елементима, што не значи да се запоставља садржај, већ је он условљен одређеним формалним калупима. Превођење поезије прозом може бити условљено културолошким контекстом. На пример, уколико би се Хомерова епска поезија на енглески језик пренела у форми поезије, деловала би потпуно неспонтано и без живости Хомеровог стила. Разлог томе јесте чињеница да нисмо навикнути да приче слушамо у форми песме, односно западноевропска традиција такве епове везује за прозу. Намера преводиоца као важан фактор диктира тип превода. Претпоставља се да преводилац има прилично сличан циљ или у најмању руку компатибилан циљу аутора оригинала, али то не мора увек да буде тако. Преводилац се неће задовољити тиме да му се каже да је његов превод разумљив, већ да он заиста има смисла. Он дакле тежи томе да се добије потпуно јасан текст који читаоца неће довести до погрешног

разумевања. Осим бројних типова порука и различитих намера преводаца, мора се узети у обзир и опсег способности публике у декодирању поруке и њено интересовање за тему о којој је реч.

Како не постоје два идентична језика, било према значењу одговарајућих симбола било према начину на који су ти симболи распоређени у изразима и реченицама, логично је да изостаје потпуна кореспонденција међу језицима, што даље имплицира да нема у целости тачног превода (Nida 1964: 156). Стога се тежи да се пронађе најближи могући еквивалент. Када су језичке и културне дистанце изворног и циљног језика незнатне, преводац сусреће најмањи број проблема. Међутим, уколико су језици веома блиски, може се догодити да преводац због површних сличности превод начини слабир. Таква је ситуација код лажних пријатеља. У случају да су културе блиске, а језици удаљени, преводац је дужан да начини доста формалних смена. Културне сличности омогућују паралелне садржаје што превод чини лакшим него ли када су језици и културе удаљени. (Nida 1964: 160–161).

Како би се илустровао процес превођења, неопходно је дефинисати две фундаменталне струје еквиваленције, а то су формална и динамичка еквиваленција (Nida 1964: 159).

Према поменутом теоретичару (1964: 165–166) формална еквиваленција (Ф-Е) оријентисана је ка изворном језику, поштујући притом и садржај и форму, и у њој се поезија преводи поезијом, реченица реченицом, а концепт концептом. Код овакве врсте превода, у фокусу су следећи елементи: а) граматичке јединице; б) доследност у коришћењу речи; в) значење изворног контекста. Репродуковање граматичких јединица односи се на превод именице именицом, глагола глаголом, при чему не сме доћи до раздвајања или прилагођавања јединица или реченица, а уз то се чувају сви формални знаци попут интерпункције, прелома пасуса, песничког увлачења. Како би се пренело значење из изворног контекста Ф-Е обично покушава да не изврши прилагођавања идиома, већ тежи ка томе да изразе више или мање пренесе дословно, како би читалац осетио да су у оригиналном тексту присутни локални културни елементи. Игре речи, хијазам, асонанца или акростих и др. у потпуности пркосе еквивалентом преводу. У неким је случајевим неопходно користити белешке на маргинама када је нужно објашњење. Дословни превод Ф-Е евидентно може да садржи доста термина који би обичном читаоцу деловали неразумљиво. Стога се користе белешке које не само да објашњавају формалне особине које могу бити неадекватно представљене, већ и да би се схватили употребљени формални еквиваленти, каткад

разумљиви само у изворном језику и култури. Неки типови превода Ф-Е попут интерлинеарних приказа или потпуно адекватних превода могу бити ограничене вредности, док је код неких потпуно супротна ситуација. На пример, лингвистички текстови припремљени искључиво за лингвисте ретко су било шта друго до превода Ф-Е. У таквим ситуацијама, формулација је прилично дословна, са јасно нумерисаним сегментима чије се јединице могу прецизно упоредити. Може се закључити да су савршено исправни преводи заправо они који одређену врсту поруке преносе тачно детерминисаном типу публике.

Са циљем да се одреде стандарди тачности и исправности, аутор (1964: 159) напомиње да је порука у пријемном језику у сталном поређењу са изворником. У случају да преводилац поруку у погледу њене форме и садржине репродукује и дословно и смисаоно, онда говоримо о *сјајном преводу*. Овакав тип превода омогућава читаоцу да се у целости идентификује са особом из изворног језичког контекста како би спознао његове навике, начин размишљања и средства изражавања

Код динамичке (функционалне) еквиваленције (Д-Е) фокус се са изворника премешта на примаоца. Превод путем динамичке еквиваленције настоји да постигне природност изражавања, покушавајући да примаоца повеже са начином понашања релевантним у контексту његове културе, не инсистирајући притом на томе да он разуме све обрасце из оригинала како би схватио поруку (Nida 1964: 159). Овакав превод јасно рефлектује значење и намеру изворника и могао би бити описан као најближи природни еквивалент поруке изворног језика. Овде се *еквивалент* односи на поруку оригинала, *природни* на језик примаоца, док *најближи* повезује две оријентације на основу највишег степена приближности. Како је динамичка еквиваленција оријентисана примарно ка еквиваленцији одговора пре него ка еквиваленцији форме, важно је јасно дефинисати смисао речи *природан*. Да би се постигла та природност, неопходно је да она у потпуности одговара језику и култури примаоца, као и контексту одређене поруке, али и публици језика примаоца. Усклађеност превода у језику и у култури примаоца кључни је сегмент у сваком стилистички прихватљивом преводу. Заправо тај квалитет језичке прикладности обично буде приметан искључиво када недостаје. (Nida 1964: 166–167).

Како би се постигла природност, неопходно је извршити прилагођавање на граматичком и на лексичком плану. Граматичке модификације могу бити условљене структурама језика примаоца, односно неопходно је извршити извесна прилагођавања,

као што је то промењен редослед речи, употреба глагола или пак заменице уместо именице. Зато је неопходно извршити одређена подешавања као што је промена редоследа речи, замена именице глаголом или употреба заменице уместо именице. Лексичке структуре изворне поруке се не прилагођавају семантичким захтевима језика примаоца, јер уместо очигледних правила које треба поштовати, постоје бројне алтернативне могућности, описане кроз три кључна лексичка угла: а) постоје појмови који имају паралелне термине (*река, дрво, камен, нож*); б) бележе се појмови који у различитим културама идентификују другачије предмете, са донекле сличном сврхом (*књига* као предмет за читање и *књига* као свежањ пергамента или папируса у Новом Завету); в) појмови који идентификују културне специфичности (*синагога, херувим, јубилеј*). Када изворни и циљни језик потичу из веома различитих култура, тада постоје многе теме и искази који у процесу превођења не могу бити натурализовани. Природност израза у језику примаоцу представља проблем подударана класа речи, граматичких и семантичких категорија, типа говора и културног контекста. Како би природни превод био прикладан у језику примаоцу и у његовој култури, он мора бити усаглашен са типом поруке. Проблеми нису ограничени само на пуке граматичке и лексичке особености, већ и на интонацију и ритам реченице. То значи да, ако би преводилац преводио само речи, онда би се дух аутора оригинала изгубио. Узрок нарушавања природности поруке и контекста могу бити анахронизми и то: када се користе савремене речи које нарушавају живот и различите историјске епохе или када се користи застарели језик који не припада датом тренутку те као такав делује неистинит. Важно је напоменути да укупан утисак поруке не почива само на предметима, доживљајима, апстракцијама или односима које симболизују речи, већ и на стилском избору и уређењу симбола. Стандарди стилске прихватљивости у различитим дискурсима разликују се од језика до језика. Тако шпански књижевници прибегавају елеганцији језика, док се енглески писци служе прецизним реализмом. Превод мора да инкорпорира елементе стила који приказују емотивни тон дискурса кроз који се рефлектује став аутора. Уколико аутор користи сарказам или иронију, то се у Д-Е мора пренети. Још један сегмент природности јесте мера у оквиру које се једна порука шаље циљној публици. Она укључује искуство публике и њен капацитет декодирања поруке. Када је реч о преносу ритмичких елемената у оквиру Д-Е, у поезији је каткад неопходно доста прилагођавања, будући да они утичу на естетски утисак песме. Зато неки обрасци ритма морају бити замењени другим, као на пример

грчки дактилски хексаметар преноси се јампским пентаметром, док се поједини римовани стихови преносе у форми слободног стиха. (Nida 1964: 167–170).

Формална и динамичка еквиваленција налазе се у односу конфронтације у случају када се ради о преводима који су на пола пута између ове две крајности. У том случају сукоб се односи на: а) формалне и функционалне еквиваленте; б) факултативне и обавезне еквиваленте и в) степен декодабилности. Уколико у језику примаоцу не постоји предмет или догађај који одговара изворнику, онда функционални еквивалент преузима примат над формалним. Таква је ситуација са појмом *снег* који у неким културама не постоји, те се смисао нужно мора пренети уз помоћ функционалног еквивалента. Може се догодити да у култури примаоца поменути предмет или догађај има потпуно другачију функцију од оне у изворнику, као што би *срце* за неке културе представљало центар емоција, што није случај у другим културама. Преводилац има право да се послужи формалним еквивалентом у преводу, а да функцију опише у фусноти што је често у преводима Ф-Е. У Д-Е се може применити функционални еквивалент са формалним еквивалентом или без њега на маргини. Дешава се и да се употреби и позајмљени термин из изворника уз додатну реч како би се схватио смисао те позајмљене речи. Могуће је користити и дескриптивне изразе користећи се речима из оригинала. Принципи одабира формалног или функционалног еквивалента зависе од префињености примаоца која даље условљава у којој ће мери функционални еквивалент бити присутан. На пример, примитивнији народи ће пре разумети функционални од формалног еквивалента. Уочава се да људи услед своје културолошке несигурности инсистирају на томе да користе позајмљенице које не разумеју, међутим има и оних који избегавају да користе позајмљене термине како би сачували свој етнички идентитет, а свој језик оставили чистим, верујући да је то једини начин да се заштите од доминантности стране културе. (Nida 1964: 171–173).

Када је реч о факултативним и обавезним елементима, главно питање је шта се *мора*, а не шта се *може* пренети, поготову ако се ради о удаљеним језицима. Озбиљан проблем се појављује код обавезних категорија (време, аспект, начин, број, род, категорија живо/неживо, ред речи, број и позиција атрибута, однос припадности) које намећу низ ограничења. Са друге стране, када је реч о обавезном појму у примаоцу, преводилац нема алтернативу било да се ради о Ф-Е или о Д-Е. Препрека му се појављује када је појам факултативан и када га не условљавају никаква очигледна правила, већ мора сам да направи избор. Осим тога, може се десити да у језику

примаоцу мора да се опише нешто што није исказано у изворном језику или је пак у оригиналу дефинисано двосмислено, нејасно, неодређено, а могуће је да у циљном језику не може или не треба да се искаже нешто из оригинала.

Степен декодабилности представља ниво на којем се порука преноси и декодира. За разлику од превода Ф-Е, превод Д-Е тежи већем степену декодабилности, чак и ако се ради о излишном тексту, јер се текст нужно проширује како би постао релевантан за савремено окружење. У типичном преводу Ф-Е мала или скоро никаква пажња се не посвећује брзини којом прималац декодира поруку.

Како бисмо пружили општи поглед на свих седам анализираних преводних верзија песничке збирке *Цвеће зла* и успешно их разврстали, послужићемо се поделом Јуџина Најде која ће нам омогућити да српски корпус позиционирамо у домен формалне или динамичке односно функционалне преводне еквиваленције.

4.4. Интерпретативна теорија Маријан Ледерер (Marianne Lederer)

Једна од стваралаца интерпретативне теорије Маријан Ледерер (Marianne Lederer) (2015: 7) објашњава да чин превођења уопштено гледано подразумева *разумевање текста*, а потом његово *изражавање* на другом језику. Она напомиње да се обе операције морају добро изучити будући да су изузетно комплексне. Прва фаза *разумевање* подразумева језичко и изванјезичко знање док квалитет *изражавања* зависи од степена познавања језика доласка, односно од талента којим преводилац руководи пером, али такође и од преводиочевог познавања предмета о којем је реч. *Текст* као трећи појам дефиниције заслужује да се дефинише пре свега осталог јер су операције *разумевања* и *изражавања* повезане са садржајем који се односи на *текст*.

Како би објаснила суштину интерпретативног превођења, Ледерер (2015: 11) напомиње да је, за разлику од *лингвистичког превођења* које представља превод речи и реченица, *интерпретативно превођење*, односно *превођење* заправо превод текстова. Ово разликовање произлази из ауторкине дугогодишње праксе у домену конференцијског превођења приликом којег превод дискурса имплицира знање преводиоца, шире од низања пуких лингвистичких знакова, намећући му на тај начин интерпретативни приступ. Током конференције одржане 1977. године у Венецији поводом које су се окупили преводиоци, лингвисти, психолози и психолингвисти, конференцијски преводиоци су се једногласно изјаснили да они не преводе *речи* већ

смисао, желећи да на тај начин скрену пажњу на то да смисао превазилази лексичка и граматичка значења реченица. *Смисао* се као појам током усменог превођења намеће потпуно природно а нарочито приликом консекутивног превода где он није само оно што преводилац разуме и изражава већ је једини чинилац који се утискује у памћење док речи нестају. Како знаци дискурса нестају са звуком гласа који их емитује, слушалац и преводилац чувају девербализовано сећање, стање свесности идеје и поменуте чињенице. Стога девербализација представља когнитивни процес у којем чулни подаци који нестају постају сазнања одевена у осећајне форме, како то ауторка (2015: 16–17) појашњава.

У својој књизи, М. Ледерер (2015: 40–43) додаје да интерпретативно превођење подразумева превод еквиваленцијама, док лингвистичко превођење представља превод кореспонденцијама. Еквиваленција се односи на текст, док кореспонденција подразумева превод лингвистичких елемената, односно синтаксичких форми: речи, синтагми или израза. Еквиваленција подразумева заправо начин општег превода не искључујући притом кореспонденцију која потврђује присуство елемената који одговарају свим условима, било да се ради о њиховој употреби ван контекста или у одређеном тексту. Да би превод био успешан, он мора да успостави глобалну еквиваленцију између оригиналног и преведеног текста. Системска употреба кореспонденције између елемената двају језика не производи добар превод а његов слаб квалитет је лако уочљив. Успостављање кореспонденције између два језика је први ниво превођења; уколико се ради о терминима или о изолованим реченицама, кореспонденција може бити корисна у подучавању језика; уколико је реч о монореференцијалним терминима, она је неопходна, а када се ради о целим текстовима, тада је неупотребљива. Еквиваленција са друге стране може бити појмовна и/или афективна. Појмовна еквиваленција произлази из споја семантизма текста и појмовних допуна које уноси преводилац, док афективна еквиваленција има за циљ да пренесе изванјезичку стварност укључујући проживљене емоције. У вези са појмом еквиваленције треба напоменути дефиницију Едмонда Карија (Edmond Cary) која додатно расветљује теорију интерпретације:

„Превођење је операција која настоји да успостави еквиваленције између два текста изражена на различитим језицима, а еквиваленције су у функцији природе двају језика, њиховог одредишта, односа успостављених између културе двају народа, њиховог моралног, интелектуалног, афективног стања, узевши у обзир функцију

променљивости која се везује за епоху и за место поласка и доласка [...].”¹⁷ (Lederer 2015: 7–8)

Како би се изразио експлицитни део смисла, Ледерер (2015: 46–48) користи термин *синегдохе*. Наиме, сваки текст представља компромис између експлицитног дела довољно кратког да се исказ о познатим стварима не начини досадним као и имплицитног дела довољно очигледног да не остави читаоца у незнању о значењу, исказаном у експлицитном делу. Синегдоха као феномен нема посебну сврху за теорију превођења ако постоји само на нивоу језика и ако на нивоу текста не подстиче сталне стилистичке креације, јер је она у суштини аспект дискурса с тим да се мисли, емоције и чињенице код говорника различитих језика не исказују на исти начин. Како би се успоставила еквиваленција текстова потребно је створити синегдоху на нивоу речи и израза. Са циљем да се избегну кореспонденције а креирају еквиваленције и да се у долазном језику пронађу речи које означавају мисли, чињенице или описане емоције, истоветне онима у оригиналу, треба имати на уму да је у односу на идеје које говор изражава, њена материјална форма пре индикација него дескрипција. Будући да сваки језик другачије одабира карактеристике по којима именује предмете и појмове или како карактерише идеје, одједи овог феномена у превођењу делују суштински јер боље објашњавају то да преводити не имплицира само језичку операцију већ то мора бити операција над смислом. Синегдоха која је слободно састављена изражава шири смисао од датог семантизма у тексту а у преводима синегдоха коју слободно преноси преводилац ствара еквиваленцију. Ова појава је пре свега уочљива у историјски и географски блиским језицима као што су енглески и француски, а односи се и на удаљеније језике попут немачког и француског или на потпуно удаљене као што су кинески и француски. Међутим, превод који чува синегдохе полазног језика понекад производи лош резултат, јер преводилац осим што може да пренесе оно што је разумео, он у жељи да остане веран полазном језику транскодира. Маријан Ледерер и Даница Селесковић (Danica Seleskovitch) (2014: 15–19) скрећу пажњу на то да ако преводити не значи транскодирати већ разумети и изразити и ако је оно што разумемо и оно што изражавамо заправо *смисао*, треба се зауставити код тог фундаменталног појма који чини предмет превођења и треба га потом прецизирати. Познавање

¹⁷ Превод ауторке дисертације. (La traduction est une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature des deux textes, de leur destination, des rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée [...].)

предмета о којем је реч као и познавање језика подижу важност појма *смисао*. Ауторке подвлаче да знање сваког човека варира те да не покрива увек исте домене сазнања. То значи да не перципирамо оно што не знамо, односно не интерпретирамо га. Оно што не разумемо спонтано, не уочавамо га свесно. Тај догађај је свакодневно присутан у свим интеракцијама између спољног света и чула. Човеков дух је такав да уочава само оно што му је разумљиво. Треба имати на уму да је смисао сусрет духа лингвистичке формулације коју видимо на папиру и сазнања којим се служимо током читања, како наводе поменуте теоретичарке.

Као несвестан процес на плану опште перцепције, интерпретација постаје свесни напор разумевања за преводиоца током фазе сазнавања смисла. Он треба да одгонетне оно што је аутор текста желео да каже, односно мора да кроз језичка значења разоткрије смисао који лежи у поруци која се преноси. Никада не постоји један једини смисао, као што га аутор и његови читаоци не чувају на идентичан начин. Валери (Valéry) је сагледавајући аутора и његово дело смисао објаснио на следећи начин:

„Не постоји прави смисао једног текста. Нема пишчевог ауторитета. Шта год да је желео да напише, написао је шта је написао. Чим се објави, текст постаје апарат којим се свако може служити по сопственом нахођењу и то својим средствима. Није сигурно да ће га онај који га је направио користити боље од неког другог.”¹⁸
(Seleskovitch, Lederer 2014: 19)

Да би смисао реченог био у складу са пишчевом тежњом, потребно је да га примаоци исправно схвате и да буде у сагласју са оним што се није саопштило. Зато читалац мора бити свестан тога да језичка експлицитност покрива само један део поруке. Било да се ради о информацији произашлој из новина или из филозофског есеја, знање које удружујемо са перцепцијом може бити апроксимативно или пак погрешно. У већем броју случајева свакодневне комуникације, смисао се реализује спонтано, а оно што је речено одговара ономе што је требало да се каже и разуме. (Seleskovitch, Lederer 2014: 19–20).

Како у свом заједничком делу објашњавају Д. Селесковић и М. Ледерер (2014: 21–22), преводилац истражује оно што је аутор желео да каже, његову методу и објашњење текста, а не лингвистичку анализу. Смисао који се треба пренети у други

¹⁸ Превод ауторке дисертације. (Il n’y a pas de vrai sens d’un texte. Pas d’autorité de l’auteur. Quoi qu’il ait voulu dire, il a écrit ce qu’il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n’est pas sûr que le constructeur en use mieux qu’un autre.)

језик је онај који је саопштен у оквиру језика онима који поседују неопходно знање да би га разумели. Проблеми остају исти: унутар језика, реченице истргнуте из контекста лако постају тенденциозне, јер нови контекст у који их ураћамо цитирајући их ризикује да их другачије расветли од онога како је желео да их представи њихов аутор. Превод изолованих реченица означава исти ризик двосмислености. Ако текст преводимо реченицу по реченицу инспиришући се више оригиналним језиком него ли континуумом пишчеве мисли, нижемо изоловане лингвистичке елементе који се разликују од језика до језика, али који заједно представљају лоше наслагану слагалицу у природној форми коју ће закупити мисао на неком другом језику. То је зато што свака изолована реч, свака реченица изван контекста, сваки непотпуни исказ представља мноштво виртуелних значења без реалног смисла. Реч изван контекста на језичком плану је као валута која се не материјализује приликом куповине. То значи да је познавање језика неопходна полазница за превођење, али оно не представља његову реализацију, већ превођење интересује језичка употреба.

Осим Маријан Ледерер и Данице Селесковић, још један представник школе ESIT (*L'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs*) и интерпретативне теорије, Фортунато Израел (Fortunato Israël), интересујући се нарочито за књижевно превођење, у једном од својих истраживања (1990: 217) подвлачи да се попут језичког знака књижевно дело састоји из појмовне и значењске стране чија је веза непроменљива и које, штавише, живе у својеврсној симбиози. Осим тога, смисао и форма чувају своју специфичност тако да је могуће одредити њихове односе на глобалном плану дела, али истовремено се могу и раздвојити за потребе анализе, посебно за превођење. Њихова веза је у служби дела и његовог уметничког достигнућа које у исто време наводи на размишљање и на осећање. Израел (1990: 220) додаје да ако се држимо тога да је књижевни превод естетски комуникацијски чин који тежи томе да замени не језик већ дело другим, *присвајање* (*appropriation*) полазног текста на лингвистичком и књижевном плану постаје неопходно. Циљ није заправо да се форме репродукују већ да се рекреирају уз помоћ другог вербалног материјала водећи рачуна о томе да се однос смисао—звук истоветан оном оригиналном пренесе. Он следи Туријев (Toury) став да како би дело достигло своју *пуноћу* (*plénitude*), неопходно је да се схвати као уметничко дело што обавезује долазну културу да исцрпи све своје поетске изворе како би се достигла посебност. Тако преведени текст не постаје копија оригиналног, већ оживљавање базирано на принципу сличности и аналогije. Осврћући се на речи писца

Октавија Паза (Octavio Paz) да сваки превод, ма о каквом се типу текста радило, има трансформаторску димензију будући да он није само репродукција већ продукција, Израел (1994: 106–111) додаје да је креативност један од стубова преводачке операције, а креативност побуђују проблеми које треба решити кроз текстуалне и комуникацијске параметре. У том чину креативности преводац током превођења присвајајући текст постаје заправо његов коаутор (Israël 2000: 90).

Поставком да је предмет који треба схватити и пренети заправо смисао и да напуштање почетних форми не доводи до измене садржаја, интерпретативна теорија доводи до одбацивања дословног приступа у превођењу који мање пажње посвећује дискурсу него ли језичкој организацији (Israël 1990: 40). Како наводи Жан Делајл (Jean Delisle) (1990: 61), преводац није евнух осуђен да чува речи, нити је роб делова дискурса нити пак њихов поданик. Фокусиран на репродукцију оригиналних структура, дословни метод узима у обзир пре свега појмовни смисао и на тај начин искривљује перспективе, јер није битно развити инструмент препознавања, већ из оригиналног текста обликовати естетски предмет који има исту моћ евокације (Israël 1990: 40). Споменувши питање Питера Њумарка (Peter Newmark) да ли треба преводити дословно или слободно, преводац Делајл (1990: 64–67) скреће пажњу на чињеницу да је суштина у томе да се преводи интелигентно у функцији мноштва параметара, не водећи рачуна о томе да ли форма оригиналног текста остаје нетакнута или се она мења. Ако се удаљимо од оригиналне формулације, то је да бисмо се приближили смислу и следили што је могуће више идиоматске особености долазног језика, као и функцију текста. Ф. Израел (1990: 41) осврће се на речи писца Ренеа Етјембла (René Etiemble) који жустро одбацујући ропство речима подвлачи:

„Оно што је тешко пренети, транспоновати, превести, скоро никада није језички знак, то је заправо део лепоте садржан у реченици.”¹⁹ (Israël 1990: 41)

У светлу теорије смисла, процес превођења се не састоји у разматрању речи нити у усавршавању инструмента знања, већ у рекреирању магије која произлази из свих афективних и појмовних компоненти дела. Установљена у односу на своје вредности и ограничења циљног језика, нова вербална конструкција је аутономни предмет, који се по свом целокупном изгледу, по својој естетској функцији и по ефекту који се производи може асимилovati у циљном језику, како сматра Израел (1990: 43).

¹⁹ Превод ауторке дисертације. (Ce qui est difficile à restituer, à transposer, à traduire, ce n'est presque jamais le fait linguistique, c'est la part de beauté que comporte une phrase).

Теоретичарка Женевјев Ру-Фокар (Geneviève Roux-Faucard) (2002: 278–281) истиче да се приликом превода књижевног текста постижу два типа ефекта: *ефекат зближавања (effet de proximité)* и *ефекат удаљавања (effet de distance)*. *Ефекат зближавања* подразумева утисак који читалац стиче током читања дела да добро познаје тај свет, да га је већ упознао или да га препознаје. *Ефекат удаљавања* са друге стране представља непрецизирање темпоралне и спацијалне локализације, затим употребу неодређених чланова и придева, односно ситуацију у којој је карактеризација ликова сведена на један атрибут, као и случај када је присутна употреба страних неразумљивих речи и објашњења у заградама и у фуснотама која правдају незнање читаоца, стога он универзум дате приче доживљава далеким.

Осврнувши се на речи специјалисте превођења Фортуната Израела (1990: 31) да је писање, као и сваки други облик уметности, заправо борба за вечност против тишине, смрти и заборавља, настојећи да се притом наметне и да допре до публике успоставивши комуникацију са њом ма колико била она шаренолика, уз ослањање на Теорију интерпретације као једне крајности у сагледавању преводног корпуса, кроз различита преводна решења одабраних песама приказаћемо на који начин се одвија битка преноса смисла Бодлерове поетске уметности.

4.5. Дословно превођење Питера Њумарка (Peter Newmark)

Британски теоретичар и универзитетски професор Питер Њумарк (1991: 1–2) сматра да је сврха и циљ превођења истина која је пренета уколико је читалац разумео. Дискусију о томе да ли ће је он схватити лако или мора да уложи напор, Њумарк поткрепљује теоријом о семантичком и комуникативном превођењу које посматра кроз три перспективе. Пре свега треба имати на уму чињеница да што је језик текста важнији, то га верније треба и превести. Овај услов односи се на поглавље, параграф, реченицу, клаузу, групу, колокацију, реч, морфему или интерпункцијски знак о било каквом типу текста да се ради. Остале лексичке јединице попут пословица, метафора, личних имена, назива институција, познатих алтернативних назива или пак епонима могу се наћи у свим поменутих категоријама (у поглављу, параграфу, реченици, клаузи, групи, колокацији), а како још поменути теоретичар објашњава, понекад је једна реч важнија од групе речи у тексту. У случају да су звучни ефекти (алитерација) или фоноестетски ефекти (ритам) најважнији елементи у датом тексту, онда се они

морају пренети или у најмању руку компензовати. На истом месту Њумарк потом напомиње супротну ситуацију, односно што је језик текста или било које јединице текста од мање важности, онда се он може са мање верности превести, односно може се заменити одговарајућим језиком који одговара примаоцима поруке. У случају да нијансе значења текста нису у фокусу, онда је порука та која се преноси, међутим, што је важнија порука коју треба пренети, то је више оправдања за превод који не трансферује све чиме поједностављује или појашњава изворника. И на послетку, уколико је јединица текста пажљиво написана, то је треба верније превести, без обзира на степен важности, под условом да аутор и преводилац имају идентичан циљ као и сличан тип читалачке публике. Ако су детаљи и нијансе текста јасно изражени, треба их верно превести, чак и у случају када би се они могли и парафразирати. Долази се до закључка да нема разлога да се истина не репродукује чак и када она није од посебне битности, на истом месту разјашњава Њумарк.

Енглески професор у својим преводилачким истраживањима осврће се пре свега на термин *важност* који се односи на околности превођења, као и на критеријум читаоца, али се преводиоцу може наметнути и кроз вредност текста. *Важност* је и оно што се језиком наговештава да је нарочито вредно, значајно, неопходно или трајно. Међутим, значајан чинилац у тексту не мора бити искључиво реч, већ то могу бити тон, стил, форма, метафора или звучни ефекат, елементи који су у складу са околностима и са читаоцима. Ако важност текста лежи само у његовом значењу, а не у његовом циљу, то је декоративан текст и преводилац може променити његово значење како би се постигао звучни ефекат, што би одговарало римованим изразима *a wheasel sat on a easel* или *a parrot swallowed a carrot*. Осим појма *важност*, треба разјаснити и придев *веран*. Њумарк (1991: 2–3) објашњава да је највернији превод *трансференција* приликом које су изворне речи, идиоми, колокације или пак културни и институционални појмови мање или више укорењени у циљном језику под условом да нису променили значење. Веран превод може бити граматички и он се односи на репродуковање клаузе, односно употребу стандардног еквивалента (*extremely important* – *d'une importance extrême*, промена истицања), или пак лексички који се односи на превод реч за реч (*Friday* – *vendredi*; *soldier* – *militaire*) и такав превод може достићи степен блискости који варира од савршене еквиваленције преко кореспонденције до адекватности.

У свом преводилачком уџбенику *A Textbook of Translation* П. Њумарк (1988: 19) износи тврдњу да, када преводимо, мање-више преводимо свесно на четири нивоа. Пре свега на уму имамо ниво језика изворног текста, са којег почињемо и на који се стално, али не и непрекидно враћамо. Присутан је потом референтни ниво, који се односи на предмете и на стварне или имагинарне догађаје, које прогресивно визуализујемо и грађимо. Овај ступањ подразумева пре свега суштински део схватања, а затим и процес репродукције. Следећи је ниво кохезије, који је граматички и општији и у оквиру њега прати се ток мисли, тон позитивних или негативних осећања и различитих претпоставки о тексту изворника. На овом ступњу смештени су разумевање и репродукција, односно он представља општу слику према којој ћемо можда морати да прилагодимо ниво језика. На послетку следи степен природности заједничког језика, успостављеног између писца и говорника у одређеној ситуацији. И у овом случају се ради о општем нивоу који чини оквир преводиоачевог посла и он се тиче искључиво репродукције. На самом крају, поступак провере чини половину комплетног процеса.

Како је реченица основна јединица мисли у оквиру које је изражен дати *појам*, она у први мах постаје јединица превода, како то расветљује Питер Њумарк (1988: 30–31). Међутим, преводећи реченицу по реченицу ризикује се да се не обрати довољно пажње на њихов спој. Аутор даље наводи да ако превод реченице тече без проблема, то значи да је он чврсто заснован на дословном превођењу узевши у обзир и аутоматске и спонтане транспозиције или смене, односно промене у редоследу речи. Њумарк подвлачи да се дословном превођењу не прибегава уколико је превод референцијално или прагматички нетачан, односно када звучи неприродно. Дослован превод је фреквентан у писаном тексту, у прози, у полуформалном или некњижевном језику као и када се ради о иновативном језику. Најмање се ипак користи у свакодневном идиоматском језику. Са друге стране, први знак преводилачке проблематике приметан је у случају када аутоматски пренос са језика на језик, без посредовања мисли, што школа ESIT назива транскодирањем, није адекватан. Тада наступа борба између изворних и циљних речи у оквиру колокација и других синтаксичких структура, односно тада је присутан референцијални, културни или идиолекатски проблем. Уколико се ради о усменом преводу, онда преводилац покушава да заборави изворне речи, он заправо тада девербализује, односно хвата смисао поруке па тек онда преноси изворне речи. Међутим, аутор скреће пажњу на то да он никада не заборавља речи из изворника будући да су оне полазиште са којег се ствара и тумачи. Разлика у приступу

представника интерпретативне теорије и Њумаркових начела огледа се најбоље у његовом ставу на којем му они највише замерају, а то је да се изнад свега ипак преводе речи, јер не постоји ништа друго што се треба превести осим речи исписаних на страницама (Newmark 1988: 73). П. Њумарк додаје ипак да речи не преводимо изоловано већ су оне условљене синтаксичким, колокацијским, ситуационим, културним или идиолекатским контекстом. Сматра да свака реч, независно од свог контекста или текста може бити преведена изоловано са циљем да се тиме постигне нека врста мерила „контроле” контекстуалног значења (Newmark 1991: 87). Према свему поменутом, могло би се доћи до закључка да је у превођењу главни елемент лексика, док је основни мисаони чинилац језика граматика.

Када је реч о превођењу поезије и о дословности у овом књижевном роду, аутор напомиње да је то област у којој се нагласак ставља на стварање нове независне песме при чему се дослован превод обично осуђује (Newmark 1988: 70–72). Њумарк затим истиче да у добром преводу поезије проналази многе тачке разилажења а оно што му се чини дословним преводом и привлачним из тог разлога, будући да је циљ истина, а не козметичка страна није једна ствар. Како појашњава, превод не може бити нетачан нити превише дослован узевши у обзир чињеницу да је поезија лична и концентрована форма у којој нема сувишности, нема фатичког језика и у којој реч као целина има већи значај него у било којој другој врсти текста. Ако је реч прва јединица значења, друга није реченица, већ је то углавном линија, чиме се поново демонстрира јединствена двострука концентрација јединица. То значи да интегритет и лексичких јединица и редова мора бити очуван у контексту одговарајуће интерпункције, која у суштини репродукује тон оригинала и тачан превод метафора (Newmark 1988: 163). Њумарк сматра да је оригинална метафора у ствари контролни елемент сваког креативног језика евоциран кроз визуелну слику. Чак и апстрактне слике као што су појмови *правда* или *милост* постају људи или предмети, укључујући и друга чула поред чула вида (крзно као додир, храна као укус, цвеће као мирис, звона или птице као звук), као и пратеће људске квалитете (добро или зло, задовољство или бол) које чулне слике могу произвести, излаже Њумарк (1988: 164). На истој страници наводи да поезија преноси посебно осећање и ма колико да је језик конкретан, свако поетско дело представља осећање, понашање или поглед на живот. Оригиначне метафоре преводилац мора пажљиво да репродукује, чак и ако могу да изазову културни шок, као на пример реченица из Шекспировог дела *Да те упоредим са летњим даном* (*Shall*

I compare thee to a summer's day) која неће дотаћи арапске или ескимске читаоце, али ће и једни и други морати да уложе напор да сазнају истину поређења, која је скоро па одмах откривена у стиху *Tu si љупкија и умеренија (Thou art more lovely and more temperate)*. Када је метафора позната у циљној култури, преводилац онда може смело да пренесе њену слику. У случају да је читалац пре збуњен него шокиран, онда у таквим песмама постоји могућност за стварање културног еквивалента метафоре циљног језика или претварање метафоре изворног језика у смисаону слику. Уколико преводилац процени да је метафора важна, његова је дужност да је пренесе како би је усидрио у циљни језик и у његову културу. Њумарк (1988: 168), у закључку о метафорама, подсећа на нужност прецизног превођења чак и ако је у култури циљног језика преведена слика страна а смисао који она преноси може тек да се претпостави.

Питер Њумарк (1988: 164–165) открива да слике имају универзалне, културне и личне изворе, а преводилац поезије не сме да учини никакав уступак читаоцу у преношењу стране културе на домаћи еквивалент. Како би читалац схватио слику која није честа у његовој култури, он ће поновити читање како би допрео до суштине, пре него што би му разумевање омогућио детаљан контекст или објашњења алузија. Тако пренос кинеске у енглеску културу није проблематичан када се ради о појмовима који су познати енглеском читаоцу. Ипак, потешкоће настају онда када су локални појмови употребљени у метафори (нпр. локално цвеће и траве). Њумарк изражава своју сумњу у идеју да преводилац читаоцима покушава да створи исти ефекат какав је песник сам створио. Његов главни подухват је наиме да „преведе” ефекат који је песма на њега оставила. Преводилац тешко може да постигне чак и паралелни ефекат у поезији, будући да се ради о два језика у којима су сви ресурси употребљени и међу којима се налази широки размак док су синтакса, лексика, звук и култура у односу супротстављености, како образлаже. Њумарк се осврће на Валеријев (Valéry) став према преводу поезије који је објаснио кроз следеће речи:

„Мој циљ *није* књижевни. Не треба да утиче толико на друге колико на мене. То *Сопство* је у мери у којој се може третирати као дело...ума. Не занима ме писање поезије без погледа на њену функцију.”²⁰

²⁰ Ауторкин превод. (My aim is *not* literary. It is not to produce an effect on others so much as on myself – the *Self* in so far as it may be treated as a work...of the mind. I am not interested in writing poetry without a view to its functions.)

У већини примера превођења поезије, преводилац прво одабира песничку форму циљног језика, било да се ради о сонету, балади, катрену или празном стиху, што блискију изворном језику, како то назначаваша Њумарк (1988: 165). Треба имати на уму то да иако је шема римовања део форме, њен прецизан редослед ће можда морати да буде одбачен. Осим тога, преводилац ће репродуковати фигуративно значење и конкретне слике песме, а окружење, речи са апстрактним значењем, често различите технике звучних ефеката морају се обрадити у каснијим фазама, односно током поновног рада на делу. Гледано из емоционалне перспективе, звуци стварају различита значења, заснована не на звуцима природе, нити на заводљивим шумовима у потоцима и шумама, већ на заједничким звуцима људског грла, дотакавши тако питање о томе да ли звук преводног језика преноси карактер лика из оригинала, чиме се отвара поглавље о симболици звукова. Преводилац мора да покуша да на неки начин надокнади звучне ефекте, било да их употреби негде другде или да их замени неким другим звуком. У сваком случају, њима ће се сигурно бавити у последњој етапи рада, расветљује Питер Њумарк (1988: 168).

Да ли преводилац даје приоритет садржају или маниру и који аспект дела – метар, рима, звук, структура – треба да има приоритет, мора зависити не само од вредности одређене песме, већ и од преводиоачеве теорије поезије. Стога није могућа општа теорија песничког превођења. Преводилац свесно или интуитивно треба да одлучи да ли је важнија експресивна или естетска функција језика у песми. Аргумент песника Џона Китса (John Keats) поткрепљује чињеницу о Истини и Лепоти:

„Лепота је Истина, Истина, Лепота – то је све што знате и све што треба да знате”.²¹ (Newmark 1988: 166)

Чини се да је Китс не размишљајући о преводу превише поједноставио аргумент, јер ако се Истина везује за дослован превод, а Лепота за елегантну верзију идиома преводиоца, онда је Истина ружна, а Лепота је увек лаж. Теоретичари превођења би истакли да би и дословна и елегантна верзија песме биле подједнако незадовољавајуће као и сви преводи песама или било којег другог текста. Потребна је извесна фузија, нека приближност између експресивне и естетске функције језика, при чему ће у сваком случају лични језик песника који одступа од норми изворног језика вероватно још више одступити од норми циљног језика, како истиче Њумарк (1988: 166).

²¹ Превод ауторке дисертације. (Beauty is Truth, Truth, Beauty – that is all you know, and all you need to know.)

Чињеница је да, колико год добар био превод, његов смисао ће се у многоне разликовати од оригинала, присећа се Њумарк става Бороуа (Borrow), он ће наине представљати ехо оригинала и имаће своју сопствену снагу. Успешно преведена песма је увек нека друга песма (Newmark 1988: 165). Њумарк (1988: 168) у свом делу исказује неслагање са ставом Џона Вајтмана (John Weightman) да је француска поезија на енглески језик непреводива. Напротив, он истиче поезије Вијона (Villon), Рембоа (Rimbaud) и Валерија које су са мање или више успеха пренете у енглески језик захваљујући бесконачним креативним ресурсима циљног језика.

Директан пренос изворних облика речи у циљни језик подразумева технику *трансференције* а њен циљ јесте да се културни колорит изворника пренесе, али може послужити и како би се читаоцу привукла пажња и створио утисак блискости између њега и текста. У оквиру *трансференције* своје место проналази и *транслитерација*. У случају да се изворне речи адаптирају у морфолошки уобичајене форме циљног језика које се изговарају у складу са његовим системом, тада говоримо о техници *натурализације*. Замена граматичке категорије догађа се у оквиру *мене* или *транспозиције*, док промену угла сагледавања изворне слике описује *модулација*. Са друге стране, код слабије написаних текстова приметне су непрецизне процедуре *редукције* и *експанзије* код којих се, на пример, изворна група *именица + придев* скраћује у именицу или пак, на пример, изворни придев постаје *прилог + партицип*. Техника *парафразе* уочава се код анонимно написаних текстова где је неопходна амплификација или објашњење значења сегмената текста. Уколико се лексичке јединице разложе у два или виша лексичка елемента онда се ради о техници *компонентне анализе*. Преводилачка трансформација *компензација* је приметна када се смисао, звучни или прагматички ефекат као и метафора из једног дела реченице пренесе у други део реченице или у наредну реченицу. *Синоним* је најближи еквивалент употребљен у ситуацији када нема директног један-за-један еквивалента или када реч није од пресудне важности за разумевање смисла изворника. Техника *синонима* је присутна код описних придева и код прилога (за начин) и једино је оправдана када дослован превод није могућ јер у противном превод може бити лош. *Културни еквивалент* представља приближни превод речи изворне културе речју која постоји у циљној култури. Будући да се не ради о прецизном преводу, употреба *културног еквивалента* је ограничена те се најчешће употребљава у општим текстовима, рекламама и пропагандном материјалу као и у кратким објашњењима

намењеним читаоцима који нису упознати са изворном културом. Главна функција овог еквивалента је допуна некој другој преводилачкој процедури. *Функционални еквивалент* употребљава се код културних појмова који добијају нови специфични термин, док *дескриптивни еквивалент* служи да се описом објасни одређени појам. (Newmark 1988: 165).

Уз помоћ преводилачких процедура које предлаже Њумарк а то су: трансференција, натурализација, транспозиција, модулација, редукција и експанзија, парафраза, компонентна анализа, компензација, синоним, као и културни, функционални и дескриптивни еквивалент описаћемо начин преноса лирике из једног у други језик чији се језички и културни системи умногоме разликују. Његов теоријски приступ омогућиће нам да из угла који је другачији од интерпретативне теорије опишемо преводне верзије.

4.6. Закључак

Итамар Евен-Зохар преводну књижевност не сагледава као засебну област, већ је смешта у полисистем у којем је њена позиција у спрези са другим чиниоцима полисистема. У зависности од идеја које преводи уносе у полисистем, као и од тренутка у којем корелирају у полисистему, они могу заузети примарну или секундарну улогу.

Белгијски теоретичар Андре Лефевр на основу својих теоријских и практичних знања темељи класификацију поетског превода која обухвата седам различитих типова. То су: пре свега фонемски превод, затим дослован превод, метрички превод, превод поезије у прозу, потом римовани превод, превод слободним стихом и на крају интерпретација.

Амерички лингвиста Јуџин Најда превођење сагледава кроз две перспективе, ону која је окренута изворнику и ону која се окреће циљном језику. У првом случају ради се о формалној еквиваленцији која настоји да пренесе и садржај и форму поруке, док је у другом реч о функционалној, односно динамичкој еквиваленцији, чији је циљ да се достигне природност израза како би читалац несметано поруку повезао са контекстом културе из које потиче.

Питер Њумарк своја теоријска виђења сагледава кроз важност речи које се изнад свега морају пренети укључујући њихову условљеност синтаксичким,

колокацијским, ситуационим, културним или идиолекатским контекстом. На томе му и замерају Маријан Ледерер и Даница Селесковић, присталице интерпретативне теорије, чији је циљ, са друге стране, да се пренесе смисао, а не текст виђен као пуко лингвистичко превођење, за разлику од интерпретативног које преноси срж поруке.

Уз ослањање на пет описаних теоријских оквира, различитих а донекле и комплементарних, темељно ћемо сагледати двојезични француско-српски корпус како бисмо дескриптивним методом урадили детаљну контрастивну анализу. Будући да је посматрани преводни материјал настајао у распону од једног века, тачније од 1918. године до 2021. године, сасвим су очекиване и оправдане разлике у преводним решењима седморице преводаца.

Проучаване збирке ћемо описати у зависности од тога да ли су преведене песме окренуте ка изворном језику или пак ка примаоцу, тј. циљном језику, кроз формалну, односно динамичку или функционалну еквиваленцију, које је објаснио Јуџин Најда. Теорија полисистема израелског истраживача и професора Итамара Евен-Зоара омогућиће нам да објаснимо на који начин преводна књижевност проналази своје место у полисистему. Прерасподела поетског превода Андреа Лефевра помоћи ће нам да преведену лирику сврстамо у неки од седам предложених типова превода. Потом ћемо супротстављеним теоријама, односно кроз начела интерпретативне теорије Маријан Ледерер, са једне стране, која се залаже за смисао а не за реч и ослонивши се на дословно превођење Питера Њумарка, са друге стране, коначно приказати резултате анализе превода одабраних песама.

5. АНАЛИЗА КОРПУСА

5.1. Увод

Пре него што отпочнемо анализу корпуса, осврнућемо се на нека занимљива запажања о превођењу збирке *Цвеће зла* на неколико страних језика. Ауторка Ен Шојсман (Anne Schoysman) у свом раду *Traduire Baudelaire* (2014) представља ставове преводаца *Цвећа зла* и то: Антонија Претеа (Antonio Prete) који је урадио превод на италијански, Керол Кларк (Carol Clark), преводиоца енглеске верзије збирке и Елисе Мартин Ортеге (Elisa Martín Ortega) која је збирку превела на шпански. Она напомиње и критичаре који се интересују за превод *Цвећа зла* на немачки и за Бенјаминово читање Бодлера, а то су: Жерар Роле (Gérard Raulet) и Карл-Клеманс Арл (Carl-Clemens H rle), затим критичаре италијанских превода међу којима су Лука Пјетромарки (Luca Pietromarchi), Марио Рихтер (Mario Richter) и Микела Ланди (Michela Landi).

Како Шојсман подсећа (2014: 1–2), Антонио Прете сматра да превести Бодлера значи открити да транспоновање његових стихова на италијански може „открити нешто што сам Прете не може да схвати у оригиналу или што је остало скривено од његових чула”. Лука Пјетромарки и Ђорђо Капрони (Giorgio Caproni) деле мишљење да у чину превођења, онај који казује, није преводац, већ преведени песник који има моћ да у преводиоцу открије оно што је у песнику остало поспано, ноћно, незнано. Овај херменеутички моменат нужно подстиче преводиоца да и сам постане песник. Оно што Прете наглашава јесте да се за преводиоца-песника везује питање транспоновања текста не само на свој национални, историјски језик, већ и на свој лични, интимни језик. Керол Кларк (Carol Clark) указује на потешкоће превођења на енглески у погледу риме које се односе на „једноставне” термине тако познате читаоцима *Цвећа зла*, као што су: *beau, beauté, doux, douxeur*. Преводна решења могу бити речи *soft, sweet, quiet, gentle, smooth, mild*, али превођење конструкција *de terribles plaisirs et d’affreuses douceurs* у песми *Две добре сестре (Deux Bonnes Sœurs)* зависи од тумачења оксиморона који лежи у основи читаве Бодлерове поетике. Стога није изненађујуће видети да су примери у одабиру Марија Рихтера у којима Бодлеров „транспарентан и уобичајен, чак и познат лексикон” представља проблем преводиоцима, у случајевима „амбивалентности” и „двосмислености”, који поремећују „познато кршењем норме”. Није довољно пренети их на формалном нивоу

еквивалентним „кршењем норме” у језику преводиоца. Заправо, само глобална интерпретација текста омогућава да се идентификује природа контраста и одјека за које је Бодлеров језик одговоран, чак и ако на строго синтаксичком и лексичком нивоу нема значајне разлике између Бодлеровог песничког језика и језика Расина, како наводи Рихтер.

На Претеа се поново позива Е. Шојсман (2014: 2) који објашњава да ослобађање од фиксне форме Бодлерових стихова значи лишити превод једног од две крајности суштинске антиномије, а то су „укидање јединства формалног класицизма и језика претераности својственог песнику”. Са друге стране, опредељење према тежњи за метричком еквивалентношћу укључује ризик читања Бодлера из перспективе поетске традиције другог језика, тако што ће он резонирати, на пример, дугом традицијом италијанског једанаестерца, свим одјецима Петраркиног сонета или италијанског двоструког седмерца са декламаторским страним ефектом александринца из *Цвећа зла*. Да би се пратио овај други пут, као што то чини Прете, потребно је ублажити цезуре и фиксације риме, прилагођавајући се текстовима са једанаестерцем и мартелијанским стиховима. Што се шпанског језика тиче, Елиси Мартин Ортеги је лакше да изабере облик двоструког седмерца за директне референце на „Модернизам” Рубена Дарија (Rubén Darío), док јој избор слабе или асонантне риме, изврћући богату риму шпанског сонета, заправо омогућава да учини много више од „чувања музикалности песме”. Ортега сматра да оно што се појављује као компромис у преводу омогућава, напротив, да се нагласи напетост, супротност. Али колико год различити били улози александринца, италијанског или шпанског двоструког седмерца, немачки језик је потпуно удаљен од оваквог решења романских језика. Бодлерова метрика је камен спотицања за Бенјамин (Benjamin), који 1924. године изјављује да постоји проблематика у његовом преводу јер му једноставно недостаје вештина у пољу метрике. Да би написао свог *Бодлера*, Бенјамин је осетио потребу не само да схвати јединство књижевног дела, већ да представи Бодлерово дело као целину у чијој је шупљини исцртана физиономија читаве једне епохе, а његови преводи учествују у идеји како „обелоданити Бодлеров свет и тако потхранити велики пројекат модерности”. Од Бодлера можемо дефинисати „модерност” као „пренос, у наизглед непропусном домену лирске поезије, варљивих извора реалистичког романа: критичке мисли, удвостручавање, ироније”, подсећа Микела Ланди, која бира да испита у италијанским преводима Бодлера „преносним речима-оруђем фигурацију *преноса*

смисла укључујући интерпункцију, заграде, логичке конекторе или семе са метаметричком вредношћу”. У суштини, то није ништа друго до функција алегорије као књижевног тропа која чини посебност Бодлеровог дела, а он је управо поводом алегорије у својој песми *Лабуд (Le Cygne)* објаснио да је за њега све алегорија, како наводи Шојсман (2014: 2–3).

Оно што се увиђа из свега наведеног јесте да није једноставно Бодлерову лирику пренети у ма који језик, чак и уколико се ради о развијеним културама, са доста развијеном књижевношћу у оквиру полисистема.

Што се тиче српског корпуса овог истраживања, треба напоменути да како се избор преведених песама у свих седам испитаних збирки у великој мери разликује, а узевши у обзир чињеницу да прво преведено анализирано дело садржи најмањи број песама, укупно тридесет три, управо та песничка колекција коју је припремио Јован Палавестра послужила је као почетна тачка за одабир песама за анализу. Будући да се нису све песме из прве збирке превеле у наредних шест збирки, избор песама за анализу је сужен, с обзиром на то да циљ истраживања почива на томе да резултат поетске опсервације буде уједначен, односно да се одаберу песме које се налазе у свим преведеним едицијама. Прва разматрана песма је *Егзотични мирис (Parfum exotique)* док је друга *Сплин (Spleen)*. Оне се пре свега разликују по тематици што нам омогућава да Бодлера сагледамо из садржински супротстављених перспектива. Што се песничке форме тиче, ради се наиме о сонету и о астрофичној форми писаној у дванаестерцу, чиме ћемо указати и на богатство Бодлеровог поетског израза. Кроз детаљно испитивање одабраних песама покушаћемо да пренесемо дух писца и дела, присетивши се речи да превести песму из *Цвећа зла* значи тумачити механизам целе књиге и њеног времена (Schoysman 2014: 2–3).

5.2. Версификација у француском језику

Жан Молино и Жоел Гард-Тамин (Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine) (1982: 11) говорећи о поезији, објашњавају да сваки симболички систем може бити проучен кроз три различите перспективе, а то су: поетска перспектива која настоји да створи симболички предмет, затим естетска перспектива која подразумева рецепцију предмета и на крају неутрална перспектива која у обзир узима само иманентне особености предмета. Неутрална перспектива укључује карактеристичне особености: ритмичке,

фоничке, лексичке, морфолошке или синтаксичке конфигурације. Када се ради о версификацији која је предмет нашег истраживања, поменути аутори објашњавају (Molino, Gardes-Tamine 1982: 26–27) да она подразумева студију стиха односно прозодију која испитује фоничке карактеристике несегментних јединица, као и трајање, акценат и тон, затим метрику која обухвата систем фиксних дужина који одређује унутрашњу организацију стиха и на крају ритам као слободну или репетитивну конфигурацију. Версификација истовремено обухвата и проучавање комбинација стихова у строфама и у фиксним формама.

Бавећи се проучавањем система француске версификације, Пјер Гиро (Pierre Guiraud) (1970: 11–13) истиче да је француски стих силабички, римован и цезурисан. Анализа исказа подразумева поделу на сложену реченицу, на цели исказ или пак на клаузе. На тај начин реченица и клауза играју важну улогу у формирању стиха. Како лингвисти избегавају термин *реч* у овом контексту, Гиро напомиње да се они ипак слажу да група монема садржи наглашени акценат који се сматра *акцентованом групом* као основним елементом клаузе, а она се дели на слоге при чему један од њих носи акценат групе. Два су начина мерења стиха при чему први означава бројање акцентованих група, док се други односи на поделу на слоге. Фонема као основа слога није јединица дужине јер је немогуће изоловати је у говорном ланцу где се сугласници не могу артикулисати без ослањања на самогласник. Дакле, слог је тај који конституише потпору акцента, а не фонема, с тим што изоловани вокал може да формира слог и тако поседује све карактеристике, подвлачи на истом месту аутор. Слог је и основна јединица говорног ланца која омогућава дужину не само силабичких стихова, већ и система заснованих на акценту или квантитету у оквиру којих варира број слогова. Квантитативна стопа почива на систему који кодификује кореспонденције и супституције кратких и дугих слогова, док се акценатска стопа идентификује акценатским слогом који се дефинише у односу на ненаглашане слоге из окружења. Форма слога и његове прозодијске карактеристике, варијабилне у зависности од идиома, одређују три основна типа версификације који се могу комбиновати: силабички, акценатски и квантитативни. Како разјашњава Гиро (1970: 14–15), акценат може бити демаркативан или експресиван, односно логички или афективан. Функција демаркативног акцента у речи јесте да потпомогне поделу клаузе на акценатске групе при чему се у свакој групи конституише елемент смисла. Исте је природе и демаркативни акценат реченице или клаузе који представља акценат речи у

комбинацији са паузом. Експресивни акценат наглашава смисао или афективну конотацију при чему се акцентовање најчешће помера на ненаглашене слоге. Међутим, Гиро скреће пажњу на то да акценте не смемо мешати са интонацијом која се односи искључиво на реченицу. Она наине представља кретање мелодијске линије која може бити растућа, опадајућа, равна или чак растуће-опадајућа и на основу које се закључује да ли је исказ декларативан, интерогативан или императиван, како објашњава аутор. Мишел Акијен (Michèle Aquier) (2011: 75) са друге стране, говорећи о акценту, наводи да он није својствен француском језику и да је у француски систем версификације уведен тек у XIX веку по узору на италијански и шпански версификацијски систем. У француском стиху стога говоримо о акценатском ритму. Први од два фиксна акцента односи се на риму, а други на цезуру, док остали у стиху могу да фигурирају према дужини, али је њихова позиција нестабилна. Француски као окситонални језик подразумева акцентовање на последњем нападајућем слогу речи. Ипак, акценат није носилац дистинктивне функције као што је то случај са енглеским језиком. Он је у француском језику наине у потпуности демаркативне природе. Акијен наводи три акцента: а) наглашени акценат који је на последњем нападајућем слогу речи или групе речи (*souvenīr, un cri stridēnt*); б) граматички акценат који је увек на истом месту, маркира велике артикулације реченице (*La terre est blēue comme une oràng(e).*) и в) ораторски акценат присутан на првом слогу, везује се за личну интерпретацију којом наглашавамо нешто из дидактичких или пак емотивних разлога (*Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères*).

Када је реч о ритму, Мишел Акијен (2011: 69–71) у делу посвећеном версификацији упућује на Емила Банвениста (Émile Benveniste) који у свом чланку *La notion de rythme dans son expression linguistique* објашњава да је ритам увек повезан са формом. Затим, Акијен спомиње Клодела (C Claudel) који објашњава да се ради о форми материјалнијој од покрета и од мотива, односно реч је о прорачунатој снази душе окренутој ка броју који нас закупа и води. Ауторка се потом осврће и на Валерија (Valéry) који поводом песме *Приморско гробље (Cimetière marin)* износи став да је најпре постојала празна ритмичка фигура, испуњена случајним слоговима, десетослоговне природе, док су предмет и речи песме прецизиране касније. Једна од потешкоћа приликом анализирања ритма у поезији јесте препознавање његовог статуса у односу на језик. Неки пак сматрају да је ритам искључиво ствар поетске функције и да мимо тога не би требало да се испитује, док Јакобсон заступа став да ритам постоји

само у поезији. Ако се теоретичари сложе да идентификују метар и метрички ритам, који је фиксан и утемељен на кодираној и регуларној организацији, онда зачуђује разноликост карактеристика које се приписују ритму, како истом месту наводи ауторка. Она се присећа и мишљења Сиамија (Suhamy) који сматра да је ритам покрет који делимично подстиче сам себе. Чим се започне, он се наставља чиме се постиже говор. Ритмичка палпитација може да потпомогне флуидност речи а не прекид. Према Варги (Varga), ритам је метар ослобођен ограничења, аутоматизма, препознатог и превазиђеног метра који слободније бира своје оријентире и лакше располаже покретом и временом. М. Акијен (2011: 71) спомиње Молиноа и Гард-Тамин који истичу да попут метра ритам подразумева репетитивну структуру као и приближност пропорционалних структура у времену. За разлику од метра, ритам нужно почива на супротстављеним елементима. Ауторка у овом сегменту свог дела наставља да износи ставове и других теоретичара. Тако Рубо (Roubaud) објашњава дефиницију апстрактног ритма као теорију хијерархијске секвенцијалне комбинаторике дискретних догађаја посматраних кроз аспект и истог и различитог где први подразумева метрику а други ритам. За њега наине песма представља скуп ритмова: ритам звучности, ритам синтаксе, ритам семантике и реторике, ритам графичких понављања итд. Како износи Акијен (2011: 71–72), Мешоник (Meschonnic) сматра да је ритам уписивање субјекта у његову историју и истиче примат ритма који се креће у истом правцу као размишљање Валерија о генези песме, што подразумева да је приоритет ритма над смислом речи неодвојив од речи чак и ако ритам другачије постиже смисао. Ритам у језику Мешоник дефинише као организацију маркера којима лингвистички и изванлингвистички означитељи производе специфичну семантику, различиту од лексичког смисла коју назива *значајношћу*. Он разликује три врсте ритма који се у дискурсу преламају: а) лингвистички ритам (ритам речи, групе, реченице) који одговара ритму наглашених и граматичких акцената а такође и анализи дужине у поезији односно ритму у прози; б) реторички ритам који се разликује у зависности од културне традиције, епохе и стила; в) поетски ритам који се темељи на организацији написаног. Акијен (2011: 73) истиче чињеницу да како би се дефинисала структура и ритмичка артикулација француског стиха, треба имати на уму два главна елемента. Метричка позиција код стихова већих од осам слогова је таква да се стих дели на *полустих* (*hémistiche*). Крај првог полустиха (интерна структурација) означен је *цезуром* (*césure*) док крај другог полустиха (екстерна структурација) одговара крају стиха. Стихови који имају мање од осам

слогова немају цезуру а у осмерцу цезура није ни фиксна ни обавезна. Што се синтаксичке организације као другог кључног елемента тиче, она је подложна дискурзивној логици те није фиксне форме. Од ње зависе акценти као и *прекиди* (*coupes*) и *дужине* (*mesures*).

У вези са цезуром (лат. *caesura*; франц. *coupure*) М. Акијен (2011: 76–80) открива да се користи још од Мароа (Marot) и да се обично обележава двама косим цртама (//). У александринцу је позиционирана након шестог слога (Quel fruit espères-tu // de tant de violence ?), а у десетерецу након четвртог (Un air très vieux, // languissant et funèbre.). Цезура не упућује нужно на прекид. Ауторка спомиње Фредерика Делофра (Frédéric Deloffre) који цезуру дефинише као маркер који уху омогућава да лакше разложи силабичко бројање, повезујући ту функцију са њеном историјом, будући да је током векова дикција стиха била стриктно кодификована веома маркираном позицијом цезуре. У средњевековној дикцији она је *punctus elevatus* док је рима *punctus depressus*. Глумци позоришта *Hôtel de Bourgogne* александринац исказују према растућој а потом према опадајућој линији. Функција цезуре везује се за прерасподелу даха, те је аутори једногласно називају *одмором* (*repos*). Према Ронсаровом мишљењу, александринац свој одмор остварују на шестом слогу, објашњава Акијен (2011: 77). Цезура се поклапа са акцентом речи тежећи чак да се подудари са граматичким акцентом, јер Малерб (Malherbe) захтева да цезура буде потпомогнута синтаксичком артикулацијом, те се тако, на пример, не уочава између детерминанте и именице, између заменице и глагола, као ни између помоћног глагола и партиципа. На тај начин аутономија полустиха пропада у корист супериорне јединице стиха што проузрокује *дисиметрију* између краја стиха и краја полустиха. Од времена романтичара, поготову од Игоа, како расветљава Акијен (2011:78), синтаксичка ознака цезуре почиње да ишчезава. Она пролази између реченице и именичке групе унутар александринца што је случај у песми *Алберту Диреру* (*À Albert Dürer*) (On devine, devant // tes tableaux qu'on vénère.) где се уочава да место цезуре није условљено граматичким акцентом. Прогресивно нестајање синтаксичке ознаке цезуре наглашено је код Верлена док са симболистима, а нарочито у XX веку она поприма правила средњевековне цезуре. Код Малармеа (Mallarmé) цезура је уочљива унутар речи (Accable, belle indo//lemment comme les fleurs.), док Валери (Valéry) из стилистичких разлога користи *опкорачујућу цезуру* (*césure enjambante*) (Elle songe, et sa tête//te petite s'incline.) како би истовремено нагласио два сукцесивна слога (-te) и њихово раздвајање у речи *tête*. Још једна врста цезуре –

епска цезура (césure épique) – присутна је у модерној поезији у којој настаје као последица ненаглашеног апокопираног вокала *e* (D’heures toutes semblabl(es), jours de captivité). Са друге стране, *лирска цезура (césure lyrique)* јаснија је уколико је поетски императив чини неопходном чак и против фонетских обичаја као што је то случај у Жакотеовим (Jaccottet) стиховима (Ne crois pas qu’elle aille // s’endormir sous les branches ou reprendre souffle // pendant que tu écris.). Треба имати на уму да је осим *епске цезуре*, употреба осталих из стилистичких разлога искључиво у оној мери у којој се удаљава од класичне норме, износи ауторка (Aquiен 2011: 79–80), додавши да је у модерној поезији, од симболиста, цезура искључиво фиктивни метрички маркер и да је преплављена најчешће синтаксичком економијом при чему је као у средњевековној поезији музика ту да је подржи. Међутим, Акијен (2011: 80) закључује да без обзира на то колико је цезура сматрана фиктивном, она ипак носи структурну функцију као фундаментални елемент.

За разлику од цезуре чија је метричка позиција фиксна и која може а и не мора да се везује за акценат, прекиди и дужине зависе искључиво од акцената, назначава М. Акијен (2011: 80). У ауторкином делу се објашњава да је термин *дужина* увео Монтењ (Montaigne) и њиме се традиционално назива силабичка група, смештена између два акцената, док је појам *прекид* увео Ди Беле (Du Bellay) и он се дуго односио заправо на цезуру. Данас је термин цезура резервисан за поделу на полустих док је прекид обележен косом цртом (/) чиме се указује на раздвајање дужина. Сваки полустих састављен из две дужине називамо *сложеним полустихом (hémistiche composé)*, док о *простом полустиху (hémistiche simple)* говоримо уколико нема прекида као на пример у првом делу регуларног десетерца илустрованом код М. Акијен:

Il est un air // pour qui / je donnerais
Tout Rossini, // tout Mozart / et tout Weber.

Уколико се ради о броју до осам слогова, тада говоримо о *простим стиховима (vers simples)*, односно о *сложеним стиховима (vers composés)* уколико је реч о полустиховима. Кратки стихови могу да садрже дужине што се види у Мисеовим (Musset) стиховима које приказује ауторка (Aquiен 2011: 81):

S’il ne te faut, / ma sœur chérie,
Qu’un baiser / d’une lèvre amie
Et qu’une lar/me de mes yeux,
Je te les donnerai / sans peine.

Акијен на истом месту упућује на то да се прекид најчешће налази иза акцента између две речи, када се прва завршава сугласником (*un soir, / t'en-souvient-il ?*) или наглашеним вокалом (*pour qui / je donnerais*). У случају везивања или елизије финалног немог *e* испред иницијалног вокала речи, стварна дикција пресеца читаве слоге:

Son manteau (...)
Couvrait l'â/tr(e), et semblai//t un ciel noi/r étoilé.

У посебним случајевима, уочљиви су ораторски као и финални акценти који се завршавају ненаглашеним вокалом *e*. Полустих може да не садржи прекид када се ради о дугим речима што је уочљиво у Иговој песми: *Sa bure / où je voyais // des constellations*. За финалне акценте са ненаглашеним и неелидованим *e*, традиција преузима карактеристике као за цезуру. Тада говоримо о *епском прекиду* (*coupe érique*) код којих је вокал *e* апокопиран и неелидован: *Pour mettre / aux nids // des colomb(es) / qu'elle destine (...)*. Епски прекид је чест откад је присутна апокопа вокала *e*. Са друге стране, *онкорачујући прекид* (*coupe enjambante*) смештен испред слога који се завршава вокалом *a* који је прозодијски урачунат, чест је и код класичара и у модерној поезији. Пример је из Корнејевог (*Corneille*) дела: *Ce courá/ge si grand, // cette / me si divine*. *Лирски прекид* (*la coupe lyrique*) као цезура исте именице зависи од избора читања и интерпретације. Уочљив је у класичним стиховима, код Расина: *Ariane, / ma sœur, // de quel amour / blessée...*. Јака интерпункција може јасно да прикаже лирски прекид као у Верленовом стиху: *Une tentation // des pires. / Fuis l'infâme.*, илуструје ауторка Акијен (2011: 81–82).

Низ ограничених дужина чини интерни ритам стиха, који се заснива на силабичком броју околних сегмената. Те силабичке групе су релативно правилне, јер већина осцилира између два и четири слога, где су дужине од једног слога или ређе од пет до шест слогова. Може се уочити једнакост дужина што у случају александринца даје правилан тетраметар 3/3//3/3 видљив код Верлена: *Dieux d'argent / qui tenaient // des saphirs / dans leurs mains*. Односи могу варирати и ићи од прогресије растућим дужинама до минорног опадања опадајућим дужинама. Комбинација полустиха може произвести разне ефекте, нпр. паралелизам 4/2//4/2 (*Et contempler / son corps // obéissant / et vain.*) или чак ефекат враћања са хијазмом 2/4//4/2 (*J'oublie / en le voyant // ce que je viens / lui dire.*) објашњава Акијен (2011: 82–83).

Када је реч о строфи, термин потиче од грчке речи која означава чин окретања односно круг, будући да је изворно означавала круг око олтара који је у грчком позоришту заузимао хор. Тај ритмички и плесни ход био је употпуњен певањем, а

затим римованим речима које би сачиниле комплетан смисао. Ронсар је овај термин у версификацију увео у XVI веку. Строфа представља (граматичку) јединицу смисла, тј. структуру која формира затворен и детерминисан систем рима или финалне хомофоније, а у случају хетерометрије строфа подразумева организацију и прерасподелу метра, наводи Мишел Акијен (2011: 95–96). Она додаје да строфу не дефинише типографска белина, па је тако одвајање секстине у два терцета у сонету чиста формалност која не дозвољава добијање две нове строфе. Међутим, строфичка подела у неким песмама није означена типографски. Једноставан низ равних рима не омогућава да се дефинише строфичка структура. Дакле, чак и када су групе стихова подељене типографском белином, не ради се нужно о строфи. На пример, катрени у Бодлеровој песми *Бочица (Le Flacon)* писани равном римом нису у стриктном смислу строфе, описује Акијен (2011: 97). Строфичке структуре нема без комплетног система финалне хомофоније, јер свака мора имати своју одговарајућу хомофонију унутар строфе. Тако се дистих као групација од два стиха који се римују чинећи независну јединицу не сматра правом строфом. Ни јединица смисла ни типографска белина нису довољне да би се начинила строфа. Таква је ситуација са терцетима са *усамљеном римом (rime orpheline)* без аутономије у погледу риме. Структура строфе постиже се на неколико начина. Пре свега, системом финалних хомофонија у које спадају: *укрштене риме (rimes croisées)*, *обгрљене риме (rimes embrassées)* и системи *tripertitus* и *quadripertitus*, при чему према комплексности комбинација разликујемо и три типа строфе. Реч је о *простој строфи (strophe simple)* у којој је систем комплетан и затворен последњим стихом, нпр. катрени са обгрљеном или укрштеном римом или квинтил типа АБААБ као што је то случај у Бодлеровој песми *Коса (La Chevelure)*, приказаној у делу ауторке Акијен (2011: 98):

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
 Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
 Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

Затим, како казује Акијен (2011: 98–99), у *продуженој строфи (strophe prolongée)* додаје се понављање риме, такозване доминантне форме која или затвара стих или подстиче нову комбинацију која се интегрише у структуру. На крају, *сложена строфа (strophe composée)* повезује више комплетних комбинација. Осим објашњеним системом финалних хомофонија, структура строфе постиже се потом и системом метра. У изометричкој строфи уз синтаксичку организацију једино се рачуна систем

рима. У случају хетерометрије укључен је систем метра. Тада се на другачији, слободнији начин успостављају унутрашње везе. У приказаној Бодлеровој песми *Музика (La Musique)* уочљива је стилистичка употреба слагања и наглог неслагања метра и риме (Aquiен 2011: 100):

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois calme plat, grand miroir
De mon désespoir !

Како се открива у делу М. Акијен (2011: 100–101), ова песма је наиме састављена из два катрена укрштене риме и једног дистиха. Присутан је александринац са мушком римом, праћен стихом од пет слогова са женском римом. У сва три катрена распоред је идентичан: А 12 – Б 5 – А 12 – Б 5. Последњи стих прекида ово понављање римујући се са александринцем који му претходи и он је једини петерац у песми са мушком римом који истиче ефекат клаузе уз стих *De mon désespoir !*. Ауторка такође подсећа да се структура строфе, осим системима финалних хомофонија и метра, постиже и строфичком цезуром. У граматичкој и семантичкој јединици строфе, постојање цезуре успоставља равнотежу и артикулацију различитих конституената. Осим тога што строфе могу бити катрени, квинтили, секстине, септимае, ноне или дециме, које су уједно и најчешће форме, постоји и строфа од једанаест, дванаест, тринаест, четрнаест, петнаест или чак шеснаест стихова која, осим дванаестерца, спада у ређе форме. Строфе се разликују не само по броју стихова већ и по односу успостављеном између броја стихова и броја слогова метра који их сачињавају. Тако у изометрији говоримо о *квадратној строфи (strophe carrée)* када су та два броја подједнака, односно када је на пример у октави присутан осмерац или у децими десетерац. Овај тип строфе је најчешћи у баладама. Када метар садржи мањи број слогова од броја стихова у строфи, тада говоримо о *вертикалној строфи (strophe verticale)*, док се у супротном случају

ради о *хоризонталној строфи* (*strophe horizontale*). Код хетерометрије, дистрибуцију у којој кратак стих затвара секвенцу рима називамо *репним низом* (*agencement coué*). То се може догодити или на крају строфе или усред строфе, објашњава Акијен (2011: 104–105). Строфе у песми могу да се нижу или да се слободно алтернирају уз понављање дате структуре. Мишел Акијен (2011: 105–106) додаје да се веза између строфа успоставља и помоћу *преноса* (*rejet*), *контрапреноса* (*contre-rejet*) и *онкорачења* (*enjambement*). Када се у строфи дешава преузимање исте риме али у другачијем редоследу, тада говоримо о *обрнутој рими* (*rime inverse*), закључује ауторка. *Спојена рима* (*rime consanténée*) на почетку строфе понавља последњи стих из претходне строфе. *Одвојена рима* (*rime disjointe*) или посебан случај *усамљене риме* (*rime orpheline*) проналази своју одговарајућу риму у наредној строфи. Богатство риме илуструје и неколико веома занимљивих врста које прецизира и илуструје Акијен (2011: 47–49). *Леонинска рима* (*rime léonine*) представља римовање два слога *volant/consolant*, а *леонински стих* (*vers léonin*) означава римовање полустихова: *Tout clairement dis-moi comment*. Код *двосмислене риме* (*rime équivoquée*) користе се хомоними (*nuit* као ноћ и *nuit* као глагол), као и код каламбура. *Изведена рима* (*rime dérivative*) осликава стиховну ситуацију у којој се римују речи настале из истог корена (*infâmes/diffâmes*). У случају да се римује иста реч у различитим флективним облицима, тада говоримо о *граматичкој рими* (*rime grammaticale*) или *полиптонону* (*polyptoton*). Када се у два узаступна стиха уочи истоветна звучност и потпуно поклапање риме током читавог стиха, тада говоримо о *холоримованом стиху* (*vers holorime*):

Par le bois du Djinn où s'entasse de l'effroi,
Parle, bois du gin, ou cent tasses de lait froid.

Припојена рима (*rime annexée*) означава последњи слог риме који се на почетку наредног стиха понавља:

Par trop aimer, mon pauvre cœur lamente,
Mente qui veut, touchant moi je dis voir

Побратимљена рима (*rime fratrisée*) односи се на истовремену употребу припојене и двосмислене риме:

Cœur est un périlleux passage :
Pas sage n'est qui va en cœur.

Ланчана рима (*rime enchaînée*) подразумева понављање речи у другачијем облику:

Me tourmentant de ce qui me contente,
Me contentant de ce qui me tourmente.

У *неуредној рими (rime batelée)* крај стиха се римује са речју која остварује цезуру у наредном:

J'avais un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne et assuré menteur;

док се у *преломљеној рими (rime brisée)* стихови римују цезуром:

Chacun doit regarder selon droit de nature
Son bien propre garder ou trop se dénature.

Код *крунисане риме (rime couronnée)* слог риме се двапут понавља, и то у цезури и на крају стиха и тада је реч о *дуплој круни*, док је код *царске риме (rime impératrice)* слог риме поновљен три пута. Ауторка за крунисану риму наводи пример Жана Молинеа (Jean Molinet):

Soyes ma présente sente,
Mon mieux, ma régente gente
Ma plus apparente rente.

Уколико у стиху све речи почињу истим сугласником, онда је реч о *алитерацијској рими (rime senée)*:

Sombre, songeant, sans sùre soutenance.

Акијен (2011: 49) још бележи да, у XVI веку у виду реакције на техничка одскакања у погледу риме, Ди Беле (Du Bellay) захтева богату и студиозну риму у којој смисао није ускраћен, одбацујући притом поменуте двосмислене, неуредне или изведене риме у корист фонетске тачности. Малерб прати овај пут идући, како сматра Пјер Гиро, ка осиромашењу. Стога, говоримо пре свега о *сиромашној рими (rime pauvre)* која бележи једну хомофонију, односећи се на последњи наглашени вокал у отвореном слогу: *troupeaux/chalumeaux*. *Довољна рима (rime suffisante)* јесте она у којој су присутне две хомофоније, било да се ради о отвореном или о затвореном слогу. У случају отвореног слога, због присутности потпорног консонанта В. Т. Елwert (W. T. Elwert) скреће пажњу на то да се по традицији у том случају говори о *богатој рими*, међутим концепт заснован на броју хомофонија се чини једноставнијим. Дакле, *довољна рима* осликана је у следећим примерима: *orage/ravage*; *Romain/sa main*. Уколико је реч о трострукој хомофонији која може да се комбинује различито – консонант + вокал + консонант, вокал + консонант + консонант, консонант + консонант + вокал или пак вокал + консонант + вокал – онда говоримо о *богатој рими (rime riche)* видљивој у датим спојевима речи: *échine/machine*; *sombre/ombre*; *partie/sortie*; *ténébreux/ombreux*; *badins/vertugadins*. Комбинација која укључује два вокала јесте *дупла* или *леонинска рима*, закључује у овом делу ауторка Мишел Акијен

(2011: 50). Осим тога, она још примећује то да уколико се римују речи из исте морфолошке категорије (*nous/vous*), таква је *рима слаба* (*rime faible*), наводећи са друге стране, *равну риму* (*rime plate*) која се још назива и *праћена* (*rime suivie*) или *близаначка рима* (*rime jumelle*) која упућује на след АА ББ ЦЦ (Aquiен 2011: 53–55). Након ње, како напомиње, долазе *укрштена рима* (*rime croisée*) АБАБ и *обгрљена рима* (*rime embrassée*) АББА, које чине базу строфичке структуре. Уколико се глас у рими понови више од два пута, таква је *рима дуплирана* (*rime redoublée*), а ако се понови са дистанцом, најмање након четвртог стиха, таква је *рима доминантна* (*rime dominante*). Када се риме нижу без реда, онда је реч о *помешаној рими* (*rime mêlée*). Ређи су облици попут *настављене риме* (*rime continue*) која подразумева низ сличних рима, потом *rhythmus tripartitus*, односно понављање риме у сваком трећем стиху ААБЦЦБДДБ или у сваком четвртом АААБЦЦБДДБ у оквиру *rhythmus quadripartitus*, објашњава се у делу Мишел Акијен (2011: 56). И на крају, уколико реч која остварује риму садржи вокал *e*, онда се ради о *женској рими* (*rime féminine*), а у ситуацији када се реч не завршава самогласником *e* говоримо о *мушкој рими* (*rime masculine*) (Aquiен 2011: 57).

5.2.1. *Parfum exotique*

Прва песничка форма коју ћемо приказати у анализи корпуса – сонет – пренета је из Италије око 1538. године и имала је највише успеха, назначавача Акијен (2011: 114–115). Класичну форму у италијанској поезији сонет је добио захваљујући Петрарки. У Француској су Сен Желе (Saint-Gelais) и Маро (Marot) успоставили правила сонета. Регуларни сонет састоји се из четрнаест стихова подељених у два катрена обгрљене риме поновљене двапут и једне секстине вештачки подељене на два терцета како би се структурно одговорило на два катрена што даје шему АББА АББА ЦЦД ЕДЕ. Оваква форма названа је *француски сонет* насупротив раније насталом *италијанском сонету* у којем је последњи катрен са обгрљеном римом, што је чинило структуру терцета ЦЦД ЕЕД са структуралним предностима трочланог ритма што је случај у Ронсаровом сонету. Како у Шкребовом и Стамаћевом делу објашњава Светозар Петровић (Škreb, Stamać 1986: 96), захтевано је да идеалан сонет задовољи одређене захтеве композиције, да унутрашња структура буде двочлана, односно да се између катрена и терцета успостави однос очекивања и остварења, напетости и опуштања, претпоставке и закључка или да буде трочлана, да му сваки од катрена и оба терцета чине

синтаксички затворену целину са посебном функцијом у песми, на пример начин тезе, антитезе и синтезе. Захтеви су могли да утичу на песнике у појединим раздобљима, али су ипак сонет користили у разним варијантама. Акијен (2011: 115–116) придодаје податак да су први сонети писани у десетерцу, док је касније завладао александринац, оживљен захваљујући песницима Плејаде који су ову готову форму често користили. Сонет је присутан у поезији XVI века, док га класици избегавају због чега у XVII веку пада у заборав, али га касније романтичари оживљавају. Током читавог XIX века практиковао се доста и у својој регуларној форми као и у мноштву варијација. У *Цвећу зла* из 1857. године од стотину песама сонет је присутан у четрдесет три случаја а броје се тридесет и четири различите форме сонета. Бодлерова песма *Музика* представља такозвани *положени сонет* (*sonnet layé*) због употребе кратких стихова међу дугим. Организација рима у песми *Жива буктиња* (*Le flambeau vivant*) АБАБ ЦДЦД ЕФЕ ФГГ названа је *елизабетским сонетом* (*sonnet élisabéthain*) или *шекспировским* (*sonnet shakespearien*) са распоредом који усваја Маларме (Mallarmé), наводи на поменути страницама Акијен. У свом раду Дејвид Скот (David Scott) (1998: 50) опажа да то што Бодлер позајмљује „питагоринску лепоту” сонета јесте зато што она одговара извесној математичкој прецизности, образложивши притом да је сонет, попут теореме, способан да у прецизној форми резимира многоструке апстрактне и психолошке могућности и на тај начин се може употребити у разрешењу сваке врсте интелектуалног или афективног проблема. Поводом сонета, Бодлер је и сам образложио да он одговара и буфонерији и галантерији и страсти и сањарењу и филозофском промишљању, свој суд овим објашњењем обогаћује поменути британски песник. Гиро (1970: 37) напомиње да су романтичари одбацили сувише формалан и узак оквир сонета, док су га Хередија (Hérédia), а нарочито Бодлер и Верлен васкрсли.

Песма *Parfum exotique* део је тематског сегмента збирке под називом *Spleen et Idéal*. Чини се да се песник током писања ове песме присећа романа *Пол и Виржини* (*Paul et Virginie*) писца Бернадена де Сен-Пјера (Bernardin de Saint-Pierre). Ипак, главну је инспирацију за писање ове песме Бодлер пронашао у једној од својих љубавница Жани Дивал (Jeanne Duval) (Baudelaire 1991: 273–274). Ради се о хаићанској глумици и плесачици коју је Бодлер називао Црном Венером (*Vénus Noire*) и са којом се виђао током година. Како се наводи у делу француског научника Паскала Пије (Pascal Pia) (2012: 44–45), о њој се није могла написати биографија будући да је због зеленаша често мењала презиме па је тако 1864. године била госпођица Пропер.

Како се њен идентитет није знао, личност Жане Дивал је своје место ипак пронашла у портретима исцртаним Бодлеровим пером, у његовим алузијама на њу и захваљујући сећањима Бодлерових пријатеља. Жана Дивал сматрана је подмуклом и лажљивом развратницом склоној алкохолу која се није истицала ни по образовању ни по памети. Бодлер је своју приврженост њој описао у свом тексту *Избор утешних максима о љубави (Choix de maximes consolantes sur l'amour)*:

„Има људи који поцрвене када схвате да је жена коју воле глупа. Такви мушкарци су сујетни магарци, створени да попасу најпрљавији коров стварања или наклоности неке каћиперке. Глупост је често украс лепоте; управо она даје очима ту сретну бистрину црнкастих језера и тај уљани мир тропских мора. Глупост чува лепоту; она удаљава боре; то је божанска козметика која наше идоле чува од уједа које мисао чува за нас, грозне мудријаше!” (Pia 2012: 46)

Присуство Жане Дивал²² у *Цвећу зла* приметно је у многим песмама као што су *Sed non satiata (Sed non satiata)*, *Коса (Chevelure)* или *Лета (Le Léthé)*. Осим тога што ју је насликао Едуар Мане (Édouard Manet), а фотографисао Феликс Надар (Felix Nadar), о Жани Дивал белгијски аутор стрипова Бернар Ислер (Bernard Hislaire) познатији као Ислер (Yslaire) или Силер (Sylaire) 2021. године саставио је илустровану причу под називом *Госпођица Бодлер (Mademoiselle Baudelaire)*, а 2022. године снимљен је филм под називом *Безимена жена (La Femme sans nom)* француске режисерке Режине Абадије (Régine Abadia) који за мотив узима ову Бодлерову изабраницу.

У својој студији о чулним и динамичким схемама у овој Бодлеровој песми, Марсел Шаетел (Marcel Schaettel) (1976: 97) даје објашњење да, осим анализираног дела, овакву форму сонета (АББА АББА ЦЦД ЕДЕ) у збирци имају још и песме *Sed non satiata (Sed non satiata)*, *Сав обузет њоме (Le Possédé)* и *Увређена луна (La Lune offensé)*.

Parfum exotique²³

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,

Je vois se dérouler des rivages heureux

²² За опис ове личности послужили смо се и изворима доступним на интернету: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanne_Duval> и <<https://www.fibra.hr/katalog/izdanja/kolorka-230-gospodica-baudelaire/817/>>.

²³ (Baudelaire 1991: 75)

Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;
Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.
Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,
Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Осврнувши се пре свега на наслов испитиване песме *Parfum exotique*²⁴, Жак Женинаска (Jacques Geninasca) (1976: 121–121) уочава да он указује на чулни доживљај и на путовање између којих се успоставља однос каузалности и сличности. Мирис условљава измештање песника ка удаљеном месту и истовремено повезује раздвојеност спољног места (l'air =²⁵ ваздух) и унутрашњег (mon âme = моја душа). Катрени се у овој песми односе на чулно сањарење које изазива жена, док терцети упућују на замишљено путовање које се наставља док не стигне до душе.

У првом стиху, близак љубавни однос изазива унутрашњи вид *yeux fermés* = затворене очи. Услови су повољни за ово сањарење: песник се пре свега налази у топлом универзуму *un soir chaud d'automne* = једно топло јесење вече, погодном за развој маште, као и у идеализованом свету, узевши у обзир чињеницу да се топле вечери обично везују за лето, а у овој се песми лето очигледно протеже у јесен.

У другом стиху чини се да је љубавна интимност повезана са детињством *sein chaleureux* = топла дојка; дакле присутна је еротска конотација, али и мајчинска заштита, односно жена је и мајка и љубавница. Афективна блискост са женом остварује се присвојним придевом *ton* = твој. Блиска веза успоставља се и између чула мириса у другом стиху *Je respire* = Дишем и вида у трећем *Je vois* = Видим, реченица

²⁴ Са циљем да се песма што обухватније и дубље разуме, консултовани су и онлајн извори: <<https://www.bacdefrancais.net/parfum-exotique-baudelaire.php>> и <<https://commentairecompose.fr/parfum-exotique-baudelaire/>>.

²⁵ Знаком „=” биће приказан дослован превод (група) речи из песме.

које се налазе у симетричном положају и које су повезане везником *Quand = Када* на почетку првог стиха којом се указује на симултаност осећаја. Описни придев *chaleureux = топао* у другом стиху изазива топлоту која се осећа из тела другог, односно проузрокује осећај који се може приписати додиру. Ова симетрија подсећа на свемоћ парфема који рађа визију светлости, односно са мириса се прелази на вид, што је осим у трећем стиху видљиво и у наредном, четвртом, где се инсистира на светлости, уз редувантност три појма из лексичког поља *светлост* у истом стиху: *éblouissent = заслепљују; feux = ватре; soleil = сунце*. Придев *monotone = монотон* повезан са сунцем показује његову постојаност, што се може посматрати као квалитет. Будући да је у првом стиху речено да су очи затворене, онда је смисао трећег стиха исказан кроз реченицу *Je vois = Видим* заиста плод песниковог сањарења, покренут мирисом *топлих груди*. Жена је та која је у пореклу сањарења, као што показује однос узрок/последича у прва три стиха – узрок: *Quand [...] Je respire* / последича: *Je vois*. Имагинарно је забележено опкорачењем из трећег у четврти стих који наглашава климу радости и тоpline кроз лексичка поља светлости и топлоте: *éblouissent, feux, soleil*. Жан Прево (Jean Prevost) примећује да је за Бодлера мирис у ствари средство да се призову сећања, тј. да се створи стање тела или духа у којем свако биће ужива затворених очију, истиче Шаettel (1976: 105) у свом истраживању.

Марсел Шаettel (1976: 98) објашњава да се катрени могу чак поделити на два дела састављена од два стиха. Ову идеју образлаже тиме да је зарез на крају другог стиха јак маркер којим се указује на први семантички, синтаксички и ритмички покрет. Интерпункцијски знак *тачка са запетом* на крају првог катрена упућује на крај целине и оставља простора за аналогни или паралелни наставак, додаје на истом месту Шаettel, док тачка на крају другог катрена показује да је први велики развој завршен. Тачка-зарез после шестог стиха други катрен дели на две целине. Сваки александринац тежи томе да се раздвоји, да образује целину, а изузеци су ретки, то су стихови 5 и 6 као и стихови 10 и 11. Одређене речи и теме које се појављују у катренима, у терцетима су поновљене чиме се катрени повезују са терцетима остваривши симетрију, али и кохеренцију целине, речено илуструје на истом месту Шаettel:

Je respire l'odeur [...] (стих 2) / Guidé par ton odeur [...] (стих 9) / le parfum des verts tamariniers [...] (стих 12)

Je vois se dérouler [...] (стих 3) / Je vois un port [...] (стих 10)

Прва строфа се може схватити кроз следеће етапе: у првом стиху присутан је елан, у другом се дешава разрада, трећи ствара благу вртоглавицу, док четврти доноси смирај, закључује Шаетел (1976: 104–105).

Други катрен се на први надовезује попут директног објекта глагола израженог у трећем стиху *Je vois se dérouler* или пак као апозиција именичкој групи *rivages heureux*. У овом катрену женску фигуру постепено замењује егзотична слика. Хипалаж²⁶ *île paresseuse* = лењо острво из петог стиха евоцира изоловано, заштитно место, где је живот добар будући да је присутна лењост. То је утопијско место, место среће. Опкорачење из петог у шести стих *la nature donne = природа даје / Des arbres = дрвеће* и множине у шестом стиху *des arbres, des fruits = плодови* наглашавају изобиље места. Хипалаж *rivages heureux = срећне обале* из трећег стиха је већ евоцирао ову идеализовану природу. У шестом стиху укључено је чуло укуса судећи по именичкој групи *fruits savoureux = укусни плодови*. Овде учавамо две компоненте Бодлеровог раја: егзотичност и сензуалност. Ритмичка правилност шестог стиха и паралелизам конструкције *Des arbres singuliers et des fruits savoureux* појачавају хармонију, дајући слику уравнотежене и спокојне природе. У седмом стиху, нагласак је на лепоти и физичком здрављу мушкараца: *Des hommes dont le corps est mince et vigoureux = мушкарци чије је тело мршаво и снажно* на шта одговара врлина жена у осмом стиху: *Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne = и жене чије око својом искреношћу изненађује*. Међутим, глагол *étonne = изненађује* којим се завршава други катрен показује да та искреност није природна, да смо у идеализованом свету. У овом првом делу имамо скоро библијску евокацију првобитног раја – именичка група *des fruits savoureux* може да дочара забрањено воће из Библије, док мушкарци и жене из седмог и осмог стиха могу да евоцирају Адама и Еву, или барем кроз голотињу мушкараца и искреност жена повратак у првобитно стање у којем људскост није изопачена од света. Катрени показују сањарење у егзотичном, нежном и идеализованом свету. Налазимо се у сензуалном и тромом универзуму кроз лексичко поље чулности: *топло, дојка, топла, лењо, укусно*. Како распознаје Шаетел (1976: 108–109), монотонији из претходног катрена супротставља се чуђење које се исказује глаголом *étonner (sa franchise étonne)*. Он такође запажа да су катрени везани покретом и лаганим темпом као и синтаксом и

²⁶ Говорна фигура имена грчког порекла која настоји да епитет који одговара једној именици заправо придода другој именици у истој реченици. Аутори Молино и Гард-Тамин (1992: 204) објашњавају наиме да се ради о семантичком непоклапању епитета а као модел хипалажа наводе Вергилијев пример у преводу на француски: *Ils allaient obscurs dans les ténèbres de la nuit solitaire*.

звучношћу при чему други катрен садржи елементе разноликости и изненађења. У поменутом катрену, аутор примећује да је доминантан елемент *земља*, богата земља, нека врста раја који насељавају здрава бића, а то је земља нетакнута грехом и заразом цивилизације. Како тврди аутор Шаетел (1976: 130) глаголи *donner (donne)* и *étonner (étonne)* којима се остварује рима у другом катрену презентским обликом носе општу, свевременску вредност којом се не везују за радњу овде и сада.

Када је реч о терцетима, девети стих почиње партиципском групом *Guidé par ton odeur = Вођен твојим мирисом* као потврда да је реч о жени која преко песниковог чула мириса управља сањарењем. Како смо у првим катренима били на мору пратећи именицу *rivages = обала*, сада песник прелази у луку, судећи по именици *un port = лука*, споменутој у десетом стиху. Поглед се са острва премешта на луку, затим са луке до чамаца *un port rempli de voiles et de mâts = лука пуна једрилица и јарбола* чиме се синегдохом *de voiles et de mâts* постиже ефекат зумирања. Лађе су у једанаестом стиху персонификоване придевском групом *Encor tout fatigués = још увек потпуно уморни*. Лука је попут острва заштићено место, али и место експанзије и бесконачности способно да отелотвори сан, чији врхунац долази у другом терцету. Многе асонанце [oi] и [a] показују потрагу за хармонијом и меким звучностима: *charmants climats = шармантне климе; Je vois un port rempli de voiles et de mâts*. Постоји кореспонденција између жене и природе, кроз игру мириса *odeur du sein = мирис дојке; odeur des tamariniers = мирис тамаринда*. У терцетима се налази мноштво сензација. У десетом стиху је укључено чуло вида употребом глагола *voir (Je vois)*, док је у дванаестом и тринаестом стиху укључено чуло мириса (*parfum = парфем; narine = ноздрва*); у тринаестом стиху приметно је присуство чула додиром *t'enfle la narine = надима ми ноздрву*, осликано хиперболом којом се указује да се ваздух осећа додиром у ноздрви, док је у четрнаестом стиху присутно чуло слуха кроз реч *chant = песма*. Глагол *circuler (circule = циркулише)* упућује на радњу која траје и која не означава дефинисан циљ, сматра Шаетел (1976: 123).

Како још наводи аутор Шаетел (1976: 140–142), у оквиру првог терцета примећује се пермутован распоред сугласника *ð* и *m*: [g + d] односно [t + g] у речима *guidé* и *fatigués*. Такође се уочава силабичка пермутација слога *ma* три пута у сва три стиха првог терцета: *climats, mâts, marine*. Сензације су истакнуте скупом одјека забележених асонанцом и алитерацијом [f/v, l/r, m/n]. У последњем стиху присутна је алитерација сугласника *m*: *Se mêle dans mon âme au chant des mariniers = меша се у*

мојој души са песмом морнара који доноси мекоћу звучности, одражавајући слаткоћу сањарења. Овај последњи стиховни низ је тачка апогеја сензација и синестезија која открива песникову екстазу и прелазак са чулног на духовни план. Мирис се у души меша са песмом маринаца и не престаје да циркулише у ваздуху. Тај мирис који одашиље жена неутрализује ефекте одсуства, превазилазећи границе времена и места при чему је жена преносилац поруке, док је мирис порука, у својим запажањима закључује Шаетел. Приметно је још то да реч *mariniers* којом се сонет завршава, из истог је корена као реч *marine* из једанаестог стиха.

У овом лирском остварењу присутно је богатство описних придева што објашњава *epitete* у реторичком смислу а не у граматичком. Како објашњавају Молино и Гард-Тамин (1992: 201–202), епитет у говору или у поезији даје снагу главној идеји, доприноси њеној префињености и узвишености, тј. додаје јој нежан, дирљив, посебан тон; могло би се рећи да епитет оригиналном изразу пружа извесну смешнију или живљу боју. Осим мноштва описних придева у песми се уочава изобиље риме. Први римовани пар *automne* и *monotone* осликава веома богату мушку риму која бележи чак четири хомофоније. Речи *donne* и *étonne*, *climats* и *mâts* са две хомофоније сачињавају довољну мушку риму. Придеви *chaleureux* и *heureux*, *savoureux* и *vigoureux* чине богату женску риму, појачану сличношћу вокала који претходе потпорном консонанту. Рима последња четири стиха је раскошна и у оквиру ње је приметно то да иницијални гласови римованог пара *marine* и *narine* припадају истој фонетској групи гласова. Римоване речи *tamariniers* и *mariniers* припадају веома богатој женској рими при чему дужа реч пресликава три последња слога краће. Касањ (Cassagne 1906: 17) напомиње да колико је Бодлерова рима богата по звучности, толико је оскудна у погледу смисла и разноликости. Међу баналним римама наводи пар *automne/monotone*.

5.2.2. *Spleen*

Сагледана песма *Spleen*²⁷ астрофична је и урађена је у низу од осамнаест александринаца у којима је заступљена равна рима. Песма је трећа у низу од четири поеме насловљене истим именом које се налазе у темату збирке *Spleen et Idéal*.

²⁷ Приликом сагледавања ове песме, консултовани су и извори доступни на веб-претраживачу: <<https://www.bacdefrancais.net/spleen-LXXVII.php>>, <<https://www.comptoir litteraire.com/docs/908-baudelaire-je-suis-comme-le-roi-d-un-pays-pluvieux-.pdf>> и <<https://www.ladissertation.com/Archives-du-BAC/BAC-Fran% C3%A7ais/Spleen-III-Baudelaire-376673.html>>.

Поводом разматране песме се у напмени (Baudelaire 1991: 293) објашњава да се ова енглеска реч грчког порекла односи на слезину у којој су још антички лекари видели извор меланхолије. У француском језику реч се појављује у другој половини XVIII века и то код Дидроа (Diderot), Волтера (Voltaire) и Делила (Delisle), а употребљавана је и у лексици Шатобријанове (Chateaubriand) епохе. Литре (Littré) *сплин* дефинише као известан облик хипохондрије који се састоји из безразложне досаде и гађења према свету. Бодлер је медицинску дефиницију сплина употребио у писму написаном мајци фебруара или марта 1861. године. Како је образложено у збирци (Baudelaire 1991: 294), сматра се да је могући мотив за писање ове песме Готјеово (Gautier) лирско дело *Усамљени краљ* (*Le Roi solitaire*), међутим краљ би могао да призове слику и Шарла IX (Charles X) или Луја XIII (Louis XIII) из романтичарских драма Диме (Dumas), Игоа (Hugo) или Вињија (Vigny) или још прецизније, он може да представља амалгам између Луја XIII и Дидијеа (Didier), уклетог песника у Игоовом делу *Марион де Лорм* (*Marion de Lorme*). Бодлер се 1861. године у песми у прози под насловом *Херојска смрт* (*Une mort héroïque*) бавио темом досадног младог принца који је прилично равнодушан према људима и моралу и као прави уметник није познавао опасног непријатеља осим Досаде. Међутим, он се руга својој дворској луди за разлику од онога што је описано у *Сплину*.

Што се овде присутног стиха тиче, александринац је добио назив по Александру Великом у XII веку и релативно је редак све до XVI века и у француској књижевности. У XVI веку александринац продире у остале европске књижевности, а нарочито у немачку у којој остаје најпопуларнији стих током XVII и почетком XVIII века. У XVII веку присутан је у класичној трагедији и комедији код Расина, Молијера, Корнеја и од тада постаје најчешћи француски стих. Александринац је наиме дванаестерац са цезуром након шестог слога, распоред нагласака углавном је јампски а изворном александринцу константа је наглашен шести и дванаести слог. У старије доба често је астрофичан стих и чешће долази у епу, док се у лирици појављује у непрекидном следу и не твори строфе. Увек је римован, у поезији углавном укрштеном римом АБАБ. (Škreb, Stamać 1983: 405).

Spleen²⁸

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,

²⁸ (Baudelaire 1991: 116–117)

Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
 Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
 S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
 Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
 Ni son peuple mourant en face du balcon.
 Du bouffon favori la grotesque ballade
 Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
 Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
 Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
 Ne savent plus trouver d'impudique toilette
 Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
 Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
 De son être extirper l'élément corrompu,
 Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
 Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
 Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
 Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Бодлер на самом почетку песме, у првом полустиху *Je suis comme le roi = Ja сам као краљ* ставља акценат на себе. Међутим, врло брзо фокус са себе премешта на краља чији начин живота није у сагласју са песниковим. Измештањем свог друштвеног положаја у супериорније стање на неки начин осликава хиперболу којом се слабост претвара у естетску слику. Бодлер себе наине пореди са краљем кишне земље који није дефинисан, што нам указује поменути дословни смисао другог полустиха *d'un pays pluvieux*, при чему се осећа утицај хладне и непријатне климе, као и тужног, монотоног и досадног амбијента. Слична атмосфера се осећа и у четвртој по реду песми насловљеној *Сплин – Quand la pluie étalant ses immenses traînées = Када киша ширећи своје огромне траке / D'une vaste prison imite les barreaux = Из пространог затвора имитира решетке*. Овај краљ је у другом стиху дефинисан као контрадикторно биће, и то придевима у антитетичким асоцијацијама, идући од позитивног ка негативном: *Riche, mais impuissant = Богат, али немоћан* где је друштвено „ја” супротстављено субјективном „ја”, *jeune et pourtant très vieux = млад, а онет веома стар*, ту је

биолошко „ја” у супротности са унутрашњим „ја”. У трећем стиху, указује се на независност коју је краљ заузео у односу на своје учитеље, господаре *précepteurs* = *учитељи* које је имао од детињства, од којих одбија не само учење већ и покорност *les courbettes* = *дубоко клањање*, јер је он равнодушан према дворском бонтону, као да се налази у изгнанству у својој палати. На почетку четвртог стиха коначно се назначавала деловање краља. Међутим, глагол *s'ennuyer* (*s'ennuie* = *досађује се*) указује на то да се краљ досађује и са псима (*chiens*) и са другим зверима (*autres bêtes*) који симболично могу представљати људе. По смислу се на четврти стих надовезује наредни, пети стих, и то категоричном формулацијом *Rien ne peut l'égayer* = *Ничишта га не може развеселити*. Паскал (Pascal) још у свом делу *Мисли* (*Les Pensées*) објашњава улогу краља – *Un roi sans divertissement est un homme plein de misère !* = *Краљ без забаве је човек пун беде!* Песничку слику појачава низ негација *ni* = *ни; ni; ni*. Краља не весели ни лов, омиљена забава француских краљева, *ни дивљач* (*ni gibier*), *ни соко* (*ni faucon*), као ни беда његовог народа *Ni son peuple mourant en face du balcon* = *Ни његов народ који умире пред балконом*, па чак ни *омиљена дворска луда* (*du bouffon favori*) приказана у седмом стиху која га је раније забављала судећи по делу негације *више* – *ne distraît plus* = *не разонођује више* – у осмом стиху. Та дворска луда би могао бити песник који са краљем чини контрастни пар. Именичка група *grotesque ballade* = *гротескна балада* се не мора схватити у негативном контексту, будући да Бодлер користи придев *гротескан* у модерном смислу да изрази *апсолут комике*, јер приказати човечанству његову сопствену ружноћу заправо представља неухватљив елемент лепоте. За поменути глаголски облик *ne distraît plus* везује се директни објекат *le front de ce cruel malade* = *чело овог окрутног болесника* у којем је уочљив хипалаж придева *cruel* у именичкој групи *ce cruel malade* који би се пре односио на болест, а не на болесника. Краљева *постеља украшена крином* (*son lit fleurdelisé*) *трансформише се* (*se transforme*) у *гроб* (*en tombeau*), чиме се у ствари окончава девети стих који према математичком прорачуну представља центар песме. Чак ни *дворске даме* (*dames d'atour*) задужене за одевање на двору *којима је сваки принц леп* (*pour qui tout prince est beau*) не умеју више да пронађу *нескромну тоалету* (*impudique toilette*) *тог младог скелета* (*de ce jeune squelette*), што осликава оксиморон уз присуство Бодлеровог афинитета ка барокној сабласности слике, како би му се *измамио осмех* (*tirer un souris*), а то указује на одсуство било какве манифестације краљеве сензуалности. Реч женског рода *souris* у песми је употребљена у мушком роду што је одлика поетског контекста и

указује притом на архаичност језика. Почетак тринаестог стиха *Le savant qui lui fait de l'or = Научник који му прави злато* могао би да буде приказ Бодлерове инспирације коју је пронашао у Ескиросовом (Esquiros) делу *Мађионичар (Le Magicien)* у којем је било речи о алхемичару за време владавине Шарла IX. Наставком и крајем овог стиха *n'a jamais pu = никада није могао* указује се на неуспешне покушаје одраније. Смисао се наставља у наредном четрнаестом стиху *de son être extirper = из његовог бића да ишчупа*, затим *l'élément corrompu = покварени елемент* при чему се елемент односи на досаду, сплин. Неуспеху научника, односно науке придружује се уклетост изражена у петнаестом стиху *Et dans ces bains de sang = и у овим крвопролићима*, коју Бодлер приписује Римљанима *qui des Romains nous viennent = која нам од Римљана долазе*, на шта се надовезује слика *Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent = И чијих се старих дана моћници сећају*, започета идентичним везником претходног стиха. Седамнаести александринац *Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété = Није знао да загреје тај затупљени леш* најављује крај *Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé. = Где уместо крви тече зелена вода Лете* који би могао бити надахнут оним што је Готје написао у свом делу *Госпођица де Мопен (Mademoiselle de Maupin) – Mon sang [...] se traîne lentement dans mes veines, comme une eau croupie dans des canaux engorgés = Моја крв [...] полако пузи мојим венама, као устајала вода у зачепљеним каналима*. Занимљива је идеја да је крв замењена зеленом водом реке Лете која у грчкој митологији представља реку пакла чија мирна вода мртвима пружа заборав на невоље њиховог земаљског живота пре него што уђу у Јелисеј.

Приметно је да је „ја” са почетка песме, полако нагризано кроз песму, на крају поништено у заборав. Последња реч, која је нека врста тачке, песму чини обрнутом од смисла израженог у првом стиху претходне песме *Сплин – J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans = Имам више сећања него да имам хиљаду година* – где је вишак сећања у супротности са овде поменути заборавом. Док је у претходним песмама *Сплина* песник био присутнији, овде се после прве три речи о њему више не говори. Досада и сплин су учинили своје, својом штетном, деструктивном снагом, песма је обележена фазом прогресивног марша ка губитку себе. Краљ, који на почетку заузима положај субјекта, губи га од петог стиха, да би био само допуна, објекат деловања његовог окружења. Потврдне радње, од петог су стиха у негацији, иду у два супротна правца: с једне стране доносе нешто: *égayer = развеселити*, док са друге стране уклањају *distraire = одвући пажњу*, *tirer = повући*, *extirper = ишчупати*. Положај овог

краља у свету је положај објекта који је подложен супротним силама, али иде ка дисонанци, недостатку, губитку који постаје све већи, попут бића захваћеног сплином. Са друге стране, у овој песми, после прве три речи, које једине дају кључ алегорије, остало је фикција, уметник ствара чисту игру. Анализа редоследа идеја открива хронолошке градације – старост, болест, смрт, скелет – уредан и фаталан ток, споро и неизбежно уништење краља, све до врха осликаног у последњих шест стихова. Овом изузетно јединственом оквиру служи строгост композиције, употреба савршеног монохроматског израза: нема заграда, дигресија, епизода, различитих симбола који извиру из истог центра, као што је често случај, чак у оба *Сплина* која окружују ову песму, односно присутан је хомоген развој једне теме. За разлику од онога што се дешава у романтичној лирици и у другим Бодлеровим песмама, ништа не означава субјективну посвећеност; нема ни најмањег елегијског оператора, осим наслова, одбија се сваки патос, не осуђује се свет. Иако су многе песме из *Цвећа зла* алегорије, већина ипак пружа одређени епилог, где аутор открива други термин подразумеваног поређења, где се чак осврће на себе применом морала субјекта, али то у овој песми није случај. Ипак, у овом се краљу може осетити алегорија песника, који за разлику од Орфеја, узора лирских песника, силази у пакао да заборави.

Као што је наведено, рима је у александринцу равна, односно близаначка или праћена рима. Што се првог и другог римованог пара тиче *pluvieux/vieux*, *courbettes/bêtes* рима је богата будући да подразумева три хомофоније, односно женска је у првом стиху, док је у другом мушка. Наредни пар *faucon/balcon* са две хомофоније чини довољну мушку риму, а следећи *ballade/malade* се уписује у веома богату риму са чак четири хомофоније мушке риме. Што се пара *tombeau/beau* тиче, ради се о довољној мушкој рими, што није случај са примером *toilette/squelette* који сачињава богату женску риму, али се у примеру *pu/corrompu* враћамо на довољну мушку риму. Рима *viennent/souviennent* јесте изведена будући да се ради о истом корену датих речи и поред тога, она је мушка. За крај римовани пар *hébété/Léthé* приказује још једном богату женску риму.

5.3. Версификација у српском језику

У оквиру дела аутора З. Шкроба и А. Стамаћа под називом *Увод у књижевност* (1983), на извесном броју страница теоретичар Светозар Петровић, говорећи о стиху,

поводом песничке форме објашњава да песници графичком формом желе да изазову одређени ефекат, као на пример стихови Д. Рањине који својим обликом треба да дочарају Еросова крила, жртвеник или ластавичје гнездо. Код модерних песника, како наводи поменути теоретичар (Škreb, Stamać 1983: 365–366), облик нам приказује начин на који стихове треба читати где чак и уметнута или изостављена тачка или зарез могу променити утисак о песни. Међутим, треба имати на уму да стихове осетимо чак и када би они били написани у прози, аутор речено илуструје примером из дела Тина Ујевића *Noćas se moje čelo žari, noćas se moje vjeđe pote; i moje misli san ozari, umrijet ću noćas od ljepote*, односно препознајемо их као стихове упркос њиховом облику. Разлог томе је постојање равномерности, тј. понављања одређених елемената у једнаким размацама, при чему су речи распоређене у четири скупине по девет слогова где је крај означен гласовним подударом *žari – ozari; pote – ljepote*, а наглашени и ненаглашени слогови се правилно смеђују, бележи Петровић. Кирил Тарановски (2010: 7–8) примећује да у песничком ритму очекујемо понављање феномена, односно ритмичких импулса кроз извесне временске размаке и пошто периодичност није аутоматска него свесна, на тај начин доживљавамо време. У песничком ритму субјективно време игра улогу, па тако у десетерцу очекујемо границу између речи после четвртог и десетог слога, док дужину очекујемо на деветом слогу. Међутим, Тарановски истовремено скреће пажњу на то да очекивања не морају увек бити таква, чиме се заправо уметнички ритам и разликује од аутоматског као што се ритам нормалног дисања разликује од ритма машине.

Присутно је веровање да постоје системи версификације зависни од једног главног елемента који се у стиху понавља, било да се ради о дужини слога или о акценту или о броју слогова у стиху, а природа сваког језика одлучује о томе који ће се систем версификације развити, подсећа С. Петровић (Škreb, Stamać 1983: 367). У оквиру квантитативне версификације где је темељ правилна измена дугих и кратких слогова, а изговор дугог слога траје двапут дуже од кратког, при чему се за дужину трајања кратког слога узимао назив *мора*, основна јединица мерења стиха је стопа или мера која је сачињена из неколико кратких и дугих слогова. Метрички дуг слог назива се *арза* или *јак*о време или пак *подизање* и бележи се знаком $\bar{\quad}$ (макрон), док метрички кратак слог добија назив *теза* или *слабо време* или *спуштање* и означава се знаком \sim (бреве). С. Петровић (Škreb, Stamać 1983: 368–369) истиче да се углавном спомиње тридесетак врста стопа међу којима су осим јамба, трохеја и дактила присутни још и:

пирихиј, спондеј, амфибрах, анапест, трибрах, молос, кретик, бакхеј и палимбакеј. У случају да се ради о скупу од две стопе, онда говоримо о *диподији* или *диметру*, затим о *триподији* или *триметру*, *тетраподији* или *тетраметру*, *пентаподији* или *пентаметру* или пак *петостопцу*, *хексаподији* или *хексаметру*, *хектаподији*, *октоподији* и слично. Дакле, квантитативна версификација подразумева строгу измену дугих и кратких слогова у стопи и строг распоред стопа у стиху а по томе јој је слична силабичко-тонска версификација, често називана акценатском или квалитативном која претпоставља сталан распоред акцената у стиху. За силабичко-тонски стих преузета је терминологија квантитативне версификације као на пример антички називи стопа, где знакови $\bar{\quad}$ и $\acute{\quad}$ означавају наглашене и ненаглашене слокове а не дуге и кратке. Од стихова силабичко-тонске версификације разликује се *чист тонски стих* односно онај у којем није важан број слогова у стиху, стога број и место ненаглашених слогова може варирати док је сталан једино број наглашених. У силабичкој версификацији важно је да је исти број слогова у свим стиховима. У српском језику броје се сви слогови, и наглашени и ненаглашени. Осим броја слогова у силабичком стиху могу бити важна и друга понављања а силабичност је као једна од особина силабичко-тонског стиха у којем се уз број слогова рачуна и сталан распоред акцената у стиху. Како објашњава С. Петровић (Škreb, Stamać 1983: 370), у силабичкој и силабичко-тонској версификацији стих је не само метричка целина већ и синтаксичка, односно сваки стих је једна реченица или један њен читав повезан и затворен део. Међутим, у поезији не мора да буде тако, те делови реченице, граматички уско повезани могу бити подељени на два стиха као у примеру Ф. Галовића *Childe Harolde* који илуструје аутор (Škreb, Stamać 1983: 370):

Gdje mi je domaha? – Moji dragi svi su
Nestali već davno. – U mom srcu gore
Zanosi – i oni možda umrli su? – –
Oko mene svuda more. Pusto more.

Поводом три система версификације – метричког, тонског или акценатског и силабичког – аутор Тарановски (2010: 9–10) сугерише да таква подела не мора да буде тачна, јер принципи нису нужно супротни и не искључују једни друге. Он објашњава да се највише поклапају тонски и силабички систем, зато што сви многобројни акценатски трохеји, јамби, дактили, амфибраси и анапести у савременим европским језицима испуњавају силабички захтев. Зато неки теоретичари издвајају четврту силабо-тонску групу где стопа сама по себи повлачи изосилабизам за разлику од чисто

тонске версификације где број ненаглашених слогова између акцената варира, те нема речи о стопи, расветљава Тарановски. У живом стиху није тако честа смена наглашених и ненаглашених или дугих и кратких слогова према теоријским поставкама поезије, истиче Петровић (Škreb, Stamać 1983: 372), скрећући пажњу на то да је таква ситуација чешћа у метричким вежбањима почетника него у поезији великих песника. Стога традиционална метрика уводи више појмова који треба да објасне одступање од метричке схеме. Ако је стих сагледан као комбинација дактила и трохеја или јамбова, назван је онда *логаедским стихом*, а у случају да такве правилности нема, онда говоримо о *мешовитом* или *сложеном стиху*. Уводи се и појам *владајуће стопе*, односно најчешће стопе у стиху уз коју долазе и друге. Помоћни нагласци (полуакценти) и ненаглашене дужине (ненаглашени дуги слогови) могу постати метрички активни, односно могу заменити акценат у случају да су на месту на којем би акценат према метричкој схеми морао бити, док у метрички слабом положају остају неактивни. *Ортотомом* се назива ненаглашена реч која добија акценат због метричке потребе или неке друге важности у стиху. *Предударом* (анакруза, Auftakt) се означава слог на почетку стиха који је углавном ненаглашен а он се сматра уводом изван основног метра песме. Када је схваћено да *метрички акценат* не мора да се подудари са граматичким, тада је метрички акценат постао неухватљива величина којом се могло све објаснити и доказати, додаје аутор (Škreb, Stamać 1983: 373). Одступање појединог стиха од устаљеног или метрички схемом предвиђеног броја слогова назива се *каталекса*. *Акаталектичан* или потпун је стих у којем се крај стиха подудара са крајем задње стопе, док је *каталектичан* или непотпун онај стих који уз све очекиване слокове стопе има и један ненаглашен слог више. Уколико се унутар стиха нађе превише слогова, неколико је начина да се стихови уклопе у метричке схеме, па је тако најраспрострањенија *елизија*, односно изостављање вокала у речи иза које идућа реч почиње вокалом и означава се апострофом (Od' otale, starče vukodlače), затим *хифереза* или изостављање унутар речи (k'o), потом *синалефа* односно изговор два вокала при чему се једним реч завршава а другим наредна почиње као један слог, док исту појаву унутар речи с малом изменом значења осликава *синицеца* или *синереза*, поступци које је описао хрватски песник Ловро Ситовић, напомиње Петровић (Škreb, Stamać 1983: 373–374). Он такође објашњава да у стиху гласовна понављања имају ритмичко значење. Тако се у оквиру *анафоре* понављају исте речи на почетку стиха, док *епифора* означава понављање речи на крају стиха. *Симплока* подразумева понављање речи и на

почетку и на крају а *анадиплоза* означава понављање речи на крају једног и на почетку идућег стиха. Незаобилазне су и *асонанца* тј. подударање самогласника у истом или у различитим стиховима, док *алитерација* осликава подударање сугласника. Песници сматрају да поједини самогласници и сугласници могу да означе неко расположење, стање, боју, тон, попут Рембоовог случаја у сонету *Вокали (Voyelles)*. У појединим песмама честа употреба неког вокала може бити главни елемент ритма стиха, закључује аутор (Škreb, Stamać 1983: 374).

Правила версификације условљава дух самог језика, а што се тиче српског стиха, треба имати на уму неколико чињеница, излаже Светозар Матић (2011: 7–8). Пре свега, узастопни стихови имају одређен број слогова. Затим, сваки стих чини засебну синтаксичку целину као засебну реченицу или засебни реченични део. На тај начин се на крају стиха добија одмор, пауза на основу које и чујемо стихове као засебне целине. Осим тога, сваки стих је паузом, односно цезуром или усеком, која је краћа од оне на крају стиха подељен на два приближно или потпуно једнака дела. У стиховима дужим од шест слогова цезура је увек на утврђеном месту, па тако према положају цезуре и броју слогова и разликујемо врсте стихова. Што се акцента тиче, он је у српском стиху слободан скоро исто као и у прози. Ипак, када је реч о акценту у стиху, слог је пред цезуром углавном ненаглашен, док последњи слог у већини стихова није наглашен. Та правила строго владају у српском народном стиху, а заступљена су и у уметничком песништву, скреће пажњу Матић. Говорећи о цезури, С. Петровић (Škreb, Stamać 1983: 371) осуђује то што се цезура назива одмором иако то имплицира да се на месту цезуре гласом зауставимо и да мало одморимо, истакавши да цезура у модерном смислу не означава такав одмор. Аутор такође сматра да не треба говорити о слободним и о сталним цезурама, јер је сталност границе речи оно што заправо њу и чини. Позиција цезуре је чврста нарочито у нашој народној песми, јер мелодија која прати стих имплицира да се у народном стиху на месту цезуре заиста дешава одмор, док делови стиха које цезура раставља узимају улогу потпуног стиха. Модерни песници понекад ломе цезуру зарад постизања стилистичких ефеката као што то на пример чини Матош у делу *Djevojčici mjesto igračke* где ритам последњег стиха има и оноματοпејско значење:

Ljerko, srce moje, ti si lutka mala,
Pa ne slutiš smisla žalosnih soneta.
Kesteni pred kućom duhu tvom su meta,
Još je deset karnevala do tvog bala.

Везано за уметничко песништво, Матић (2011: 8) уочава да је било ретких покушаја одступања од правила српског стиха. Прву одступницу покушали су да направе Стерија и Мушички и то увођењем елегичног дистиха у наше песништво, међутим, у томе успех нису постигли. Војислав Илић је ипак успео да елегични дистих претвори у свој познати дуги стих од шеснаест слогова, али између Илићевог стиха и елегичног дистиха сличност се огледала само у типографској дужини. Сматра се да је Лаза Костић коришћењем јампског стиха успео да га уведе у нашу поезију. Утврђено је, ипак, да је Костићев јамб често неправилан и у драмама и у његовим преводима Шекспира. Када се из стиха Лазе Костића апстрахује крутост коју проузрокује јамб, уочава се извесна звучност и правилност, а та правилност произлази из Костићеве тежње да поштује правила нашег силабичког стиха. Матић (2011: 9) уочава да се одступање уметничког стиха од народног огледа у појави слободног стиха, а његови почеци видљиви су у поезији Јована Илића, али су тек у послератном, најновијем песништву заживели. Он додаје да је слик једна од новина коју уводи уметнички стих и он представља потпуно слагање завршетака узастопних стихова у изговору. Осим естетичке, слик има и метричку вредност, јер јасније и јаче обележава завршетак стиха. Уметничко песништво у српски језик увело је нове врсте стихова, према броју слогова. Тако је пољски тринаестерац у наш језик ушао преко руског језика. Употребом једанаестерца улазимо у право уметничко песништво, јер је до Бранка Радичевића једанаестерац био ретко употребљаван. Он га потом захваљујући петостопном немачком јамбу у већој мери користи, а Војислав Илић га потврђује и утврђује његову разраду, док га Шантић, Дучић и Ракић потпуно одомаћују. Сматра се да се једанаестерац рано појавио, али споро потпуно одомаћио због мале разлике која постоји између њега и десетерца којег користи Лаза Костић. По узору на руски четворостопни јамб, Војислав Илић ствара деветерац који после њега користе и Ракић, Петровић и Пандуровић који пак остаје у слабијој употреби упркос његовом потпуном прилагођавању правилима српског силабичког стиха, наводи аутор (Матић 2011: 10). Услед пуније и развијеније реченице у уметничком стиху којом се изражава песник уметник, уноси се лабавост одмора у средини и на крају стиха. У вези са тим, присутно је опкорачење које народни песник избегава помоћу епског понављања:

Бјеше бане у маленој Бањској,
У маленој Бањској крај Косова.

Радичевић и Змај су употребом полустиха правили прелаз ка опкорачењу:

Зеленога ја никада више

Видет нећу.

Тек Дучић и Ракић користе потпуно опкорачење:

Држи и чита моје Песме... Јадни
Песник већ сто лета лежи на дну гроба.

Како образлаже Светозар Матић (2011: 10–11), међу важне стихове нашег народног и уметничког песништва спадају: епски или гусларски десетерац са цезуром после четвртог слога, стих јуначких епских народних песама кратког стиха и многих женских лирских народних песама. Радичевић и Његош га користе у уметничком песништву. Код уметника песника такав стих је обично са сликом без епског понављања као у народној песми и са пунијом реченицом. Затим женски или лирски десетерац са цезуром после петог слога стих је многих женских лирских народних песама. У уметничком песништву користи се од Л. Костића, затим га има у драми у стиху због могућности јамба у њему, а присутан је и у лирским песама Ђ. Јакшића. Потом осмерац са цезуром у средини поред десетерца најкоришћенији је народни стих, присутан у уметничком песништву Радичевића, Змаја, Јакшића, Костића, Шапчанина. Ређи је осмерац са цезуром после петог слога који је са седмерцем и петерцем једини стих који може да има последњи наглашен слог (Колико ноћце ноћас би). Најдужи наш стих је дванаестерац са цезуром у средини и у уметничкој песми се ретко појављује. Његош је први песник који се изражава дванаестерцем, највероватније по узору на француски дванаестерац, а потом и Љубомир Ненадовић захваљујући коме се дванаестерац највише одомаћио и са којим се почео користити у епу. Од времена Змаја и Јакшића дванаестерац постаје обичан лирски стих. И на крају Матић (2011: 12) закључује да као пета врста долази једанаестерац.

Крајем XIX и почетком XX века у српску поезију улази дух парнасоваца и симболиста захваљујући пре свега В. Илићу а тај утицај огледа се у смислу склада везане форме, мирног и формално углађеног начина изражавања, затим сликовне и музичке хармоније, као и духовног аристократизма, наводи Милосав Чаркић (2013: 425–426). Аутор затим додаје да су у парнасовачко-симболистичкој форми изражене бодлерове теме пролазности, песимизма, смрти, властитог доживљаја и немира, а под утицајем друштвених збивања, пре свега балканских ратова и ауторитета Скерлићеве критике, до изражаја долазе и друштвено-активистичке теме. Треба напоменути да су песници српске модерне усавршили једанаестерац и дванаестерац тежећи притом да прикажу тонско, ритмичко и мелодијско богатство српског језика при чему се огледа и

њихово одлично владање речима, тропима или пак фразама, објашњава Чаркић (2013: 427).

Када је реч о рими, уколико се подударају наглашени гласови и сви гласови који долазе након наглашених, тада је реч о *правој* или *правилној рими* (*срáма/јáма; звòно/òно*). *Неправа рима* (*и`граху/лòмљаху*) са друге стране подразумева ситуацију у којој гласовно подударење почиње иза наглашеног слога. *Чиста рима* (*трáва/глáва; сáма/тáма*) односи се на случај у којем се осим гласова подударају и акценти, док *нечиста рима* (*трáва/крáва; сòкола/кúкоља*) осликава неподударење свих акцената и сугласника. На крају, *богата рима* (*лúдница/блúдница*) јесте подударење гласова испред наглашеног вокала, како то Чаркић образлаже (2013: 518–519), ослањајући се на дефиницију коју заступа и Миливој Солар (1977: 94). Солар на том месту спомиње такође и *парну риму* у оквиру које се везују два узастопна стиха АА ББ ЦЦ, затим *укритену риму* АБАБ, *обгрљену риму* АББА, потом *нагомилану риму* која подразумева понављање риме у више стихова ААА, АААА, али исто и *испрекидану риму* у којој нема чврсте схеме АБЦД, АБЦДАЦД. Говори се такође и о *мушкој рими* уколико се римован пар подудара у једном слогу, односно о *женској рими* уколико се подударају два слога, док *средња, децја* или *дактилска рима* означава поклапање три слога.

5.3.1. *Цвеће зла* у преводу Јована Палавестре

5.3.1.1. О преводиоцу и о збирци

Преводилац Јован Палавестра²⁹ (Мостар, 25. 4. 1893 – Сарајево, 6. 12. 1959) студирао је право у Загребу. У Сарајеву је након Првог светског рата развио разноврсну културну и књижевну делатност учествујући у оснивању Народног позоришта. За време Другог светског рата боравио је у Србији, а потом до смрти живео у Сарајеву. Јован Палавестра писао је драме, приповетке, путописне репортаже и истакао се као књижевни и позоришни критичар. Осим Бодлера, преводио је Флобера (Flaubert) и пољског писца Станислава Пжибишевског (Stanisław Przybyszewski).

Преведену збирку *Цвеће зла* коју је урадио Јован Палавестра 1918. године објавила је издавачка кућа *Издање И. Ђ. Ђурђевића у Сарајеву*. Ова колекција дела броји укупно тридесет три песме међу којима су: *Албатрос* (*L'Albatros*),

²⁹ О преводиоцу сазнајемо из извора доступним на интернету: <https://hr.wikipedia.org/wiki/Jovan_Palavestra> и <<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1963>>.

Споразумевања (*Correspondances*), Зли монах (*Le Mauvais Moine*), Негдањи живот (*La Vie antérieure*), Дон Жуан у Подземљу (*Don Juan aux Enfers*), Лепота (*La Beauté*), Горостасна жена (*La Géante*), Онојни мирис (*Parfum exotique*), Коса (*La Chevelure*), Са одећом својом... (XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*³⁰]), Разиграна змија (*Le Serpent qui danse*), Стрвина (*Une Charogne*), Посмртно кајање (*Remords posthume*), Мачка (*Le Chat* [*Viens, mon chat, sur mon cœur amoureux*³¹]), Балкон (*Le Balcon*), *Semper Eadem* (*Semper Eadem*), Шта ћеш рећи ти вечерас... (XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*³²]), Вечерња хармонија (*Harmonie du soir*), Ђеретање (*Causerie*), Јесења песма (*Chant d'automne*), Утвара (*Le Revenant*), Месечева туга (*Tristesse de la lune*), Мачке (*Les Chats*), Музика (*La Musique*), Ханукло звоно (*La Cloche fêlée*), *Spleen* (*Spleen*³³: [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*]), *Spleen* (*Spleen*: [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*]), Једној Малабрежанци (*À une Malabaraise*), Химна (*Hymne*), Тужаљке једног Икара (*Les Plaintes d'un Icare*), Спокојство (*Recueillement*), Слепци (*Les Aveugles*) и Магле и кише (*Brumes et Pluies*). Одабране песме нису подељене у тематске целине као што је то урађено у оригиналном издању збирке, већ су постављене наведеним редоследом. Од укупно тридесет три преведене песме овог издања двадесет седам песама је из блока *Сплин и Идеал* и оне почевши од *Албатроса* закључно са другом песмом под насловом *Spleen* прате редослед оригиналног дела. Песме *Слепци* и *Магле и кише* су из сегмента збирке *Париске слике*, док песничка дела *Тужаљке једног Икара* и *Спокојство* припадају издању *Цвећа зла* из 1868. године. *Једној Малабрежанци* је из сегмента *Разне песме* (*Pièces diverses*), док је *Химна* из дела *Галантерије* (*Galanteries*).

Следећи наслове преведених песама уочава се пре свега дословни превод једносложних наслова: *La*³⁴ *Chevelure* — *Коса*, *Le Chat* — *Мачка*, *Causerie* — *Ђеретање*, *La Musique* — *Музика*, *Les Aveugles* — *Слепци*, *La Beauté* — *Лепота*, *Une Charogne* — *Стрвина*, *Le Revenant* — *Утвара*, *Recueillement* — *Спокојство*, *Correspondances* — *Споразумевања*, као и дословни превод вишесложних наслова:

³⁰ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXVII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*.

³¹ Пошто у збирци постоје две песме са истим насловом *Le Chat*, у индексу наслова се због разликовања додаје први стих песме.

³² Песма је у оригиналу обележена редним бројем XLII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*.

³³ У оригиналу су све четири песме наведене називом *Spleen*, док се у индексу наслова збирке песме наводе тако што уз наслов *Spleen* стоји и први стих сваке од њих.

³⁴ Категорија *одређени/неодређени члан* не постоји у српском језику, стога је логично да се у сваком примеру у којем се не добије преводни еквивалент бележи наиме техника редукције.

Brumes et Pluies — Магле и кише, *Don Juan aux Enfers* — Дон Жуан³⁵ у Подземљу, *À une Malabaraise* – Једној Малабрежанци, *Le Mauvais Moine* — Зли монах и *Les Plaintes d'un Icare* – Тужаљке једног Икара³⁶.

Преневши следеће наслове: *Remords posthume* — Посмртно кајање, *La Cloche fêlée* — Нанукло звоно и *La Vie antérieure* — Негдањи живот дословним методом, преводилац у складу са природом циљног језика описни придев смешта испред именице што је једна од одлика транспозиције. Примером *Негдањи живот*, односно архаичним обликом придева *негдањи* упућује се на временски оквир припремљене збирке.

Транспозиција граматичке категорије именичке допуне у придев временског односа или у присвојни придев присутна је у мањем броју наслова: *Harmonie du soir* — Вечерња хармонија, *Chant d'automne* — Јесења песма и *Tristesse de la lune* — Месечева туга. У следећим насловима уочава се техника амплификације наслова и то тако што се песма под оригиналним редним бројем потпуно амплификује у први део стиха песме: XXVII (*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*) — Са одећом својом..., XLII (*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*) — Шта ћеш рећи ти вечерас... Техника трансференције забележена је у примерима превода две песме *Spleen* — *Spleen*, као и у наслову песме *Semper Eadem* — *Semper Eadem*. Наслови *L'Albatros* – Албатрос и *Le Balcon* – Балкон транспозицијом³⁷ осликавају такође изворни колорит писмом циљног језика. Модулација се бележи у наслову *Parfum exotique* — Опојни мирис при чему је дослован превод придева *exotique* = *егзотичан, необичан, туђ, стран*, али у сваком случају придевским одабиром *опојни* преводилац остаје у датом контексту. Компонентна анализа описује разлагање изворне речи на два елемента што је приметно у наслову *La Géante* – Горостасна жена. Интерпункцијски знак тачка налази се након сваког наслова песме вероватно из разлога што се на песме гледало као на поглавља збирке посматране као целина.

³⁵ У овом примеру приметна је натурализација личног имена.

³⁶ У овом примеру приметна је транскрипција личног имена.

³⁷ Како бисмо остали у оквиру традуктологије, позајмљенице ћемо описивати поменутом преводном техником.

5.3.1.2. Опојни мирис.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Опојни мирис.³⁸

У јесење млако вече, кад склопљених
очи, дишем мирис с твојих топлих груди,
гледам: развијање блажених предела
што блеште у сјају монотоног сунца;

острво уморно где природа створи
чудновата стабла и плодове сочне,
људе са телима виткијем и снажним,
жене што радују слободом погледа.

Дочаран мирисом у дражесне краје
видим луку пуну катарки, јарбола
посве изморених од вожње по мору;

и за цело време, мирис зеленијех
тамарина струји зраком, нос ми дражи,
у души се меша с песмама морнара.

Палавестра свој превод обликује у дванаестерцу, преневши на тај начин у свим стиховима француски александринац.

Први катрен прилошком одредбом за време *У јесење млако вече* најављује приказ јесени, а она се наине у изворнику налази у другом полустиху (*en un soir chaud d'automne*). Придев *chaud* = *топао* у преводу је постао *млак* чиме се оваквим синонимским обликом у извесној мери модулира интензитет оригиналог придева. Изворна именичка група *les deux yeux fermés* = *оба затворена ока* осликана је једним делом у првом стиху а затим се опкорачењем наставља у други *кад склопљених / очи* у којем се потом увиђа дословни превод *дишем мирис с твојих топлих груди* другог стиха из оригинала *Je respire l'odeur de ton sein chaleureux*. На почетку трећег стиха дословно пренет глагол чула вида *гледам* најављује директни објекат: *развијање*

³⁸ (Бодлер 1918: 16)

блажених предела где се уочава да је глагол *se dérouler* = *одвијати се, развијати се* транспозицијом постао одговарајућа именица *развијање* за коју се везује оригинална именичка група *des rivages heureux* = *срећне обале, предели, крајеви* а Палавестрин преводни избор је *блажени предели*. Четврти стих *што блеште у сјају монотоног сунца* смисао преноси адекватно уз, у великој мери, поштовање редоследа речи при чему је именица у множини *les feux* = *ватре, сјајеви* транспозицијом добила свој једински еквивалент *сјај*.

Затим, *Une île paresseuse* = *Лењо острво* из оригинала у преводу постаје *острво уморно* чиме се у извесној мери оваквим придевским одабиром модулацијом мења угао сагледавања слике, али се, чини се, алитерација сугласника *p* преноси. Послеименички положај придева овде присутан одлика је књижевноуметничког стила (Silić 2006 : 103). Глагол *donner* = *дати, пружити (donne)* пренет је модулираним глаголским обликом *створити (створи)* за који се опкорачењем везује директни објекат исказан двома координираним именичким групама *чудновата стабла и плодове сочне* у шестом катрену, што је дослован превод. За глагол *створити* се потом надовезује именичка група присутна у седмом стиху *људе са телима виткијем и снажним*, где се осим постпозиције оба придева у односу на именицу уочава архаична форма придева *виткијем*. Оно што се иначе у стандардном језику назива архаизмом, у књижевноуметничком стилу је потпуно оправдано, објашњава Јосип Силић (2006 : 102). Преводац на овај начин постиже дванаестерац у складу са оригиналом. У овом примеру од техника се издваја и транспозиција, јер се именица *le corps* преноси множинским обликом *тела*. Палавестра се одлучује да супстантив *franchise* = *ослобођење, уточиште, смелост, искреност* пренесе адекватним именичким обликом *слобода* уз одредбу *погледа*, при чему метонимијски супстантив *поглед* преноси смисао именице *l'œil* = *око*. На овај начин су примењене модулација и транспозиција. Крајњи елемент овог последњег катрена, глагол *étonner* = *чудити (étonne)* модулиран је у глаголски облик *радују*. У катренима је присутна алитерација сугласника *л* и *р* у складу са заступљеношћу ових сугласника и у оригиналу. Звучности доприносе такође и сугласници *ч, ш* и *ж*. Приметно је и да су катрени једна синтаксичка целина будући да је прва реч првог катрена написана великим почетним словом док се осми катрен завршава тачком.

Придев *Guidé* = *вођен* Палавестра преноси другачије, модулираним придевом *дочаран* уз дословно пренету придевску допуну *мирисом* у којој није исказан

присвојни придев *ton = твој*, дакле присутна је редукција, али је верно пренет смисао предлошке групе *vers de charmants climats* предлошко-падежном конструкцијом у *дражесне краје*. Други терцет *Je vois un port rempli de voiles et de mâts* Ј. Палавестра дословним методом адекватно преноси реченицом *видим луку пуну катарки, јарбола* у којој су координиране придевске допуне *de voiles et de mâts* у преводу исказане односом јукстапозиције, односно асиндетски су повезане будући да изостаје везник. Трећи терцет *Encor tout fatigués par la vague marine = још потпуно уморни од морског таласа* се потом осликава стихом: *посве изморених од вожње по мору*, где се примећује да преводно решење именичке групе *la vague marine* није верно изворнику, јер је модулирано, али преноси осликани морски приказ. Симултаност коју писац исказује на самом почетку четвртог терцета предлошким везом *Pendant que = док* преводилац експанзијом преноси одговарајућом прилошким одредбом *и за цело време*. Наставак четвртог терцета, односно именичка група *le parfum des verts tamariniers* пренета је синтагмом *мирис зеленијех тамарина* исказаном у четвртог и у петом преводном терцету, опкорочањем *зеленијех / тамарина*. И у овом случају се Палавестра одлучује за архаични облик придева *зеленијех*³⁹. На почетак петог терцета надовезује се смисао изражен у том истом стиху оригинала: *Qui circule dans l'air et m'enfle la narine = који циркулише у ваздуху и надима ми ноздрву*, пренет скоро дословно стиховним низом *струји зраком, нос ми дражи*, с тим што је оригиналну координацију изражену везником *et = и* заменила јукстапозиција, односно синтаксичка фигура асиндет. Глаголом *дражити (дражи)* преводилац постиже поетичност и звучност струјним консонантом *ж*. Последњи стих у *души се меша с песмама морнара* доста прати оригинал *Se mêle dans mon âme au chant des mariners*, с тим што припадност исказана посесивом *mon = мој* није изражена, дакле приступа се редукцији; једински изворни облик *chant* транспозицијом замењује множина *песме*. И у терцетима се као и у катренима по интерпункцији и по великом слову јасно уочава почетак и крај реченице, односно преводиочеве мисли подељене у ова два дела сонета. Терцети мелодичност преносе ликвидима *л* и *р*, као и безвучно-звучним паровима консонаната *с* и *з*, као *ш* и *ж*.

Песму *Опојни мирис* Палавестра преноси у дванаестерцу, у потпуности поштујући француски александринац, али одступивши од риме у свим стиховима.

³⁹ Поводом продужавања речи за један слог, односно када се од једног слога начињава двослог што објашњава стилска фигура *парагога*, аутор Милош Ковачевић (1998: 19) напомиње да се појављује како у песничком језику, тако и у прози.

Музикалност своје песме у сваком случају постиже пресликавањем ликвида *л* и *р* и употребом гласова *с*, *з*, *ш*, *ж* и *ч*.

5.3.1.3. *Spleen*.

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Spleen.⁴⁰

Ја сам као што краљ једне земље кишовите,
богат, али изнемого; млад, ал' ипак старац;
који, презрев наклањања учитеља својих,
забавља се са псићима ил' животињама
другим.
Ништ га више не весели, ни ловови сами,
па ни соко, ни народ му под балконом,
што би
за њег умро.
Не насмеја више чело грозног болесника
ни балада смешна дворског комичара старог.
Кревет цвећем украшени претвара се у гроб;
наоколо господичне, којима је сваки
принц леп, па не знају више пронаћ'
блудну ношњу,
да измаме један осмех с тог самртног лица.
Мудрац што га створи златна никад није мого
из бића му искоренит елеменат трули;
из крвавих оних купки — које од Римљана
наследисмо, и којих се у данима старим
присећаху великаши, — мудрац није знао
загрејати тупоглавост оног леша у ком,
место крви, циркулира зеленкаста вода
Лете из Подземља.

⁴⁰ (Бодлер 1918: 41)

Уочава се одмах структура песме која одступа од оригиналне. Ипак, примећује се и извесна организација песме. Наиме, доминантан стих је четрнаестерац присутан у првом, другом, трећем, четвртном, шестом, десетом, једанаестом, дванаестом, тринаестом, шеснаестом, седамнаестом, осамнаестом, деветнаестом, двадесетом, двадесет првом, двадесет другом и двадесет трећем стиху. Дванаестерцем преводилац гради седми стих, десетерцем четрнаести, шестерцем последњи, док је у деветом и петнаестом стиху присутан четварац, а пети и осми стих броје свега два слога.

Први стих у потпуности прати оригинални и по смислу и по интерпункцији, чак и у случају места придева иза именице, позиције својственије француском језику. Други стих по смислу верно прати изворни, међутим, у погледу интерпункције долази до одступања; уместо зареза на крају првог полустиха у преводу фигурира знак тачка-зарез који се понавља и на крају другог полустиха. Присутан је још један зарез иза придева *млад*, а потом се уочава апокопа у везнику *ал*'. Дословност се постиже и у трећем стиху уз поштовање интерпункције, али се редослед речи мења достигавши притом поетичност изражавањем присвојне придевске заменице *својих* на крају стиха. Измењен редослед речи објашњава стилска фигура *анастрофа* (Ковачевић 1998: 30). У наредном стиховном низу смисао глагола *s'ennuyer* = *досађивати се* (*s'ennuie*) модулиран је глаголом супротног значења *забављати се* (*забавља се*). Именица *chiens* = *пси* у преводу транспозицијом добија одговарајући деминутивни облик *псићи* уз редукцијом изостављен посесив *ses*. Значење се потом адекватно преноси у наставку овог стиха при чему је осим апокопираног везника *ил*' приметно опкорачење у наредни пети стих двосложном речју *другим*. Пети стих преноси се незнатно измењено због испуштања модалног глагола *ne peut* = *не може* а потом се реч *gibier* = *дивљач* преноси супстантивом *ловови* који синегдохом, односно модулацијом, упућује на контекст поменуте речи у пратњи заменице *сами*. Негирана именица *ni faucon* своје место проналази у наредном стиху дословним преводним одабиром *ни соко* уз везник *па*, за шта се везује смисао оригиналног шестог стиха који се у наставку ове целине разлаже у два реда: *што би / за њег умро* са десне те са леве стране дугог стиховног низа. Понављање везника, у овом случају то је везничка форма *ни* која постоји у оба језика, спада у синтаксичку фигуру полисиндет (Ковачевић 1998: 35–36). Значење придева *mourant* = *умирући* експанзијом и транспозицијом постаје реченица са израженом могућношћу *што би за њег умро* којом се мења и перспектива изворне слике, односно модулира се.

Значење седмог и осмог стиха пребачено је у наредна два преводна стиха, односно у десети и једанаести. Именичка група *Du bouffon favori* = *Омиљена дворска луда* у преводу постаје *дворски комичар стари*, чиме се афективност не исказује, јер се изворни придев *favori* транспозицијом преводи придевом *стари*, док се номинална група *la grotesque ballade* преноси верно *ни балада смешна* уз поновну постпозицију придева у односу на именицу. Ковачевић (1998: 30–31) објашњава да се анастрофом постиже обрнута перспективизација појмова супстантивне синтагме у односу на њену реконструисану реализацију, те се комуникативно тежиште са надређене именице премешта на појам обележен конгруентним или неконгруентним атрибутом. Глагол *Ne distrait plus* = *не разонођује више* глаголским избором из истог контекста постаје предикат *Не насмеја више*, док је његов директни објекат *le front de ce cruel malade* пренет адекватном номиналном групом *чело грозног болесника*, али је редукцијом изостављен демонстратив *се*. Преводаца у потпуности прати девети стих *Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau* оставши му стихом *Кревет цвећем украшени претвара се у гроб* потпуно веран. Редукцијом ипак испушта присвојни придев *Son*. Палавистра почетак десетог стиха *les dames d'atour* = *даме са двора* пресликава живописно архаичном речју *господичне* коју експанзијом прецизира прилог *наоколо*, а потом се значење из наставка десетог стиха *pour qui tout prince est beau* = *за које је сваки принц леп* у преводу наставља те разлаже у наредни стих *којима је сваки / принц леп* где се уочава опкорачење из тринаестог у четрнаести стих. Предикат *Ne savent plus trouver* субјекта *Et les dames d'atour* преноси се дословним предикатом *на не знају више пронаћ'* уз апокопиран глагол за који се везује такође дословно изражен директни објекат *блудну ношњу*, изворне именичке групе *d'impudique toilette*. Стих који затвара ову синтаксичку целину *Pour tirer un souris de ce jeune squelette* углавном прати изворни израз. Одступање се огледа у преводу предлошке групе *de ce jeune squelette* = *тог младог скелета* модулираним номиналним склопом *самртно лице* које иако није потпуно веран преводни одабир, остаје у датом контексту.

Суштина тринаестог и четрнаестог стиха пресликава се верно у седамнаестом и осамнаестом преводном стиху уз минимално одступање од редоследа речи. Приметна је синкопа вокала *a* у глаголу *моћи* (*мого*) и интерпункцијски знак тачка-зарез након четрнаестог стиха. Затим се смисао наредна два стиха пресликава дословно и уз поштовање редоследа речи, али са измењеном употребом интерпункције, наиме приметан је и овог пута знак тачка-зарез. Именичка група *ces bains de sang*

трансформише се у адекватну номиналну структуру *кржаве оне купке* где је именичка допуна из оригинала *de sang* транспозицијом преведена одговарајућим придевом *кржаве*; за њу се везује релативна реченица чији се смисао преноси у наставку стиха, али се опкорачењем везује за наредни стих глаголом конкретнијег значења *наследити* који потпуно преноси смисао глагола *venir = доћи*. Наредни стих се пресликава у измењеном распореду стиховних елемената, али се значење дословно преноси. Именица *les puissants = моћници, главешине* пренета је супстантивом *великаши* чиме се адекватно преноси суштина. Заменица *Il = он* конкретизује се транспозицијом поновљеном именицом *мудрац* за коју се потом везује дословно преведен предикат *није знао загрејати n'a su réchauffer*, док се објекат *ce cadavre hébété = тај отупели леш* променом граматичке категорије транспонује у номиналну групу *тупоглавог оног леша* којој следи верно пренета релативна реченица *у ком, место крви, циркулира зеленкаста вода Лете из Подземља*, подељена у три стиха. Именица *Лета* добила је своју допуну у виду предлошко-падежне везе *из Подземља* чиме се експанзијом обогатио преводни израз. Преводилац у фусноти даје објашњење о симболици Лете.

5.3.1.4. Закључак

У предговору преведене збирке (Бодлер 1918: 8) Палавестра објашњава да је због тадашњих прилика било немогуће публиковати целу збирку *Цвеће зла*, додавши да је у том тренутку начињен избор, како образлаже, по његовом мишљењу, најлепших песама, а када се буде пружила повољна прилика, изаћи ће цела збирка у српском преводу. Преводиочев представљен разлог између осталог објашњава Теорија полисистема у оквиру које преводна књижевност према датим приликама учествује у полисистему, односно у овом случају су одабрани текстови условљени кризом или прекретницом насталом у том тренутку. Пре свега се треба осврнути на историјске околности и последице Првог светског рата које су у свим сегментима живота допринеле стагнацији, укључујући и економске чиниоце, а како су руски формалисти утврдили да је мноштво социо-књижевних чинилаца укључено у процес књижевне продукције, тиме се додатно појашњава скраћени одабир песама за преводну колекцију Јована Палавестре. Како је посматрана збирка прва преводна варијанта на српском језику, без сумње је ова верзија допринела новом духу преводне књижевности уносом нових поетских модела у српски језик. Француски језички систем је сигурно и у

тренутку објављивања оригиналне збирке као и за време публикувања српског превода био доминантан систем који је извршио утицај на слабији систем. Еволуцијом преводне књижевности захваљујући којој ће се број преведених песама из *Цвећа зла* током година повећавати, посведочићемо снажењу духа и присутности Бодлерове поезике у српском језику и српској култури.

Осим уочљиве строфичке поделе у другој песми и необичног начина на који се краћи стихови везују за дуже, оно што се такође одмах примећује јесте потпуно одсуство риме Палавестриних преводних решења. Иако у првој песми преводилац прати сонетну структуру песме уз поштовање дванаестерца, он интерпункцију као веома важног чиниоца поетског израза не пресликава. У другој песми преводилац потпуно мења формалну организацију дела. Напоменуто нам омогућава да преводилачко умеће Јована Палавестре сврстамо у седми тип превода према типологији Андреа Лефевра, а то је интерпретација у оквиру које преводилац задржава суштину изворног текста створивши притом сопствену песму која са оригиналном дели наслов и одређене сегменте. Са циљем да читаоцу понуди природан израз на српском језику, преводилац прибегава вештим језичким подухватима. Наиме, врло често врши промену редоследа речи, каткад мењајући граматичку категорију речи: замена множине једнином или обрнуто, употреба одговарајућег глагола уместо именице или придева уместо именичке допуне, коришћење деминутивног облика и увођење именице уместо заменице. Палавестра у великом броју случајева позицију придева иза именице верно транспонује у српски језик, служећи се и архаичним облицима речи како би постигао поетичност и достигао одређени број слогова. Са тим истим циљем неке речи вешто скраћује. Упркос свим покушајима, понекад је због природе српског језика немогуће пресликати изворни дванаестерац. У одређеним стиховима, он изоставља присвојни придев, али из стилских разлога додаје везник. Неке речи преноси другим речима из истог контекста чиме се, иако модулира изворну слику, не удаљава од датог контекста. Према подели Јуцина Најде на формалну и динамичку (функционалну) еквиваленцију, рад Јована Палавестре, будући да је окренут више ка циљном језику а не ка изворнику, припада другом типу еквиваленције. Супротно од Њумарковог осврта на чињеницу да је осим речи подједнако важан чинилац линија у функцији интерпункције како би се делом постигао жељени тон, преводилац, не поштујући изворну интерпункцију, свој превод оријентише ка смислу зарад постизања природности циљног израза за шта се залажу

теоретичари школе ESIT. Лексичким одабиром Палавестра успева чак да произведе алитерацију гласова из оригинала што значајно доприноси схватању звучности дела како би се одгонетнуо потпуни смисао симболизма Шарла Бодлера. Без обзира на одсуство риме и на непоштовање стиховног следа, преводилац уз помоћ опкорачења и понављањем броја слогова у стиховима успева да успостави песнички ритам. Уколико се осврнемо на речи већ поменутог писца Ренеа Етјембла које наводи Фортунато Израел да оно што је најтеже пренети није језички знак већ део лепоте који се налази у реченици, потпуно оправдано можемо сматрати да читалац Палавестриног превода, без обзира на све специфичности рада овог преводиоца, сигурно може да осети лепоту Бодлеровог израза.

5.3.2. *Цвеће зла* у преводу Мите Јовановића

5.3.2.1. О преводиоцу и о збирци

Преводилац Мита Јовановић се у предговору преведене збирке *Цвеће зла* (Бодлер 1937: 11) позива на гледиште да стихови поседују своју пуну снагу само у изворном језику и да се они не могу преводити, поткрепивши овај суд чињеницом да стих који се преноси у други језик претрпи мноштво губитака и сакаћења. Објашњава потом да је компликовано а каткад и немогуће унутрашњи пламен стиха у другом језику учинити видљивим. Зато он позива на разумевање свог преводилачког покушаја који произлази из одушевљења Бодлеровом поезијом, односно из заноса снажног израза Бодлерових строфа и јачине боја слика. Преводилац тврди да се у преведеној збирци међу стотинак песама *Цвећа зла* налазе оне најлепше, сматрајући да је требало додати још понеку песму, али се, како он то сликовито описује, није успело пресадити све без много чупања и кидања корена, листова и цветова егзотичне биљке.

Збирка прати тематску структуру оригинала, што значи да су песме организоване према сегментима: *Сплин и идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цвеће зла*, *Побуна* и *Смрт*. У првом тематском блоку *Сплин и идеал*, своје место заузимају песме: *Благослов* (*Bénédiction*), *Албатрос* (*L'Albatros*), *Узнесење* (*Élévation*), *Складности* (*Correspondances*), *На доба нагости...* (*V [J'aime le souvenir de ces époques nues*⁴¹]), *Болесна муза* (*La muse malade*), *Поткупљива муза* (*La muse vénale*), *Лош монах* (*Le*

⁴¹ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *V* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

Mauvais Moine), *Непријатељ (L'Ennemi)*, *Ранији живот (La Vie antérieure)*, *Чергари на путу (Bohémiens en voyage)*, *Човек и море (L'homme et la mer)*, *Дон Жуан у паклу (Don Juan aux Enfers)*, *Теодору Банвилу (À Théodore de Banville⁴²)*, *Кажњена охолост (Châtiment de l'orgueil)*, *Лепота (La Beauté)*, *Идеал (L'Idéal)*, *Исполинка (La Géante)*, *Накит (Les Bijoux)*, *Химна Лепоти (Hymne à la beauté)*, *Егзотични мирис (Parfum exotique)*, *Коса (La Chevelure)*, *Sed non satiata (Sed non satiata)*, *С таласавим рухом... (XXVII [Avec ses vêtements ondoyants et nacrés⁴³])*, *Змија што игра (Le Serpent qui danse)*, *Лешина (Une Charogne)*, *De profundis clamavi (De profundis clamavi)*, *Вампир (Le Vampire)*, *Лета (Le Léthé)*, *Посмртно кајање (Remords posthume)*, *Балкон (Le Balcon)*, *Бесомучник (Le Possédé)*, *Привиђење [I Тмине, II Мирис, III Оквир, IV Слика] (Un Fantôme [I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait])*, *Semper eadem (Semper eadem)*, *Сва у свему (Toute entière)*, *Преданост (Réversibilité)*, *Исповест (Confession)*, *Духовна зора (L'Aube spirituelle)*, *Хармонија вечера (Harmonie du soir)*, *Флакон (Le Flacon)*, *Тмурно небо (Ciel brouillé)*, *Позив на пут (L'invitation au voyage)*, *Непоправљиво (L'Irréparable)*, *Разговор (Causerie)*, *Јесења песма (Chant d'automne)*, *Једној Мадони [Ex-voto по шпанском узору.] (À une madone [ex-voto dans le goût espagnol])*, *Сизина (Sisina)*, *Једној креолци (À une dame créole)*, *Moesta et errabunda (Moesta et errabunda)*, *Јесењи сонет (Sonnet d'automne)*, *Туга Луне (Tristesse de la lune)*, *Мачке (Les Chats)*, *Буљине (Les Hiboux)*, *Музика (La Musique)*, *Весели мртвац (Le mort joyeux)*, *Буре мржње (Le tonneau de la haine)*, *Напукло звоно (La Cloche fêlée)*, *Сплин (Spleen : [Pluviôse, irrité contre la ville entière])*, *Сплин (Spleen : [J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans])*, *Сплин (Spleen : [Je suis comme le roi d'un pays pluvieux])*, *Сплин (Spleen : [Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle])*, *Поклопац (Le Couvercle)*, *Опомињач (L'Avertisseur)*, *Романтичан залазак сунца (Le coucher du soleil romantique)*, *Бездан (Le Gouffre)*, *Прибраност (Recueillement)* и *Сат на торњу (L'Horloge)*.

У оквиру одељка *Париске слике* преведене су песме: *Пејсаж (Paysage)*, *Сунце (Le Soleil)*, *Седам стараца (Les sept vieillards)*, *Старице (Les petites vieilles)*, *Слепци (Les Aveugles)*, *Једној пролазници (À une passante)*, *Вечерњи сумрак (Le crépuscule du soir)*, *Магле и кише (Brumes et Pluies)*, *Мртвачко коло (Danse macabre)* и *Свитање (Le crépuscule du matin)*.

⁴² У оригиналном делу које нам је послужило као главни ослонац за презентовање изворних песама, овог дела нема, будући да припада постхумно објављеној едицији *Цвећа зла*. Зато смо се послужили још једним издањем (Baudelaire 1964).

⁴³ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXVII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

Песме *Душа вина* (*L'âme du vin*), *Крпарево вино* (*Le vin des chiffonniers*) и *Вино усамљеника* (*Le vin du solitaire*) део су тематског блока *Вино*, којем следи сегмент збирке *Цвеће зла* у који спадају песничка дела: *Разорење* (*La Destruction*), *Проклетнице* (*Femmes damnées*), *Две милосрдне сестре* (*Les deux bonnes sœurs*), *Крвава фонтана* (*La fontaine de sang*), *Алегорија* (*Allégorie*), *Беатрича* (*La Béatrice*) и *Преображају вампира* (*Les métamorphoses du vampire*).

Тематски блок *Побуна* чини само једна песма, а то је *Одрицање светога Петра* (*Le reniement de Saint Pierre*), док финални део *Смрт* сачињавају песме: *Смрт љубавника* (*La mort des amants*), *Смрт сиромаша* (*La mort des pauvres*), *Смрт уметника* (*La mort des artistes*), *Свршетак дана* (*La fin de la journée*), *Сан једног радозналца* (*Le rêve d'un curieux*) и на послетку песма *Пут* (*Le Voyage*).

Сагледавши преведена дела према техникама које Питер Њумарк објашњава, најзаступљенији је дословни превод, скоро подједнако једносложних као и вишесложних наслова. За нијансу су бројнији наслови састављени из именице: *Bénédiction* — *Благослов*, *Élévation* — *Узнесење*, *Correspondances* — *Складности*, *L'Ennemi* — *Непријатељ*, *La Beauté* — *Лепота*, *La Géante* — *Исполинка*, *Les Vijoux* — *Накут*, *Une Charogne* — *Лешина*, *Confession* — *Исповест*, *L'Irréparable* — *Непоправљиво*, *Causerie* — *Разговор*, *Les Chats* — *Мачке*, *Les Hiboux* — *Буљине*⁴⁴, *Le Couvercle* — *Поклопац*, *L'Avertisseur* — *Опомињач*, *Le Gouffre* — *Бездан*, *Recueillement* — *Прибраност*, *Le Soleil* — *Сунце*, *Les Aveugles* — *Слепци*, *La Destruction* — *Разорење*, *Le Voyage* — *Пут*, *Le Possédé* — *Бесомучник*, *Un Fantôme* [*I Les Ténèbres*, *II Le Parfum*, *III Le Cadre*, *Le Portrait*] — *Привиђење* [*I Тмине*, *II Мирис*, *III Оквир*, *IV Слика*], *Allégorie* — *Алегорија* и *La Musique* — *Музика*.

Код следећих сложених назива песама, дословност се осим у смислу огледа и у позицији речи: *Bohémiens en voyage* — *Чергари на путу*, *L'homme et la mer* — *Човек и море*, *Le Mauvais Moine* — *Лош монах*, *Don Juan aux Enfers* — *Дон Жуан*⁴⁵ *у паклу*, *À Théodore de Banville* — *Теодору Банвилу*⁴⁶, *Hymne à la beauté* — *Химна Лепоти*, *L'invitation au voyage* — *Позив на пут*, *À une madone*⁴⁷ [*ex-voto dans le goût espagnol*] — *Једној Мадони* [*Ex-voto по шпанском узору.*], *Le tonneau de la haine* — *Буре мржње*, *Les sept vieillards* — *Седам стараца*, *À une passante* — *Једној пролазници*, *Brumes et Pluies*

⁴⁴ Стручни термин који обухвата различите врсте сова.

⁴⁵ У овом примеру приметна је и натурализација личног имена.

⁴⁶ У овом примеру приметна је транскрипција личног имена.

⁴⁷ У овом примеру приметна је и техника натурализације именице *madone* (n.f.) – *Мадона*.

— *Магле и кише*, *L'âme du vin* — Душа вина, *Le vin du solitaire* — Вино усамљеника, *Tristesse de la lune* — Туга Луне⁴⁸, *Les métamorphoses du vampire* — Преображају вампира⁴⁹, *Le reniement de Saint Pierre* — Одрицање светога Петра⁵⁰, *La mort des amants* — Смрт љубавника, *La mort des pauvres* — Смрт сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника, *La fin de la journée* — Свршетак дана, *Le rêve d'un curieux* — Сан једног радозналца, *Le Serpent qui danse* — Змија што игра и *Harmonie du soir* — Хармонија вечера.

Дословни превод вишесложних речи праћен је променом позиције речи, углавном постпонирани описни придев у односу на именицу из оригинала у преводу заузима антепонирано место. Због промене позиције речи бележи се такође и други тип транспозиције. Речено илуструју следећи примери: *La muse malade* — Болесна муза⁵¹, *La muse vénale* — Поткупљива муза, *La Vie antérieure* — Ранији живот, *Parfum exotique* — Егзотични мирис, *Le mort joyeux* — Весели мртавца, *L'aube spirituelle* — Духовна зора, *Le coucher du soleil romantique* — Романтичан залазак сунца, *La Cloche fêlée* — Напукло звоно, *Remords posthume* — Посмртно кајање и *Ciel brouillé* — Тмурно небо.

Техника промене граматичке категорије тј. транспозиција уочљива је у неколико наслова у оквиру којих именичка допуна из изворника у преводу постаје еквивалентни придев: *Le crépuscule du soir* — Вечерњи сумрак, *Le vin des chiffonniers* — Крпарево вино, *La fontaine de sang* — Крвава фонтана, *Chant d'automne* — Јесења песма, *Sonnet d'automne* — Јесењи сонет. У примеру *Toute entière* — Сва у свему придевска група постаје одговарајућа заменичка синтагма.

Песме латинских назива пресликавају се у српски језик: *Sed non satiata* — *Sed non satiata*, *De profundis clamavi* — *De profundis clamavi*, *Semper eadem* — *Semper eadem* и *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda*, што спада у технику трансференције. Десет наслова од којих четири песме назване *Spleen* — Сплин, затим *Le Vampire* — Вампир, *Le Flacon* — Флакон, *L'Albatros* — Албатрос, *Le Balcon* — Балкон, *Paysage* — Пејсаж и *L'Idéal* — Идеал трансференцијом колорит изворника у потпуности преносе директним еквивалентима циљног језика. У оквиру трансференције налази се и транскрипција запажена у следећем примеру: *Sisina* — Сизина.

⁴⁸ У овом примеру приметна је и техника натурализације именице *lune* (n.f.) – Луна.

⁴⁹ У овом примеру приметна је техника трансференције именице *vampire* (m.n.) – вампир.

⁵⁰ У овом примеру приметна је и техника натурализације имена *Saint Pierre* – Свети Петар.

⁵¹ У овом примеру приметна је и техника натурализације именице *muse* (n.f.) – муза.

Натурализација се бележи код дела са личним именима: *La Béatrice* — *Беатрича* и *Le Léthé* — *Лета*. Техника редукције примењена је у преводу следећих наслова: *Femmes damnées* — *Проклетнице*, *Le crépuscule du matin* — *Свитање*, *Les petites vieilles* — *Старице* и *À une dame créole* — *Једној креолци*, док је њој супротни метод – експанзија – приметна у примеру *L'Horloge* — *Сат на торњу*, као и у два случаја наслова који су у оригиналу обележени редним бројем при чему у преводу први стих постаје њихов наслов: *XXVII [Avec ses vêtements ondoyants et nacrés]* — *С таласавим рухом...* и *V [J'aime le souvenir de ces époques nues]* — *На доба нагости....* У оваквим примерима, од техника се издвајају и транспозиција, као и модулација.

У наслову *Les deux bonnes sœurs* — *Две милосрдне сестре*, будући да је придев *bonnes* пренет синонимским обликом *милосрдне*, може се закључити да се ради о преводној техници *синоним*. Модулација је видна у називу *Réversibilité* — *Преданост* где се преводним одабиром који не преноси директно смисао изворника мења и оригинална слика, као и у примеру *Châtiment de l'orgueil* — *Кажњена охолост* у оквиру којег је прва реч из истог семантичког поља као оригинална, али се у извесној мери модулира смисао. У наслову *Danse macabre* — *Мртвачко коло* због преводног одабира именице *коло* која осликава циљну културу, забележена је преводна техника *културни еквивалент*.

5.3.2.2. Егзотични мирис

Parfum exotique

Егзотични мирис⁵²

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Склопљених очију кад вечера тија
С јесени удахнем дах врелих ти груди,
Преда мном се слика срећног жала буди,
Где жаркога сунца једнолик зрак сија.

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,

Острво лености ком природа даје
Слађане плодове и чудно дрвеће;
И где човек витке, снажне људе среће,

⁵² (Бодлер 1937: 31)

Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Жене чије очи искреношћу сјаје.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,

Тој ме чари мами мирис твојих недра,

Je vois un port rempli de voiles et de mâts

У ту луку пуну јарбола и једра,

Encor tout fatigués par la vague marine,

Где се од валова бродовље одмара;

Pendant que le parfum des verts tamariniers,

Тамаринда мирис, што свуд онде мири

Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,

По топломе зраку, и носнице шири,

Se mêle dans mon âme au chant des marinières.

У души ми с песмом меша се морнара.

Број слогова у стиховима идентичан је оном у оригиналу, дакле дванаестерац је у преводу песме рефлектован.

Првим полустихом *Склопљених очију* на јасан начин транспонује се смисао исказан именичком групом *les deux yeux fermés*; редукцијом у преводу није исказан бројни придев *deux*, али је потпуно логично да се ради о оба ока. Други полустих *en un soir chaud d'automne* преноси се транспозицијом временском реченицом *кад вечера тија* у којој је исказан део дана о којем је реч, а њему следи веома упечатљив глаголски облик *тија* (*тиња*) у ком преводилац сливени назал *њ* сачињен из гласова *n* и *j* замењује консонантом *j* при чему оваквим звучним ефектом додатно ублажава тињање јесење вечери, односно светлост песничке слике да би се у спокоју утонуло у завршетак дана. У другом се стиху тек спомиње јесен, транспозицијом пренета у виду временске одреднице *с јесени*, за коју се везује радња из оригиналног другог стиха *удахнем дах врелих ти груди*, где се уочава да се именица *odeur* = *мирис* преноси супстантивом *дах* који је из истог семантичког поља као и глагол *удахнути*; преводилац на тај начин доприноси поетичности израза, а уз то се синестезијом персонификује појам *груди*. Оваквим лексичким одабиром постиже се *етимолошка фигура* која спада у синтаксичко-семантичке језичке фигуре (Ковачевић 1998: 37). У наредном стиху суштина дела реченице *Je vois* преноси се модулацијом предлошком конструкцијом *Преда мном* која преводиоца позиционира тачно испред датог призора, а ова прилошка одредба за место уводи реченицу *буди се слика срећног жала*. Наиме, синтагма *срећни жал* као допуна именице *слика* и глагол *буди се* на веома поетичан начин и уз помоћ персонификације српском читаоцу преноси безбрижан предео, уз то

се оваквим преводним подухватом исказује супротност у односу на полустих *склопљених очију*. Обогаћивањем стиха елементима *слика* и *буди се* илуструје се експанзија. Прву строфу затвара стиховни низ *Где жаркога сунца једнолик зрак сија* који прецизира претходни стих и преноси интензитет светлости описан у оригиналу у нешто измењеном синтаксичком и семантичком устројству. Наиме, *сунце* се експанзијом обогаћује придевом *жарко* што осликава окамењену структуру у српском језику, затим се модулацијом придев *monotone* везује за зрак сунца, док глагол *éblouir* (*éblouissent*) добија свој дословни преводни еквивалент *сијати* (*сија*). Интерпункција је очувана након другог стиха, преводилац међутим, знак зарез додаје након трећег, док га изоставља након првог стиха, а четврти стих завршава тачком. Алитерација ликвидација *л* и *р* у преводу ове строфе остаје очувана.

На самом почетку другог катрена уочава се транспозиција придева *paresseuse* у адекватну именицу *леност* која је заправо одредба главној именици *острво* а наставак прати оригинал чак и у погледу позиције речи. Што се следећег, шестог стиха тиче, позиција полустихова је замењена, смисао је дослован, уз то је очувана координација именичких група. Седми стих се везником за координацију *и*, што осликава синтаксичка фигура полисиндет, повезује за претходне, и то тако што се увођењем субјекта *човек* и предиката *среће*, осим тога што се илуструје експанзија, уопштава израз који исказује објекат у оригиналу заправо повезан за први стих другог катрена. Номинална група *витки, снажни људи* редукцијом је пресликала изворника без изражене координације придева, што објашњава синтаксичка фигура *асиндет* (Ковачевић 1998: 36). Чуђење које се исказује глаголом *étonner* (*étonne*) замењено је модулацијом глаголом *сјајити* (*сјаје*) којим се обогаћује песничка слика светлости, док множински преводни одабир *очи* осликава технику транспозиције. Што се интерпункције након стихова тиче, пресликана је, с тим што је уочен још један зарез након првог полустиха у трећем стиху. И у случају овог катрена, судећи по тачки на крају, строфа се може схватити као друга по реду синтаксичка целина. Звучност се у овој строфи постиже преносом ликвидација *л* и *р*, као и присуством палаталних сугласника *ђ, њ, ч, ж* и *ш*.

У првом стиху првог терцета увиђа се најпре изражавање циља *Тој ме чари* који на посебан и недослован начин заправо преноси смисао оригиналног другог полустиха *vers de charmants climats*; у овом се случају примењују транспозиција придева у именицу и редукција именице; затим се придев *guidé* модулацијом преноси глаголским

обликом *мами*, којом преводилац свој израз обогаћује звучним ефектом којег у оригиналу стварају слогови [ma], а потом именицу *мирис* као доминантног елемента читаве песме применом експанзије обогаћује одредба *твојих недара*. Глагол перцепције из наредног стиха *Je vois* се редукцијом изоставља, али се исказује место ка којем је песник омамљен, а то је *лука пуна јарбола и једра* што представља дословно осликан оригинални израз. Последњи стих првог терцета посредством модулације бележи измену перспективе глаголским одабиром *одмарати се*, значењски супротним придеву *fatigués*. Експанзијом се додаје именица *бродовље* из семантичког поља супстантива из претходног стиха: *лука, јарболи, једра*, док се *вал* изражава самостално без придева *marine*, дакле примењен је преводни метод редукције.

Именица која гради риму у првом стиху другог терцета *tamariniers* изражава се на самом почетку *тамаринда*, али се не исказује његова зелена боја, чиме преводилац од техника примењује редукцију. Приметно је такође поетско устројство *одредба + именица: тамаринда мирис*. Како описује М. Ковачевић (1998: 30–31), оваква анастрофична супстантивна синтагма комуникативно тежиште премешта, што је у овом случају именица *мирис*, примарна компонента песме. Техником модулације уместо глагола *circuler (circule)* користи се глагол *мирити (мири)* који спаја елементе призора и у израз уноси спокој а уз то се фонетски слаже са супстантивом *мирис* чиме преводилац оваквим лексичким елементима другачијег смисла а сличне звучности осликава параномазију (Ковачевић 1998: 37). Именица *зрак* потом експанзијом бива обогаћена придевом *топао* који у изворнику није исказан, а затим се применом транспозиције бележи преводни множински облик изворне именице *marine*. Последњи стих пренет је дословно уз прераспodelу стиховних елемената, али је реч која гради риму иста она која риму ствара и у оригиналу. Преводилац се и у овом стиху одлучује за необичну синтаксичку структуру *У души ми* којом се, у овом случају употребом дативског облика заменице, указује на једну од језичких могућности књижевноуметничког стила. Ситуација у којој се присвојни придев *топ* пренео заменицом *ми* приказује примену транспозиције. Јовановић успева да и у терцетима транспонује алитерацију сугласника *л* и *р* која доприноси звучности ове егзотичне песничке слике. Издвајају се потом и сугласници *с* и *ш*.

Рима је сходно оригиналу у катренима обгрљена. Прва два стиха терцета парном римом прате изворника. Међутим, преводилац у остала четири стиха терцета користи обгрљену риму, чиме одступа од изворне укрштене риме. Према броју

подударних слогова у рими издавајају се женска и средња односно дактилска рима. Женска рима која броји два подударна слога најзаступљенија је што доказују римовани парови: *тија/сија, груди/буди, даје/сјаје, недра/једра, мири/шири* и *дрвеће/среће*. У дактилску риму спадају римоване речи: *одмара/морнара*.

5.3.2.3. Сплин

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Сплин⁵³

Ја сам ко краљ земље где су стално кише,
Богат а немоћан, млад а стар још више,
Што мрзи дворјана сва клањања дуга,
Досадни му пси и животиња друга,
Соколи ни лов га не веселе бона,
Па ни народ што зањ мре испред балкона.
Ни дворске будале баладе и шале
Тешког болесника више не разгале;
Постеља му с крином у гроб се претвара,
Дворске госпе, које сваки принц очара,
Развратнијег руха не нађу ни саме,
Из младог костура да осмех измаме.
Не може ни мудрац, што му злато прави,
Да га од разорна отрова избави,
Ни бањом од крви, као у Римљана,
Које се силници сете старих дана,
Не успе да згреје тај глупи леш гњили,
Где зелен муљ Лете место крви мили.

Што се броја слогова тиче, преводилац Мита Јовановић успешно пресликава француски александринац у српски дванаестерац у свим стиховима.

⁵³ (Бодлер 1937: 67)

Први стих осликава оригинални с тим што се предлошка група *d'un pays pluvieux* у служби допуне именице *le roi* у преводу транспозицијом развија у адекватну месну реченицу *где су стално кише*, експанзијом обогаћену прилогом *стално* којим се указује на перманентност песничког збивања. Епитете у односу антитезе из изворног другог стиха преводилац дословним методом трансферује успевши у великом делу да очува и интерпункцију. Прилог за интензитет *très* транспозицијом добија еквивалентну прилошку групу *joш више*. Затим, значење трећег стиховног низа у преводу јесте махом пренос оригиналног смисла уз другачију прерасподелу стиховних елемената што је у складу са књижевноуметничким изражавањем. Бележи се редукција присвојног придева *ses* и транспозиција члана *les* у придевски облик *сва*. Преводилац експанзијом придева *дуга* којим гради риму ставља акценат на бесмисленост клањања на двору. Четврти стих осликан је уз ослањање на изворника у већој мери. Транспозицијом се глагол *s'ennuyer* (*s'ennuie*) преноси у придевски облик *досадни* а присвојни придев *ses* у заменички облик *му*. Изостављањем глагола *бити* у стиху *Досадни му пси и животиња друга* уноси се живост у израз и постиже се ритам. У петом стиху Јовановић остаје доследан оригиналном смислу применом експанзије додавши речцу *бона* којом, уневши природност у своје изражавање, гради риму, доприневши притом присности успостављеној са читаоцем. У овом стиху уочава се и транспозиција преносом присвојног придева *son* предлошко-заменичким склопом *зањ*. Јовановић и у овом случају следи оригинал, градећи дванаестерац у веома занимљивом маниру и то тако што применом транспозиције значење придева *mourant* развија у релативну реченицу *што мре* али уз раскошну вештост изражавања, употребивши глагол лирског склопа *мрети*. Прва песничка целина завршава се шестим преводним стихом, судећи по интерпункцији.

Музикалност седмог стиха твори лексикон сачињен из три по звучности сличне речи: *будале*, *баладе* и *шале* којима се постиже мекоћа звука захваљујући сонанту *л*. У преносу смисла овог стиха изоставља се придев *favori*, дакле присутна је редукција, а граматичка категорија придева *grotesque* прилагођава се транспозицијом у адекватну именицу *шала*. Употребом везника *и* осликава се експанзија. У осмом стиху се редукцијом изоставља супстантив *front* којим се не нарушава смисао, већ се песничка слика појачава придевским избором *тежак* који употпуњују супстантив *болесник* и у одређеној мери модулира изворни смисао који лежи у синтагми *se cruel malade*. Дословност Мите Јовановића негује се и у превођењу деветог стиха. Приметно је да

преводилица у овом случају свој лирски израз гради тако што уместо присвојног придева *son* користи дативни облик личне заменице *му*. Присутношћу посесивног датива у израз се уноси додатна емоционална компонента. Интерпункција се из оригиналног десетог стиха преноси у преводну варијанту Мите Јовановића. У делу стиха *Дворске госпе* приказује се примена редукције изворног везника *Et* и транспозиције именичке допуне *d'atour* у придев *Дворске*. Други полустих *pour qui tout prince est beau* модулацијом пренет је слободније: *које сваки принц очара*, али се не одступа умногоме од смисла; овим модулираним глаголским одабиром *очарати* (*очара*) преводилица осим алитерације гласа *p* постиже и римовање са претходном речју *претвара*. Наредни стих се по смислу наставља на десети, чинећи његов објекат изражен именском синтагмом *развратније рухо*, адекватно трансферованом уз промену граматичке категорије позитива придева у компаратив употребом транспозиције; перифрастични глаголски облик са допуном *ne savent plus trouver* редукцијом се своди на прост *не нађу*, експанзијом обогаћен финалном стиховном структуром *ни саме*; дванаести стиховни низ потом, којим се затвара друга синтаксичка целина, пресликан је верно уз другачији склоп стиховних елемената.

Глагол у прошлом времену *n'a jamais pu* из тринаестог стиха преноси се техником транспозиције презентом *не може*, док се остатак стиха преводи верно. Именичка синтагма *l'élément corrompu* за свој преводни еквивалент добија номиналну групу *разорни отров* чиме се модулацијом изворни појам конкретизује и придевским избором интензивира његово дејство. Наредну номиналну синтагму *ces bains de sang* Мита Јовановић на веома креативан начин доноси у српски језик и то тако што се опредељује за модулирани еквивалент *бања*, веома сличног фонетског склопа оригиналном супстантиву *bains*. Показни придев *ces* се у овом случају редукује. Преводилица потом суштину релативне реченице *qui des Romains nous viennent* преноси на економичан и јасан начин поређењем *као у Римљана*, при чему се осликава транспозиција, а затим у наредном стиху остаје веран оригиналном тексту. У седамнаестом стиху пак, он глаголски облик у прошлом времену још једном транспозицијом преноси презентом који у текст уноси живост, а потом изворну слику *ce cadavre hébété* експанзијом обогаћује још једним описним придевом *глупи* који остаје у контексту изворног израза. Милозвучност последњег стиховног низа у којем доминира сонант *л*, Јовановић постиже тако што се опредељује за модулирани глагол *милити* којим песнички приказ успорава, док песми даје печат тако што ову реч

позиционира на сам крај дела чиме успоставља и риму. Осим тога, модулација је запажена и у преносу именице *l'eau* супстантивом *муљ*. Он је чак и у избору речи *муљ* (л+ј) на неки начин осликао алитерацију гласа л.

Када је реч о рими, изворна парна рима фигурира и у преводу. Говорећи о броју слогова римованих речи, можемо закључити да се пре свега издваја женска рима, присутна у чак осам римованих парова: *кише/више*, *дуга/друга*, *бона/балкона*, *шале/разгале*, *саме/измаме*, *прави/избави*, *Римљана/дана*, *гњили/мили*. Дактилска је рима присутна у стиховима у којима риму остварују речи: *претвара/очара*.

5.3.2.4. Закључак

Преводна збирка Мите Јовановића броји деведесет две песме које су сходно оригиналу подељене у тематске блокове: *Сплин и идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цвеће зла*, *Побуна* и *Смрт*. Укупан број песама, структура збирке, али и начин преводиоачевог изражавања умногоме одступају од преводне варијанте коју је 1918. године припремио Јован Палавестра. Наиме, песничка колекција Мите Јовановића настаје у периоду између два рата, у тренутку економског развоја друштва и општег просперитета. Како постулати теорије полисистема почивају на социоекономским факторима, веома је важно подвући ову чињеницу која утиче и на књижевну продукцију а самим тим и на преводну делатност. Преводилац Мита Јовановић је тридесетих година двадесетог века у припреми своје збирке био у могућности да се послужи већ објављеним преводним решењима Бодлерове поетике што му је знало понудити одређене идеје као и лакше а и успешније маневрисање преводним одабирањем. Будући да је у том историјском тренутку свет био отворенији ка страним културама, сви ти чиниоци преводиоцу су могли да олакшају посао и омогуће много јасније схватање смисла а самим тим и верније превођење у које смо се анализом и уверили. Преводилачким делом Јована Палавестре српски читалац упознао се са новим моделима које је француски симболизам Шарла Бодлера унео у српски језик и у српску културу на начин на који је преводилац у датом тренутку сматрао да су подесни за читалачку публику и у складу са свим другим могућностима које су у директној вези са преводном продукцијом. Мита Јовановић је пак, већ разрађене књижевне моделе обогатио избором нових песама за превод које није морао да прилагођава читаоцу, већ их је верније пренео, с обзиром на то да су се успешно примили у циљну културу.

Како је преводилац у великој мери остао веран оригиналној форми и садржају изворника, сасвим оправдано рад Мите Јовановића можемо дефинисати формалном еквиваленцијом Јуцина Најде, стављајући акценат на превод граматичких јединица, доследност у коришћењу речи као и на поштовање значења изворног контекста. Он у својим преводима поштује стиховну прераспodelу и тек понегде одређене елементе из једног стиха преноси у други. Како се ради о два потпуно различита језика, преводилац успешно број слогова транспонује у циљни језик и у сонету и у астрофичној песми. То постиже и тако што користи краће верзије одређених речи и конструкција. Поштује риму, једино одступивши од изворне укрштене риме, заменивши је обгрљеном римом у последња четири стиха у терцетима. Будући да успева да изворну интерпункцију где год то може очува и да у већини стихова следи оригинал, преводни манир Мите Јовановића би према подели Андреа Лефевра и према најприсутнијим поетским елементима био римовани и метрички превод, будући да су рима и метар ти који су, можемо рећи, доминантни чиниоци Јовановићевог превода. Осим римом, поетику гради и звучним ефектима, који истичу важност текста, а на којима инсистира и Питер Њумарк. Преводилац милозвучност постиже и тако што алитерацију сугласника *л* и *р* успева да са српским читаоцем подели. Тако уводи необичан глаголски облик *тија* којим описује благост јесење вечери, затим у истом стиху користи речи из истог семантичког поља: *дах*, *удахнем*, те ниже именице које производе сличан ефекат: *будале*, *баладе* и *шале*, трудећи се чак да преслика изворну реч што сличнијим преводним одабиром: *bains* – *бања*. Присутним звучним ефектима у преводу Мита Јовановић читаоцу дочарава осликани приказ. Иако своју теорију темељи на ставу да се изнад свега у преводу преноси реч, која поготову у поетском језику носи највећи значај, Њумарк наглашава значај линије, као и репродуковање тона и метафора, додавши да преводилац најпре одабира форму у коју касније инкорпорира звучне елементе. Без обзира на то што Мита Јовановић у већем броју случајева поштује граматичке јединице на чијем значају инсистира Јуцин Најда, он је у одабраној форми неке сегменте из песама морао да изузме, али се смисао није нарушио, поједине је граматичке категорије пак подесио, те додао одређене стиховне елементе како би стилизовао свој израз и учинио га природним, као што је то на пример учинио са лексемом *бона* која припада разговорном стилу.

5.3.3. *Цвеће зла* у преводу Коље Мићевића

5.3.3.1 О преводиоцу и о збирци

Николу Мићевића (Бања Лука, 15. фебруар 1941 – Бања Лука, 17. новембар 2020) читаоци углавном препознају под именом Коља Мићевић и захваљујући томе што се осим по превођењу истакао и као песник, есејиста и публициста. Иако веома везан за угледна књижевна удружења на овим просторима – *Српско књижевно друштво*, *Удружење књижевника Републике Српске* и *Удружење за културу, уметност и међународну сарадњу „Адлигат”* – Коља Мићевић је до краја свог живота живео и радио у Паризу. Мићевићев пријатељ Ранко Рисојевић⁵⁴ испричао је о њему да се у Бању Луку у доба пандемије корона вируса вратио како би између осталог градоначелнику свог родног града предложио да се година која следи прогласи годином Дантеа Алигијерија не би ли овај град уживао углед места европске културе. Из оваквог једног геста јасно је колико је ценио Алигијеријево стваралаштво, толико да је *Божанствену комедију* превео на француски и на српски језик. Осим тога, преводио је Едгара Алана Поа, Пола Валерија, Стефана Малармеа, Франсоа Вијона (François Villon), Мориса Сева (Maurice Sève), Федерика Гарсија Лорку (Federico García Lorca), Брунета Латинија (Brunetto Latini), као и трубадурску и старофранцуску поезију. Осим превођења на српски језик, К. Мићевић преводио је и значајна дела аутора бивше Југославије на француски језик. Прешерна је осим на француски превео и на српски језик. Поред тога, бавио се и превођењем поезије Бранка Миљковића.

Осликавајући живот К. Мићевића, Рисојевић наводи и то да је био велики љубитељ перформанса, што даље поткрепљује чињеницу да је говорећи поезију свирао клавир а потом и фрулу, користећи чак и наковањ због чега настаје његово дело *Клавиринт*. На тај начин је привлачио публику и стварао пријатеље поезије, како преноси Рисојевић. Мићевић је написао осам збирки песама на француском: *L'homme alarmé*, *Le lit défait*, *Mozart rencontre Scarlati*, *Au clair de la France*, *Robinson*, *Monsieur le Serpent*, *La rue des amants d'hier*, *Le petit testament bosniaque*. Осим поменутог дела *Клавиринт*, у збирке написане на српском спадају и следеће: *Стопа Сна*, *Нити*, *Море*, *Eros in melos*, *Кристал успомена*, *Виновник*, *Римагинације* и *Штрик и шија*. Зато је сасвим очекивано награђен признањима. Припале су му награде *Милош Н. Ђурић*, *Станислав Винавер*, те *Сретен Марић*, *Мирослав Антић*, *Кочићева награда*, *Вукова*

⁵⁴ Подаци преузети са интернет извора: <<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/zvezdani-kolja/>>.

награда, *Златни беоцуг културно-просветне заједнице Београда* и напослетку *Златна медаља Француске Академије* за ширење француске културе и језика.

Када је реч о превођењу Бодлера, Коља Мићевић у поговору преведене збирке (Bodler 1979: 158) објашњава да је Бодлер помогао преводиоцима који су га преводили да озбиљније промишљају о песничким проблемима и да управо из тог разлога и сами више буду песници. Разноврсност преводних решења допринела је томе да преводиоци приликом публиковања својих радова изнесу и свој суд о томе како треба преводити поезију Шарла Бодлера, односно којим ритмом или којим бројем слогова треба пренети Бодлеров александринац. То повлачи многа важна питања која укључују версификацију, лексику и синтаксу, развијајући притом песничке идеје. Како сликовито објашњава Рисојевић у поменутом извору доступном на интернету, Мићевић је Бодлера преводио путујући аутобусом од Београда до Бање Луке и то напамет, без хартије и књиге. На тај начин је вежбао памћење. У поговору преведене збирке (Bodler 1979: 157–158), Мићевић преноси једну анегдоту која се догодила приликом путовања ка Загребу када је његов сапутник започео разговор о поезији и о Бодлеру, тумачећи лепоту стихова и служећи се преводима двоје преводилаца, не знајући да је један од њих управо Мићевић.

Овај преводилац у публикованој збирци (Bodler 1979: 158–159) призива сећање да је као свршени гимназијалац, у времену када се спремао за факултет, превео преко четрдесет Бодлерових песама. Присећа се још да је током пливања рекама Врбањ и Врбас, вежбајући у школској сали или током такмичења, био обузет поетским светом што резултира свеском превода Бодлерових песама који су одштампани на машини 23. септембра 1960. године и које је будући преводилац запечатио. Он напомиње да се ради о преводним верзијама које се и те како разликују од коначних решења датим у збирци из 1979. године, скрећући пажњу на то да се ради о два различита стања и расположења као и искуства његовог духа која, ако се упореде, могу да сачине јединство. Свој преводилачки развој илуструје примерима песама *Јади једног Икара* и *Посмртно кајање*. Напомиње да је у првом наслову уместо речи *јад* из прве верзије, 1979. године дошао до преводне идеје о речи *жалопојка*. У сонету *Посмртно кајање* је потом првенствено употребљену именицу *кајање* заменио супстантивом *прекор* чиме је фонетском сличношћу са оригиналном речју *remords* успео да постигне музички ефекат. Овакав преводни одабир који се тиче речи *прекор* Мићевићу је одгонетнуо римовање са речју *премор*. То га је даље одвело до сазнања да се у Бодлеровим

стиховима може постићи извесна „затамњеност” употребом „звучних” и „спорих” речи у којима се више наслућују него ли што се примећују неправилности у подударачу, те се може користити нека врста „начетости”, како наводи, која постоји у речима српског језика и од те „начетости” је могуће градити затворени систем без којег се Бодлер не може замислити (Bodler 1979: 160–161). Мићевић се осврће на то да је без обзира на различитости у својим верзијама, он оба пута песме превео истим бројем слогова, наводећи потом да су неки преводиоци одступили од изворног александринца и преносили га нашим тринаестерцем, четрнаестерцем или чак и дужим стиховима. Ипак, он је повремено померао цезуру улево и удесно. Преводацац (Bodler 1979: 162) наглашава такође да без обзира на то што се у распону од двадесет година трудио да усаврши свој превод, читаоцу ипак може бити занимљивији извесни примитивизам у поезији који осликава његова прва преводна верзија.

Говорећи о својој збирци, К. Мићевић (Bodler 1979: 164–165) објашњава да је одабрао стотинак песама *Цвећа зла* које искључиво по броју највише личе на прву варијанту оригинала, ону из 1857. године која је садржала стотину песама. Наводи и да сегмент збирке *Париске слике* није преводио и да је себи дозволио извесне промене у редоследу песама. Потом, на том месту даје образложење поводом песама које је песник обележио римским бројевима да их је због лакшег препознавања насловио почецима првих стихова. Бодлер је једна од његових преводачких константи, како то преводацац образлаже, наводећи пример сонета *Непријатељ* за који је дуго покушавао да пронађе почетну риму која би заменила оригинални римовани пар *orage/ravage*. Коља Мићевић закључује да је његова збирка наине покушај да се лично песничко трагање усмери ка свом потпунијем облику и искуству (Bodler 1979: 165).

Збирка броји укупно деведесет осам песама које су постављене без поделе на тематске блокове. Ради се дакле о песмама⁵⁵: *Читаоцу* (*Au Lecteur*), *Благослов* (*Bénédictio*), *Албатрос* (*L'Albatros*), *Узлет* (*Élévation*), *Волим успомене...* (*V [J'aime les souvenirs de ces époques nues]*), *Сагласности* (*Correspondances*), *Светионици* (*Les Phares*), *Болесна Муза* (*La muse malade*), *Продана Муза* (*La muse vénale*), *Рђав монах* (*Le Mauvais Moine*), *Непријатељ* (*L'Ennemi*), *Злогоб* (*Le Guignon*), *Претходни живот* (*La Vie antérieure*), *Цигани на путу* (*Bohémiens en voyage*), *Човек и море* (*L'homme et la mer*), *Дон Жуан у паклу* (*Don Juan aux Enfers*), *Лепота* (*La Beauté*), *Химна Лепоти*

⁵⁵ Будући да је збирка написана латиничним писмом, са циљем да се усагласи са писмом текста ове студије, наслови песама и анализиране песме биће исписани на ћирилици.

(*Hymne à la beauté*), *Кажњена охолост* (*Châtiment de l'orgueil*), *Езотични мирис* (*Parfum exotique*), *Ја те обожавам...* (XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*⁵⁶]), *Sed non satiata* (*Sed non satiata*), *De profundis clamavi* (*De profundis clamavi*), *Сабласт* (*Le Vampire*), *Посмртни прекор* (*Remords posthume*), *Мачка* (*Le Chat* [*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux*⁵⁷]), *Опседнути* (*Le Possédé*), *Утвара* [*I Тмине, II Мирис, III Рам, IV Портрет*] (*Un Fantôme* [*I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait*]), *Semper eadem* (*Semper eadem*), *Шта ћеш рећи ноћас...* (XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*⁵⁸]), *Жива буктиња* (*Le flambeau vivant*), *Анђеле пун смеха* (*Réversibilité*), *Исповест* (*Confession*), *Позив на путовање* (*L'Invitation au voyage*), *Хармонија вечери* (*Harmonie du soir*), *Непоправљиво* (*L'Irréparable*), *Ћаскање* (*Causerie*), *Јесења песма* (*Chant d'automne*), *Поподневна песма* (*Chanson de l'après-midi*), *Franciscae meae laudes* (*Franciscae meae laudes*), *Похвале мојој Франсоази* (*Franciscae meae laudes*), *Сизина* (*Sisina*), *Једној креолској госпођи* (*À une dame créole*), *Moesta et errabunda* (*Moesta et errabunda*), *Авет* (*Le Revenant*), *Јесењи сонет* (*Sonnet d'automne*), *Туговања луне* (*Tristesse de la lune*), *Мачке* (*Les Chats*), *Сове* (*Les Hiboux*), *Лула* (*La Pipe*), *Музика* (*La Musique*), *Погреб* (*Sépulture*), *Весели мртац* (*Le mort joyeux*), *Бачва мржње* (*Le tonneau de la haine*), *Напукло звоно* (*La cloche fêlée*), *Сплин*⁵⁹ [*Кишоносни жељан...*] (*Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*], *Сплин* [*Успомена имам...*] (*Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*]), *Сплин* [*Ја сам као владар...*] (*Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*]), *Сплин* [*Кад се небо ниско...*] (*Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*]), *Опседнутост* (*Obsession*), *Укус ништавила* (*Le goût du néant*), *Алхемија бола* (*Alchimie de la douleur*), *Симпатични ужас* (*Horreur sympathique*), *Hotontimorumenos* (*L'Héatontimorouménos*), *Прерђаво* (*L'Irrémédiable*), *Сат* (*L'Horloge*), *Сунце* (*Le Soleil*), *Једној пролазници* (*À une passante*), *Нисам заборавио...* (XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*]), *Тој служавци доброј...* (C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*]), *Магле и кише* (*Brumes et Pluies*), *Вино убице* (*Le vin de l'assassin*), *Вино усамљеника* (*Le vin du solitaire*), *Уништење* (*La Destruction*), *Фонтана крви* (*La fontaine de sang*), *Љубав и лобања* (*L'Amour et le Crâne*), *Авел и Каин* (*Abel et Caïn*), *Литаније Сатани* (*Les Litanies de Satan*), *Смрт љубавника* (*La mort des amants*), *Смрт*

⁵⁶ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXIV и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁵⁷ Будући да постоје две истоимене песме, у индексу наслова се додаје први стих ради разликовања.

⁵⁸ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XLII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁵⁹ Све четири песме из низа *Сплин* носе такав назив у збирци, док се у индексу песама у загради налази почетак првог стиха у овом случају дат у угластој загради.

сиромаша (*La mort des pauvres*), Смрт уметника (*La mort des artistes*), Крај дана (*La fin de la journée*), Романтични залазак сунца (*Le coucher du soleil romantique*), Бертине очи (*Les Yeux de Berthe*), Стихови за портрет Онореа Домијеа (*Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*), Тасо у затвору (*Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix*), Епиграф осуђеној књизи (*Épigraphe pour un livre condamné*), Молитва незнабошца (*La prière d'un païen*), Поклопац (*Le Couvercle*), Поноћни испит (*L'Examen de minuit*), Тужни мадригал (*Madrigal triste*), опомињач (*L'Avertisseur*), Бунтовник (*Le Rebelle*), Далеко одавде (*Bien loin d'ici*), Понор (*Le Gouffre*), Жали једног Икара (*Les plaintes d'un Icare*), Збирање (*Recueillement*) и Увређена луна (*La Lune offensée*).

Преводилац је у погледу наслова сачињених од једне речи, и то именице, веран оригиналу што се огледа у примерима песама: *Bénédiction* — Благослов, *Élévation* — Узлет, *Correspondances* — Сагласности, *Les⁶⁰ Phares* — Светионици, *L'Ennemi* — Непријатељ, *Le Guignon* — Злогоб, *La Beauté* — Лепота, *Le Vampire* — Сабласт, *Le Chat* — Мачка, *Le Possédé* — Опседнути, *Un Fantôme* [I *Les Ténèbres*, II *Le Parfum*, III *Le Cadre*, *Le Portrait*] — Утвара [I *Тмине*, II *Мирус*, III *Рам*, IV *Портрет*], *Confession* — Исповест, *L'Irréparable* — Непоправљиво, *Causerie* — Ћаскање, *Le Revenant* — Авет, *Les Chats* — Мачке, *Les Hiboux* — Сове, *La Pipe* — Лула, *La Musique* — Музика, *Sépulture* — Погреб, *Obsession* — Опседнутост, *L'Irrémédiable* — Препђаво, *L'Horloge* — Сам, *Le Soleil* — Сунце, *La Destruction* — Уништење, *Le Couvercle* — Поклопац, *L'Avertisseur* — опомињач, *Le Rebelle* — Бунтовник, *Le Gouffre* — Понор и *Recueillement* — Збирање.

Осим дословности, следећи вишесложни називи песама преносе и оригинални редослед речи: *Au Lecteur* — Читаоцу, *Le Mauvais Moine* — Рђав монах, *Bohémien en voyage* — Цигани на путу, *L'homme et la mer* — Човек и море, *Don Juan aux Enfers* — Дон Жуан⁶¹ у паклу, *Hymne à la beauté* — Химна Лепоти, *L'invitation au voyage* — Позив на путовање, *Harmonie du soir* — Хармонија вечери, *Tristesse de la lune* — Туговања луне⁶², *Le tonneau de la haine* — Бачва мржње, *Le goût du néant* — Укус ништавила, *Alchimie de la douleur* — Алхемија бола, *À une passante* — Једној пролазници, *Brumes et Pluies* — Магле и кише, *Le vin de l'assassin* — Вино убице, *Le vin du solitaire* — Вино усамљеника, *La fontaine de sang* — Фонтана крви, *L'Amour et le*

⁶⁰ Редукција је присутна приликом превођења наслова у којима фигурира одређени или неодређени члан будући да директног преводног еквивалента у српском језику нема.

⁶¹ У овом примеру приметна је и техника транскрипције личног имена.

⁶² У овом примеру приметна је и техника натурализације именице *lune* (n.f.) – луна.

Crâne — Љубав и лобања, *La mort des amants* — Смрт љубавника, *La mort des pauvres* — Смрт сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника, *La fin de la journée* — Крај дана, *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier* — Стихови за портрет Онореа Домијеа⁶³, *Épigraphe pour un livre condamné* — Епиграф⁶⁴ осуђеној књизи, *La prière d'un païen* — Молитва незнабошца, *Les plaintes d'un Icare* — Жали једног Икара⁶⁵.

Код неких је наслова постпонирани придев у именичким синтагмама из оригинала у преводу заузео антепонирано место, што објашњава преводни метод транспозиције: *La muse malade* — Болесна Муза⁶⁶, *La muse vénale* — Продана Муза, *La Vie antérieure* — Претходни живот, *Parfum exotique* — Егзотични мирис, *Remords posthume* — Посмртни прекор, *Le flambeau vivant* — Жива буктиња, *À une dame créole* — Једној креолској госпођи, *Le mort joyeux* — Весели мртвац, *La cloche fêlée* — Нанукло звоно, *Horreur sympathique* — Симпатични ужас, *Le coucher du soleil romantique* — Романтични залазак сунца, *Madrigal triste* — Тужни мадригал⁶⁷, *La Lune offensée* — Увређена луна. У оквиру транспозиције, код неколиких назива именичка допуна постаје одговарајући придев: *Chant d'automne* — Јесења песма, *Chanson de l'après-midi* — Поподневна песма, *Sonnet d'automne* — Јесењи сонет, *Les Yeux de Berthe* — Бертине⁶⁸ очи, *L'Examen de minuit* — Поноћни испит, док у једном случају именица из оригинала постаје одговарајући придев *Châtiment de l'orgueil* — Кажњена охолост.

Латински називи песама се и у овој преводној збирци пресликавају што описује техника трансференције: *Sed non satiata* — *Sed non satiata*, *De profundis clamavi* — *De profundis clamavi*, *Semper eadem* — *Semper eadem*, *Franciscae meae laudes* — *Franciscae meae laudes*, *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda*. Један наслов латинског назива Коља Мићевић преноси двојачко, трансференцијом пресликавши песму на латинском и дословним преводом песме на српски: *Franciscae meae laudes* — *Похвале mojoj Франсоази*⁶⁹. Четири истоимена наслова се такође преносе трансференцијом и то директним српским еквивалентом: *Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*] — *Сплин* [*Кишносни жељан...*], *Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*] — *Сплин* [*Успомена имам...*], *Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*] — *Сплин* [*Ја*

⁶³ У овом примеру приметна је и техника транскрипције личног имена.

⁶⁴ У овом примеру приметна је и техника трансференције именице *épigraphe* (n.f.) – *епиграф*.

⁶⁵ У овом примеру приметна је и техника транскрипције личног имена, која се у овом случају поклапа са устаљеном формом имена у српском језику.

⁶⁶ У овом примеру приметна је и техника натурализације именице *muse* (n.f.) – *муза*.

⁶⁷ У овом примеру приметна је и техника трансференције именице *madrigal* (n.m.) – *матригал*.

⁶⁸ У овом примеру приметна је и техника транскрипције личног имена.

⁶⁹ У овом примеру приметна је и техника натурализације личног имена.

сам као владар...], *Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*] — Сплин [*Кад се небо ниско...*], као и песма под именом *L'Albatros* — Албатрос. Транскрипција као подврста трансференције приметна је у следећем примеру: *Sisina* — Сизина.

Техника експанзије примењена је у преведеним примерима који су у оригиналу обележени редним бројем, а који заправо преносе смисао првог (дела) стиха песме. Уз експанзију, бележе се и друге технике, попут редукције и транспозиције: V [*J'aime les souvenirs de ces époques nues*] — Волим успомене..., XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*] — Ја те обожавам..., XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*] — Шта ћеш рећи ноћас..., XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*] — Нисам заборавио..., C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*] — Тој служавци доброј... Редукцију израза осликавају наслови *Bien loin d'ici* — Далеко одавде и *Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix* — Тасо⁷⁰ у затвору. Смисао наслова *Réversibilité* до српског читаоца допире модулацијом будући да је назив песме преиначен у први стих *Анђеле пун смеха...*

Преводни метод натурализације евидентан је у следећим називима песама: *L'Héatontimorouménos* — *Hotontimorumenos*, *Abel et Caïn* — *Авел и Каин* и *Les Litanies de Satan* — *Литаније Сатани*.

⁷⁰ У овом примеру приметна је и техника натурализације именице.

5.3.3.2. Егзотични мирис

Parfum exotique

Егзотични мирис⁷¹

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Кад, склопивши очи, кроз млак мрак с јесени,
сам удишем мирис твојих прса млаких,
видим разуђеност тих обала благих
над којим трепери сунчев сјај преснени;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

острво лењиво где природа бремени
од стабала чудних и плодова слатких;
од тих људи телā вижљастих и јаких,
и жена с очима чија сјајност плени.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Вођен тим мирисом у предео жарки
видим луку пуну једара и барки
још увек сморених морским таласима,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

док са тамаринда зелених се руши
мирис који кружећ ноздрве надима
и с песмом морнарā спаја се у души.

Мићевић дванаестерац успева да прслика у тринаест стихова, док је у само једном стиху, и то у петом, његов стих састављен из тринаест слогова.

У првом стиху Мићевић прсликава оригиналну интерпункцију. Смисао именичке групе *les deux yeux fermés* из првог полустиха транспозицијом преноси одговарајућим глаголским прилогом прошлим *склопивши очи* при чему се од техника издваја и редукција бројног придева *deux*. Други полустих преноси слободније: наиме смисао именичке групе *un soir chaud d'automne* који указује на топло јесење вече осликава синтагмом *млак мрак* у којој преводилац у оквиру параномазије фонетски сличним елементима остварује звучно јединство а уједно применом модулације

⁷¹ (Bodler 1979: 56)

ублажава интензитет топлоте вечери. Прилошком одредбом за време *с јесени* приказана је техника транспозиције оригиналне именичке допуне *d'automne*. Преводилац међутим именицом *јесен (јесени)* гради риму чиме остаје веран оригиналу. У другом стиху заменица *Је* транспозицијом се преводи заменичким обликом *сам* којим се наставља реченица транспонована применом дословног метода. Преводилац пак и у овом случају смањује интензитет придева *chaleureux* модулираним придевским одабиром *млаких*, смештеним, сходно оригиналу, иза именица где још једном гради риму у складу са изворником. Мићевић смисао глагола *se dérouler* добија именицом *разућеност*, односно применом модулације. Супстантив *разућеност* обогаћен је одредбом *тих обала благих*, која представља модулацијом преведен придев *heureux* из синтагме *des rivages heureux*. У овом се случају уочава и експанзија и то показног придева *те (тих)*. Поштујући место придева иза именице и у овом случају, преводилац постиже поетичност свог израза у складу са књижевноуметничким стилем изражавања. И у овом стиху риму сачињава придев *благе (благих)* који преноси модулирани смисао придева *heureux*. У складу са „сјајем”, преводилац се опредељује за глагол *треперити* који преноси суштину оригиналног глагола *éblouir*, а сунчев сјај обогаћује се суперлативним придевским обликом *преснени* којим Мићевић, исказавши персонификацију, указује на сањарење. Овим придевом појачаног интензитета преводилац, применом модулације, сунчевом сјају приписује ведру црту. Звучност прве строфе осликавају сугласници *л* и *р* које преводилац пресликава из изворника.

У другом катрену се посебност израза Коље Мићевића наставља и уочава на самом почетку стиха придевским обликом *лењиво* који прати изворно место иза именице. Одабиром глагола *бременити (бремени)* изражава се обиље које природа пружа и додатно наглашава супротност са „острвом лењивим”. У другом је стиху доследан изворнику применом технике дословног превода. На самом почетку трећег стиха изражавање се обогаћује показним придевом *ти (тих)*, дакле уочава се експанзија. Приметно је потом то да се релативна реченица *dont le corps est mince et vigoureux* редукцијом преноси у именичку допуну *телā вижљастих и јаких* у којој је присутна и транспозиција једнине у множине. Почетком другог и трећег стиха у овој строфи преводилац осликава анафору. У четвртном стиху „искреност жена” пренета је именицом *сјајност* за коју се везује глагол *плени* (*плени*) који остаје у семантичком пољу светлости. Овај глагол заправо представља модулацијом преведен глагол *étonner (étonne)*. Од техника у овом стиху примењена је транспозиција оригиналне једнине

l'œil преводном множином *очи* и редукција присвојног придева *sa*. Преводилац успева да сходно изворнику у преводу постигне алитерацију ликвида *л* и *р*. Осим тога, звучност постижу и сугласници *ч* и *ж*. И у овој строфи речи које граде риму су преводни еквиваленти римованих речи из оригинала.

У првом полустиху првог терцета трпни глаголски придев *Вођен* пренет је дословним методом, затим се предлошка група *par ton odeur* преноси адекватно супстантивном синтагмом *тим мирисом* у оквиру које се бележи транспозиција присвојног придева *ton* у показни *тај* (*тим*). У другом полустиху преводилац изворни придев *charmants* преносу посредством модулације у облик *жарки* како би остао у семантичком пољу светлости и реализовао римовање са наредним стихом. Супстантивни склоп *предео жарки* будући да је у једнини супротно оригиналој групи у множини приказује транспозицију. Наредни се стих преноси дословно и уз поштовање редоследа речи. Последњи стих првог терцета преводилац успева да ослика према оригиналу уз одређене интервенције, као што је редукција прилога *tout* и транспозиција оригиналне предлошко-номиналне групе у једнини *par la vague marine* синтагмом у множини *морским таласима*. У овој строфи је такође присутна алитерација сугласника *р*.

Започевши последњу строфу у дословном маниру, Мићевић презентским обликом глагола *рушити се* у трећем лицу једнине (*се руши*) обогаћује слику техником експанзије и чини опкорачење из првог у други стих другог терцета. У другом стиху се компензацијом појављује именица *parfum* из првог стиха, потом преводилац глагол у презенту *circuler* (*circule*) транспозицијом преноси неличним глаголским обликом *кружећ*; осим тога, редукцијом испушта прилошку одредбу *dans l'air* чиме се не нарушава смисао, док једину *la marine* поново транспозицијом преноси множином *ноздрве*. Почетак последњег стиха преноси значење везника *et* из претходног а затим се у наставку применом дословне технике поштује изворник. Од сугласника којима се постиже музикалност се у овом терцету издвајају *р* и *с*.

Што се тиче риме, Коља Мићевић је успешно преноси. У складу са оригиналним римовањем, присутна је обгрљена рима два пута те парна једном и потом укрштена рима два пута. Римовани парови: *млакx/благx*, *бремени/плени*, *слатких/јаких*, *жарки/барки*, *руши/души* приказују доминантније присуство женске риме, за којом следи дактилска рима уочена једном у катрену и једном у терцету, и то у речима: *јесени/преснени* и *таласима/надима*.

5.3.3.3. Сплин

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Сплин⁷²

Ја сам као владар у краљевству кише,
богат, ал' немоћан, млад а стар све више,
коме, док слугане се презрењем мери,
смета чопор паса и свих других звери.
Не ведри га ништа, ни плен, ни соколи,
ни пук што у грчу балкон му опколи,
Најдраже будале гротескна балада
том болнику грозном чаму не савлада;
његов цветни кревет једначи се с раком,
а даме из пратње склоне принцу сваком,
најсрамнијом сукњом не знају ни саме
том костуру младом смешак да измаме.
Мудрац који злато ствара му, не може
бит штетну излучит из његове коже,
нит купкама крви на начин Римљана,
које у старости бодре дух тиранā,
знаде да загреје тог мртваца клета
којим крв не тече већ зелена Лета.

Мићевић веома успешно пресликава француски александринац у свим стиховима песме *Сплин*.

Први стих наине преноси тако што најпре именицу *le roi* преводи супстантивом ширег значења *владар* да би у преносу именичке синтагме *un pays pluvieux* употребио номинални склоп *краљевство кише*, при чему је супстантив *краљевство* из семантичког поља поменутог француског супстантива *le roi*. Од техника се издвајају модулација употребом именица *владар* и *краљевство*, као и транспозиција због одредбе *кише* чији је смисао у оригиналу садржан у описном придеву *pluvieux*. Значење другог стиха је верно оригиналу, дакле, применом технике дословног превода преноси

⁷² (Bodler 1979: 107)

се антитеза, укључујући и интерпункцију. Преводаца једино прилог за интензитет *très* модулацијом трансферује појачаним компаративним обликом прилога *све више*. Мићевић дословно пренету релативну заменицу *коме* из трећег стиха одваја зарезом сходно изворнику, а потом, како би постигао одговарајући број слогова, користи веома упечатљив именички облик *слугане*, у којем је уобичајеној форми *слуге* додат слог. Овакав облик чешћи је на простору Босне и Херцеговине одакле је и преводаца. Ковачевић (1998: 19) објашњава да се додавање слога или фонема који у савременом језику имају функцију суфикса са стилско-експресивним значењем дешава у оквиру парагоге. У наставку стиха који се преноси слободније *се презрењем мери* од техника се издвајају транспозиција глаголске форме *méprisant* у именичку *презрење*, затим редукција именице *précepteurs*, као и модулација супстантива *courbettes* поменутом именицом *слугани*. У четвртном стиху потом, преводаца експанзијом свој израз обогаћује именицом *чопор* и истом техником додавши у другу номиналну синтагму потом општу заменицу *све (свих)*, док значење глагола из оригинала *s'ennuyer* (*s'ennuie*) којим се исказује досада на извештан начин модулира одабиром *сметати (смета)*. У овој целини састављеној из прва четири стиха преводаца парну риму следи и то градећи је од речи веома сличне звучности *кише/више* и *мери/звери*.

Поштовање интерпункције наставља се и у наредном стиху. Сложени предикат *ne peut l'égayer* транспозицијом Мићевић своди на просту предикатску форму *не ведри га*, а *лов* модулацијом презентује метонимијским супстантивом *плен*. Смисао песничке слике коју изражава конструкција *son peuple mourant en face du balcon* преноси се слободније, и то применом експанзије предлошком везом *у грчу* којој следи модулирани предикат *опколити (опколи)* у аористу који тексту даје живост. Од техника се у овом стиху истиче и транспозиција присвојног придева *сон* преводном заменицом у дативу *му*. Седмим стихом преводаца показује дословност у превођењу, градећи риму чак речју *балада*, односно преводним еквивалентом оригиналне речи *ballade* која твори риму. Са друге стране, у осмом стиху Мићевић употребљава номиналну синтагму *том болнику грозном*, у којој као да именицом *болник* ублажава његову округлост, док предикат *не савлада* наине осликава модулацију оригиналног значења глагола *distraindre (ne distraint plus)*. Модулација је присутна и у преводу именице *le front* супстантивом *чама*. Поштујући риму у ова четири стиха, преводаца успева чак да преводним еквивалентима *соколи* и *балада* изгради риму коју у оригиналу творе управо речи *faucon* и *ballade*.

У деветом стиху применом модулације исказује се поређење кревета и раке а не изворно трансформисање кревета у гробницу, али се смисао у сваком случају преноси. У складу са контекстом, за модулирану номиналну групу *даме из пратње* везује се придевска група *склоне принцу сваком*, стиховне структуре које на другачији начин осликавају суштину изворне песничке слике. И у овом случају примењен је метод модулације. Затим се појављује суперлативни облик *најсрамнија сукња* којим се транспозицијом позитива у суперлатив и модулирањем именице исказује синегдоха у односу на изворни супстантив *toilette*. Што се предиката *ne savent plus trouver* тиче, транспозицијом постаје проста глаголска форма у негацији *не знати (не знају)* за коју се експанзијом везује облик *саме*. Преводаца једанаести стих гради тако што описни придев смешта иза именица и успева да постигне верност оригиналном изразу применом технике дословног превода. Једино се приликом превода именице *un souris* деминутивним обликом *смешак* приказује транспозиција.

У наредном стиховном низу преводаца настоји да синтаксички склоп следи и успева у томе, а потом применом транспозиције оригиналног глагола *n'a jamais pu* у глаголски облик *не може* одвојен зарезом чини опкорачење са наредним стихом. Веома је упечатљив супстантив *бит* који је у вези са појмом *биће (l'être)*, исказаним у истом стиху, а заправо се *бит* овде односи на изворну именицу *élément*, дакле присутна је модулација. Мићевић потом користи глагол *излучити* који је у вези са сплином, док предлошком везом *из његове коже* модулацијом одступа од оригиналног склопа *De son être*. У петнаестом стиху преводаца смисао преноси на економичан начин, редуцијом показног придева *ses* и релативне реченице која транспозицијом за свој преводни еквивалент добија предлошко-именички склоп *на начин Римљана*. У шеснаестом стиху предлошка конструкција *у старости* осликава транспозицију изворне именичке синтагме *sur leurs vieux jours* у присуству редуције присвојног придева *leurs*; затим се глаголским избором *бодрити (бодре)* модулира изворни глагол *se souvenir (se souviennent)* и на крају се израз експанзијом обогаћује речју *дух* за коју се везује супстантив *тирана*, који модулацијом исказује смисао речи *les puissants*. Занимљиво је то да се значење глагола у негативној форми из седамнаестог стиха *n'a su réchauffer* модулацијом, односно променом угла сагледавања, преображава у позитивну – *знаде да загреје*, а како би се постигла рима са супстантивом *Лета*, преводаца користи придев *клет* којег и овог пута смешта након именице чиме постиже и поетичност

изражавања, и у последњем стиху у великој мери дословним преводом остаје доследан оригиналу. У овом стиху од техника се примењује и редукција именице *l'eau*.

У оквиру пренете парне риме, по бројности се у овој песми издваја женска рима и то у паровима следећих речи: *кише/више*, *мери/звери*, *раком/сваком*, *саме/измаме*, *сможје/кожје* и *клета/Лета*. За њом следи дактилска рима присутна у три случаја: *соколи/опколи*, *балада/савлада* и *Римљана/тирана*.

5.3.3.4. Закључак

Као што је и сам преводилац објаснио, он је Бодлера преводио од гимназијских дана и током година тражио идеална решења за одређене речи, одгонетнувши притом и нове могућности које српски лексикон нуди у погледу риме. Године труда и промишљања о преводним решењима, али исто тако и писање поезије у чему се Коља Мићевић осим у превођењу и те како истакао, пружиле су му могућности да српски преводни израз усаврши и учини да он пренесе дух изворника а да притом у потпуности буде прилагођен природи циљног језика.

Сагледавши две тематски супротстављене песме, можемо истаћи да се Коља Мићевић ослања на изворника, трудећи се да га српском читаоцу трансферује дословно пренетим лексиконом, али се истовремено бележе и синтаксички елементи којима преводилац прилагођава, обогаћује и стилизује свој израз не би ли српском читаоцу на најбољи начин пренео поетику Шарла Бодлера. Мићевић себи допушта да одређене речи модулира а да остане у датом контексту, поготову преносом описних придева из прве песме преводним еквивалентима који се у одређеној мери удаљавају од изворника како би пренели сликовитост у вези са појмом *сунце*. У другој се песми такође често бележи модулација именица и глагола, као и транспозиција што је очекивано будући да се пореде француски и српски језик.

Риму преноси у изворној прерасподели, постигавши чак римовање речима које су преводна решења оригиналних римованих парова. Александринац успева да преслика у целој другој песми, док у првој од њега одступа само у једном случају и то користећи тринаестерац. Интерпункцију такође у великој мери копира, а постиже и алитерацију гласова *л* и *р* у строфама које овим сонантима обилују.

Без обзира на све разлике које постоје између разматраних језика, Мићевић успева да форму помири са садржајем и да свој текст у већој мери оријентише ка

циљном језику. На основу примењених преводних техника са циљем да стихове ниже у оквиру природе и поетичности циљног језика, поетско остварење Коље Мићевића можемо дефинисати функционалном, односном динамичком еквиваленцијом Јудина Најде.

Мићевић редослед речи прилагођава пре свега поетском изражавању у којем је веома честа позиција придева иза именице како би се фокус са једне речи преместио на другу. Представник интерпретативне теорије Фортунато Израел (1990: 220) скреће пажњу на то да је потребно водити рачуна о томе да се однос смисао-звук из оригинала пренесе. Чини се да Мићевић, преведећи смисао, а не држећи се увек само за реч, истакавши притом и алитерацију сугласника из оригинала успева у томе. Скрећући пажњу Маријан Ледерер (2015: 40) на чињеницу да се интерпретативно превођење односи на превод еквиваленцијама, док су кореспонденције резервисане за лингвистичко превођење, Коља Мићевић себи својственим еквиваленцијама преноси свој доживљај песме, одступивши каткад од верног преноса речи. Будући да преводни манир ове треће збирке представља синтезу два погледа на превођење, у извесној је мери незахвално дефинисати га само једном врстом превода према Андреу Лефевеу. Зато би се Мићевићево превођење могло одредити комбинацијом два типа а то су римовани и метрички превод.

Могућност да се француски симболизам што верније ослика у српски језички систем пружа чињенично стање преводне књижевности у полисистему у тренутку када настаје превод. Преводни манир Коље Мићевића не уноси потпуно нове моделе у српски систем, већ учвршћује, разрађује и новој публици прилагођава већ постојеће матрице. Књижевни модел Шарла Бодлера се захваљујући бројним преводним варијантама установљава у полисистем циљног језика и културе и врло брзо обнавља новим схватањима која доносе они који преводе Бодлера. Због развијенијег уплива страних култура у домаћу, а самим тим и жеље мноштва нових преводаца да се опробају у преносу Бодлерове лирике, питање је колико ће се у полисистему задржати преводни модел једног преводиоца. Одушевљење Бодлеровим изразом наводи бројне истакнуте личности да стварају нове преводне калупе у које ће се прилагодити њихова публика док их не сустигну нове генерације преводаца са неким другачијим идејама.

5.3.4. *Цвеће зла* у преводу Милована Данојлића

5.3.4.1. О преводиоцу и о збирци

Наш истакнути књижевник, песник, преводилац и академик Милован (Мића) Данојлић⁷³ (Ивановци код Љига, 3. јул 1937 — Поатје, Француска, 23. новембар 2022) завршио је студије француског језика и књижевности и од 1984. године до своје смрти живео у Француској. Током свог радног периода био је запослен као лектор за српскохрватски језик на Универзитету у Поатјеу (Université de Poitiers) а једно време радио је и на радију. Данојлић је био члан Српске академије наука и уметности и Удружења за културу, уметност и међународну сарадњу *Адлигат*. Своју прву збирку *Како спавају трамваји* објавио је 1959. године и она је првенствено била намењена деци али и њиховим родитељима. Опус Милована Данојлића обухвата многобројна дела међу којима се издвајају збирке песама, збирке песама за децу, огледи, белешке и записи о јавним темама, затим романи и препеви са француског и енглеског које су написали следећи аутори: Бодлер, Шекспир, Бродски (Бродский), Сиоран (Sioran), Арагон (Aragon), Паунд (Pound), Јејтс (Yeats), Јонеско (Ionesco) и Клодел (Claudel). Данојлић је награђиван многим признањима, међу којима се истичу следећа: Орден Светог Саве, 1960. године награда листа *Младост* и награда *Младо поколење* за збирку песама *Како спавају трамваји*, 1970. године књижевна награда *Невен* за књигу песама *Фуруница јогуница* и 1973. године за збирку песама *Родна година*, 1972. године награда *Милош Н. Бурић* за превод дела *Станица у пустињи* Јосифа Бродског, 1976. године Змајева награда за књигу песама *Пут и сјај*, 1979. године награда *Исидора Секулић* за дело *Змијин свлак* и за исту збирку 1980. године Октобарска награда града Београда, 1992. године награда *Бранко Ћопић* за књигу *Година пролази кроз авлију*, 1997. године НИН-ова награда за дело *Ослободиоци и издајници*, 1999. године награда *Десанка Максимовић* и *Златни сунцокрет* за књигу *Балада о сиромаштву*, 2004. године награда *Жичка хрисовуља*, 2008. године награда *Златни крст кнеза Лазара*, 2010. године Дучићева награда и награда Српске књижевне задруге, исте године награда *Др Шпиро Матијевић* за роман *Прича о приповедачу*, 2013. године награда *Печат времена* за књигу *Писма без адресе* и за исто дело 2018. године награда *Григорије Божовић*, 2014. године награда *Извишкра Његошева* за целокупни рад, 2016. године Златна медаља за заслуге, 2017. награда *Драинац* за збирку песама *Животи, животи*, затим исте године

⁷³ Подаци преузети са интернет страница: <<https://sr.wikipedia.org/Milovan-Danojlic>> и <[https://www.politika.rs/scc/clanak/526216/Premינו-knjizevnik-Milovan-Danojlic](https://www.politika.rs/scc/clanak/526216/Premينو-knjizevnik-Milovan-Danojlic)>.

награда *Књижевни вијенац Козаре* за животно дело, 2021. године награда *Иво Андрић* и 2023. године повеља Матице српске за неговање српске језичке културе.

Збирка која сачињава корпус овог истраживања названа је *Шарл Бодлер – Сабрани стихови*. Осим песама публикованих у виду различитих издања *Цвећа зла* у делу се налази и збирка песама *Атоенитатес Белгицае* (*Атоенитатес Белгицае*), а преведени су и Бодлерови нацрти за предговоре *Цвећа зла* и песме. Ову детаљну песничку колекцију 2005. године објављује *Завод за уџбенике и наставна средства* у Београду. Што се *Цвећа зла* тиче, дело је сходно оригиналу подељено у секције: *Spleen и Идеал*, *Париски призори*, *Вино*, *Цвеће зла*, *Побуна и Смрт*. Остали сегменти ове песничке ризнице насловљени су називима: *Додатак Цвећу зла*, *Песме*, *Рани стихови и друге песме*, *Атоенитатес Белгицае*, *Пригоднице*, *Бодлер о Цвећу зла: Нацрти за предговоре и песме*.

На самом почетку налази се песма *Читаоцу* (*Au Lecteur*). Прва секција збирке *Spleen и Идеал* броји осамдесет пет песама међу којима су следеће: *Благослов* (*Bénédictio*), *Албатрос* (*L'Albatros*), *Вазнесење* (*Élévation*), *Сагласја* (*Correspondances*), *Волим век...* (*V [J'aime le souvenir de ces époques nues]*), *Светионици* (*Les Phares*), *Болесна муза* (*La muse malade*), *Муза на продају* (*La muse vénale*), *Лош монах* (*Le Mauvais Moine*), *Непријатељ* (*L'Ennemi*), *Зла срећа* (*Le Guignon*), *Претходни живот* (*La Vie antérieure*), *Цигани на путу* (*Bohémiens en voyage*), *Човек и море* (*L'homme et la mer*), *Дон Жуан у паклу* (*Don Juan aux Enfers*), *Казна за охолост* (*Châtiment de l'orgueil*), *Лепота* (*La Beauté*), *Идеал* (*L'Idéal*), *Дивовска жена* (*La Géante*), *Маска* [*Алегоријски кип у ренесансном стилу, Ернесту Кристофу, вајару*] (*Le Masque [Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire]*), *Химна Лепоти* (*Hymne à la beauté*), *Накит* (*Les Bijoux*), *Егзотични мирис* (*Parfum exotique*), *Коса* (*La Chevelure*), *Обожавам те ко небеса ноћна...* (*XXIV [Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne]*), *Сав свет би да стрпаиш...* (*XXV [Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle⁷⁴]*), *Sed non satiata* (*Sed non satiata*), *Она, и кад хода, плеше...* (*XXVII [Avec ses vêtements ondoyants et sacrés⁷⁵]*), *Змија која плеше* (*Le Serpent qui danse*), *Стрвина* (*Une Charogne*), *De profundis clamavi* (*De profundis clamavi*), *Вампир* (*Le Vampire*), *Лема* (*Le Léthé*), *Једанпут, лежећи...* (*XXXII [Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive]*), *Посмртно*

⁷⁴ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXV и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁷⁵ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXVII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

кајање (*Remords posthume*), Мачка (*Le Chat [Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux]*), *Duellum* (*Duellum*), Балкон (*Le Balcon*), Бесомучник (*Le Possédé*), Привидење [1. Помрчина, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет] (*Un fantôme [I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait]*), Узми ове песме... (XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si mon nom*⁷⁶]), *Semper eadem* (*Semper eadem*), Цела целцата (*Toute entière*), Шта ћеш рећи, душо (XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*]), Жива буктиња (*Le flambeau vivant*), Одвећ веселој жени (*À celle qui est trop gaie*), Узајамности (*Réversibilité*), Исповест (*Confession*), Духовна зора (*L'aube spirituelle*), Вечерња хармонија (*Harmonie du soir*), Бочица (*Le Flacon*), Отров (*Le Poison*), Облачно небо (*Ciel brouillé*), Мачка (*Le Chat [Dans ma cervelle se promène]*), Лена лађа (*Le beau navire*), Позив на путовање (*L'invitation au voyage*), Непоправљиво (*L'irréparable*), Разговор (*Causerie*), Јесења песма (*Chant d'automne*), Једној мадони [ex-voto у шпанском стилу] (*À une madone [ex-voto dans le goût espagnol]*), Поподневна поневка (*Chanson d'après-midi*), Сизина (*Sisina*), *Franciscae meae laudes* / Похвале мојој Франциски (*Franciscae meae laudes*), Једној креолској госпи (*À une dame créole*), *Moesta et errabunda* (*Moesta et errabunda*), Авет (*Le Revenant*), Јесењи сонет (*Sonnet d'automne*), Разлеђена луна (*Tristesse de la lune*), Мачке (*Les Chats*), Сова (*Les Hiboux*), Лула (*La Pipe*), Музика (*La Musique*), Гроб (*Sépulture*), Фантастична резбарија (*Une gravure fantastique*), Радосни мртвац (*Le mort joyeux*), Буре мржње (*Le tonneau de la haine*), Нанукло звоно (*La Cloche fêlée*), *Spleen* [I] (*Spleen : [Pluviôse, irrité contre la ville entière]*), *Spleen* [II] (*Spleen : [J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans]*), *Spleen* [III] (*Spleen : [Je suis comme le roi d'un pays pluvieux]*), *Spleen* [IV] (*Spleen : [Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle]*), *Onsecuje* (*Obsession*), Жудња за ништавилом (*Le goût du néant*), Алхемија бола (*Alchimie de la douleur*), Урођена трава (*Horreur sympathique*), *Heautontimoroumenos* (*Хеаутонтиморуменос*) [за J. G. F.] (*L'Héautontimorouménos [À J. G. F.]*), Неизлечиво (*L'Irrémédiable*), Сам (*L'Horloge*).

У сегменту *Париски призори* налазе се следеће песме: Пејзаж (*Paysage*), Сунце (*Le Soleil*), Просјакињи риђе косе (*À une mendiante rousse*), Лабуд [Виктору Игоу] (*Le Cygne [À Victor Hugo]*), Седам стараца [Виктору Игоу] (*Les sept vieillards [À Victor Hugo]*), Мале старице [Виктору Игоу] (*Les petites vieilles [À Victor Hugo]*), Слепци (*Les Aveugles*), Једној пролазници (*À une passante*), Скелет-земљодолац (*Le squelette*

⁷⁶ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XXXIX и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

laboureur), *Сумрак* (*Le crépuscule du soir*), *Коцкање* (*Le Jeu*), *Плес смрти* (*Danse macabre*) [*Ернесту Кристофу*], (*Danse macabre [À Ernest Christophe]*), *Љубав према обмани* (*L'amour du mensonge*), *Памтим: на крај града...* (XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*]), *Завидна си била...* (C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*]), *Магле и кише* (*Brumes et Pluies*), *Париски сан* [*Константину Гују*] (*Rêve parisien [À Constantin Guys]*) и *Праскозорје* (*Le crépuscule du matin*).

Тематски блок *Вино* чине песме: *Душа вина* (*L'âme du vin*), *Вино скупљача отпадака* (*Le vin des chiffonniers*), *Вино убице* (*Le vin de l'assassin*), *Вино усамљеника* (*Le vin du solitaire*) и *Вино заљубљених* (*Le vin des amants*).

У оквиру *Цвећа зла* преведене су песме: *Деструкција* (*La Destruction*), *Страдалница* [*Цртеж непознатог мајстора*] (*Une Martyre [Dessin d'un maître inconnu]*), *Лезбос* (*Lesbos*), *Проклетнице* [*Делфина и Хиполита*] (*Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]*), *Проклетнице* (*Femmes damnées*), *Две добре сестре* (*Les deux bonnes sœurs*), *Фонтана крви* (*La fontaine de sang*), *Алегорија* (*Allégorie*), *Моја Беатриче* (*La Béatrice*), *Преображају вампира* (*Les métamorphoses du vampire*), *Путовање на Кутеру* (*Un voyage à Cythère*) и *Амор и лобања* [*Стари украс на стропу*] (*L'amour et le crâne [Vieux cul-de-lampe]*).

У наредном блоку *Побуна* су песничка остварења: *Одрицање светога Петра* (*Le reniement de Saint Pierre*), *Авел и Каин* (*Abel et Caïn*), *Литанија Самани* (*Les Litanies de Satan*), док су у сегменту збирке *Смрт* песме: *Смрт љубавника* (*La mort des amants*), *Смрт сиромаша* (*La mort des pauvres*), *Смрт уметника* (*La mort des artistes*), *Свршетак дана* (*La fin de la journée*), *Радозналчев сан* [*За Ф. Н.*] (*Le rêve d'un curieux [À F. N.]*) и *Путовање* [*Максиму ди Кану*] (*Le voyage [À Maxime Du Camp]*).

Одељак *Додатак Цвећу зла* броји неколико подсегмената. Из збирке *Остаци* (*Les Épaves*) преведена је песма *Романтичарски залазак сунца* (*Le coucher du soleil romantique*). У оквиру колекције *Љубазности* (*Galanteries*) налазе се песме: *Водоскок* (*Le jet d'eau*), *Бертине очи* (*Les yeux de Berthe*), *Химна* (*Hymne*), *Обећања једног лица* (*Les promesses d'un visage*), *Чудовиште* [*или похвала оронулој лепотици*] (*Le Monstre [ou le paranymphe d'une nymphe macabre]*). Из издања збирке под називом *Епиграфи* (*Épigraphes*) преведене су песме: *Стихови за портрет г. Оноре Домијеа* (*Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*), *Лола од Валенције* (*Lola de Valence*) и *Уз слику Тасо у затвору Ежена Делакроа* (*Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*). У сегменту *Разне песме* (*Pièces diverses*) налазе се песничка дела: *Глас* (*La Voix*), *Неочекивани*

(*L'Imprévu*), *Откуп* (*La Rançon*) и *Жени са Малабарске обале* (*À une malabaraise*). У оквиру секције *Лакрдије* (*Bouffonneries*) присутне су песме: *О првим наступима Амине Бошети* [у бриселском позоришту *Ковница*] (*Sur les débuts d'Amina Boschetti [au théâtre de la monnaie, à Bruxelles]*), [Г. Ежену Фромантену] *Поводом једног насртљивица* [који се представља као његов пријатељ] ([À M. Eugène Fromentin] *À propos d'un importun [qui se disait son ami]*) и *Луцкаста крчма* [у Иклу, на путу за Брисел] (*Un cabaret folâtre [sur la route de Bruxelles à Uccle]*).

У одељак издања под називом *Песме* у којем се налазе дела придодата трећем посмртном издању из 1868. преводилац смешта лирска остварења: *Епиграф за осуђену књигу* (*Épigramme pour un livre condamné*), *Тужни мадригал* (*Madrigal triste*), *Молитва једног незнабошца* (*La prière d'un païen*), *Непослушник* (*Le Rebelle*), *Опомињач* (*L'Avertisseur*), *Прибирање* (*Recueillement*), *Поклопац* (*Le Couvercle*), *Увређена Луна* (*La lune offensée*), *Понор* (*Le Gouffre*), *Јадиковка једног Икара* (*Les plaintes d'un Icare*), *Поноћни испит* (*L'examen de minuit*) и *Далеко, далеко одавде* (*Bien loin d'ici*).

Присутан је потом блок *Рани стихови и друге песме*⁷⁷ и у оквиру њега дела: *Високо, високо* (*Incompatibilité*), *Чујте просту причу*⁷⁸, *Зачух, напољу* [Анрију Ињару] (*IV [Tout à l'heure je viens d'entendre*⁷⁹]), *Ко није плакао...* (*V [Hélas qui n'a gémi sur autrui, sur soi-même*⁸⁰ ?]), *Сонет* (*VI [Vous avez, compagnon dont le cœur est poète*⁸¹], *Сви прљамо речи*⁸², *Кад бих парк имао*⁸³, *Не, није лафица* (*VII [Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*⁸⁴], [*Епитаф*] (*VIII [Ci-gît, qui pour avoir par trop aimé les gaupes]*), *Тежак сан (скица)*⁸⁵, *Ћосави, у клупи...* [*Сент-Беву*] (*X*⁸⁶ [*Tous imberbes alors, sur les vieux bancs*

⁷⁷ Дела из овог одељка насловљена: *Чујте просту причу*, *Сви прљамо речи*, *Кад бих парк имао* и *Тежак сан (скица)* ауторка дисертације није успела да пронађе у оригиналу, зато су и наведена без наслова.

⁷⁸ Преводилац (2005: 239) напомиње да се ради о младалачким стиховима писаним око 1939. године који су забележени према сећању Бодлеровог друга из школе, додавши да су у ранијим издањима објављене друга и пета строфа као делови различитих целина.

⁷⁹ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *IV* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸⁰ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *V* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸¹ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *VI* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸² Како напомиње Данојлић (2005: 244), ради се о новогодишњој честитки упућеној 31. децембра 1840. године полубрату Алфонсу са циљем да се прималац насмеје.

⁸³ Сонет је написан 1840. године а публикован 1871. као дело које се Бодлеру само приписује да би се касније пронашао рукопис који његово ауторство потврђује (Данојлић 2005: 245).

⁸⁴ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *VII* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸⁵ Ради се наике о скици насталој 1845. године по сећању на једног Бодлеровог пријатеља (Данојлић 2005: 249).

⁸⁶ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *X* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

de chêne), Теодору де Банвилу [*À Théodore de Banville*], Врсна жено... (IX⁸⁷ [*Noble femme au bras fort, qui durant les longs jours*], [Из албума *гђе Шевале*] — *Au milieu de la foule, errantes, confondues, Ja живим...* (XIII⁸⁸ [*Je vis, et ton bouquet est de l'architecture*], *Да настрана духа...* [Шарлу Аслиноу] (XV⁸⁹ [*D'un esprit biscornu le séduisant projet*]), као и *Разблудни Монселе* [стихови за портрет] (*Monselet Paillard* [*Vers destinés à son portrait*])).

У оквиру збирке *Amoenitates Belgicae*⁹⁰ Данојлић приређује превод поетских текстова: *Venus Belga (Montagne de la Cour)* (*Venus Belga (Montagne de la Cour)*), *Чистоћа белгијских госпођица* (*La propreté des demoiselles belges*), *Белгијска чистоћа* (*La propreté belge*), *Љубитељ уметности у Белгији* (*L'amateur des beaux-arts en Belgique*), *Вода-спасилац* (*Une eau salutaire*), *Белгијанци и месец* (*Les Belges et la lune*), *Нампис* [за радионицу г. Ропса, израђивача мртвачких ковчега у Брислу] (*Épigramme pour l'atelier de M. Rops, fabricant de cercueils à Bruxelles*), *Нимфа из Сене* (*La Nymphe de la Senne*), *Мишљење г. Хецела о пиву Faro* (*Opinion de M. Hetzel sur le Faro*), *Име које обећава* (*Un nom de bon augure*), *Белгијски сан* (*Le rêve belge*), *Неповредивост Белгије* (*L'inviolabilité de la Belgique*), *Епитаф за Леополда I* (*Épigramme pour Léopold I*), *Епитаф за Белгију* (*Épigramme pour la Belgique*), *Конформистички дух [I]* (*L'esprit conforme I*), *Конформистички дух [II]* (*L'esprit conforme II*), *Панегирици краљу* (*Les panégyriques du roi*), *Кивијеово мњење* (*Le mot de cuvier*), *На концерту, у Брислу* (*Au concert, à Bruxelles*), *Белгијска Беотија* (*Une béotie belge*), *Белгијска култура* (*La civilisation belge*), *Смрт Леополда Првог [I]* (*La mort de Léopold I [I]*), *Смрт Леополда Првог [II]* (*La mort de Léopold I [II]*).

На самом крају збирке налази се одељак насловљен *Пригоднице* у којем се налазе дела: [*Пријатељу који није био код куће*] [*5 сати, у Ермитажу*] (XVI⁹¹ [*Vers laissés chez un ami absent, 5 heures, à l'Hermitage*]), [*Сонет извињења због немогућности да с пријатељима пођем у Намир*] (XVII⁹² [*Sonnet pour s'excuser de ne*

⁸⁷ Песма је у оригиналу обележена редним бројем IX и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸⁸ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XIII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁸⁹ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XV и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁹⁰ Наслови ове збирке се неће анализирати будући да се ради о другој самосталној збирци.

⁹¹ Песма је у оригиналу обележена редним бројем XVI и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁹² Песма је у оригиналу обележена редним бројем XVII и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

pas accompagner un ami à Namur]), [*Римовани натпис*] (*XVIII*⁹³ [*Monsieur Auguste Malassis*]), а овом сегменту следи још један, под називом *Бодлер о Цвећу зла: Нацрти за предговоре и песме*.

У Данојлићевој преведеној збирци присутан је исто тако дословни пренос наслова сачињених из именице, а то су: *Bénédiction* — *Благослов*, *Élévation* — *Вазнесење*, *Correspondances* — *Сагласја*, *Les*⁹⁴ *Phares* — *Светионици* *L'Ennemi* — *Непријатељ*, *La Beauté* — *Лепота*, *Le Masque* [*Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire*] — *Маска* [*Алегоријски кип у ренесансном стилу, Ернесту Кристофу*⁹⁵, *вајару*], *Les Bijoux* — *Накит*, *La Chevelure* — *Коса*, *Une Charogne* — *Стрвина*, *Le Possédé* — *Бесомучник*, *Confession* — *Исповест*, *Le Flacon* — *Бочица*, *Le Poison* — *Отров*, *L'Irréparable* — *Непоправљиво*, *Causerie* — *Разговор*, *Le Revenant* — *Авет*, *Les Chats* — *Мачке*, *Les Hiboux* — *Сове*, *Le Chat* [*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux*] — *Мачка*, *Un fantôme* [*I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait*] — *Привиђење* [*1. Помрчина, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет*], *Réversibilité* — *Узајамности*, *Confession* — *Исповест*, *Le Chat* [*Dans ma cervelle se promène*] — *Мачка*, *La Pipe* — *Лула*, *La Musique* — *Музика*, *Sépulture* — *Гроб*, *Obsession* — *Онсеције*, *L'Irrémédiable* — *Неизлечиво*, *L'Horloge* — *Сат*, *Le Soleil* — *Сунце*, *Le Cygne* [*À Victor Hugo*] — *Лабуд* [*Виктору Игоу*⁹⁶], *Les Aveugles* — *Слепци*, *Le Jeu* — *Коцкање*, *La destruction* — *Деструкција*, *Une Martyre* [*Dessin d'un maître inconnu*] — *Страдалница* [*Цртеж непознатог мајстора*], *Allégorie* — *Алегорија*, *Le Voyage* [*À Maxime Du Camp*] — *Путовање* [*Максиму ди Кану*⁹⁷], *Hymne* — *Химна*, *Le Monstre* [*ou le parapente d'une nymphe macabre*] — *Чудовиште* [*или похвала ороњулој лепотици*], *La Voix* — *Глас*, *L'Imprévu* — *Неочекивани*, *La Rançon* — *Откуп*, *Le Rebelle* — *Непослушник*, *L'Avertisseur* — *Опомињач*, *Recueillement* — *Прибирање*, *Le Couvercle* — *Поклопац* и *Le Gouffre* — *Понор*. Наслов састављен из именичке синтагме *Le squelette laboureur* — *Скелет-земљоделац* за свој преводни еквивалент добија дословно преведену сложену именицу, док синтагма *Le jet d'eau* — *Водоскок* добија свој семантички еквивалент састављен из једне речи.

⁹³ Песма је у оригиналу обележена редним бројем *XVIII* и без наслова, али је у индексу песама наведена првим стихом датим у угластој загради.

⁹⁴ Преводна техника редукција присутна је у свим примерима у којима постоје одређени и неодређени члан који се не преводје будући да ова граматичка категорија у циљном језику не постоји.

⁹⁵ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

⁹⁶ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

⁹⁷ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

Приликом превода назива песама које се састоје из више речи, осим дословног превода, поштује се и ред речи: *Vohémiens en voyage* — Цигани на путу, *L'homme et la mer* — Човек и море, *Don Juan aux Enfers* — Дон Жуан⁹⁸ у паклу, *Le Mauvais Moine* — Лош монах, *Hymne à la beauté* — Химна Лепоти, *Le Serpent qui danse* — Змија која плеше, *Le beau navire* — Леп лађа, *L'invitation au voyage* — Позив на путовање, *À une madone* [*ex-voto dans le goût espagnol*] — Једној мадони⁹⁹ [*ex-voto у шпанском стилу*], *Alchimie de la douleur* — Алхемија бола, *Les sept vieillards* [*À Victor Hugo*] — Седам стараца [*Виктору Игоу*], *Les petites vieilles* [*À Victor Hugo*] — Мале старице [*Виктору Игоу*], *À une passante* — Једној пролазници, *Brumes et Pluies* — Магле и кише, *L'âme du vin* — Душа вина, *Le vin de l'assassin* — Вино убице, *Le vin du solitaire* — Вино усамљеника, *Le vin des amants* — Вино заљубљених, *Les deux bonnes sœurs* — Две добре сестре, *La fontaine de sang* — Фонтана крви, *Les métamorphoses du vampire* — Преображају вампира¹⁰⁰, *Un voyage à Cythère* — Путовање на Китеру¹⁰¹, *L'amour et le crâne* [*Vieux cul-de-lampe*] — Амор¹⁰² и лобања [*Стари украс на стропу*], *Le reniement de Saint Pierre* — Одрицање светог Петра¹⁰³, *La mort des amants* — Смрт љубавника, *La mort des pauvres* — Смрт сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника, *La fin de la journée* — Свршетак дана, *Les promesses d'un visage* — Обећања једног лица, *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier* — Стихови за портрет г. Оноре Домијеа¹⁰⁴, *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* — Уз слику Тасо¹⁰⁵ у затвору Ежена Делакроа¹⁰⁶, [*À M. Eugène Fromentin*] *À propos d'un importun* [*qui se disait son ami*] — [*Г. Ежену Фромантену*¹⁰⁷] Поводом једног насртљивца [*који се представља као његов пријатељ*], *Épigramme pour un livre condamné* — Епиграф¹⁰⁸ за осуђену књигу, *La prière d'un païen* — Молитва једног незнабошца, *Les plaintes d'un Icare* — Јадиковка једног Икара¹⁰⁹, *Le goût du néant* — Жудња за ништавилом, *Châtiment de l'orgueil* — Казна за

⁹⁸ У овом примеру приметна је и натурализација имена.

⁹⁹ У овом примеру приметна је и натурализација именице *madone* (n.f.) – мадона.

¹⁰⁰ У овом примеру приметна је и трансференција именице *vampire* (n.m.) – вампир.

¹⁰¹ У овом примеру приметна је и натурализација властите именице.

¹⁰² У овом примеру приметна је и натурализација заједничке именице у адекватну властиту.

¹⁰³ У овом примеру приметна је и натурализација властите именице.

¹⁰⁴ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹⁰⁵ У овом примеру приметна је и натурализација властите именице.

¹⁰⁶ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹⁰⁷ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹⁰⁸ У овом примеру приметна је и трансференција именице *épigramme* (n.f.) – епиграф.

¹⁰⁹ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

охолост, *L'amour du mensonge* — Љубав према обмани и *À Théodore de Banville* — Теодору де Банвилу¹¹⁰.

Латински наслов *Franciscae meae laudes* — Похвале мојој Франциски¹¹¹ Данојлић уз промену редоследа речи на дослован начин адаптира синтакси српског језика, што је случај и у примеру *Toute entière* — Цела целцата.

У оквиру транспозиције, придев у постпозицији у односу на именицу из оригинала у преводу заузима место испред именице: *La muse malade* — Болесна муза, *La Vie antérieure* — Претходни живот, *Parfum exotique* — Егзотични мирис, *Le flambeau vivant* — Жива буктиња, *L'aube spirituelle* — Духовна зора, *Remords posthume* — Посмртно кајање, *Ciel brouillé* — Облачно небо, *Une gravure fantastique* — Фантастична резбарија, *Le mort joyeux* — Радосни мртвац, *La Cloche fêlée* — Напукло звоно, *Rêve parisien* [*À Constantin Guys*] — Париски сан [*Константину Гију*¹¹²], *Le coucher du soleil romantique* — Романтичарски залазак сунца, *Un cabaret folâtre* [*sur la route de Bruxelles à Uccle*] — Луцкаста крчма [у Иклу, на путу за Брисел¹¹³], *Madrigal triste* — Тужни мадригал¹¹⁴, *La lune offensée* — Увређена Луна¹¹⁵, *À une dame créole* — Једној креолској госпи, *Horreur sympathique* — Урођена страва и *Monselet Paillard* [*Vers destinés à son portrait*] — Разблудни Монселе¹¹⁶ [стихови за портрет].

Транспозиција такође објашњава и превод наслова у којима преводилац именичку допуну преноси одговарајућим присвојним придевом: *Le rêve d'un curieux* [*À F. N.*] — Радозналчев сан [*За Ф. Н.*], *Les yeux de Berthe* — Бертине¹¹⁷ очи или придевима временског односа: *Harmonie du soir* — Вечерња хармонија, *Chant d'automne* — Јесења песма, *Sonnet d'automne* — Јесењи сонет, *Chanson d'après-midi* — Поподневна поневка, *L'examen de minuit* — Поноћни испит. Замена граматичке категорије присутна је и у преводу Бодлерових песама: *Danse macabre* [*À Ernest Christophe*] — Плес смрти (*Danse macabre*) [*Ернесту Кристофу*], *La muse vénale* — Муза¹¹⁸ на продају и *Tristesse de la lune* — Разлеђена луна.

Наслови попут следећих: *Duellum* — *Duellum, Semper eadem* — *Semper eadem, Sed non satiata* — *Sed non satiata, De profundis clamavi* — *De profundis clamavi*,

¹¹⁰ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹¹¹ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹¹² У овом примеру приметна је и натурализација властите именице.

¹¹³ У овом примеру приметна је и транскрипција два топонима: *Uccle* – Икл и *Bruxelles* – Брисел.

¹¹⁴ У овом примеру приметна је и трансференција именице *madrigal* (n.m.) – мадригал.

¹¹⁵ У овом примеру приметна је и натурализација именице *lune* (n.f.) – Луна.

¹¹⁶ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹¹⁷ У овом примеру приметна је и натурализација властите именице.

¹¹⁸ У овом примеру приметна је и натурализација именице *muse* (n.f.) – муза.

Franciscae meae laudes — *Franciscae meae laudes*, *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda*, *Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*] — *Spleen* [I], *Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*] — *Spleen* [II], *Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*] — *Spleen* [III], *Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*] — *Spleen* [IV], *L'Héautontimorouménos* [À J. G. F.] — *Heautontimoroumenos* (*Хеаутонтиморуменос*) [за J. G. F.] транференцијом се директно преносе у циљни језик. Следећи називи песама: *L'Albatros* — *Албатрос*, *Paysage* — *Пејзаж*, *Le Vampire* — *Вампир*, *Balcon* — *Балкон*, *L'Idéal* — *Идеал* такође се преводе трансференцијом, еквивалентом циљног језика. У оквиру трансференције, издваја се и техника транскрипције личног имена забележена у следећем примеру: *Sisina* — *Сизина*.

Преводна техника натурализација присутна је у преносу властитих имена прилагођеним еквивалентима циљног језика: *Le Léthé* — *Лета*, *Lesbos* — *Лезбос*, *La Béatrice* — *Моја Беатриче*¹¹⁹, *Abel et Caïn* — *Авељ и Каин*, *Les Litanies de Satan* — *Литанија Сатани* и *Lola de Valence* — *Лола од Валенције*.

Приликом превођења наслова који су изворно обележени редним бројем док се у индексу имена наводи њихов први стих, преводилац прибегава преводној техници експанзије у комбинацији са другим преводним методама (модулацијом, транспозицијом, редукцијом, експанзијом), будући да назив песама представља заправо првих неколико речи првог стиха. Такви су следећи примери: V [*J'aime le souvenir de ces époques nues*] — *Волим век...*, XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*] — *Обожавам те ко небеса ноћна...*, XXV [*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*] — *Сав свет би да стрпам...*, XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*] — *Она, и кад хода, плеше...*, XXXII [*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*] — *Једанпут, лежећи...*, XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si mon nom*] — *Узми ове песме...*, XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*] — *Шта ћеш рећи, душо*, XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*] — *Памтим: на крај града...*, C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*] — *Завидна си била...*, X [*Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne*] — *Ћосави, у клупи...* [Сент-Беву], IV [*Tout à l'heure je viens d'entendre*] — *Зачух, напољу* [Анрију Ињару], V [*Hélas qui n'a gémi sur autrui, sur soi-même ?*] — *Ко није плакао...*, VII [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*] — *Не, није лафица*, X [*Noble femme au bras fort, qui durant les longs jours*] — *Врсна жено...*, XV

¹¹⁹ У овом примеру преводилац властито име натурализује из италијанског језика, а експанзијом додаје присвојну заменицу како би се блискост са личношћу о којој је реч исказала у самом наслову.

[*D'un esprit biscornu le séduisant projet*] — *Да настрана духа...* [Шарлу Аслиноу], XIII [*Je vis, et ton bouquet est de l'architecture*] — *Ја живим...*, [*Au milieu de la foule, errantes, confondues*] — [Из албума *gђе Шевале*].

Неке наслове Данојлић експанзијом проширује именицама датог контекста како би свој израз обогатио и прилагодио природи циљног језика: *Le vin des chiffonniers* — *Вино скупљача отпадака*, *À une malabaraise* — *Жени са Малабарске обале*, *Sur les débuts d'Amina Boschetti [au théâtre de la monnaie, à Bruxelles]* — *О првим наступима Амине Бошети*¹²⁰ [у бриселском позоришту *Ковница*], *À une mendiante rousse* — *Просјакињи риђе косе*.

Са друге стране, смисао неких назива песама у складу са природом циљног језика преноси се на економичан начин, редукцијом изворног израза наслова чиме се не нарушава смисао: *Le crépuscule du soir* — *Сумрак*, *Le crépuscule du matin* — *Праскозорје*, *Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]* — *Проклетнице [Делфина и Хиполита]*¹²¹, *Femmes damnées* — *Проклетнице*, *À celle qui est trop gaie* — *Одвећ веселој жени*.

Превод наслова који одступа од оригинала и тиме мења перспективу схватања изворника објашњава модулација, присутна у примерима: *Incompatibilité* — *Високо, високо*, VI [*Vous avez, compagnon dont le cœur est poète*] — *Сонет*, VIII [*Ci-gît, qui pour avoir par trop aimé les gaupes*] — [Енутаф].

Разлагање изворника у неколико елемената, као што је то случај у називима *La Géante* — *Дивовска жена* и *Le Guignon* — *Зла срећа* образлаже техника компонентна анализа.

Будући да је у примеру *Bien loin d'ici* — *Далеко, далеко одавде* прилошка група *bien loin* пренета дуплираним адекватним прилогом, може се рећи да се у овом случају ради о техници синонима.

¹²⁰ У овом примеру приметна је и транскрипција личног имена.

¹²¹ У овом примеру приметна је и натурализација властитих именица.

5.3.4.2. Егзотични мирис

Parfum exotique

Егзотични мирис¹²²

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Док жмурим у сумрак јесењи и тмасти
Дишућ мирис твојих груди и рамена,
Видим срећна жала, сјајем преливена
Које сунце држи у вечитој власти.

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

И ретка дрвета, воће пуно сласти
Што природа сручи на острвља лена;
Високе мушкарце, кршне; очи жена
Чија нас искреност зна да запрепасти.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Вођен мирисима из твојих недара,
Видим луку пуну катарки, једара
Уморних од морскоггибања; с острва

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Дашак тамаринде што ваздух очара
И од кога ми се надима ноздрва,
Меша се, у души, са песмом морнара.

Милован Данојлић успева да француски александринац преслика у свих четрнаест преводних стихова.

Песму започиње временска реченица у којој се смисао именичке групе *les deux yeux fermés* преводи глаголом *жмурити* (*жмурим*) који заправо транспозицијом исказује изворно значење; прилошка одредба за време у *сумрак јесењи и тмасти* најпре супстантивом *сумрак* модулира именицу из изворника *soir* = *вече* уз коју транспозицијом стоје описни придеви *јесењи* у складу са именичком допуном *d'automne* који са још једним придевом *тмасти* чини координирани пар. Преводилац наине упечатљивим придевским обликом одређеног вида *тмасти* преноси нијансу таме коју доноси сумрак, односно вече и постиже жељену риму, уз то он оваквом

¹²² (Бодлер 2005: 36)

номиналном групом у којој доминира сугласник *c* остварује звучност. У наредном стиху, први полустих променом личног глаголског облика *Je respire* у одговарајући нелични *дишућ* приказује транспозицију, затим се крај првог полустиха и почетак другог преноси дословним методом, да би се потом именичка група *твојих груди* експанзијом проширила координираном допуном *и рамена*. Апокопираним обликом глаголског прилога садашњег *дишућ* Данојлић остаје у оквирима дванаестерца. У трећем стиху се сложени предикат из изворника *Je vois se dérouler* редукује у прости *Видим* за који се везује верно пренет објекат *срећна жала*, а затим се у другом полустиху трећег стиха појављује апозитив *сјајем преливена* чије је значење садржано у првом полустиху четвртог стиха оригинала *Qu'élouissent les feux*, што осим на присутност транспозиције указује и на технику компензације. Постојаност коју преноси изворни придев *monotone*, преводилац у оквиру петог стиха на себи својствен песнички начин експанзијом развија у релативну реченицу *Које сунце држи у вечитој власти* при чему и модулира изворника. Одступајући од изворне интерпункције у овој строфи, Данојлић ипак остаје веран оригиналној звучности, и то пресликавањем француских сугласника *j* и *g* паралелним српским звучним сонантом *ж* и присутношћу гласа *c*.

Први стих друге строфе наине представља превод другог стиха исте строфе што и овог пута доказује постојање компензације. Преводилац овај стих започиње везником за координацију *И* који наине повезује две именичке групе у оригиналном стиху (*Des arbres singuliers et des fruits savoureux*). Први полустих *Des arbres singuliers* је верно пренет склопом *ретка дрвета*, док се у другом *воће пуно сласти* уочава транспозиција, будући да је значење придева *savoureux* пренето уз помоћ придева и именице *пуно сласти*. У следећем стиху се преноси први стих из оригинала и то заменом позиција полустихова. Осим тога, уочава се да преводилац модулира глагол *donner* (*donne*) глаголским одабиром *сручити* (*сручи*) којим хиперболише већ персонификовану природу. Једински облик именичке групе *Une île paresseuse* добија одговарајући множински *острвља лена* што преноси транспозиција, али се позиција придева иза именице чува у преводу. Песнички низ *Des hommes dont le corps est mince et vigoureux* преводилац исказује на економичан начин, редукујући релативну реченицу, асиндетским изражавањем именичком синтагмом *Високе мушкарце, кршне*, чиме постиже то да је други придев у служби апозитива. У наставку стиха стоји именички склоп *очи жена* који је исказан у последњем стиху ове строфе што још једном

потврђује употребу компензације и транспозиције јединице *l'œil* у множину *очи*. Овај стиховни сегмент који се интерпункцијом одваја од претходног дела истог стиха опкорачењем везује наредни *Чија нас искреност зна да запрепасти*, којим преводилац, применом експанзије, уз амплификавање израза у служби богаћења песничког изражаја и укључењем читаоца у текст заменичким обликом *нас*, илуструје смисао предлошке групе *par sa franchise étonne*. Како објашњава Живковић (1987: 27), свакидашња језичка значења у песничком језику се преображавају и проширују, што нам управо илуструје овај преводни стих. Данојлић ову строфу обогаћује интерпункцијским знаковима зарез и тачка зарез. Приметна је и алитерација неколико упечатљивих сугласника, и то: *ч, ш, с и р*.

Трећа строфа започета је поштујући изворну, затим се транспозицијом именица у јединици *odeur* преводи множинском формом *мириси*. За преводиоца предлошка група *vers de charmants climats* метафорично представља недра његове вољене (*из твојих недара*) чиме модулира изворно значење. У наредном стиху (*Видим луку пуну катарки, једара*) пак, он остаје веран оригиналу, док синтаксу асиндетским изражавањем у незнатној мери коригује. У трећем стиху ове строфе прати изворника не изразивши прилог *encor* чиме се применом редукције не нарушава смисао. Именица из семантичког поља „море” *la vague* преноси се модулацијом именичким обликом ширег значења *гибање*, али уз њега стоји верно пренет придев *морски*. Тако скоро дословно пресликаном трећем стиху придодата је предлошка група *с острва* којом се трећа строфа повезује са наредном и уочава експанзија. Преводилац у овој строфи успева да преслика алитерацију сугласника *р*.

У првом стиху последње строфе Данојлић за пренос значења именице *parfum* уз транспозицију користи еквивалентни деминутивни супстантив *дашак*, док се зелена боја тамаринда, применом редукције, не изражава; релативна реченица из другог стиха изворника појављује се у првом стиху превода уз модулацију глагола *circuler* (*circule*) у облик *очарати* (*очара*) који у одређеном смислу хиперболише нарацију, а за њега се везује објекат *ваздух* који је у оригиналу у служби прилошке одредбе за место, дакле издваја се транспозиција. Други преводни стих уз помоћ дословног превода верно преноси смисао другог изворног полустиха истог стиха, а потом се последњим такође прати изворни стиховни израз обогаћен интерпункцијским знаком којим се истиче прилошка одредба за место у *души*, али се редукцијом не исказује припадност из

именичке групе *mon âme*. У овом стиху звучни ефекат постижу доминантни сугласници *m* и *r*.

Осим поштовања александринца, преводилац у свим стиховима следи и оригиналну риму. Дакле, своје стихове ниже у оквирима обгрљене риме у катренима, затим је у терцетима присутна парна те укрштена рима. Говорећи о врсти риме на основу броја поклапајућих слогова, најзаступљенија је дактилска рима у чак четири римована пара – *рамена/преливена, недара/једара, острва/ноздрва* и *очара/морнара* – а одмах након ње следи женска рима, присутна у спареним речима: *тмасти/власти, сласти/запрепаста* и *лена/жена*.

5.3.4.2. *Spleen* [III]

Spleen [III]

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Spleen [III]¹²³

Ја сам ко краљ неке кишне земље, човек
Богат а немоћан, млад а већ дуговек,
Пун презира према дворанима свима,
Досадно му је с њима и са псима.
Ништа га – ни дивљач, ни свет што данима
Мре испод балкона – више не занима.
Ни смешне нумере пајаци-песника
Никад да засмеју грозног болесника;
Лежај с цвећем му се претвори у раку,
Госпе, што краљевску главу воле сваку
Не знају каква би бестидна одећа
Могла га навести да нешто осећа.
Алхемичар, творац чудесвених дела,
Не зна отров да му излучи из тела;
Па ни купке крви, римски изум, што их
Моћници, под старост, из сећања својих
Зову, не згрејаше крвоток тог леша
У коме се с крвљу воде Лете меша.

¹²³ (Бодлер 2005: 109)

Први стих преводаца све до интерпункцијског знака зарез гради на дослован начин, а потом свој израз, уз помоћ експанзије, амплификује именицом *човек*. Други стих се затим опкорачењем надовезује на поменути именицу у којем се пресликава изворна антитеза у оба полустаха. Придевска група састављена из придева *vieux* којем претходи прилог за појачање *très* изражава се редукцијом, без прилога, притом се значење које носи придев *vieux* на неки начин модулацијом еуфемизује придевским обликом *дугоовек*. Интерпункција одступа само у једном зарезу. У трећем стиху значење партиципа презента *méprisant* преводи се придевском групом *пун презира* што осликава технику транспозиције, а затим се смисао предлошке групе *de ses précepteurs* и именичке *les courbettes* редукцијом изражава предлошким склопом *према дворанима свима*. У овом стиху се редукује и релативна заменица *Qui*. Четврти стих на самом почетку прати оригинални применом дословне технике, а потом преводаца дворане пореди са животињама судећи по томе што предлошку групу *d'autres bêtes* модулацијом преноси предлошко-падежном конструкцијом *с њима*.

Елементе наредна два стиха Данојлић прераспоређује у два паралелна стиха што објашњава компензација. Наиме, он започиње стих следећи изворника, потом две именичке групе из семантичког поља „животиње” *ni gibier, ni faucon* редукује у преводни еквивалент *ни дивљач* којем следи сегмент из оригиналног наредног стиха који је синегдохом постао модулирани субјекат *ни свет* проширен прилошком одредбом *данима* посредством експанзије, како би се појачала радња изражена глаголом *мрети* (*мре*). Овај глаголски облик приказује транспозицију партиципа презента у лични глаголски облик. Упечатљив је знак *црта* којом преводаца остварује ритам своје наратије, а потом се уместо сложеног глаголског облика *ne peut l'égayer* користи глагол *не занимати* (*не занима*) који модулира оригинални смисао и то тако што га ублажава.

Номинална група у једнини *la grotesque ballade* преводи се множинским обликом *смешне нумере* при чему се осим транспозиције примећује да изворни оксиморон није пренет будући да је *балада* поново синегдохом генерализована речју *нумера*. За преводиоца номинална група *bouffon favori* представља заправо *најаца-песника* вероватно из разлога што је и сам песник, чиме он у одређеној мери, водећи се субјективношћу, модулацијом мења угао сагледавања изворне номиналне групе. Негација из осмог стиха *ne plus = не више* за Данојлића модулацијом постаје прилог *никад*, док се именички склоп *le front de ce cruel malade* преноси адекватно,

редукованим супстантивним одабиром *грозни болесник* где именица *le front* редукијом није изражена што не омета разумевање изворне слике.

Што се тиче наставка превођења Бодлерових стихова, Милован Данојлић придев *fleurdelisé* транспозицијом преноси адекватно предлошком синтагмом *с цвећем*, а присвојни придев *son* изражава се посесивним дативом *му* чиме се још једном у овом стиху илуструје транспозиција. Глагол *se transformer* у презенту (*se transforme*) преноси се аористним обликом адекватног глагола *претворити* (*претвори*). У десетом стиху се смисао транспонује уз одређене разлике. Синтагма *les dames d'atour* редукује се у супстантив *Госпе* којем следи релативна реченица у којој је синегдохом изражен смисао из оригинала: *принц* постаје *краљевска глава*; глаголски израз (*tout prince*) *est beau* модулира се уз помоћ глагола *волети* (*воле*). Затим се глаголска конструкција *ne savent plus trouver* редукијом своди на глагол *не знати* (*не знају*), којем се експанзијом додаје односно-упитна заменица *каква*, а за њу се везује значење предлошке групе *d'impudique toilette* адекватно преведене именичким склопом *бестидна одећа*. Смисао дванаестог стиха преводилац на особен песнички начин преводи тако што потпуно модулира изворни исказ: *Pour tirer un souris de ce jeune squelette* — *Могла га навести да нешто осећа*.

Део наредног стиха *Le savant qui lui fait de l'or* Данојлић транспозицијом и редукијом преноси у одговарајућу именицу *алхемичар* коју потом експанзијом обогаћује апозицијом *творац чудесвених дела*, док се глаголски облик у прошлом времену *n'a jamais pu* применом модулације замењује формом другог значења у презенту *не знати* (*не зна*) за коју се везује објекат *отров* који на метафорички начин преноси значење супстантивне синтагме *l'élément corrompu*; преводилац затим дословним преводом остаје веран оригиналу уз прераспделу стиховних елемената, употребивши притом глагол из медицинског регистра *излучити* (*излучи*) који се сасвим логично повезује за сплин који се лучи. У овом стиху транспозиција је забележена и приликом преноса присвојног придева *son* одговарајућим заменичким обликом *му* посесивног значења.

Петнаести стих на самом почетку прати изворни, а потом се релативна реченица *qui des Romains nous viennent* транспозицијом редукује у номинални склоп *римски изум* који се налази у виду апозиције верно преведеној именичкој конструкцији *купке крви*. Релативна реченица која следи *што их* потом се опкорачењем наставља у наредни шеснаести стих, а он пак преноси све елементе из изворника уз одређене интервенције.

Наиме, у овом се стиху транспозицијом исказује смисао именичке синтагме *leurs vieux jours* супстантивом *старост* и истом преводачком трансформацијом се глагол *se souvenir (se souviennent)* транспонује у номиналну групу *сећања својих* са специфичном позицијом посесивног придева у складу са песничким изражавањем. Још једним опкорачењем се повезују шеснаести и седамнаести стих глаголом *звати (зову)*. Сложени глаголски склоп у француском перфекту *n'a su réchauffer* преноси се редукцијом простим обликом у аористу *не згрејаше* за који се везује објекат *крвоток* којим преводац обогаћује песничко изражавање применом експанзије, при чему се придев *hébété* са друге стране применом редукције не исказује. Последњи стих се по смислу везује за *крвоток тог леша* релативном реченицом у којој се изворни глагол *couler (coule)* преводи модулацијом обликом *мешати се (меша се)*, а зелена боја реке се не исказује, дакле примењена је и у овом случају редукција.

Данојлић дванаестерац из изворника у овој песми преноси у седамнаест од осамнаест стихова, одступивши од њега употребом једанаестерца у четвртом стиху. Занимљиво је то да је у овом стиху александринац могао да се преслика да је уместо предлога *с* употребио облик *са*, као што је то већ урадио у овом стиху. Парну риму поштује, градећи је, лексички и синтаксички гледано, на занимљив начин. Римоване речи осликавају разноврсност рима, при чему је најзаступљенија женска рима што доказују речи: *човек/дуговек, свима/нсима, раку/сваку, дела/тела* и *леша/меша*, потом дактилска рима у римованим паровима: *данима/занима, песника/болесника, одећа/осећа* и у једном примеру присутна је мушка рима: *их/својих*.

5.3.4.4. Закључак

Милован Данојлић у својој песничкој колекцији под називом *Шарл Бодлер – Сабрани стихови* даје највећи број Бодлерових преведених песама до сада. Преводац у ствари преводи целокупно издање *Цвећа зла*. У овој публикацији налазе се и нацрти збирке француског песника, као и неколико дела која у оригиналу нисмо успели да пронађемо. Осим тога, Данојлић преводи и збирку песама *Amoenitates Belgicae*. Иако је доста преводних верзија Бодлерове поетике пре године издања ове збирке, Данојлић, уз најмногобројније препеве песама, српском читаоцу пружа и занимљиве коментаре о свакој песми. Могућност да на исцрпан начин приступи Бодлеровом лиризму објашњава чињеница да је преводац дуго година живео и стварао у Француској у којој је без сумње имао прилику да приступи различитим изворима из заоставштине

Шарла Бодлера. Како то објашњава теорија полисистема, у књижевну стварност се новим песмама уносе иновативни поетски модели који замењују неефикасне конвенције. То је у потпуности у складу са тезом да су малобројније претходно преведене песме Шарла Бодлера почеле да заузимају периферну улогу у полисистему, јер сигурно XXI век доноси нову етапу књижевности која захтева савремене снаге и револуционарне идеје како би преводна књижевност уопште опстала у динамичном полисистему. У вези са тим се у овој песничкој колекцији оправдава место више забрањиваних песама које су у време публиковања изазивале бурне реакције у друштву.

Уопштено сагледавши Данојлићеву песничку нарацију и узевши у обзир чињеницу да у скоро свим испитаним стиховима успева да француски александринац донесе у српски језички систем, његов превод можемо окарактерисати спојем метричког и римованог превода према подели коју предлаже Андре Лефевер. Дванаестерац постиже осим тако што реч апокопира и на тај начин што граматичку категорију неких морфолошких елемената транспозицијом прилагођава, а неке пак стиховне секвенце преводи потпуно другачијим језичким средствима (*Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon, / Ni son peuple mourant en face du balcon — Ништа га – ни дивљач, ни свет што данима / Мре испод балкона – више не занима; Pour tirer un souris de ce jeune squelette — Могла га навести да нешто осећа*) чиме на извешан начин модулира изворну слику, али у сваком случају на свој посебан начин гради ритам песама. Његов преводачки израз обилује песничким сликама које у потпуности потврђују плоносан песнички рад. То се највише примећује у стиховима у којима се нарација из оригинала у преводу обогаћује разноврсним стиховним конституентима којима преводаца, како би изградио ритам, каткад уноси опкорачење. Иако преводачки манир Милована Данојлића у погледу форме остаје веран оригиналу, поштујући притом у великој мери интерпункцију, у једном делу свог остварења он се удаљава од изворника како би се приближио свом уметничком изражају у домену природе циљног језика. Природност коју постиже прилагођавањима на синтаксичком и на лексичком нивоу омогућава нам да Данојлићев лирски наратив класификујемо као динамичку еквиваленцију Јуцина Најде. Преводаца дакле остаје у датом контексту, не преводећи само речи, већ текст као целину, односно, како то казују присталице интерпретативне теорије, циљ је да се утисне смисао, а не да се пренесу пуне речи, у чему је Данојлић успешан. Он, живећи у оба језичка контекста, успоставља

еквиваленције између два текста изражена на различитим језицима, а те еквиваленције су свакако у функцији оба језика, на шта упућује и Маријан Ледерер. Будући да је М. Данојлић песнички опус Ш. Бодлера у потпуности превео, чиме је без сумње упознао његов начин размишљања и изражавања, односно шта је песник желео својим симболизмом да искаже, а не испустивши из вида податак да је и сам песник, овакав преводилачки метод у том смислу остаје очекиван и оправдан. Преводаца трансфером смисла на природан и уметнички начин успева да код читаоца постигне *ефекат зближавања* који објашњава Ру-Фокар (2000: 278–281), а он подразумева то да читалац стиче утисак да добро познаје свет о којем је реч, док *ефекат удаљавања* може бити постигнут тиме што преводац о песмама које преводи нуди одређена објашњења на маргинама чиме читаоцу скреће пажњу.

5.3.5. *Цвеће зла* у преводу Николе Бертолина

5.3.5.1. О преводиоцу и о збирци

Преводаца великих француских и руских песника, Никола Бертолино¹²⁴ рођен је 1931. године у Буенос Ајресу у породици која се у Аргентину доселила из Далмације. У Београду је потом завршио гимназију и студије француског језика и књижевности и на истом факултету радио као стручни сарадник. Био је запослен и на позицији помоћника управника Музеја савремене уметности у Београду, затим као уредник у издавачким кућама *БИГЗ* и *Нолит*, а једно време истакао се и у функцији председника *Удружења књижевних преводаца Србије*. За превод поезије Виктора Игоа добио је награду Милош Н. Ђурић, и то 1973. године за превод збирке песама *Црна сунца* (избор из поетског дела) и 2010. године за превод песме *Бог (Dieu)*. Осим поменутог признања, Бертолино је добитник награде за животно дело *Удружења књижевних преводаца Србије*, затим и награде Златна франкороманистика из фонда Маргарите Арнаутовић. За студију *Феномен Рембо* 1991. године добио је Нолитову награду која је потом 2004. године публикована у Паризу у измењеном и допуњеном издању под називом *Рембо и објективна поезија*. Написао је знатан број есеја о француској, српској и руској књижевности. Међу њима се издваја књига есеја под називом *О песницима и бардовима* у којој је реч о студијама које се баве француским и

¹²⁴ Информације преузете из извора доступног на интернету: <<https://rendebooks.rs/product-tag/nikola-bertolino/>>.

руским песницима, као и Милошем Црњанским. Његово стваралаштво 2007. године крунисано је признањем за изузетне заслуге културе Републике Србије. У скорије време, тачније 2019. године, публикује се *Књига о завичајима* која представља Бертолиново аутобиографско дело.

Издање збирке која улази у анализу преводног корпуса објављено је 2006. године у Београду у издавачкој кући *Raidea* и штампано је латиничним писмом, али ће због усаглашености са текстом дисертације тематски блокови и песме бити наведени ћирилицом. У делу је напоменуто да се ради о четвртом прерађеном и поправљеном издању превода које је први пут објављено 1970. године. Бертолино преведене песме организује по секцијама које следе оригинал, а оне су: *Сплин и Идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цветови зла*, *Побуна* и *Смрт*. Затим су присутни сегменти књиге названи: *Остале песме*, међу којима су пак: *Осуђене песме*, *Галантни стихови*, *Епиграфи* и *Разне песме*. У овом издању налазе се и дела у оквиру одељка *Песме додате трећем издању Цвета зла*.

Збирку отвара песма *Читаоцу* (*Au Lecteur*), а затим се започиње сегмент књиге под називом *Сплин и Идеал* у којем су преведене следеће песме: *Благослов* (*Bénédictio*), *Албатрос* (*L'Albatros*), *Узлет* (*Élévation*), *Сагласја* (*Correspondances*), *V* [*Волим да ме машта нагом добу врати*] (*V [J'aime le souvenir de ces époques nues]*), *Светионици* (*Les Phares*), *Болесна муза* (*La muse malade*), *Муза која се продаје* (*La muse vénale*), *Рђав монах* (*Le Mauvais Moine*), *Непријатељ* (*L'Ennemi*), *Зла срећа* (*Le Guignon*), *Ранији живот* (*La Vie antérieure*), *Чергари на путу* (*Bohémien en voyage*), *Човек и море* (*L'homme et la mer*), *Дон Хуан у паклу* (*Don Juan aux Enfers*), *Казна за охолост* (*Châtiment de l'orgueil*), *Лепота* (*La Beauté*), *Идеал* (*L'Idéal*), *Исполинка* (*La Géante*), *Маска* [*Алегорична статуа у ренесансном стилу, Ернесту Кристофу, вајару*] (*Le Masque [Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire]*), *Химна Лепоти* (*Hymne à la beauté*), *Егзотични мирис* (*Parfum exotique*), *Коса* (*La Chevelure*), *XXIV* [*Ја те обожавам попут свода ноћног...*] (*XXIV [Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne]*), *XXV* [*Желиш сав свет да имаш у својим ложницама...*] (*XXV [Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle]*), *Sed non satiata* (*Sed non satiata*), *XXVII* [*Попут вала седефног сукња јој се вије...*] (*XXVII [Avec ses vêtements ondoyants et nacrés]*), *Разиграна змија* (*Le Serpent qui danse*), *Стрвина* (*Une Charogne*), *De profundis clamavi* (*De profundis clamavi*), *Вампир* (*Le Vampire*), *XXXII* [*Док к'о леш опружен уз леш, једне ноћи...*] (*XXXII [Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive]*), *Посмртно*

кајање (*Remords posthume*), Мачка (*Le Chat [Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux]*), *Duellum (Duellum)*, Балкон (*Le Balcon*), У власти демона (*Le Possédé*), Једна сабласт [1. Тмине, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет] (*Un Fantôme [I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait]*), XXXIX [Дајем ти ову песму, да ако моје име...] (*XXXIX [Je te donne ces vers afin que si mon nom]*), *Semper eadem (Semper eadem)*, Она сва (*Toute entière*), XLII [Шта ћеш вечерас рећи, самотно срце јадно...] (*XLII [Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire]*), Жива буктиња (*Le flambeau vivant*), Реверзибилност (*Réversibilité*), Исповест (*Confession*), Духовна зора (*L'aube spirituelle*), Хармонија вечери (*Harmonie du soir*), Боцица (*Le Flacon*), Отров (*Le Poison*), Мутно небо (*Ciel brouillé*), Мачка (*Le Chat [Dans ta cervelle se promène]*), Лени брод (*Le beau navire*), Позив на путовање (*L'invitation au voyage*), Непоправљиво (*L'Irréparable*), Ђаскање (*Causerie*), Јесења песма (*Chant d'automne*), Једној мадони [ex-voto на шпански начин] (*À une madone [ex-voto dans le goût espagnol]*), Послеподневна песма (*Chanson d'après-midi*), Сизина (*Sisina*), *Franciscae meae laudes / Похвала мојој Франциски (Franciscae meae laudes)*, Једној креолки (*À une dame créole*), *Moesta et errabunda (Moesta et errabunda)*, Сабласт (*Le Revenant*), Јесењи сонет (*Sonnet d'automne*), Лунино туговање (*Tristesse de la lune*), Мачке (*Les Chats*), Сове (*Les Hiboux*), Лула (*La Pipe*), Музика (*La Musique*), Гроб (*Sépulture*), Фантастична гравира (*Une gravure fantastique*), Радосни мртвац (*Le mort joyeux*), Буре мржње (*Le tonneau de la haine*), Напрсло звоно (*La Cloche fêlée*), Сплин [Вељача, коју живот града пуним једом...] (*Spleen : [Pluviôse, irrité contre la ville entière]*), Сплин [Сећања моја даље од тисућлећа сежу...] (*Spleen : [J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans]*), Сплин [Ја сам као краљ земље где дажд вечно сипа...] (*Spleen : [Je suis comme le roi d'un pays pluvieux]*), Сплин [Када небо прениско као покров легне...] (*Spleen : [Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle]*), *Obsession (Obsession)*, Чежња за ништавилком (*Le goût du néant*), Алхемија патње (*Alchimie de la douleur*), Симпатичан ужас (*Horreur sympathique*), *Heautontimoroumenos [за J. G. F.] (L'Héautontimorouménos [À J. G. F.])*, Без лека (*L'Irrémédiable*) и *Sam (L'Horloge)*.

Песме које Бертолино преводи у оквиру одељка *Париске слике* су: *Пејзаж (Paysage)*, *Сунце (Le Soleil)*, *Рућокосој просјацињи (À une mendiante rousse)*, *Лабуд [Виктору Игоу] (Le Cygne [À Victor Hugo])*, *Седам стараца [Виктору Игоу] (Les sept vieillards [À Victor Hugo])*, *Старице [Виктору Игоу] (Les petites vieilles [À Victor Hugo])*, *Слепци (Les Aveugles)*, *Једној пролазници (À une passante)*, *Костури копачи (Le squelette)*

laboureur), *Сутон* (*Le crépuscule du soir*), *Коцка* (*Le Jeu*), *Мртвачки плес* [*Ернесту Кристофу*], (*Danse macabre [À Ernest Christophe]*), *Љубав према лажу* (*L'amour du mensonge*), *XCIX* [*Заборавио нисам још нашу кућу белу...*] (*XCIX [Je n'ai pas oublié, voisine de la ville]*), *С* [*Служавци доброг срца, на коју љубоморна...*] (*С [La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse]*), *Магле и кише* (*Brumes et Pluies*), *Париски сан* [*Константину Гусу*] (*Rêve parisien [À Constantin Guys]*) и *Праскозорје* (*Le crépuscule du matin*).

У наредној целини под називом *Вино* налазе се следеће песме: *Душа вина* (*L'âme du vin*), *Вино крпара* (*Le vin des chiffonniers*), *Вино убице* (*Le vin de l'assassin*), *Вино самотника* (*Le vin du solitaire*) и *Вино љубавника* (*Le vin des amants*).

У оквиру тематског блока *Цвеће зла* преводе се наредне песме: *Уништење* (*La Destruction*), *Једна мученица* [*Цртеж непознатог мајстора*] (*Une Martyre [Dessin d'un maître inconnu]*), *Проклетнице* (*Femmes damnées*), *Две добре сестре* (*Les deux bonnes sœurs*), *Крвава чесма* (*La fontaine de sang*), *Алегорија* (*Allégorie*), *Беатриче* (*La Béatrice*), *Путовање на Китеру* (*Un voyage à Cythère*) и *Амор и лобања* [*Стара вињета*] (*L'amour et le crâne [Vieux cul-de-lampe]*).

Секвенца *Побуна* броји следећа поетска дела: *Одрицање светог Петра* (*Le reniement de Saint Pierre*), *Авел и Каин* (*Abel et Caïn*), *Литаније Сатани* (*Les Litanies de Satan*), док се у блоку *Смрт* налазе песничка остварења: *Смрт љубавника* (*La mort des amants*), *Смрт сиромаша* (*La mort des pauvres*), *Смрт уметника* (*La mort des artistes*), *Свршетак дана* (*La fin de la journée*), *Сан знатижељника* [*Ф(еликсу) Н(адару)*] (*Le rêve d'un curieux [À F. N.]*) и *Путовање* [*Максиму ди Кану*] (*Le Voyage [À Maxime Du Camp]*).

Песме које следе преводацац организује у виду неколико пододељака који у збирци потпадају под сегмент *Остале песме*. Песма која отвара овај део дела је *Романтични залазак сунца* (*Le coucher du soleil romantique*). Следи потом блок *Осуђене песме* у оквиру којег су наредна песничка дела: *Лезбос* (*Lesbos*), *Проклетнице* [*Делфина и Хиполита*] (*Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]*), *Лета* (*Le Léthé*), *Превеселој* (*À celle qui est trop gaie*), *Накит* (*Les Bijoux*) и *Преображаји вампира* (*Les métamorphoses du vampire*). У оквиру сегмента *Галантни стихови* налазе се наредне песме: *Водоскок* (*Le jet d'eau*), *Бертине очи* (*Les yeux de Berthe*), *Химна* (*Hymne*), *Обећања једног лица* (*Les promesses d'un visage*), *Чудовиште* [*или хвалоспев једној језивој нимфи*] (*Le Monstre [ou le paranymphe d'une nymphe macabre]*). Потом долази

део *Епиграфи* којем припадају песме: *Стихови уз портрет Онореа Домјеа* (*Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*), *Лола из Валенције* (*Lola de Valence*) и *Тасо у тамници* (*Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*). У одељку *Разне песме* (*Pièces diverses*) присутно је неколико дела: *Глас* (*La Voix*), *Непредвиђени крај* (*L'Imprévu*), *Откупнина* (*La Rançon*), *Девојци из Малабара* (*À une malabaraise*). За овај блок се везују *Песме додате трећем издању Цвећа зла*, а то су: *Епиграф једној осуђеној књизи* (*Épigramme pour un livre condamné*), *Теодору де Банвилу (1842)* [*À Théodore de Banville*], *Лула Мура* [*Према делу Лонгфелоуа*] (*Le Calumet de paix [imité de Longfellow]*), *Молитва паганина* (*La prière d'un païen*), *Поклопац* (*Le Couvercle*), *Поноћни испит* (*L'examen de minuit*), *Тужни мадригал* (*Madrigal triste*), *Упозоритељ* (*L'Avertisseur*), *Бунтовник* (*Le Rebelle*), *Далеко одавде* (*Bien loin d'ici*), *Понор* (*Le Gouffre*), *Тугованка једног Икара* (*Les plaintes d'un Icare*), *Сабраност* (*Recueillement*) и *Увређени месец* (*La lune offensée*).

У збирци Николе Бертолина, бројни су преведени наслови састављени из именице, а то су: *Bénédiction* — *Благослов*, *Élévation* — *Узлет*, *Correspondances* — *Сагласја*, *Les¹²⁵ Phares* — *Светионици*, *L'Ennemi* — *Непријатељ*, *La Beauté* — *Лепота*, *La Géante* — *Исполинка*, *Le Masque* [*Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire*] — *Маска* [*Алегорична статуа у ренесансном стилу, Ернесту Кристофу¹²⁶, вајару*], *La Chevelure* — *Коса*, *Une Charogne* — *Стрвина*, *Le Chat* [*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux*] — *Мачка*, *Confession* — *Исповест*, *Le Flacon* — *Бочица*, *Le Poison* — *Отров*, *Le Chat* [*Dans ta cervelle se promène*] — *Мачка*, *L'Irréparable* — *Непоправљиво*, *Causerie* — *Ћаскање*, *Le Revenant* — *Сабласт*, *Les Chats* — *Мачке*, *Les Hiboux* — *Сове*, *La Pipe* — *Лула*, *La Musique* — *Музика*, *Sépulture* — *Гроб*, *Obsession* — *Онсеција*, *L'Horloge* — *Сат*, *Le Soleil* — *Сунце*, *Le Cygne* [*À Victor Hugo*] — *Лабуд* [*Виктору Игоу¹²⁷*], *Les Aveugles* — *Слепци*, *Le Jeu* — *Коцка*, *La Destruction* — *Уништење*, *Une Martyre* [*Dessin d'un maître inconnu*] — *Једна мученица* [*Цртеж непознатог мајстора*], *Le voyage* [*À Maxime Du Camp*] — *Путовање* [*Максиму ду Кану¹²⁸*], *Les Vijoux* — *Накит*, *Hymne* — *Химна*, *Allégorie* — *Алегорија*, *Le Monstre* [*ou le parangumpe d'une numphe macabre*] — *Чудовиште* [*или хвалоспев једној језивој нимфи*], *La Rançon* — *Откупнина*, *Le Couvercle* — *Поклопац*, *L'Avertisseur* — *Упозоритељ*, *Le Rebelle* — *Бунтовник*, *Le Gouffre* — *Понор*, *Recueillement* —

¹²⁵ Техника редукције присутна је у свим примерима у којима постоји одређен или неодређени члан који није добио преводни еквивалент.

¹²⁶ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹²⁷ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹²⁸ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

Сабраност и *La Voix* — Глас. У примеру *Un Fantôme* [I *Les Ténèbres*, II *Le Parfum*, III *Le Cadre*, *Le Portrait*] — Једна сабласт [1. Тмине, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет], преводилац осим дословно пренете именице *fantôme* = сабласт преноси и неодређени члан *Un* бројем у женском роду *једна* у конгруенцији са именицом. У наслову *Le jet d'eau* — Водоскок сачињеном из именичке синтагме применом дословног превода добија се одговарајући именички еквивалент састављен из једне речи.

Осим дословности, у наредним сложеним примерима преводилац поштује и редослед речи: *Au Lecteur* — Читаоцу, *Le Mauvais Moine* — Рђав монах, *Bohémiens en voyage* — Чергари на путу, *L'homme et la mer* — Човек и море, *Don Juan aux Enfers* — Дон Хуан¹²⁹ у паклу, *Hymne à la beauté* — Химна Лепоти, *Harmonie du soir* — Хармонија вечери, *Le beau navire* — Лепи брод, *L'invitation au voyage* — Позив на путовање, *À une madone* [*ex-voto dans le goût espagnol*] — Једној мадони¹³⁰ [*ex-voto на шпански начин*], *Le tonneau de la haine* — Буре мржње, *Alchimie de la douleur* — Алхемија патње, *Les sept vieillards* [À *Victor Hugo*] — Седам стараца [Виктору Игоу], *À une passante* — Једној пролазници, *Brumes et Pluies* — Магле и кише, *L'âme du vin* — Душа вина, *Le vin des chiffonniers* — Вино крпара, *Le vin de l'assassin* — Вино убице, *Le vin du solitaire* — Вино самотника, *Le vin des amants* — Вино љубавника, *Les deux bonnes sœurs* — Две добре сестре, *Un voyage à Cythère* — Путовање на Китеру¹³¹, *L'amour et le crâne* [*Vieux cul-de-lampe*] — Амор¹³² и лобања [Стара вињета], *Le reniement de Saint Pierre* — Одрцање светог Петра¹³³, *La mort des amants* — Смрт љубавника, *La mort des pauvres* — Смрт сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника, *La fin de la journée* — Свршетак дана, *Le rêve d'un curieux* [À *F. N.*] — Сан знатижељника [Ф(еликсу) Н(адару)¹³⁴], *Les métamorphoses du vampire* — Преображају вампира, *Les promesses d'un visage* — Обећања једног лица, *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier* — Стихови уз портрет Онореа Домјеа¹³⁵, *Épigraphe pour un livre*

¹²⁹ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена, али из шпанског језика.

¹³⁰ У овом примеру присутна је натурализација именице.

¹³¹ У овом примеру присутан је и пример натурализације топонима.

¹³² У овом примеру присутан је и пример натурализације именице у антропоним.

¹³³ У овом примеру присутан је и пример натурализације личног имена.

¹³⁴ У овом је примеру присутна је амплификација будући да се иницијали амплификују у одговарајуће име.

¹³⁵ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена, као и редукција именице *M.* (*Monsieur*).

condamné — Епиграф¹³⁶ једној осуђеној књижи, *Le Calumet de paix* [imité de Longfellow] — Лула Мира [Према делу Лонгфелоуа¹³⁷] и *La prière d'un païen* — Молитва паганина.

Трансференција је и у овој збирци присутна у преводима наслова на латинском: *Sed non satiata* — *Sed non satiata*, *De profundis clamavi* — *De profundis clamavi*, *Duellum* — *Duellum*, *Semper eadem* — *Semper eadem* и *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda*. Што се тиче наслова *Franciscae meae laudes*, он се преводи двојачко, и то трансференцијом *Franciscae meae laudes*, али и адекватним преводом *Похвала мојој Франциски*¹³⁸. Техника трансференције присутна је у преводу наслова који добијају пресликан еквивалент циљног језика: *L'Albatros* — *Албатрос*, *L'Idéal* — *Идеал*, *Le Vampire* — *Вампир*, *Le Balcon* — *Балкон*, *Paysage* — *Пејзаж*, *Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*] — *Сплин* [*Вељача, коју живот града пуним једом...*], *Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*] — *Сплин* [*Сећања моја даље од тисућлећа сежу...*], *Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*] — *Сплин* [*Ја сам као краљ земље где дажд вечно сипа...*], *Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*] — *Сплин* [*Када небо прениско као покров легне...*]. Трансференција објашњава и превод наслова *L'Héautontimorouménos* [À J. G. F.] — *Heautontimoroumenos* [за J. G. F.], али без изражавања члана и акцентованих вокала. Наслов сачињен из личног имена *Sisina* — *Сизина* као и наслов који се састоји из предлога и личног имена *À Théodore de Banville* — *Теодору де Банвилу (1842)*¹³⁹ илуструју технику транскрипције антропонима.

Када је реч о насловима обележеним бројем, Бертолино остаје веран песниковом начину навођења песама, те своје називе песама нотира на исти начин, римским бројем, док се у индексу наслова наводи део првог стиха у оквиру којег се осликавају различите преводне технике од којих модулација, редукција, транспозиција и експанзија: V [*J'aime le souvenir de ces époques nues*] — V [*Волим да ме машта нагом добру врати*], XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*] — XXIV [*Ја те обожавам попут свода ноћног...*], XXV [*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*] — XXV [*Желиш сав свет да имаш у својим ложницама...*], XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*] — XXVII [*Попут вала седефног сукња јој се вије...*], XXXII [*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*] — XXXII [*Док к'о леш опружен уз леш, једне ноћи...*], XXXIX [*Je te*

¹³⁶ У овом примеру присутан је и пример трансференције именице.

¹³⁷ У овом примеру присутан је и пример транскрипције топонима.

¹³⁸ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹³⁹ У овом примеру преводилац наслов амплификује годином.

donne ces vers afin que si mon nom] — XXXIX [Дajem ти ову песму, да ако моје име...], XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*] — XLII [Шта ћеш вечерас рећи, самотно срце јадно...], XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*] — XCIX [Заборавио нисам још нашу кућу белу...], C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*] — C [Служавци доброг срца, на коју љубоморна...].

Транспозиција је уочљива у називима у којима именичка допуна постаје одговарајући присвојни придев, придев временског односа или градивни придев: *Tristesse de la lune* — Лунино туговање, *Les yeux de Berthe* — Бертине¹⁴⁰ очи, *Chant d'automne* — Јесења песма, *Chanson d'après-midi* — Послеподневна песма, *Sonnet d'automne* — Јесењи сонет, *L'examen de minuit* — Поноћни испит, *La fontaine de sang* — Крвава чесма. У насловима у којима је именица добила своју допуну уведена предлогом *de*, а којом се обично у српском језику изражава генитив, у Бертолиновим преводима се исказује различитим падежним облицима. У примеру: *Châtiment de l'orgueil* — Казна за охолост присутно је изражавање узрока акузативном падежном формом (Стевановић 1986: 433), затим је присутан инструментал са предлогом *za* који стоји као допуна глагола или глаголских именица у нашем случају, како би се изразило стремљење, циљ (Стевановић 1986: 464): *Le goût du néant* — Чежња за ништавилом, као и у преводу назива *L'amour du mensonge* — Љубав према лажи у којем дативна предлошко-падежна веза означава окренутост циљу (Стевановић 1986: 377). Превод наслова *Le squelette laboureur* — Костури копачи илуструје такође транспозицију, будући да је граматичка категорија једине пренета одговарајућом множинском формом ове именичке синтагме, док је у примеру *Les plaintes d'un Icare* — Тугованка једног Икара¹⁴¹ присутна обрнута ситуација, односно множина именице замењује се једином. У преносу наслова *À une malabaraise* — Девојци из Малабара, преводац, служећи се транспозицијом, неодређени члан *une* замењује именицом *девојка* (*Девојци*), док именицу *malabaraise* изражава одговарајућом предлошко-падежном везом месног односа *из Малабара*. Придевска група у преводу постаје заменички склоп: *Toute entière* — Она сва. У оквиру ове технике преносе се и називи песама *La muse vénale* — Муза која се продаје, при чему се релативном реченицом изражава значење описног придева из изворника, односно релативна реченица из оригинала у преводу постаје адекватни описни придев: *Le Serpent qui danse* — Разиграна змија.

¹⁴⁰ У овом примеру присутан је и пример натурализације личног имена израженог одговарајућим присвојним придевом.

¹⁴¹ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

У верно пренетим примерима описни придев у постпозицији у односу на именицу, у преводу се сходно природи циљног језика наводи у антепозицији, што се такође догађа у оквиру транспозиције: *La muse malade* — Болесна муза, *La Vie antérieure* — Ранији живот, *Parfum exotique* — Егзотични мирис, *Remords posthume* — Посмртно кајање, *Le flambeau vivant* — Жива буктиња, *L'aube spirituelle* — Духовна зора, *Ciel brouillé* — Мутно небо, *Une gravure fantastique* — Фантастична гравира, *Le mort joyeux* — Радосни мртац, *La Cloche fêlée* — Напрсло звоно, *Horreur sympathique* — Симпатичан ужас, *À une mendicante rousse* — Риђокосој просјацињи, *Danse macabre* [À Ernest Christophe] — Мртвачки плес [Ернесту Кристофу], *Rêve parisien* [À Constantin Guys] — Париски сан [Константину Гусу¹⁴²], *Le coucher du soleil romantique* — Романтични залазак сунца, *Madrigal triste* — Тужни мадригал¹⁴³, *La lune offensée* — Увређени месец.

Редукција је приметна у неколико примера, у оквиру којих се значење наслова изражава на адекватан и економичан начин, односно без преноса свих оригиналних елемената при чему се не нарушава смисао: *Le crépuscule du soir* — Сумон, *Le crépuscule du matin* — Праскозорје, *Femmes damnées* — Проклетнице, *Femmes damnées* [Delphine et Hippolyte] — Проклетнице [Делфина и Хиполита¹⁴⁴], *À celle qui est trop gaie* — Превеселож. Преводилац редукује наслов песме *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix* — Тасо у тамници не изразивши именичку допуну *d'Eugène Delacroix*, као и испуштањем описног придева *petites* у имену песме *Les petites vieilles* [À Victor Hugo] — Старице [Виктору Игоу] чиме на извештан начин модулира значење изворника. Приликом превођења назива песме *Bien loin d'ici* — Далеко одавде Бертолино не преводи прилог за интензитет *Bien*. У примеру: *À une dame créole* — Једној креолки природа циљног језика дозвољава да се на економичан начин именичка синтагма састављена из именице и описног придева искаже одговарајућом именицом. Са друге стране, у складу са смислом датих песама, преводилац свој израз амплификује, односно присутна је експанзија, и то у примерима: *Le Possédé* — У власти демона, *L'Irrémédiable* — Без лека и *L'Imprévu* — Непредвиђени крај.

Натурализација се огледа у преносу личних имена у насловима: *La Béatrice* — Беатриче¹⁴⁵, *Abel et Caïn* — Авел и Каин, *Les Litanies de Satan* — Литаније Сатани,

¹⁴² У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹⁴³ У овом примеру присутан је и пример трансференције именице.

¹⁴⁴ У овом примеру присутан је и пример натурализације личних имена.

¹⁴⁵ У овом примеру име се транскрибује из италијанског језика.

Lesbos — Лезбос, *Le Léthé* — Лета и *Lola de Valence* — Лола из Валенсије. Наслов *Réversibilité* — Реверзибилност пренет је одговарајућим натурализованим обликом именице. Преводилачки метод компонентне анализе видљив је у примеру *Le Guignon* — Зла срећа.

5.3.5.2. Егзотични мирис

Parfum exotique

Егзотични мирис¹⁴⁶

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Када склопим очи у јесење вече
И удишем мирис твојих топлих груди,
Видим пламен сунца што, једнолик, блуди
По благом приморју неком, пуном среће,

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

Видим лени оток и чудно дрвеће
И земљу што сочне плодове нам нуди,
Видим народ витких и окретних људи
И женâ што поглед оборити неће.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Твој мирис ме носи до пределâ жарких
У луку препуну уморних катарки
И од бурног мора клонулих једара,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Док ми из зелених тамаринда мирис
Што кроз ваздух струји и ноздрве шири –
У души се стапа са песмом морнара.

Превод песме *Егзотични мирис* који је припремио Никола Бертолино урађен је у дванаестерцу чиме је у потпуности пренесена форма француског александринца.

На самом почетку песме, преводилац следи оригинал, уз дослован превод везника *Quand* = *Када*, а потом именичку групу *les deux yeux fermés* преноси

¹⁴⁶ (Bodler 2006: 55)

одговарајућом реченицом *склопим очи* што значи да је заменом граматичке категорије, односно транспозицијом именичке групе у временску реченицу пренео значење. Други полустих првог стиха преноси смисао и то тако што се и у овом случају бележи транспозиција, будући да је именичка допуна *d'automne* пренета адекватним придевом *јесењи*, али се значење придева *chaud = топао* није превело чиме је оригинални песнички израз редукован. Упечатљиво је у овом стиху то да се изворна интерпункција састављена из три знака зарез није пресликала. Други се стих за први надовезује везником за координацију *И* којим изражавање постаје полисиндетско, а потом преводилац следи оригинал преневши све елементе. Будући да је именица из јединице *ton sein* преведена множином *груд*, и у овом се стиху бележи транспозиција. Елементи из последња два стиха ове строфе се у преводу прераспоређују чиме се постиже компензација. На почетку се, наиме, верно преводи сегмент *Je vois = Видим* уз редукцију личне заменице *Je*, а глагол уводи објекат *пламен сунца*, у оригиналу исказан у последњем стиху ове строфе и то као именичка синтагма у множини *les feux d'un soleil* чиме се још једном илуструје транспозиција. За ову номиналну групу у служби објекта везује се потом релативна реченица *што, једнолик, блуди* којом се преноси значење описног придева *monotone*, израженом апозитивном одредбом *једнолик*, при чему се релативна заменица *Que (Qu')* превела одговарајућом заменицом *што*, а значење глагола *éblouir (éblouissent)* модулирано је, будући да је изражено упечатљивим глаголским одабиром *блудити (блуди)* којим се исказује неухватљивост сунчеве снаге и гради рима. Смисао сегмента трећег стиха *se dérouler des rivages heureux* Бертолино преводи следећи свој песнички дар, тако што не изражава глагол *se dérouler*, што значи да је присутна редукција, али зато именичку синтагму *des rivages heureux* развија у читав стих и то на начин на који значење именице *rivages* за преводиоца постаје *благо приморје неко*, амплификован израз, исказан експанзијом, уз специфични положај елемената ове номиналне групе, а придев *heureux* транспозицијом али и експанзијом постаје придевска синтагма *пун среће (пуном среће)*. Сугласници *ч* и *ћ* из римованог пара *вече/среће* иако нису идентични, припадају заправо истој групи према месту и начину изговора, као и према звучности, а то су предњонепчани сливени безвучни консонанти. Присутношћу сугласника *л* у преводној верзији Бертолино успева да постигне алитерацију.

У другој строфи преводилац понавља глагол *видети (Видим)*, чиме се остварује експанзија, а за њега везује именичку групу *лени оток* која представља дословно

преведен номинални склоп *Une île paresseuse*; затим се координацијом, односно полисиндетским изражавањем, надовезује верно преведена именичка структура *чудно дрвеће* која се изворно налази у другом стиху *Des arbres singuliers*; мешањем стиховних сегмената као што је то случај и овде јесте одлика компензације; други стих у преводу започет везником *И* природу (*la nature*) изражава именицом *земља* којом се постиже синегдоха, а она глаголом *нудити* (*нуди*) значења сличном изворном глаголу *donner* (*donne*) везује објекатску синтагму *сочне плодове* која представља дословно преведену синтагму *des fruits savoureux*; преводацац свој песнички исказ обогаћује тиме што га експанзијом проширује дативском заменицом *нам* којом додатно читаоце повезује са текстом. Бертолино инсистира на чулу вида судећи по још једном поновљеном глаголу *видети* (*Видим*) који уводи сегмент стиха *народ витких и окретних људи* у којем није преведена именица *corps*, али фигурира супстантив *народ* који је у вези са именицом *des hommes* = *људи, мушкарци*. Последњи стих ове строфе започиње верно транспонован везник *И* за који се везује именица *жена* у генитиву, преведена следећи оригинал а која се у наставку поштовања оригинала развија у релативну реченицу у којој се значење предлошко-именичке групе *par sa franchise étonne* преноси слободније, редукацијом именице *sa franchise*, односно модулирањем глагола *étonner* (*étonne*) глаголским обликом *оборити* у негацији. У овој се строфи интерпункција у другом стиху мења, заменом тачке са запетом знаком зарез, у трећем се стиху не изражава зарез, али се тачка свакако налази и у преводу на крају строфе. Чини се да у овој строфи доминирају ликвиде *л* и *р* којима се и овде постиже алитерација, али се издавајају и африкате *ћ* и *ч*. Преводацац почетак првог и трећег стиха, као и другог полустиха првог стиха и другог полустиха трећег стиха, односно другог и четвртог стиха, гради понављањем глагола *видети* (*видим*) и везника *и*, али и релативне заменице *што*, чиме постиже уједначеност ритма стихова.

Први полустих треће строфе *Guidé par ton odeur* преводи се адекватно уз трансфер пасивне конструкције у активну у складу са природом циљног језика што значи да се овакав преводачки чин догађа у оквиру транспозиције; други полустих *vers de charmants climats* се затим транспонује полустихом *до пределâ жарких* у којима се значење описног придева *charmants* конкретизује и модулира придевом *жарких* у складу са контекстом тропског предела, при чему се описни придев нашао у постпозицији и као финална реч гради риму. У наредном се стиху редукује део реченице изражен глаголом перцепције *voir* (*Je vois*), међутим значење именичке групе

un port rempli de voiles et de mâts разлаже се у прилошку одредбу за место у луку *препуну уморних катарки* у којој се налази придев *уморне* из изворног наредног стиха, а други део своје место проналази у последњем стиху *И од бурног мора клонулих једара*, што значи да је присутна компензација. У овом се стиху од преводних техника издваја модулација, будући да је предлошка група *par la vague marine* преведена другачијим елементима из истог контекста *од бурног мора*, док се придев *fatigués* који се односи и на „катарке” и на „једра” у овом стиху понавља синонимским придевским обликом *клонула (једра)*, и тиме се као и везником *И* песнички израз амплификује, уз присуство експанзије. Пресликава се само финални зарез, а поетичност се и ритмичност постижу алитерацијом ликвида *л* и *р*.

Први стих четврте строфе је веран оригиналу уз замену места стиховних елемената чиме се достиже поетичност и уз присуство заменичког облика *ми*, израженог у наредном оригиналном стиху (*т*’); у наредном стиху доминантни су верно преведени конституенти, при чему је забележена транспозиција једине именице *la marine* у множину *ноздрве*. И у последњем стиху овог терцета Бертолино негује дословност уз делимичну прераспodelу сегмената стиха. Преводилац у овом стиху редукује присвојност коју носи посесив *тон*. Носиоци звучности у овој строфи су гласови *ш*, *с* и *р*.

Рима Николе Бертолина је доследна оригиналној обгрљеној у катренима и у прва два стиха терцета у којима је парна, међутим за њом следи обгрљена рима у остала четири стиха у терцетима, чиме одступа од изворника у којем се у том случају ради о укрштеним римама. Према броју слогова, издваја се пре свега женска рима у речима: *вече/среће*, *груди/блуди*, *дрвеће/неће*, *нуди/људи*, *жарких/катарки* и *мирис/шири*; у само једном примеру – *једара/морнара* – присутна је дактилска рима.

5.3.5.3. Сплин

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

СПЛИН¹⁴⁷

Ја сам као краљ земље где дажд вечно сипа,
Богат, али немоћан; млад, а прастар ипак;
Краљ што мрзи клањање својих васпитача,
А у лову његова чама само јача;
Ни пси га ни соколи не разгале никад,
Ни пред дворцем његовим помор поданика.
Кад баладу запева најдража му луда,
Њега држи и даље бољка зла и худа;
За њ је гроб и постеља с љиљановим знаком.
Госпе, које дарују срце принцу сваком,
Не налазе хаљину ни изрез бесрамни
Да том младом костуру отму осмех тамни.
Ни његов алхемичар из пути му бледе
Није мог'о извући отров што га једе,
Ни купањем у крви, тим наслеђем Рима
Што каткад падне на ум старим моћницима,
Није жиле згрејао лешине уклете
Кроз коју не протиче крв већ талас Лете.

Бертолино песму *Сплин* гради у тринаестерцу, присутном у свих осамнаест стихова.

Почетак песме *Ја сам као краљ земље* доследно прати оригинал у погледу дословности, обогативши затим други полустих реченицом *где дажд вечно сипа*, која експанзијом на амплификован начин уз употребу речи *дажд* преноси значење именичке допуне *d'un pays pluvieux*. Смисао се и антитеза другог стиха верно транспонују у српски језик а делимично и интерпункција. Придевску групу сачињену из прилога за интензитет и описног придева *très vieux* преводилац транспозицијом преноси одговарајућим придевским обликом *прастар*. У трећем стиху понавља се супстантив *краљ* којим се конкретизује значење релативне заменице *Qui* чиме се

¹⁴⁷ (Bodler 2006: 133)

приказује примена транспозиције. Знак зарез који стоји након релативне заменице се не преноси, али Бертолино прилично верно прати наставак стиха уз промењен редослед речи и транспозицијом, односно заменом граматичке категорије партиципа презента *méprisant* презентским обликом адекватног глагола *мрзети* (*мрзи*). У четвртом стиху преводилац се изражава на слободнији начин. Краљево досађивање које приказује глагол *s'ennuyer* (*S'ennuie*) Бертолино транспозицијом преноси у именичку форму *чама* којој следе прилог *само* и глагол сличног звучног ефекта *јачати* (*јача*), компонентама којима се амплификује преводни израз, што се догађа у оквиру експанзије. Изворна досада краља у односу са „псима” (*ses chiens*) и са „другим животињама” (*d'autres bêtes*) изражава се редукцијом и то метонимијском именицом *лов*, али се супстантив *пси* у сваком случају појављује у наредном стиху. Неодређену заменицу *Rien* у преводу замењује прилог *никад* што се догађа у оквиру модулације, док модални глагол *pouvoir* са допуном *ne peut l'égayer* редукцијом постаје прост глаголски облик *не разгале*. Модулација је још једном присутна у овом стиху и то заменом именичке групе *gibier* супстантивом *пси*, док наставак стиха *faucon* постаје дословно пренета именица *соколи* уз промену једине у множину, односно уз транспозицију. Преводилац наиме у овом стиху замењује места полустиховима. Шести стих започет је на исти начин као и претходни, везником *Hu*, затим се предлошка веза *en face du balcon* синегдохом преноси у предлошко-падежну конструкцију *пред дворцем*, којој следи присвојни придев *његовим*, чиме се израз експанзијом амплификује. Посесивност се у овом стиху везује за народ, узевши у обзир номинални склоп *son peuple*, који се пак трансферује метонимијском именицом *поданици* (*поданика*) без присвојног придева а њом се осликава преимућство краља. Транспозиција се овде огледа у томе што се партиципска форма *mourant* преноси именицом из истог семантичког поља *помор*.

Седми стих започиње временска реченица којом се амплификује песничко изражавање као и глаголом *зневати* који је из семантичког поља *песме*, односно изражене „баладе” без придева *grotesque*. Преводилац дакле у том случају свој израз редукује. Предлошка веза *Du bouffon favori* преводи се именичким склопом *најдража му луда* уз присуство заменичког облика посесивног датива којим се исказује нијанса наклоности, како објашњава М. Стевановић (1986: 369). Преводу осмог стиха преводилац приступа слободније. Глаголски облик у презенту *Ne distrait plus* модулиран је презентском формом глагола *држати* (*држи*), али је део негације *plus*

пренет адекватно везником и прилогом *и даље*; номинална група *le front de ce cruel malade* у служби директног објекта глагола *distraindre* у преводу постаје именичка синтаagma *бољка зла и худа* у служби субјекта глагола *држати*; у преносу ове групе испушта се именица *le front*, дакле присутна је редукција; смисао именичке допуне *de ce cruel malade* се затим транспонује у супстантив *бољка* који је у семантичкој вези са именицом *болесник (malade)*, при чему се конкретно замењује апстрактним што се дешава у оквиру модулације; именицу обогаћују придеви сличног значења у координацији *зла и худа* који амплификују изворно значење придева *cruel*, а то објашњава експанзија. Веома је упечатљива употреба архаичног придевског облика *худа* који са речју сличној по звучности *луда* из претходног стиха сачињава римовани пар. Именичка група *Son lit fleurdelisé* преноси се номиналним склопом *постеља с љиљановим знаком* чиме се од преводних техника истиче транспозиција, будући да је описни придев *fleurdelisé* преведен еквивалентном амплификованом предлошком везом *с љиљановим знаком*; осим на овом месту, транспозиција је приметна и у томе што се посесив *Son* транспонује у апокопирану предлошку групу *за њ*. Глагол *se transformer (se transforme)* модулиран је глаголом *бити (је)*. Преводилац овај стих обогаћује везником *и* и затвара тачком а не изворним зарезом, а везник (*Et*) са самог почетка наредног стиха испушта.

Осим тога, преводилац редукује и номиналну конструкцију *les dames d'atour* супстантивом *Gосне* којем следи потпуно модулиран оригинални израз *pour qui tout prince est beau* у релативну реченицу *које дарују срце принцу сваком*. Перифрастични глаголски облик *Ne savent plus trouver* се затим редукцијом изражава простом формом *Не налазе*, а затим се предлошка веза *d'impudique toilette* експанзијом проширује преводним именским склопом *хаљина ни изрез бесрамни*. Оксиморон из оригинала *se jeune squelette* преводи се дословно, а глагол *tirer* модулиран је персонификованим глаголским одабиром *отети (отму)*, док се дословно преведени супстантив *un souris = осмех* обогаћује придевом *тамни* који доприноси детаљној слици смрти, чиме се бележи експанзија.

Почетком наредног стиха уочава се редукција будући да Бертолино релативну реченицу и њен антецеденс *Le savant qui lui fait de l'or* преноси именичком групом *његов алхемичар* у оквиру које се приказује и примена транспозиције заменице *lui* присвојним придевом *његов*. Наставак овог стиха наине представља превод почетка наредног, при чему преводилац именицу *son être* модулира супстантивом *пун*,

амплификујући је експанзијом користећи придев *бледа* и сачинивши притом супротност боја са претходно споменутиим придевом *тамни*. Почетак четрнаестог стиха *Није мог'о извући* јесте, уз присутност синкопе модалног глагола, дословни превод сегмента *n'a jamais pu extirper* уз редукцију другог дела негације *jamais*. Именичка група *l'élément corrompu* конкретизује се супстантивом *отров* и обогаћује релативном реченицом *што га једе*, дакле и овог пута преводаца у свом изразу користи експанзију. Петнаести стих започет је махом верним преводом али негираном именицом *ни купањем* без превода демонстратива *ces*, који се међутим појављује у наредном полустиху (*то наслеђе*) а потом се именица *Romains* која упућује на народ, транспозицијом изражава именом града *Рима*, док се глагол *venir* (*viennent*), такође транспозицијом, преводи именичким одабиром *наслеђе*. Описни придев *vieux* који се везује за именицу *jours* у преводу се повезује са другом именицом *моћници* која је дословни превод именице *les puissants*, док се глагол *se souvenir* (*se souviennent*) преноси синонимском конструкцијом *пасту на ум*. Конструкција *se cadavre hébété* преводи се сликовито и то амплификованом именицом *жиле* уз допуну *лешине уклете* са прераспоређеним стиховним склопом, односно у присуству глагола *згрејати* (*згрејао*) између сегмената ове именске синтагме; глаголски склоп *n'a su réchauffer* у оквиру којег се налази модални глагол *savoir* (*su*) редукован је формом *није згрејао*. Последњим стихом илуструје се посебна поетичност Бертолиновог израза и то тако што се редукује придев *verte*, а именицу *l'eau* преводаца модулира синегдохом именицом *талас*.

Од риме се у овом делу издваја без сумње женска рима, и то у свим стиховима: *сипа/ипак, васпитача/јача, никад/поданика, луда/худа, знаком/сваком, бесрамни/тамни, бледе/једе, рима/моћницима и уклете/Лете*.

5.3.5.4. Закључак

Никола Бертолино у свом издању из 2006. године издавачке куће *Paideia* преводи укупно сто шездесет једну песму што је поред збирке Милована Данојлића, једно од преводних издања са најмногобројнијим песмама. Треба напоменути и то да Бертолиново издање из 1974. године, које је објавио *Београдски издавачко-графички завод*, а са којим смо имали прилику да се упознамо, броји сто педесет пет преведених песама што је за свега неколико песама мање од посматраног дела које је ушло у

корпус ове студије. У прилог томе говори космополитски дух и раскошност преводачког умећа преводиоца Николе Бертолина који је још у претходном веку дао свеобухватан преглед Бодлерових песама преведених на српски језик. У нашем издању одељак *Остале песме* организован је детаљније у погледу насловљавања збирки у оквиру којих су писане преведене песме. Непрекидни рад на већ преведеним делима потврђује заправо бескрајну могућност преводних решења које један језик може да пружи, чак и у случају када се преводи са језика на језик који су по природи удаљени, као што су то француски и српски језик. Будући да је на самом почетку песничке ризнице из 2006. године напоменуто да се ради о четвртном прерађеном и поправљеном издању превода први пут објављеног 1970. године, овакав преводачки посао потпуно оправдава теорија полисистема према којој преводна књижевност учествује у динамичном полисистему у којем, да се не би нашла скрајнута, мора да одржава свој положај, а то се оправдава тиме што преводац стално ради на новим побољшаним издањима већ урађеног дела, као што је то случај и у раду Николе Бертолина.

Занимљиво је то што Бертолино сонет у потпуности пресликава у форми дванаестерца, док песму *Сплин* преводи у тринаестерцу. У песми *Сплин*, Бертолино, пак поштује парну риму у свим стиховима, док у сонету *Егзотични мирис* прати оригинални начин римовања, али одступа у последња четири стиха, изградивши два пута обгрљену риму уместо укрштене.

Никола Бертолино поштује смисао који доносе Бодлерова дела, али приступа извесним преводачким интервенцијама како би преводна верзија достигла своју пуноћу израза и природну ноту. Од преводних техника издваја се транспозиција у оквиру које се граматичке категорије речи и група речи исказују другим категоријама, а то се одвија управо онда када жели да извесне речи транспонује у циљни језик, те то чини поштујући њихово семантичко поље. Модулација је присутна онда када се сегменти стихова преносе слободнијим преводним решењима који се приписују преводиоцима уметничком схватању оригинала. Како би свој израз учинио садржајнијим, користи и експанзију, у неким случајевима одступања од оригинала бележи се и редукција изворника. У случају да се прераспоређују одређене компоненте стиха, говоримо о компензацији коју исто тако бележимо у раду Н. Бертолина. Бертолино вешто преноси звучност француског александринца алитерацијом ликвидна *л* и *р*, као и сонантима *ч* и *ћ*. Како је преводиоцима циљ да се пренесе смисао а не реч, његов рад можемо објаснити интерпретативним приступом који за представницу ове

теорије М. Ледерер представља превод еквиваленцијама, а Бертолино у сваком случају између свог и оригиналног текста успоставља успешну глобалну еквиваленцију о којој сведоче различита преводна издања настала током деценија која су пронашла пут до своје публике. Како и сама интерпретативна теорија користи термин синегдохе како би објаснила експлицитни део смисла, Бертолино такође, служећи се синегдохом али и метономијом у одабиру одређених еквивалената, гради свој преводачки пут анализираних песама. Будући да је његов метод окренут ка смислу и ка постизању природности у преносу смисла текста, онда га сасвим јасно можемо сврстати у динамичку, односно функционалну еквиваленцију превођења Јулина Најде. Према Лефеверовој класификацији врста превода, будући да у великом делу свог рада поштује риму, Бертолинов начин казивања Бодлерове поезије може бити сврстан у римовани превод.

5.3.6. Цвеће зла у преводу Бранимира Живојиновића

5.3.6.1. О преводиоцу и о збирци

Рођен у Београду, у породици оца књижевника, преводиоца и позоришног редитеља и мајке професора француског језика, Бранимир Живојиновић¹⁴⁸ (10. јун 1930 – 20. август 2007) радио је као професор на Одсеку за германистику Филолошког факултета у Београду и на позицији уредника Српске књижевне задруге. Живојиновић је оставио траг као један од оснивача Удружења књижевних преводаца Србије, а уписао се и на листу добитника угледне преводачке награде Милош Н. Ђурић, и то 1968. године као први добитник признања за превод Рилкеовог дела *Девинске елегије*. Осим тога, 1981. године одликован је Октобарском наградом града Београда за превод Гетеовог *Фауста*, понудивши први интегрални превод овог спева на српскохрватском језику. Од осталих се награда издвајају и Орден рада са златним венцем, додељен 1983. године, затим Седмојулска награда коју је добио 1990. године, као и награда за животно дело коју му је доделило Удружење књижевних преводаца и Српска књижевна задруга. За заслуге је Живојиновић одликован Крстом Савезне Републике Немачке, као и Наградом града Београда за књижевност и преводаштво 2007. године

¹⁴⁸ Подаци о Бранимиру Живојиновићу преузети су са интернет извора: <<https://www.politika.rs/scc/clanak/29615/Premiuo-prevodilac-i-lircar-Branimir-Zivojinovic>> и <<https://www.pre vodioci.co.rs/blog/branimir-zivojinovic/>> и <<http://www.skd.rs/branimir-zivojinovic/>>.

поводом превода дела Роберта Музила (Robert Musil) *Човек без особина*. Сва поменута признања сведоче о богатом уметничком опусу Бранимира Живојиновића.

Прве своје песме објавио је 1947. године у часопису *Младост*. Написао је четири збирке песама назване именима: *Допирања*, *Означавања*, *Године круг* и *Пресудни тренуци*. Живојиновић је саставио шест антологија немачке и светске лирике преводећи песнике старе Кине, Египта, Индије и Кореје чије је песме унео у антологију под називом *Са врхова светске лирике*. Са немачког, енглеског, француског и руског језика превео је велике светске песнике и писце, међу којима се налазе: Гете, Шекспир, Шилер (Schiller), Клајст (Kleist), Новалис (Novalis), Виланд (Wieland), Хелдерлин (Hölderlin), Хајне (Heine), Рилке (Rilke), Ниче, Милтон (Milton), Љермонтов (Лермонтов), Бодлер, Георг Тракл (Georg Trakl), Паул Целан (Paul Celan), Ана Ахматова (А́нна Ахма́това), Осип Манделштам (Осип Манделъштам), Кафка, Роберт Музил, Херман Брох (Hermann Broch), Хесе, Томас Ман, Роберт Валзер (Robert Valzer), Макс Фриш (Max Frisch), Бото Штраус (Botho Strauß) и Елијас Канети (Elias Canetti). О Кафки, Црњанском, Андрићу и Мирославу Јосићу Вишњићу припремио је студије и приредио I том критичког издања дела Лазе К. Лазаревића. Урадио је и преводе значајних теоријских дела аутора Ингардена (Ingarden), Бургхарта (Burghardt), Вајнингера (Weininger) и Јунга из историографије, социологије, теорије права, психологије и теорије књижевности.

Из интервјуа¹⁴⁹ са Бранимиром Живојиновићем, забележено је то да је на питање зашто преводи, одговорио контрапитањем: „Зашто се човек бави уметношћу? Али, уколико се ограничимо на подручје практичног превођења, преводилац то чини из истог разлога из којег и сваки други репродуктивни уметник: да своје читалишту покуша да пренесе понешто од оне бесконачне лепоте на коју је путем наилазио, а коју домаћи читалац не може да перципира без доброг знања туђег језика.”

Што се тиче Бодлерове збирке *Цвеће зла*, Живојиновићева преводна верзија која је део корпуса ове дисертације публикована је 2018. године у издавачкој кући *Kosmos izdavaštvo* из Београда у сарадњи са *Novom knjigom* из Подгорице и написана је латиничним писмом, али ће као и до сада наслови песама и анализирани песме бити наведени ћирилицом. Издање се ослања на збирку издату 1988. године у издавачкој кући *Vajam* из Београда која пак представља друго интегрално издање у потпису

¹⁴⁹ Део интервјуа из часописа *Мостови* објављеног 1992. године доступан је на следећој интернет адреси: <<https://www.prevodoci.co.rs/blog/branimir-zivojinovic/>>

Бранимира Живојиновића, које 1975. године публикује *Српска књижевна задруга*, како се објашњава (Бодлер 1988: 152).

Збирку започиње песма *Читаоцу* (*Au Lecteur*), којој следе тематске целине: *Сплин и Идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цветови зла*, *Побуна*, *Смрт* и *Додатак Цветовима зла*.

Први тематски блок *Сплин и Идеал* садржи следеће песме: *Благослов* (*Bénédictio*), *Албатрос* (*L'Albatros*), *Узношење* (*Élévation*), *Узајамности* (*Correspondances*), V [*Ја се присећам радо нагих времена старих...*] (V [*J'aime le souvenir de ces époques nues*]), *Светионици* (*Les Phares*), *Болесна муза* (*La muse malade*), *Муза која се продаје* (*La muse vénale*), *Лош инок* (*Le Mauvais Moine*), *Непријатељ* (*L'Ennemi*), *Зла срећа* (*Le Guignon*), *Пређашњи живот* (*La Vie antérieure*), *Цигани на путовању* (*Bohémiens en voyage*), *Човек и море* (*L'homme et la mer*), *Дон Хуан у паклу* (*Don Juan aux Enfers*), *Казна за охолост* (*Châtiment de l'orgueil*), *Лепота* (*La Beauté*), *Идеал* (*L'Idéal*), *Исполинка* (*La Géante*), *Накит* (*Les Bijoux*), *Образина* [*Алегорични кип по ренесансном укусу, Вајару Ернесту Кристофу*] (*Le Masque [Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire]*), *Химна лепоти* (*Hymne à la beauté*), *Егзотичан мирис* (*Parfum exotique*), *Коса* (*La Chevelure*), XXV [*Обожавам те понум свода ноћног ил' дуге...*] (XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*]), XXVI [*Ти би да цео свет се у твој будоар смести...*] (XXV [*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*]), *Sed non satiata* (*Али незадовољена*) (*Sed non satiata*), XXVIII [*У хаљини што се прелива и вије...*] (XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*]), *Разиграна змија* (*Le Serpent qui danse*), *Стрвина* (*Une Charogne*), *De profundis clamavi* (*Из дубине вичем к теби*) (*De profundis clamavi*), *Вампир* (*Le Vampire*), *Лета* (*Le Léthé*), XXXIV [*Док једне ноћи лежах с неком Јеврејком ружном...*] (XXXII [*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*]), *Посмртно кајање* (*Remords posthume*), *Мачка* (*Le Chat [Viens, mon beau chat, sur mon cœur atoureux]*), *Duellum* (*Двобој, битка*) (*Duellum*), *Балкон* (*Le Balcon*), *Сав обузет њоме* (*Le Possédé*), *Привиђење* [*1. Тмина, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет*] (*Un Fantôme [I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait]*), XLI [*Ове стихове теби посветих...*] (XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si mon nom*]), *Semper eadem* (*Увек иста*) (*Semper eadem*), *Она сва* (*Toute entière*), XLIV [*Самотна душо јадна, шта ћеш вечерас рећи...*] (XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*]), *Жива буктиња* (*Le flambeau vivant*), *Превеселој* (*À celle qui est trop gaie*), *Наличја* (*Réversibilité*), *Исповест* (*Confession*), *Духовна зора* (*L'aube spirituelle*), *Вечерња хармонија* (*Harmonie du soir*),

Бочица (*Le Flacon*), Отров (*Le Poison*), Магловито небо (*Ciel brouillé*), Мачка (*Le Chat* [*Dans ta cervelle se promène*]), Лепи брод (*Le beau navire*), Позив на путовање (*L'invitation au voyage*), Неповрат (*L'Irréparable*), Разговор (*Causerie*), Јесења песма (*Chant d'automne*), Једној мадони [Екс-вото у шпанском маниру] (*À une madone [ex-voto dans le goût espagnol]*), Поподневна песма (*Chanson d'après-midi*), Сизина (*Sisina*), Похвале мојој Франсоази (*Franciscae meae laudes*), Једној креолки (*À une dame créole*), *Moesta et errabunda* (Тужна и луталица) (*Moesta et errabunda*), Авет (*Le Revenant*), Јесењи сонет (*Sonnet d'automne*), Лунино туговање (*Tristesse de la lune*), Мачке (*Les Chats*), Сове (*Les Hiboux*), Лула (*La Pipe*), Музика (*La Musique*), Гроб (*Sépulture*), Фантастичан бакорез (*Une gravure fantastique*), Весели мртвац (*Le mort joyeux*), Буре мржње (*Le tonneau de la haine*), Напрсло звоно (*La Cloche fêlée*), Сплин¹⁵⁰ (*Spleen : [Pluviôse, irrité contre la ville entière]*), Сплин¹⁵¹ (*Spleen : [J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans]*), Сплин¹⁵² (*Spleen : [Je suis comme le roi d'un pays pluvieux]*), Сплин¹⁵³ (*Spleen : [Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle]*), Вечита мора (*Obsession*), Жеља за ништавилом (*Le goût du néant*), Алхемија бола (*Alchimie de la douleur*), Привлачан ужас (*Horreur sympathique*), Сопствени крвник [За Ј. Г. Ф.] (*L'Héautontimorouménos [À J. G. F.]*), Неумитност (*L'Irrémédiable*) и Часовник (*L'Horloge*).

У целини Париске слике налазе се песме: Предео (*Paysage*), Сунце (*Le Soleil*), Једној риђој просјацињи (*À une mendiante rousse*), Лабуд [Виктору Игоу] (*Le Cygne [À Victor Hugo]*), Седам стараца [Виктору Игоу] (*Les sept vieillards [À Victor Hugo]*), Мале старице [Виктору Игоу] (*Les petites vieilles [À Victor Hugo]*), Слепци (*Les Aveugles*), Једној пролазници (*À une passante*), Костури као копачи (*Le squelette laboureur*), Сутон (*Le crépuscule du soir*), Коцкање (*Le Jeu*), Мртвачко коло [Ернесту Кристофу] (*Danse macabre [À Ernest Christophe]*), Заљубљеност у лаж (*L'amour du mensonge*), СII [Нисам заборавио...] (XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*]), СIII [Да однесемо ипак...] (C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*]), Магле и кише (*Brumes et Pluies*), Париски сан [Константину Гусу] (*Rêve parisien [À Constantin Guys]*) и Освит (*Le crépuscule du matin*).

¹⁵⁰ У индексу песама збирке наведен је наслов *Сплин* и почетак првог стиха: *Кишовит дан...*

¹⁵¹ У индексу песама збирке наведен је наслов *Сплин* и почетак првог стиха: *Сећању моме ко да хиљаду лета има...*

¹⁵² У индексу песама збирке наведен је наслов *Сплин* и почетак првог стиха: *Ја сам ко краљ у земљи...*

¹⁵³ У индексу песама збирке наведен је наслов *Сплин* и почетак првог стиха: *Кад ниско, тешко небо...*

Следи сегмент *Вино* који броји наредна песничка дела: *Душа вина* (*L'âme du vin*), *Вино скупљача крпа* (*Le vin des chiffonniers*), *Убичино вино* (*Le vin de l'assassin*), *Усамљениково вино* (*Le vin du solitaire*) и *Вино љубавника* (*Le vin des amants*).

Сегмент *Цветови зла* садржи следеће песме: *Разарање* (*La Destruction*), *Мученица* [*Цртеж непознатог мајстора*] (*Une Martyre [Dessin d'un maître inconnu]*), *Лезбос* (*Lesbos*), *Проклете жене* [*Делфина и Хиполита*] (*Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]*), *Проклете жене*¹⁵⁴ (*Femmes damnées*), *Две милосрдне сестре* (*Les deux bonnes sœurs*), *Чесма из које шикља крв* (*La fontaine de sang*), *Алегорија* (*Allégorie*), *Беатрича* (*La Béatrice*), *Преображају вампира* (*Les métamorphoses du vampire*), *Путовање на Китеру* (*Un voyage à Cythère*) и песма *Амор и лобања* [*Стара вињета*] (*L'amour et le crâne [Vieux cul-de-lampe]*).

Што се *Побуне* тиче, у овом делу присутне су наредне песме: *Одрицање светог Петра* (*Le reniement de Saint Pierre*), *Авел и Каин* (*Abel et Caïn*) и *Литаније Сатани* (*Les Litanies de Satan*), док се у сегменту под називом *Смрт* преводе песме: *Смрт љубавника* (*La mort des amants*), *Смрт сиромаша* (*La mort des pauvres*), *Смрт уметника* (*La mort des artistes*), *Свршетак дана* (*La fin de la journée*), *Сан радозналаца* [*За Ф. Н.*] (*Le rêve d'un curieux [À F. N.]*) и *Путовање* [*Максиму ди Кану*] (*Le Voyage [À Maxime Du Camp]*).

Финални део збирке под називом *Додатак Цветовима зла* сачињавају песничка остварења која следе: *Далеко, далеко одавде* (*Bien loin d'ici*), *Тужни мадригал* (*Madrigal triste*), *Опомињач* (*L'Avertisseur*), *Поклопац* (*Le Couvercle*), *Бунтовник* (*Le Rebelle*), *Понор* (*Le Gouffre*), *Прибирање* (*Recueillement*), *Залазак романтичног сунца* (*Le coucher du soleil romantique*) и *Поноћни испит* (*L'examen de minuit*).

Збирка Бранимира Живојиновића потврђује најфреквентније присуство једносложних наслова, односно њиховог превода дословним еквивалентом. То су песме: *Bénédiction* — *Благослов*, *Élévation* — *Узношење*, *Correspondances* — *Узајамности*, *Les*¹⁵⁵ *Phares* — *Светионици*, *L'Ennemi* — *Непријатељ*, *La Beauté* — *Лепота*, *La Géante* — *Исполинка*, *Les Bijoux* — *Накит*, *Le Masque* [*Statue allégorique dans le goût de la renaissance, à Ernest Christophe, statuaire*] — *Образина* [*Алегорични*]

¹⁵⁴ У индексу имена песама поред наслова *Проклете жене* наводи се и први део првог стиха: *На песку испружене...*

¹⁵⁵ У преводу наслова у којима је присутан одређени или неодређени члан који се не преводи учествује преводна техника редукција.

кип по ренесансном укусу, Вајару Ернесту Кристофу¹⁵⁶], *La Chevelure* — Коса, *Une Charogne* — Стрвина, *Le Chat* [*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux*] — Мачка, *Un Fantôme* [*I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, Le Portrait*] — Привидење [*I. Тмина, 2. Мирис, 3. Оквир, 4. Портрет*], *Confession* — Исповест, *Le Flacon* — Бочица, *Le Poison* — Отров, *Le Chat* [*Dans ta cervelle se promène*] — Мачка, *L'Irréparable* — Неповрат, *Causerie* — Разговор, *Le Revenant* — Авет, *Les Chats* — Мачке, *Les Hiboux* — Сове, *La Pipe* — Лула, *La Musique* — Музика, *Sépulture* — Гроб, *L'Irrémédiable* — Неумитност, *L'Horloge* — Часовник, *Paysage* — Предео, *Le Soleil* — Сунце, *Le Cygne* [*À Victor Hugo*] — Лабуд [*Виктору Игоу*¹⁵⁷], *Les Aveugles* — Слепци, *Le Jeu* — Коцкање, *La Destruction* — Разарање, *Une Martyre* [*Dessin d'un maître inconnu*] — Мученица [*Цртеж непознатог мајстора*], *Allégorie* — Алегорија, *Le Voyage* [*À Maxime Du Camp*] — Путовање [*Максиму ди Кану*¹⁵⁸], *L'Avertisseur* — Ономињач, *Le Couvercle* — Пклопац, *Le Rebelle* — Бунтовник, *Le Gouffre* — Понор и *Recueillement* — Прибирање.

Преводилац је дослован и у погледу значења и позиције речи, чак и када се ради о преносу наслова који се састоје из синтагме, а то доказују наредне песме: *Au Lecteur* — Читаоцу, *Le Mauvais Moine* — Лош инок, *Bohémiens en voyage* — Цигани на путовању, *L'homme et la mer* — Човек и море, *Don Juan aux Enfers* — Дон Хуан¹⁵⁹ у паклу, *Hymne à la beauté* — Химна лепоти, *Le beau navire* — Лепи брод, *L'invitation au voyage* — Позив на путовање, *À une madone* [*ex-voto dans le goût espagnol*] — Једној мадони¹⁶⁰ [*Екс-вото у шпанском маниру*], *Le tonneau de la haine* — Буре мржње, *Les sept vieillards* [*À Victor Hugo*] — Седам стараца [*Виктору Игоу*], *Les petites vieilles* [*À Victor Hugo*] — Мале старице [*Виктору Игоу*], *À une passante* — Једној пролазници, *Alchimie de la douleur* — Алхемија бола, *Bruines et Pluies* — Магле и кише, *L'âme du vin* — Душа вина, *Le vin des amants* — Вино љубавника, *Les deux bonnes sœurs* — Две милосрдне сестре, *Les métamorphoses du vampire* — Преображају вампира¹⁶¹, *Un voyage à Cythère* — Путовање на Китеру¹⁶², *Le reniement de Saint Pierre* — Одрицање светог Петра¹⁶³, *L'amour et le crâne* [*Vieux cul-de-lampe*] — Амор¹⁶⁴ и лобања [*Стара вињета*], *La mort des amants* — Смрт љубавника, *La mort des pauvres* — Смрт

¹⁵⁶ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹⁵⁷ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹⁵⁸ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена.

¹⁵⁹ У овом примеру присутан је и пример транскрипције личног имена шпанског језика.

¹⁶⁰ У овом примеру присутан је и пример натурализације именице.

¹⁶¹ У овом примеру присутан је и пример трансференције именице.

¹⁶² У овом примеру присутан је и пример натурализације топонима.

¹⁶³ У овом примеру присутан је и пример натурализације личног имена.

¹⁶⁴ У овом примеру присутан је и пример натурализације заједничке именице у антропоним.

сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника, *La fin de la journée* — Свршетак дана и *Le rêve d'un curieux [À F. N.]* — Сан радозналаца [За Ф. Н.].

Наслови који следе приказују језичку ситуацију у којој описни придев из оригинала, смештен иза именице, у преводу у складу са природом циљног језика у оквиру транспозиције мења позицију тако што се налази испред именице: *La muse malade* — Болесна муза, *La Vie antérieure* — Пређашњи живот, *Parfum exotique* — Егзотичан мирис, *Remords posthume* — Посмртно кајање, *Le flambeau vivant* — Жива буктиња, *L'aube spirituelle* — Духовна зора, *Ciel brouillé* — Магловито небо, *Une gravure fantastique* — Фантастичан бакорез, *Le mort joyeux* — Весели мртавац, *La Cloche fêlée* — Напсло звоно, *Horreur sympathique* — Привлачан ужас, *Danse macabre [À Ernest Christophe]* — Мртвачко коло [Ернесту Кристофу], *Rêve parisien [À Constantin Guys]* — Париски сан [Константину Гусу¹⁶⁵], *Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]* — Проклете жене [Делфина и Хиполита¹⁶⁶], *Femmes damnées* — Проклете жене¹⁶⁷, *Madrigal triste* — Тужни мадригал¹⁶⁸, *Le coucher du soleil romantique* — Залазак романтичног сунца и *À une mendicante rousse* — Једној риђој просјакињи.

Транспозиција се и у овој збирци огледа у преводу именичких допуна из оригинала одговарајућим присвојним придевом или придевом временског односа: *Tristesse de la lune* — Лунино¹⁶⁹ туговање, *Le vin de l'assassin* — Убичино вино, *Le vin du solitaire* — Усамљениково вино, *Harmonie du soir* — Вечерња хармонија, *Chant d'automne* — Јесења песма, *Chanson d'après-midi* — Поподневна песма, *Sonnet d'automne* — Јесењи сонет и *L'examen de minuit* — Поноћни испит. У примеру назива песме *Le squelette laboureur* — Костури као копачи, присутна је такође транспозиција будући да се јединински облик именице из оригинала преноси множином, док се смисао који доноси описни придев *laboureur* у преводу остварује именицом, при чему су дате именице у односу поређења. У насловима у којима је реч о предлошкој групи уведеној везником *de* у служби именичке допуне, у преводу се појављује као именичка допуна уведена различитим предлозима: *Le goût du néant* — Жеља за ништавилом, *L'amour du mensonge* — Заљубљеност у лаж, *Châtiment de l'orgueil* — Казна за охолост. Техника

¹⁶⁵ У овом примеру присутан је и пример натурализације личног имена.

¹⁶⁶ У овом примеру присутан је и пример натурализације личних имена.

¹⁶⁷ У индексу имена песама поред наслова *Проклете жене* наводи се и први део првог стиха: *На песку испружене...*

¹⁶⁸ У овом примеру присутан је и пример трансференције именице.

¹⁶⁹ У овом примеру присутан је и пример натурализације именице.

транспозиције описује и пренос наслова *Toute entière* — *Она сва* у којој се придевска синтагма преноси адекватном заменичком групом.

Живојиновић смисао следећих наслова: *À celle qui est trop gaie* — *Превеселој*, *Le crépuscule du soir* — *Сутон*, *Le crépuscule du matin* — *Осврт*, *À une dame créole* — *Једној креолки*, као и пример *Le Serpent qui danse* — *Разиграна змија* транспонује адекватно, на економичан начин, односно применом преводне технике редукције. Са друге стране, преводилац одређене наслове применом експанзије на разне начине проширује, стилизујући тако свој израз, што илуструју називи песама: *La muse vénale* — *Муза која се продаје*, *La fontaine de sang* — *Чесма из које шикља крв*, *Le vin des chiffonniers* — *Вино скупљача крпа*, *Le Possédé* — *Сав обузет њоме* и *Obsession* — *Вечита мора*. Песме које Бодлер насловљава бројевима, док се у индексу имена наводе уз први стих, преводилац на исти начин нотира у збирци, доделивши њиховом наслову први стих или део стиха, што и на овај начин имплицира постојање експанзије у комбинацији са другим техникама – редукцијом, модулацијом и транспозицијом. Објашњено приказују следећи примери: V [*J'aime le souvenir de ces époques nues*] — V [*Ја се присећам радо нагих времена старих...*], XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*] — XXV [*Обожавам те попут свода ноћног ил' дуге...*], XXV [*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*] — XXVI [*Tu би да цео свет се у твој будоар смести...*], XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*] — XXVIII [*У хаљини што се прелива и вије...*], XXXII [*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*] — XXXIV [*Док једне ноћи лежах с неком Јеврејком ружном...*], XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si mon nom*] — XLI [*Ове стихове теби посветих...*], XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*] — XLIV [*Самотна душо јадна, шта ћеш вечерас рећи...*], C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*] — CIII [*Да однесемо унак...*], XCIX [*Je n'ai pas oublié, voisine de la ville*] — CII [*Нисам заборавио...*].

Приликом превода наслова написаних на латинском језику, преводилац примењује трансференцију пресликавши латински назив. Међутим, он у овом случају у загради додаје и превод наслова, чиме дословним методом проширује наслов, односно присутна је експанзија. Речено илуструју примери: *Sed non satiata* — *Sed non satiata* (*Али незадовољена*), *De profundis clamavi* — *De profundis clamavi* (*Из дубине вичем к теби*), *Duellum* — *Duellum* (*Двобој, битка*), *Semper eadem* — *Semper eadem* (*Увек иста*) и *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda* (*Тужна и луталица*). Једино се у преводу дела на латинском *Franciscae meae laudes* — *Похвале мојој Франсоази* наслов преноси

само српским еквивалентом. Сличност испитиваних језика огледа се у преводним еквивалентима који се у српски језик из француског језика потпуно пресликавају, као што је то пример у преводу наслова: *L'Albatros* — *Албатрос*, *L'Idéal* — *Идеал*, *Le Vampire* — *Вампир* и *Le Balcon* — *Балкон*, који такође приказују трансференцију. Блок песама које су у оригиналу назване *Spleen* у преводу трансференцијом постају одговарајући еквивалент *Сплин* — *Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*] — *Сплин*, *Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*] — *Сплин*, *Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*] — *Сплин*, *Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*] — *Сплин*.

Натурализација је присутна у превођењу наслова сачињених из личних имена, што потврђују наслови песама: *Le Léthé* — *Лета*, *La Béatrice* — *Беатрича*, *Abel et Caïn* — *Авељ и Каин*, *Lesbos* — *Лезбос*, као и песма *Les Litanies de Satan* — *Литаније Сатани*. Наслов *Sisina* — *Сизина* приказују технику транскрипције антропонима.

Промењен угао сагледавања изворне слике објашњава преводачка трансформација модулација уз помоћ које се доказује превод следећих назива песама: *Réversibilité* — *Наличја* и *L'Héautontimorouménos* [*À J. G. F.*] — *Сопствени крвник* [*За J. G. F.*].

Техника синонима бележи се у примеру *Bien loin d'ici* — *Далеко, далеко одавде* у којем је прилог *Bien* који интензивира смисао другог прилога *loin* пренет на тај начин што се интензитет дочарава понављењем прилога *Далеко*.

Пример *Le Guignon* — *Зла срећа* приказује компонентну анализу будући да се именица разложила у именску групу која заправо представља појмовну целину.

5.3.6.2. Егзотичан мирис

Parfum exotique

Егзотичан мирис¹⁷⁰

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Када, у топло вече јесење, склапам очи,
дишући мирис врели што бије из твог недра,
ја видим где се нижу прибрежја нека ведра
на која вечно исти сунчев се пламен точи;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

дрвеће видим чудно и воће што се сочи
на острву том лењом где природа је штедра;
мушкарце чија тела и витка су и једра,
и жене чији поглед о истини сведочи.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Вођен мирисом твојим у крај где нема зима,
ја видим луку пуну катарки и једара
још сасвим заморених од таласавих плима,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

докле се дах зеленог тамаринда и нара,
дах што ваздухом струји и ноздрве надима,
сплиће у мојој души са певањем морнара.

Живојиновић своју паралелну песму у свим стиховима гради у четрнаестерцу. На самом почетку верно и уз поштовање интерпункције преноси везник *Quand = Када*, затим стиховне целине *les deux yeux fermés* и *en un soir chaud d'automne* премешта, тако што најпре исказује другу, дословном падежно-предлошком конструкцијом у *топло вече јесење* уз специфичну позицију описног придева *јесење* смештеног иза именице како би тиме истакао годишње доба; овај придев наине преноси значење предлошке групе *d'automne*, којим се због промене граматичке категорије осликава преводна техника транспозиција. Када је реч о именичкој синтагми *les deux yeux fermés*, она у Живојиновићевом стиху транспозицијом постаје реченица *склапам очи* којом се потпуно преноси значење француског номиналног склопа уз редукцију бројног

¹⁷⁰ (Bodler 2018: 40)

придева *deux*. Глаголом *склапати* несвршеног вида исказује се трајност радње. Преводац је у овом стиху доследан интерпункцијском знаку зарез. Други стих започет је глаголским прилогом садашњим глагола *дисати* (*дишући*) којим се исказује истовременост са радњом из претходног стиха а он представља адекватан превод почетка стиха *Je respire*; будући да је презентски облик глагола *respirer* (*Je respire*) преведен неличним *дишући*, присутна је транспозиција. У преводу именице *l'odeur* Живојиновић је дослован супстантивним одабиром *мирис*, обогаћеним придевом *врели* који се заправо у оригиналу везује за именицу *ton sein*, пренету одговарајућим падежно-предлошким склопом *из твог недра*. Свој израз преводац проширује релативном реченицом *што бије* којом песничку слику појачава, и то применом експанзије. Трећи стих започет је тако што се заменицом *Ја* наглашава присуство песника; за њу се везује верно пренет глагол перцепције *voir* (*Je vois*) = *видим* који се развија у реченицу *где се нижу прибрежја нека ведро*; почетак реченице *где се нижу* представља транспозицијом пренет повратни глагол *se transposer*; синтагма *прибрежја нека ведро* осликава преводиочеву дословност чак и у преносу постпонираног описног придева у односу на именицу, притом и неодређени члан из оригинала *des* у преводу постаје одговарајући придевски облик *нека* који претходи описном придеву и смешта се између њега и именице. У последњем стиху ове строфе, преводац приступа слободније. Постојаност сунца која се огледа у придеву *monotone*, Живојиновић преноси придевским обликом *исти* који је у овом контексту његов српски синоним, чиме се приступа техници синонима. Замену множине именице *les feux* преводним еквивалентом у једнини *пламен* објашњава транспозиција. Значење глагола *éblouir* (*éblouissent*) модулирано је радњом коју осликава глагол *точити се* (*се точи*), а ова радња употпуњена је прилогом *вечно*, што значи да је осим модулације заступљена и експанзија. Преводац остаје доследан обгрљеној рими у овом стиху, док музикалност свог изражавања постиже безвучним сугласницима *с*, *ч* и *ш* и звучним *ж*, као и сонантом *р* пренетим из изворника.

Први и други стих друге строфе у преводу мењају своја места, што је резултат преводачке трансформације компензације. Преводац примењује експанзију тиме што понавља глагол *Видим* за који се везује именичка синтагма *дрвеће чудно* која представља дословни превод номиналне групе *Des arbres singuliers*. Смештањем описног придева иза именице, фокус се са именице премешта на придев. Именски склоп *des fruits savoureux* транспозицијом постаје реченица *воће што се сочи* у којој се

глаголом *socchiti se* (*se сочи*) из истог семантичког поља из којег је и у француском језику придев *savoureux* преноси смисао. У првом полустиху другог стиха *на острву том леном*, осим дословног метода, присутна је експанзија, будући да Живојиновић свој израз употпуњује предлогом *на* и показним придевом *то* (*том*). Почетак другог полустиха *где природа* дослован је, док је наставак *је штедра* пренесен у оквиру транспозиције, будући да су глагол *donner* (*donne*) и придев *штедра* из истог семантичког поља. Трећи стих прати смисао у погледу дословности. Приметна је транспозиција, односно промена граматичке категорије једине у множину, када је реч о именици *le corps*, транспонованој у номиналну форму *тела*, у складу са супстантивом у множини *мушкарци* на који се и односи. У овом стиху инсистира се на везнику *и* који се осим тога што је једном пренет следећи оригинал, присутан у још једном случају, што је полисиндетско изражавање. Доминантност овог везника уочава се и на почетку четвртог стиха у којем је преведен поштујући изворни стих, а он повезује антецеденс *жене* и његову релативну реченицу *чији поглед о истини сведочи*; у овој се реченици негује дословни приступ, осим у погледу глагола *сведочити* (*сведочи*) којим се модулира изворно значење глагола *étonner*. У другој строфи Бранимир Живојиновић одабраним песничким лексиконом осликава сугласнике *ћ*, *ч*, *ш* и *ж*, поштујући интерпункцију и обгрљену риму.

Први полустих у трећој строфи дословно је пренет; и у овом случају преводилац присвојни придев *твој* (*твојим*) смешта након именице, док други полустих *vers de charmants climats* преноси слободно, тако што топли јесењи контекст замењује зимским, односно изражава се модулацијом, али и експанзијом, понудивши српском читаоцу реченичну конструкцију *у крај где нема зиме*. Други стих потпуно прати оригинални, једино се позиција предлошких група *de voiles et de mâts* у преводу мења тако што се најпре спомињу *катарке* а потом *једра*, а не обрнуто како стоји у оригиналу. Први полустих трећег стиха ове строфе *jouir s'avec les amoureux* представља дослован превод полустиха *Encor tout fatigués*, док се у другом полустиху од техника издваја модулација, јер преводилац синтагму *la vague marine* преводи конструкцијом *таласаве плиме* којом преноси дух мора на другачији начин. Смисао именице *la vague* на неки начин чува се употребом придева *таласаве* из истог семантичког поља, док се супстантивом *плиме* појачава песничка слика. Ова строфа успешно пресликава алитерацију сугласника *л* и *р*, као и интерпункцију. Што се начина римовања тиче,

Живојиновић одступа од парне риме у овој строфи, тако што римује први и трећи стих, док други стих риму остварује са првим стихом наредне строфе.

Последња строфа започета је поштовањем временске одреднице садржане у везнику *Pendant que*, адекватно пренете везничком формом *докле* којом се упућује на симултаност радњи из треће и четврте строфе. Именицу *le parfum* преводилац у српски језик доноси супстантивом *дах* којим се персонификују вршиоци, а то су *зелени тамаринд и нар*. Оваквим преводилачким потезом, Живојиновић заправо изворну множину синтагме *des verts tamariniers* транспонује тако што слику са *зеленим тамариндом* обогаћује плодом *нара*, којим остаје веран морском контексту, илуструјући притом експанзију, поред транспозиције која се огледа у преносу множине једнином. У наредном стиху понавља се супстантив *дах* који уводи релативне реченице *што ваздухом струји и ноздрве надима*. Иако прилично доследан изворнику, Живојиновић у овом стиховном комплексу не изражава личну дативску заменицу *те* (*т'*) што се дешава у оквиру редукције, док супстантив у једнини *la narine* изражава преводним еквивалентом у множини *ноздрве* што објашњава транспозиција. Последњим стихом преводилац још једном потврђује дословност, чак и у погледу места стиховних конституената, као и у преносу ликвида *л* и *р* којим његова строфа постиже звучност. Први и трећи стих ове строфе римом су повезани за други стих претходне, док други стих гради риму са првим и трећим стихом претходног терцета.

Римовани лексикон Бранимира Живојиновића обилује женском римом коју доказују речи: *очи/точи, недра/ведра, сочи/сведочи, штедра/једра, зима/плима/надима и једара/нара/морнара*.

5.3.6.3. Сплин

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

СПЛИН¹⁷¹

Ја сам ко краљ у земљи где киша стално пада,
богат, али без моћи, млад, ал' жив одвајкада,
краљ што презире смерне наклоне учитеља,
досађује се с псима, и ништа му веселја
не пружа – соколови, дивљач, ни светковине,
ни народ његов што му под прозорима гине.
Ни гротескна балада будале-миљеника
не ведри чело овог свирепог болесника;
кревет му, љиљанима везен, постаје раком,
а дворске даме, што се дају владару сваком,
не знају више наћи хаљине доста срамне
да костуру том младом бар осмејак измаме.
Алхемичар пак његов никада није знао
да искорени отров који га огубао,
нит' купањем у крви – латинским обичајем
којег се многи моћник сећа пред издисајем –
постиже да се згреје ова лешина тупа
што се уместо крвљу зеленом Летом купа.

Живојиновићев начин исказивања Бодлеровог александринца четрнаестерцем наставља се и у песми *Сплин* коју започиње у дословном маниру.

Други полустих првог стиха *где киша стално пада* транспозицијом и на проширенији начин преноси смисао придева *pluvieux*. Применом технике експанзије, непрестаност радње додатно појачава прилог *стално*. Други стих најпре остаје у оквиру дословности, затим Живојиновић примењује транспозицију у преносу придева *impuissant* предлошко-падежном везом *без моћи*, затим верно транспонује придев *jeune* адекватом *млад*, а потом се примењује модулација, будући да се значење придевске групе *très vieux* замењује придевом другог значења *жив* појачаним прилогом за време

¹⁷¹ (Bodler 2018: 116)

одвајкада. На овај начин, преводац еуфемизује старост краља. Интерпункција се пресликава и додаје још један зарез. У трећем стиху понавља се именица *краљ* за коју се везује релативна реченица у оквиру које се примећује транспозиција, будући да је партиципски глаголски облик *méprisant* пренет презентским обликом глагола *презирати* (*презире*), потом се израз обогаћује придевом *смерне*, дакле служећи се експанзијом у овом случају, преводац трансферира значење стиха које је у осталим сегментима пренето дословним методом, што је случај и у првом полустиху четвртог стиха. Када је реч о другом полустиху *и ништа му весеља* који се опкорачењем наставља у пети стих глаголом *не пружа*, он у ствари преноси први полустих петог стиха *Rien ne peut l'égayer*; у овом се примеру изостављањем модалног глагола *pouvoir* (*peut*) бележи редуција, док се глагол *égayer* експанзијом разлаже у конструкцију *пружити весеље* (*весеља не пружа*). На глагол се надовезују именице *соколови*, *дивљач* које верно преносе супстантиве *faucou* и *gibier* уз промену следа именица. У поменутих примерима *соколови* и *дивљач* једински облик се транспозицијом замењује одговарајућим множинским. Сегмент четвртог стиха *comme avec d'autres bêtes* редукован је, али Живојиновић пети стих обогаћује именицом *ни светковине* која се у оригиналу не спомиње, дакле његово изражавање описује експанзија. У шестом стиху превод прати оригинал, уз додавање дативске заменице са посесивном вредношћу *му*, дакле применом експанзије. Партицип презент глагола *mourir* (*mourant*) замењен је презентским обликом глагола *гинути* (*гине*), односно присутна је транспозиција. Када је реч о предлошкој групи *en face du balcon*, она се модулира предлошко-падежном везом *под прозорима* којом се не нарушава смисао, будући да и оригинална и преводна именица реферирају на место краљевог обитавалишта.

У наредном се стиху понавља везник *Ни* који уводи трансферирану синтагму *гротескна балада*, допуњену сложеницом занимљивог склопа *будале-миљеника* која адекватно преноси смисао изворне предлошке групе *Du bouffon favori*. Осми стих пренет је потпуно поштујући Бодлера, чак и у погледу позиције лексичких елемената. Једино се редуцијом одступа од преноса другог дела негације глагола *ne plus distraire* (*ne distrait plus*). Именска група *Son lit fleurdélicé* постаје именица *кревет* и заменица у дативу *му* којом се преноси посесивност изражена у изворном присвојном придеву *Son* што објашњава транспозиција, док се придев *fleurdélicé* изражава експанзијом придевском групом *љилјанима везен* којом преводац свој израз стилизује. Други полустих *se transforme en tombeau* преведен је верно стиховним делом *постаје раком*.

Ритмика овог стиха одступа од изворне будући да реченицу деле додатна два знака зарез. Почетак десетог стиха *a дворске даме* потпуно верно преноси значење изворника *Et les dames d'atour*. Реченица *pour qui tout prince est beau* на слободнији начин фигурира у преводу – релативном реченицом *што се дају владару сваком*. Именица *prince* синегдохом постаје *владар*, а предикат *est beau* модулацијом се изражава глаголом *дати се (дају се)*. Интерпункција се у овом стиху потпуно пресликава. У наредном је стиху преводилац веран оригиналном изразу, једино се уочава транспозиција и то у преводу предлошке синтагме *d'impudique toilette* у једнини одговарајућом именском групом у множини *хаљине доста срамне*, у оквиру које је такође присутна експанзија, будући да је номинална група употпуњена прилогом *доста*. Дванаести стих махом остаје у домену дословног превода. Позиција конституената синтагме *костуру том младом* одлика је уметничког стила. Свом изразу преводилац додаје речцу *бар* којом се истиче реч уз коју стоји, у овом случају маркира се глаголска конструкција *измамити осмејак (осмејак измаме)*.

Део тринаестог стиха *Le savant qui lui fait de l'or* на економичан начин редуцијом преноси смисао супстантивним одабиром *Алхемичар пак његов* којим се истовремено илуструје и транспозиција личне заменице у служби индиректног објекта *lui* присвојним придевом *његов*. Када је реч о глаголу *pouvoir (n'a jamais pu)* у француском перфекту (*le passé composé*) – модулира се глаголом *знати (никада није знао)*. У склопу четрнаестог стиха, приступа се модулацији, јер се предлошки склоп *De son être* исказује релативном реченицом *што га огубао*, а приликом превода синтагме *l'élément corrompu* именицом *отров* од техника је употребљена такође модулација. Негација се наставља у наредном стиху, апокопираном формом везника *нит'* који уводи именичку групу *купање у крви*, адекватно транспоновану. Релативна реченица *qui des Romains nous viennent* редуцијом, али и транспозицијом именице *Romains* у придев *латински* постаје синтагма *латински обичај* којом се без обзира на редуковање изворног израза преноси његова суштина. Именица *les puissants* из наредног стиха до српског читаоца долази у виду једнине *моћник*, супстантивним обликом којем претходи заменица *многи*, те је и глагол *сећати се (се сећа)* у трећем лицу једнине, дакле осим транспозиције, овакав преводиочев начин изражавања објашњава и експанзија. Прилошку одредбу за време *sur leurs vieux jours* преводилац схвата и преноси на песнички начин структуром *пред издисајем*, која иако модулира изворника, метафором преноси песникове речи. Када је реч о глаголу *savoir (n'a su)*, модулацијом

постаје глагол *постићи* (*постиже*) за који се везује дословно преведен наставак стиха *да се згреје ова лешина тупа*. Живојиновић аугментативним обликом *лешина* ставља акценат на овај сегмент стиха. Релативном реченицом последњег стиха постиже се то да се *лешина* у реци купа а не да река *Лета* протиче *лешином*, како је речено у оригиналу. Дакле присутна је модулација која се постиже заменом глагола *couler* (*coule*) глаголском формом *купати се* (*се купа*).

Парна рима из оригинала присутна је и у преводу, а њу преносе речи разноврсних дужина међу којима се пре свега издваја женска рима, осликана упареним речима: *пада/одвајкада*, *светковине/гине*, *раком/сваком*, *срамне/измаме*, *знао/огубао* и *тупа/купа*. У римованом пару *учитеља/весеља* приказује се дактилска рима, док се парови: *миљеника/болесника* и *обичајем/издисајем* поклапају у чак четири слога.

5.3.6.4. Закључак

Са укупно сто четрдесет две преведене песме у збирци *Цвеће зла*, издање Бранимира Живојиновића у српски језик и у српску културу доноси једно од свеобухватнијих преводних верзија овог Бодлеровог дела. Публикација која се разматрала издата је 2018. године као прештампана верзија примарно публиковане збирке 1975. године. Потреба да се *Цвеће зла* у преводу Бранимира Живојиновића штампа у новим издањима, чак и постхумно објављеним, сведочи о томе колико је дубоко у српској култури настањена лирика Шарла Бодлера, толико да се појављују нови издавачи у жељи да његово песништво опстане у полисистему, којег без сумње у савременијем свету преплављују нови књижевни модели. Оваквом присутношћу Бодлера у српском књижевном полисистему тешко да ће ишта моћи да скрајне.

Иако по образовању германиста, Живојиновић нам је понудио разрешење поетике Шарла Бодлера на особит, уметнички начин, чиме је приказао свој преводачки дар и у препевима француске поезије. Пружио је такође увид у могућност да се александринац пренесе српским четрнаестерцем који досад у разматраним збиркама на овакав начин нисмо имали прилику да сагледамо. Захваљујући томе, као и одличном познавању природе француског језика и Бодлеровог симболизма, а пре свега следећи песнички таленат, преводилац је могао да у већој мери приступи дословном методу у преносу знатног броја сегмената стихова. Како би остао веран изворном контексту, прилично је примењивао транспозицију што је и очекивано,

узевши у обзир различитост супротстављених језика. Тако се именичка синтагма замењује реченицом (*les deux yeux fermés* — *кад скланам очи*; *des fruits savoureux* — *воће што се сочи*) или се, са друге стране, реченица преводи номиналном групом (*qui des Romains nous viennent* — *латински обичај*). Транспозиција се огледа и у преносу једине множином (*le corps* — *тела*) или пак променом глаголског облика (*méprisant* — *презире*). Применом модулације (*éblouir* — *точити се*; *étonner* — *сведочити*; *vers de charmants climats* — *у крај где нема зиме*; *la vague marine* — *таласава плина*; *vieux* — *жив одвајкада*; *en face du balcon* — *под прозорима*; *de son être* — *што га огубао*) Живојиновић је свој израз учинио више поетским, оставивши на тај начин лични печат на своје препеве. Каткад је чак своје лирско изражавање редуковао или амплификовао глаголским, именичким, прилошким облицима или реченицом (*Видим*; *краљ*; *светковине*; *нар*; *доста*; *вечно*; *стално*; *што бије*) посредством преводних метода редукције и експанзије. Његову преводилачку виртуозност одликује дословни превод праћен уметничким сензибилитетом који му даје слободу да стихове прилагођава. Према најупечатљивијој компоненти, Живојиновићев превод би се могао објаснити римованим преводом Андреа Лефевра. Узевши у обзир чињеницу да више поштује оригинал, него ли што се приклања циљном језику, стил превођења Бранимира Живојиновића према Најди више одговара формалној него функционалној еквиваленцији. На ову перспективу се потпуно логично ослања теорија Питера Њумарка којом се инсистира на превођењу речи. Међутим, чак и тада се не изоставља стил, форма или звучни ефекат које Живојиновић свакако својим преводом српском читаоцу доноси. Уметничка слобода преводиоца огледа се и у томе што риму сачињава на занимљив начин, упарујући чак по три речи. Још једном преводном варијантом, у овом случају Живојиновићевом, доказано је да је у процесу превођења поезије веома тешко држати се само једног чиниоца, било да се ради о речима, о рими, о броју слогова или о духу дела. Једноставно је немогуће не прилагодити преводилачко изражавање одређеним елементима који од сваког препева чине уметничко дело које се не може тако лако описати и дефинисати, као што то доказује и уплив потпуно различитих приступа које нуди теорија превођења.

5.3.7. *Цвеће зла* у преводу Леона Којена

5.3.7.1. О преводиоцу и о збирци

Професор историје филозофије на Филозофском факултету и естетике и теорије књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, Леон Којен¹⁷² (рођен 1945. године) понудио је више дела из ових области. Осим бројних научних радова који се баве филозофским, књижевним, културним или уметничким темама, Којен је приредио неколико стручних монографија, међу којима су следећа дела: *Огледи из филозофске психологије*, *Студије о српском стиху*, *У тражењу новог*, *Огледи о поезији*, *Три жива песника: Растко Петровић, Милан Дединац, Душан Матић* и *Уметност и вредност*. Учествовао је у преводу Јакобсоновог дела *Огледи из поетике* и у целости је превео књигу овог писца под називом *Јакобсон: поетика и метрика*. Којен је преводилац дела филозофа Џерома Столница (Jerome Stolnitz) насловљено *Две студије о настанку модерне естетике*.

Говорећи о преводу збирке *Цвеће зла*, публиковане 2021. године у издавачкој кући *Чигоја штампа* из Београда, поводом двестогодишњице рођења Шарла Бодлера, Којен је гостујући из тог разлога у радијској емисији, поменутој у првој подбелешци овог поглавља, објаснио да му је циљ био да тиме што није превео целу збирку, желео заправо да је пренесе детаљније, понудивши читаоцима двојезично издање које прате коментари о песмама. Ради се у ствари о песмама без којих је Бодлерова поезија незамислива, објашњава преводилац. Избор двојезичног издања је, како наводи Којен, једини адекватан начин да читалац поезију сагледа и разуме.

У поговору своје преведене збирке (Бодлер 2021: 277) Којен износи податак да је настојао да изабере песме неоспорне вредности, оне које барем тако данас изгледају, а да што мање изневери формалну и тематску разноврсност збирке. Желео је песничким одабиром да прикаже сазревање Бодлеровог сензибилитета, ослободивши се и последњих општих места касног романтизма, док је стих добио индивидуални печат којег раније није било. Осим тога, преводилац (Бодлер 2021: 279) наводи и свој други циљ, а то је да истакне Бодлерову тежњу ка концентрацији израза. Важно је напоменути да се водио жељом да на српском језику пружи целовиту представу о Бодлеру као зачетнику модерне поезије, али уједно и о њему као нашем савременику, који је то више него што су други песници његовог времена, додавши да се песме могу

¹⁷² О преводиоцу сазнајемо из интернет садржаја: <<https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/4324321/leon-koen.html>> и <<https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib>>.

упоредити са оригиналним издањем из 1861. године (Бодлер 2021: 285). Када је реч о напоменама, Којен у поговору (Бодлер 2021: 289) објашњава још да оне омогућавају да се прати хронолошки развој Бодлеровог песништва, чијем разумевању доприносе одређене биографске и књижевне чињенице. Понегде је, како образлаже, додао објашњења неопходна да би се схватио пуни смисао песама. Преводац своју збирку завршава речима да независно од свих разлика које постоје међу културама, Бодлеров глас остаје присутан. Упркос раскораку његовог и данашњег времена, он и данас постоји у дијалогу са нама, као један од најдубљих песника модерног доба. (Бодлер 2021: 293).

Збирка о којој је у овом поглављу дисертације реч састављена је из наредних целина: *Сплин и Идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цвеће зла*, *Побуна и Смрт*. Подразумева се да се на самом почетку налази песма *Читаоцу (Au Lecteur)*. Што се тиче сегмента *Сплин и Идеал*, у њему су садржане следеће песме: *Албатрос (L'Albatros)*, *Рђав монах (Le Mauvais Moine)*, *Непријатељ (L'Ennemi)*, *Човек и море (L'homme et la mer)*, *Лепота (La Beauté)*, *Идеал (L'Idéal)*, *Див-жена (La Géante)*, *Мачке (Les Chats)*, *Химна лепоти (Hymne à la beauté)*, *Накит (Les Bijoux)*, *Егзотични мирис (Parfum exotique)*, [*Обожавам те попут ноћног свода висока...*¹⁷³] (XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*]), *Sed non satiata (Sed non satiata)*, [*У одећи која се таласа и прелива...*¹⁷⁴] (XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*]), *Лешина (Une Charogne)*, *De profundis clamavi (De profundis clamavi)*, *Лета (Le Léthé)*, *Посмртно кајање (Remords posthume)*, *Балкон (Le Balcon)*, *Привиђење [1. Тмине, 2. Мирис, 3. Рам, 4. Портрет] (Un Fantôme [I Les Ténèbres, II Le Parfum, III Le Cadre, IV Le Portrait])*, [*Ову ти песму дајем, на моје ако име...*¹⁷⁵] (XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si ton nom*]), [*Самотна душо јадна, шта ћеш вечерас рећи...*¹⁷⁶] (XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*]), *Жива буктиња (Le flambeau vivant)*, *Преобраћења (Réversibilité)*, *Духовна зора (L'aube spirituelle)*, *Флакон (Le Flacon)*, *Moesta et errabunda (Moesta et errabunda)*, *Отров (Le Poison)*, *Позив на путовање (L'invitation au voyage)*, *Непоправљиво (L'Irréparable)*, *Разговор (Causerie)*, *Радосни мртвац (Le mort joyeux)*, *Напукло звоно (La Cloche fêlée)*,

¹⁷³ Песма је сходно оригиналу наведена без наслова и редног броја, али се у индексу песама наводи њен први стих.

¹⁷⁴ Песма је сходно оригиналу наведена без наслова и редног броја, али се у индексу песама наводи њен први стих.

¹⁷⁵ Песма је сходно оригиналу наведена без наслова и редног броја, али се у индексу песама наводи њен први стих.

¹⁷⁶ Песма је сходно оригиналу наведена без наслова и редног броја, али се у индексу песама наводи њен први стих.

Сплин¹⁷⁷ [Пливиоз, озловољен против читавог града...] (*Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*]), Сплин [Хиљадугодишње су успомене у мени...] (*Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*]), Сплин [Личим на краља земље где киша вазда пада] (*Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*]), Сплин [Кад ниско, тешко небо као покрив належаје...] (*Spleen* : [*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*]) и Чежња за ништавилом (*Le goût du néant*).

У оквиру наредног сегмента *Париске слике*, Којен преводи следеће песме: *Пејзаж* (*Paysage*), *Сунце* (*Le Soleil*), *Лабуд* [Виктору Игоу] (*Le Cygne* [À Victor Hugo]), *Седам стараца* [Виктору Игоу] (*Les sept vieillards* [À Victor Hugo]), *Мале старице* [Виктору Игоу] (*Les petites vieilles* [À Victor Hugo]), *Слепци* (*Les Aveugles*), *Једној пролазници* (*À une passante*), *Сутон* (*Le crépuscule du soir*), *Коцка* (*Le Jeu*), *Заљубљеност у лаж* (*L'amour du mensonge*), [Служавка доброг срца, на коју љубоморни...¹⁷⁸] (*C* [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*]), *Магле и кише* (*Brumes et Pluies*) и *Осврт* (*Le crépuscule du matin*). Сегмент *Вино* садржи само песму *Вино скупљача крпа* (*Le vin des chiffonniers*).

Блок под називом *Цветови зла* броји следеће песме: *Уништење* (*La Destruction*), *Проклетнице* (*Femmes damnées*), *Две милосрдне сестре* (*Les deux bonnes sœurs*), *Фонтана крви* (*La fontaine de sang*), *Алегорија* (*Allégorie*), *Метаморфозе вампира* (*Les métamorphoses du vampire*) и *Путовање на Китеру* (*Un voyage à Cythère*).

Песма *Одрицање светог Петра* (*Le reniement de Saint Pierre*) једино је преведено дело у склопу блока *Побуна*, док *Смрт* сачињавају три песме, то су: *Смрт сиромаша* (*La mort des pauvres*), *Смрт уметника* (*La mort des artistes*) и *Путовање* [Максиму ди Кану] (*Le Voyage* [À Maxime Du Camp]).

Применом дословног превода, преводилац преноси једносложне наслове, међу којима су: *L*¹⁷⁹ *’Ennemi* — *Непријатељ*, *La Beauté* — *Лепота*, *Les Chats* — *Мачке*, *Les Bijoux* — *Накит*, *Une Charogne* — *Лешина*, *Un Fantôme* [I *Les Ténèbres*, II *Le Parfum*, III *Le Cadre*, IV *Le Portrait*] — *Привиђење* [1. *Тмине*, 2. *Мирис*, 3. *Рам*, 4. *Портрет*], *Le Poison* — *Отров*, *L’Irreparable* — *Непоправљиво*, *Causerie* — *Разговор*, *Le Soleil* —

¹⁷⁷ Наслови све четири песме из низа *Spleen* носе исти назив *Сплин*, док се у индексу наводе са првим стихом који је у сва четири случаја дат у угластој загради.

¹⁷⁸ Песма је сходно оригиналу наведена без наслова и редног броја, али се у индексу песама наводи њен први стих.

¹⁷⁹ У случајевима у којима се морфолошка категорија одређеног и неодређеног члана не преводи, тада говоримо о техници редукције.

Сунце, *Le Cygne* [À Victor Hugo] — Лабуд [Виктору Игоу¹⁸⁰], *Les Aveugles* — Слепци, *Le Jeu* — Коцка, *La Destruction* — Уништење, *Allégorie* — Алегорија, *Le Voyage* [À Maxime Du Camp] — Путовање [Максиму ди Кану¹⁸¹].

Дословни превод присутан је и у насловима песама састављених из више елемената. То доказују они наслови у којима се преноси и распоред тих елемената: *Au Lecteur* — Читаоцу, *Le Mauvais Moine* — Рђав монах, *L'homme et la mer* — Човек и море, *Hymne à la beauté* — Химна лепоти, *L'invitation au voyage* — Позив на путовање, *Les sept vieillards* [À Victor Hugo] — Седам стараца [Виктору Игоу], *Les petites vieilles* [À Victor Hugo] — Мале старице [Виктору Игоу], *À une passante* — Једној пролазници, *Brumes et Pluies* — Магле и кише, *La fontaine de sang* — Фонтана крви, *Un voyage à Cythère* — Путовање на Китеру¹⁸², *Le reniement de Saint Pierre* — Одрицање светог Петра¹⁸³, *La mort des pauvres* — Смрт сиромаша, *La mort des artistes* — Смрт уметника̄.

Песме које су написане без наслова Којен преноси у истом маниру, оставши доследан и њиховом начину навођења у индексу песама, односно преневши први стих. У преводима стихова огледају се различите преводне технике – редуција, транспозиција и модулација. Ради се о следећим делима: XXIV [*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*] — [Обожавам те попут ноћног свода висока...], XXVII [*Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*] — [У одећи која се таласа и прелива...], XXXIX [*Je te donne ces vers afin que si mon nom*] — [Ову ти песму дајем, на моје ако име...], XLII [*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*] — [Самотна душо јадна, шта ћеш вечерас рећи...], C [*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*] — [Служавка доброг срца, на коју љубоморни...].

Трансференција се примећује у преводу наслова: *L'Albatros* — Албатрос, *Le Balcon* — Балкон, *Le Flacon* — Флаконт, *L'Idéal* — Идеал, *Paysage* — Пејзаж, *Spleen* : [*Pluviôse, irrité contre la ville entière*] — Сплин¹⁸⁴ [Пливиоз, озловољен против читавог града...], *Spleen* : [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*] — Сплин [Хиљадугодишње су успомене у мени...], *Spleen* : [*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*] — Сплин [Личим на краља земље где киша вазда пада], *Spleen* : [*Quand le ciel bas et*

¹⁸⁰ У овом примеру присутна је и транскрипција личног имена.

¹⁸¹ У овом примеру присутна је и транскрипција личног имена.

¹⁸² У овом се примеру бележи и натурализација топонима.

¹⁸³ У овом се примеру бележи и натурализација имена свеца.

¹⁸⁴ Наслови све четири песме из низа *Spleen* носе исти назив *Сплин*, док се у индексу наводе са првим стихом који је у сва четири случаја дат у угластој загради.

lourd pèse comme un couvercle] — Сплин [*Кад ниско, тешко небо као покрив належа...*], укључујући и сложени пример *Les métamorphoses du vampire* — *Метаморфозе вампира* састављен од синтагме у којој су именица и њена допуна пренете трансферираним еквивалентним облицима. Превод назива песама на латинском *Sed non satiata* — *Sed non satiata, De profundis clamavi* — *De profundis clamavi* и *Moesta et errabunda* — *Moesta et errabunda* такође приказују трансференцију, с обзиром на то да се испис на латинском пресликава у циљни језик.

Наслови следећих песама: *Parfum exotique* — *Егзотични мирис*, *Remords posthume* — *Посмртно кајање*, *Le flambeau vivant* — *Жива буктиња*, *L'aube spirituelle* — *Духовна зора*, *Le mort joyeux* — *Радосни мртац* и *La Cloche fêlée* — *Нанукло звоно* примери су дословног превода уз промену позиције описног придева који се изворно налази иза именице, а који се сходно уобичајеној позицији описног придева испред именице у циљном језику на тај начин у српски језик и преноси. Замену места придева објашњава преводни метод транспозиције. Транспозицију приказују и наслови састављени из номиналне синтагме у којој предлошка група у функцији именичке допуне уведена предлогом *de* у преводу добија своју предлошко-падежну везу у акузативу *L'amour du mensonge* — *Заљубљеност у лаж* којом се указује на усмереност у правцу појма (Стевановић 1986: 417), као и стремљење ка нечему (Стевановић 1986: 464) што осликава пример: *Le goût du néant* — *Чезња за ништавилом*.

Редукцију приказују примери који смисао преносе на адекватан економичан начин: *Le crépuscule du soir* — *Сутон*, *Le crépuscule du matin* — *Освит* и *Femmes damnées* — *Проклетнице*. Експанзија је, са друге стране, забележена у примеру: *Le vin des chiffonniers* — *Вино скупљача крпа* у којем се преводац одлучује да именицу *chiffonniers* развије у синтагму *скупљачи крпа*. Натурализација је приметна у једином примеру: *Le Léthé* — *Лета*, док модулацију осликава превод *Réversibilité* — *Преобраћења*. Како се придев *bonnes* пренео синонимским обликом *милосрдне* у наслову *Les deux bonnes sœurs* — *Две милосрдне сестре*, од техника се издваја синоним. Компонентна анализа огледа се у преводу именице *La Géante* — *Див-жена*, будући да је преводни еквивалент сложеница састављена из два супстантива.

5.3.7.2. Егзотични мирис

Parfum exotique

Егзотични мирис¹⁸⁵

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Кад у јесење вече, с оба склопљена ока,
Удишем дах што ме са твојих груди напаја,
Видим обале срећне где се нижу без краја
Пламеним сунцем вазда обасјане с висока;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Лено острво неко где природа широка
Рађа чудно дрвеће, плодове ретког сјаја;
Жене погледа јасног што смелошћу осваја;
Мушкарце витког тела, пуног животног сока.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Дах ме твој носи крају где су драж и обиље,
Видим у мирној луци јарбоље и једриље,
Што је још изморено од таласа и плима,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

А мирис зеленога тамаринда и нара
Струји око мене и ноздрве ми надима
И у мојој се души меша с песмом морнар̄а.

Као што је у поговору преведене збирке објаснио (Бодлер 2021: 285), Којен сматра да је најприродније Бодлеров дванаестерац превести српским четрнаестерцем што се у песми *Егзотични мирис* и доказује.

Први стих започет је дословним преводом везника *Quand* = *Кад* на који се надовезује смисао другог полустиха из оригинала *en un soir chaud d'automne* који се преводи предлошко-падежном везом у *јесење вече* у којој се не преноси придев *chaud*, дакле бележи се редукција израза, употпуњена транспозицијом, јер је предлошка група *d'automne* у функцији именичке допуне транспонована одговарајућим описним придевом *јесење*. Када је реч о именичкој синтагми *les deux yeux fermés*, у преводу постаје дословно пренет предлошки склоп у инструменталу *с оба склопљена ока* који

¹⁸⁵ (Бодлер 2021: 37)

затвара први стих са пресликаном интерпункцијом у великој мери. У другом стиху преводилац остаје дослован верним преносом глагола *Je respire = Удишем*, повезаним са супстантивом *дах* којим се персонификује појам *груди* на који се односи. Синтагматско уланчавање лексема исте творбене породице као што је то случај у овом стиху облицима *Удишем* и *дах* осликава синтаксичко-семантичку структуру под називом *етимолошка фигура* (Ковачевић 1998: 37). Којен, слику тоpline груди, присутној у именској групи *ton sein chaleureux*, модулира, јер се смисао преноси релативном реченицом *што ме напaja* која стих проширује. Наредним стихом приказује се примена технике дословног превода у сегменту *Видим обале срећне* са постпозицијом описног придева у односу на именицу, затим се глагол *se dérouler* развија у реченицу *где се нижу без краја* која сегментом *где се нижу* транспозицијом остаје у семантичком пољу глагола, а потом се приступа експанзији, јер се израз појачава предлошком структуром *без краја*. Преводилац номиналним склопом *Пламеним сунцем* преводи синтагму *les feux d'un soleil*, односно примењена је транспозиција именице *les feux* помоћу описног придева истоветног семантичког поља *пламено*. Иста техника присутна је и у преносу придева *monotone* којим се указује на постојаност сунца, а који у преводној верзији постаје прилог *вазда*. Осим тога, транспозицијом се презентски облик глагола *éblouir (éblouissent)* трансферира у трпни глаголски придев *обасјане*, амплификован предлошко-падежном везом *с висока*. Дакле, транспозицији се у овом стиху придодаје експанзија.

Којен је у делу друге строфе *Лено острво неко где природа* применио дослован метод. Он успева да све конституенте синтагме *Une île paresseuse* пренесе, при чему је неодређени члан *Une* пренео адекватном неодређеном заменицом *неко* којој додељује специфичну позицију иза именице. Супстантив *природа* обогаћен је придевом *широка*, односно примењује се експанзија. Затим, глагол *donner (donne)* глаголским одабиром *рађати (рађа)* појављује се у наредном стиху и то модулацијом, а за њега се везује дословно пренета синтагма *чудно дрвеће*. Следи асиндетско изражавање наредне групе *плодове ретког сјаја* која у оригиналу са претходном синтагмом однос координације успоставља везником *et*. Оваквим преводним одабиром модулира се изворник, будући да се смисао придева *savoureux* техником модулације преноси именичком структуром *ретког сјаја*. Трећи преводни стих приказује наиме четврти оригинални, дакле до изражаја долази компензација. Затим се проширењем именице *поглед* придевом *јасан* бележи експанзија, као и модулација глагола *étonner (étonne)* глаголским одабиром

освојити (осваја). Последњим стихом редукује се релативна реченица и то тако што супстантив *мушкарци* добија одредбу *витког тела*, а будући да се другачијим граматичким средствима преноси изворни смисао бележи се и транспозиција. Придев *vigoureux* развија се у модулирану придевску синтагму *пуног животног сока* којом се, осим тога што на неки начин садржи смисао придева из другог стиха *savoureux* који указује на сочност, постиже особена поетичност изражавања преводиоца. Њој без сумње доприноси и звучност која се достиже присуством звучно-беззвучног пара сугласника *ж* и *ш*, као и консонанта *с*.

У трећој строфи се још једном именица *odeur* преноси супстантивом *дах* уведеним предикатом *носити (носи)* који транспозицијом преноси смисао придева *Guidé*. Прилошка одредба за место *vers de charmants climats* транспонује се именицом *крај* и месном реченицом *где су драж и обиље*. Транспозиција се у овом сегменту огледа у два случаја, и то у преносу множине *charmants climats* једнином *крај*, као и употребом именице *драж* из истог семантичког поља из ког потиче придев *charmants*. Преводилац се до краја стиха изражава експанзијом што доказује придодат крај стиху *и обиље*. Техником модулације, придев *rempli* Којен исказује придевским обликом *мирна*, затим користи координиране збирне именице *јарбоље* и *једриље* које адекватно преносе смисао предлошких група *de voiles et de mâts*, притом се понављањем сугласника *љ*, присутног и у речи *обиље* постиже музикалност. На почетку трећег стиха уочава се релативна реченица којом се примењује експанзија, затим се делом *jou* *изморено* приказује дословни превод синтагме *Encor tout fatigués* уз редукцију прилога *tout*. Предлошка структура *par la vague marine* разложена је у предлошко-падежни склоп *од таласа и плима* у којем се дословно преноси именица *la vague = талас*, док се придев *marine* модулацијом и полисиндетом исказује именицом из истог семантичког поља *море*, а то је супстантив *плиме*. Осим сонанта *љ*, мелодичност постижу и ликвиде *л* и *р*.

Симултаност исказана везничким изразом *Pendant que* преводи се везником *А* који указује на супротност. Он везује дословно пренету именицу *мирис* која добивши своју одредбу *зеленога тамаринда и нара* илуструје транспозицију множине једнином и експанзију, будући да се координацијом додаје именица *и нара* која ће у наставку строфе постићи риму са супстантивом *морнара*. И у овом као и у претходним преводним верзијама где је присутно додавање именице *нар* преводилац вероватно кратким супстантивом из семантичког поља *море* постиже одговарајући број слогова.

У наредном стиху редукцијом се изоставља релативна заменица *Qui*, глаголи *circuler* (*circule*) и *enfler* (*enfle*) трансферирани су верно у глаголске облике *струји* и *надима*; прилошка одредба за место *dans l'air* модулацијом постаје такође прилошка одредба за место *око мене*, именица *la narine* транспозицијом добија свој еквивалент у множини *ноздрве*. Последњим стихом и то везником *И* уводи се полисиндетско казивање које се наставља у превођење дословним методом. Без сумње је и у овој строфи пресликан сугласник *p* уз мање заступљене безвучне консонанте *c* и *ш*.

Начин на који Којен римује стихове песме *Егзотични мирис* идентичан је оригиналу, дакле, два пута обгрљеном римом, којој следи парна, те укрштена рима. Што се лексике тиче, њу граде парови, чинећи пре свега женску риму: *ока/висока*, *напаја/краја*, *широка/сока*, *сјаја/осваја*, *плима/надима*, *нара/морнара* и у једном случају и то упареним речима *обиље/једриље* приказује се дактилска рима.

5.3.7.3. Сплин

Spleen

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distraît plus le front de ce cruel malade ;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

СПЛИН¹⁸⁶

Личим на краља земље где киша вазда пада,
Богата а немоћна, престара а још млада,
Што, док с презрењем наклон васпитача му прима,
Досађује се с псима ил' чами крај звериња.
Ништа га не весели, ни дивљач ни соколи,
Ни народ под балконом што умире и моли.
Чак ни смешна балада луде и миљеника
Не скида боре с чела свирепог болесника;
Раскошни му се кревет у гробницу претвара,
А госпе с двора, које сваки принц очарава,
Не знају како да се распусније обуку
Да том костуру младом бар осмејак извуку.
Учењак што му злато прави узалуд снује
Да излучи из њега ту бољку што га трује,
Нит купањем у крви, леком римскога доба
Ког се моћници сете кад су бећ близу гроба,
Он згреје отупелу ту лешину где крете
Место крви да тече зелена вода Лете.

Којенов одабрани четрнаестерац у превођењу Бодлерове поезије приказан је и у препеву песме *Сплин*.

На самом почетку преводилац поређење са краљем изражава реченицом *Личим на краља*, односно техником транспозиције. Именичка допуна *d'un pays pluvieux* развијена је у реченицу *где киша вазда пада* која поново транспозицијом преноси смисао, а уз њу се бележи и експанзија, јер је израз обогаћен прилогом *вазда*. Иако поштује лексику, Којен транспонованем другог стиха уноси до сада ново схватање оригинала, употребом описних придева у женском роду чиме их повезује са појмом *земља* из претходног стиха, а не са именицом *краљ*, а замену перспективе схватања оригинала објашњава модулација. Дакле, придевским низом *Богата а немоћна* поштује

¹⁸⁶ (Бодлер 2021: 103)

изворника, док у делу *престара а још млада* замењује места придевским групама, уневши у стих прилог *још* што указује на експанзију. Транспозиција се у овом стиху примећује у томе што се придевска група *très vieux* преноси адекватним придевом *престара* са израженом увећаном особином. Интерпункцију у овом стиху у великој мери преноси. У наредном стиху партицип презента глагола *mépriser (méprisant)* развија се у временску реченицу уведена везником *док с презрењем му прима*, при чему се осим транспозиције бележи и експанзија, док се сегмент стиха *de ses précepteurs [...] les courbettes* преводи адекватно дословно синтагмом *наклон васпитача*. Присвојни придев из предлошке групе *de ses précepteurs* Којен преводи транспозицијом, тако што употребљава дативну заменицу *му*. Први део четвртог стиха *Досађује се с псима* дословно је преведен, у наставку се експанзијом уводи синонимски глагол *чамити (чами)*, повезавши предлошко-падежну структуру *крај звериња* која представља транспозицијом пренету предлошку групу *avec d'autres bêtes*. Сложена глаголска конструкција *ne pouvoir l'égayer (Rien ne peut l'égayer)*, без изражавања преводног еквивалента модалног глагола *pouvoir*, односно редукцијом, постаје проста *не веселити (не весели)*, затим се дословним методом преносе именичке групе *ни дивљач ни соколи*. Дословност се наставља и у наредном стиху сегментом *Ни народ под балконом* везавши за себе релативну реченицу *што умире и моли* којом се илуструје транспозиција због преноса глаголског придева *mourant* презентским обликом глагола *умрети (умире)* и експанзија због амплификавања изражавања координираним предикатом *и моли*.

Негација је присутна и у седмом стиху, експанзијом уз помоћ везника и речце *Чак и ни* за које се везује дословно пренета синтагма *смешна балада*, док се предлошка група која уводи именицу и описни придева *Du bouffon favori* транспонује у две именице *луда и миљеник* које смисао преносе полисиндетском ознаком везника *и*, дакле у овом случају је присутна транспозиција описног придева у именицу и експанзија помоћу везника. Експанзија објашњава преводилачки метод и у осмом стиху у којем се додаје именица *боре* у вези са поменутиим појмом *le front = чело*. Глагол *distraindre (Ne distrait plus)* модулира се глаголским одабиром *не скидати (не скида)*, док је *свиреног болесника* дословно преведен део стиха. Номинална синтагма *Son lit fleurdélicé* преводи се синонимом придева *fleurdélicé* обликом *раскошни* и транспозицијом присвојног придева *Son* у дативску заменицу *му*, док остатак стиха у *гробницу претвара* верно пресликава оригинал уз промену места конституентима стиха. Дословном техником

преводи се и наставак оригинала уз помоћ конструкције *A gosne c двора* за који се надовезује релативна реченица *које сваки принц очарава* преневши смисао уз помоћ модулације. У једанаестом стиху почетак *Ne savent plus* пренет је адекватно у форму *Не знају* уз редукцију другог дела негације, а потом се допуна помоћног глагола *savoir*, а то је глагол *trouver* који уводи објекат *d'impudique toilette* транспозицијом преобликује у реченицу *како да се распусније обуку*, у којој је синтагма *impudique toilette* у преводу добила одговарајућу глаголску конструкцију *обући се распусније*. Наредни се стих трансферира верно пратећи оригинал уз експанзију везником *бар* којим се интензивира слика. Примењује се и транспозиција уз помоћ деминутивног облика *осмејак* везаног за супстантив *souris*.

Део наредног стиха *Le savant qui lui fait de l'or* преводи се применом дословног метода *Учењак што му злато прави*, потом се глагол *pouvoir* (*n'a jamais pu*) модулира у глаголску конструкцију *узалуд снети* (*узалуд снује*). Што се тиче четрнаестог стиха, предлошка група *De son être* своди се на предлошко-падежну везу *из њега* у којој је присвојни придев *son* добио еквивалентну заменицу *њега* што се догађа у оквиру транспозиције, док се редукцијом објашњава изостављање именице *être*. Приликом превода глагола *extirper* и Којен се одлучује за модулиран глагол *излучити* (*излучи*) којим се исказује лучење слезине у којој су, као што смо већ објаснили приликом анализе ове песме, још антички лекари видели извор меланхолије. На основу таквих сазнања темељи се и *Теорија расположења* (*Théorie des humeurs*) као део античке медицине. У медицинском духу наставља се овај стих именичком групом *ту бољку*, обогаћеном релативном реченицом *што га тпује* која модулацијом и експанзијом преноси смисао номиналне синтагме *l'élément corrompu*. Негација из претпоследњег стиха фигурира у петнаестом стиху везником *Hum* који везује именичку групу *купање у крви* без изражавања показног придева *ses*, али уз поштовање осталих компоненти групе, дакле од техника се бележе дословни превод и редукција. Чини се да Којен инсистира на медицинском речнику будући да остатак стиха преноси тако што експанзијом уноси реч *лек*, док транспозиција приказује превод одредбе у форми посесивног генитива *римскога доба*. Наредни стих приказује дословни превод субјекта *les puissants* и предиката *se souviennent* адекватним реченичним конституентима *Ког се моћници сете*, док се прилошка одредба за време *sur leurs vieux jours* модулацијом преобликује у временску реченицу *кад су бећ близу гроба*. Сложена глаголска конструкција *ne pas savoir réchauffer* (*n'a su réchauffer*) редукује се у просту *згреје* која

уводи дословно преведени објекат *отупелу ту лешину* уз специфичан положај елемената синтагме у складу са поетским изражавањем. Којен овај стих амплификује преводом почетка последњег стиха уведеног релативном реченицом месног значења *Où coule*, и то експанзијом глагола *couler (coule)* који се разлаже у два стиха, у претпоследњем сегментом *где крџте* и у последњем стиху наставком *да тече*. У наставку последњег стиха преводилац приступа дословном методу.

У овој песми Којен преноси парну риму, и то већински присутном женском римом коју граде спарене реч: *пада/млада, прима/звериња, соколи/моли, снује/трује, доба/гроба* и *крџте/Лете*. Осим женске риме, искомбиноване речи *претвара/очарава* и *обуку/извуку* илуструју дактилску риму, док лексички пар *миљеника/болесника* указује на присуство речи сачињених из четири слога.

5.3.7.4. Закључак

Теоретичар и преводилац Леон Којен збирку *Цвеће зла* у издању *Чигоја штампе* из Београда припрема поводом две стотине година од рођења француског песника Шарла Бодлера. То значи да потреба да се новим преводним верзијама оживи поетика овог француског песника не престаје и поред прештампавања издања која су приредили различити преводиоци, теоретичари и писци. Двојезична верзија Л. Којена публикована 2021. године Бодлера васкрсава, не само тиме што се лирика симболизма изнова чита, већ нам омогућава да се присетимо читавог опуса овог литерарног уметника. О његовом непрекидном присуству у нашој култури сведочи и изложба организована у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић” у Београду под називом *Шарл Бодлер и Гистав Флобер – зачетници модерне европске поезије и прозе, поводом двеста година од рођења два великана француске и светске књижевности*.

Иако се ради о публикацији која броји мање преведених песама од оригиналног броја, односно преведене су шездесет четири песме, преводилац је настојао да најупечатљивијим делима читаоцима представи живот збирке и песника. Избором да свој преводни манир изражавања гради у стиху од четрнаест слогова и на начин који сматра најподеснијим, омогућио је опстанак поетике Шарла Бодлера у динамичном полисистему и у двадесетим годинама двадесет првог века. Као веома важан елемент нарације Леона Којена истиче се начин римовања који потпуно поштује иворника, стога се овакав рад може окарактерисати римованим преводом Андреа Лефевера.

Преводилац је, чини се, у одређеним сегментима своје наратије веран оригиналу, али се ипак у већини случајева удаљава од њега модулирајући глаголе (*donner* — *рађати*; *étonner* — *освојити*; *distraindre* — *не скидати*; *pouvoir* — *сметати*), затим придеве (*chaleureux* — *што ме напaja*; *savoureux* — *ретког сјаја*; *vigoureux* — *пун животног сока*; *marine* — *плиме*; *rempli* — *мирна*), као и именичку групу (*l'élément corrompu* — *та бољка што га трује*) или пак предлошку синтагму (*dans l'air* — *око мене*; *sur leurs vieux jours* — *кад су већ близу гроба*). Зато се превод Леона Којена пре може описати Најдином динамичком, односно функционалном еквиваленцијом, у оквиру које се догађају одређена подешавања текста како би се достигла природност као неприкосновени циљ на преводилачком путу. Природност израза употпуњује техника транспозиције глагола и глаголских речи (*se dérouler* — *где се нижу*; *éblouir* — *обасјане*; *guidé* — *носи*; *tourant* — *што умире*; *méprisant* — *с презрењем*), предлошких група (*avec d'autres bêtes* — *крај звериња*; *d'automne* — *јесењи*), придева (*grotesque* — *луда*; *charmants* — *драж*; *monotone* — *вазда*; *son* — *му*; *ses* — *му*) и именица (*un souris* — *осмејак*; *les feux* — *пламено*; *la narine* — *ноздрве*). Како би песничку слику обогатио елементима који су за њега важни, а са циљем да се достигне спонтаност и поетичност, Којен приступа експанзији, видљивој у додавању везника (*и, ни*), речци (*бар, чак*), прилога (*вазда, још*), предлошких спојева (*с висока, без краја*), описних придева (*широка, јасан*) и именице (*нар*). У мањој мери он испушта извесне песничке елементе, то су придеви (*chaud, ces*), именица (*l'être*), заменица (*qui*) и прилог (*tout*). Техником синонима придева (*fleurdelisé* — *раскошни*) описује се још један његов преводилачки поступак.

На природност се без сумње надовезује креативност о којој говори Фортунато Израел (1992: 106–11) у оквиру интерпретативне теорије а њу побуђује проблематика текста. Преводилац се успешно бори са конфронтацијом постављеном између два анализирана језика посебно у оном сегменту када вођен идејом *сплина*, изворника преноси медицинским речником, што је оправдано, будући да се овај појам везује за функционисање жлезде. Он у том смислу одлично познаје ауторово казивање, тежећи ка томе да се његов текст схвати, а не поставља циљ у којем је једино важно да се изврши операција над лингвистичком страном текста, на шта подсећају Селесковић и Ледерер (2014: 21–22).

Издање које приређује Л. Којен у сваком случају показује да, без обзира на све преводне варијанте збирке *Цвеће зла*, жеља за новим препевима егзистира и даје

простор и мотивацију неким новим генерацијама да се у овој области испробају, јер ће њихов наратив доспети до неких других читалаца. У таквом новооснованом полисистему биће потребе за одржавањем књижевних модела који су већ давно унети у њега, и то новопонуђеним формама. Осим свега наведеног, увидом у различите публикације указује се на присутност богате преводачке делатности нашег народа.

5.4. Закључак

Песме од којих се започиње анализа поетике Шарла Бодлера и начина на који се преносе у српски језик налазе се у првом тематском блоку збирке, названом *Сплин и Идеал*. Будући да се у самом називу овог сегмента дела јасно види да се ради о тематским и суштинским крајностима, тако су изабране и песме које на најизражајнији начин илуструју две супротстављене стране. У секцији *Сплин и Идеал* најпре се налази песма *Егзотични мирис* те *Сплин*, стога су и разматране тим редоследом. Са једне стране, песма *Егзотични мирис* богата је синестезијама које нам дочаравају срећне призоре егзотичних крајева који обилују плодовима и људима, док са друге стране у песми *Сплин* присуствујемо развоју једног живота који се креће у правцу понора, односно смрти. Разматране песме, дакле, на другачији а уједно и интегративан начин теже да прикажу целовитост промишљања и казивања овог песника.

Обе песме написане су у александринцу којим иначе обилује збирка, а који је распоређен тако да је у првој песми у структури сонета, док га песник у другој песми поставља у астрофичној форми. Тематски супротстављеним песмама пружио се увид у различитост риме којом свој израз структурише Шарл Бодлер. Дакле у сонету је приказана обгрљена рима два пута, те равна и укрштена рима још два пута. У другој песми ради се о равној, тј. праћеној, односно близаначкој рими.

Када је реч о преводним решењима разматраних песама, у анализу је уврштено седам збирки угледних српских интелектуалаца двадесетог и двадесет првог века. Првим преводом Јована Палавестре из 1918. године започет је пут инфилтрирања Бодлерове поезије у наш језик и културу. Касније је сагледан превод Мите Јовановића из 1937. године, те превод Коље Мићевића из 1979. године, затим преводачки рад Милована Данојлића из 2005. године, као и збирка Николе Бертолина публикована 2006. године, потом преводна варијанта Бранимира Живојиновића из 2018. године и на крају се анализирао превод Леона Којена објављен 2021. године.

Како бисмо преводни материјал размотрили и описали на темељан начин ослонили смо се на пет традуктолошких теоријских оквира, који су употпуњени објашњењима из угла морфосинтаксе и стилистике.

Теорија полисистема коју је поставио Итамар Евен-Зохар пружила нам је могућност да преводну књижевност сагледамо као подсистем великог система, односно полисистема, како бисмо схватили на који начин су преведене збирке ушле у српски полисистем у различитим историјским тренуцима.

Уз помоћ поделе Андреа Лефевра који је поетско превођење поделио на седам типова – фонемски превод, дословни превод, метрички превод, преношење поезије у прозу, римовани превод, превод слободним стихом или интерпретацију – свако преводно решење је описано на основу најдоминантнијег елемента. Најзаступљенији је римовани превод којим смо окарактерисали превођење свих преводаца осим Јована Палавестре чији је рад дефинисан последњим типом, тј. интерпретацијом. Поред римованог превода, присутан је и метрички превод уочен у раду Мите Јовановића, Коље Мићевића и Милована Данојлића који су француски александринац успешно, у скоро свим стиховима, пренели српским дванаестерцем.

Подела Јуцина Најде на формалну и функционалну или динамичку еквиваленцију омогућила је груписање српског корпуса на основу тога да ли је превод окренут изворнику или циљном језику. Будући да преводне верзије садрже елементе и једне и друге еквиваленције, узет је у обзир присутнији начин превођења и општи утисак песама. Тако смо у формалну еквиваленцију сврстали преводни манир Мите Јовановића и Бранимира Живојиновића. Функционалном или динамичком еквиваленцијом описали смо превод Јована Палавестре, затим Коље Мићевића, те Милована Данојлића, Николе Бертолина и Леона Којена. Овакав резултат је и очекиван будући да се ради о превођењу поезије које, како би се испунили сви формални и значењски услови, намеће низ прилагођавања, узевши притом у обзир различите природе француског и српског језика.

У процесу превођења важно је разлучити да ли је циљ пренети реч или смисао који та реч преноси. Да бисмо ове две перспективе сагледали, у томе су нам помогле две конфронтиране теорије – превођење које тежи дословном методу за који се залаже Питер Њумарк и интерпретативна теорија чији је творац Маријан Ледерер која настоји да транспонује смисао. Када је преводни материјал окренут изворнику, тј. формалној еквиваленцији, сасвим је оправдано да теорија Питера Њумарка додатно расветљава

поменути метод. У таквој ситуацији се ради о преводу Мите Јовановића и Бранимира Живојиновића. Када је превод окренут циљном језику, односно функционалној еквиваленцији, на такав преводни манир се логично ослања теорија интерпретације Маријан Ледерер. У оквиру ње се тежиште ставља на пренос смисла, што је случај у преводним решењима Јована Палавестре, Коље Мићевића, Милована Данојлића, Николе Бертолина и Леона Којена.

5. ЗАКЉУЧАК

Осим приређивача разних издања збирки *Цвеће зла* који су нам кроз предговоре и поговоре пренели занимљиве појединости из живота Шарла Бодлера, о песниковом начину битисања доста сазнајемо и из рукописа њему блиског пријатеља Шарла Аслиноа (1869: 2), који сматра да је песников живот вредан пажње из разлога што представља извесну допуну његовог стваралачког опуса. Аслино је говорио да је Бодлерово дело наине резиме или цвет његовог живота.

Према мишљењу Антоана Блондена, поређење Бодлеровог живота и певања доказује везе произашле из свакодневице пуне љубави, промишљања, стварања, тескобе, пијанства или снова (Бодлер 1985: 5–6). Осим тога, Блонден истиче велику разлику у годинама родитеља, као и неоспориву наклоност ка уметности коју је његов отац неговао и коју је пренео и на сина. То је омогућило да Бодлер пише огледе о сликарству и да у томе буде успешан. Веза остварена кроз сензибилитет ка сликарству и књижевности додатно ће Бодлеру тешко пасти по смрти свога оца. Преудајом Каролине Бодлер за Жака Опика у Бодлеров се живот уносе значајне промене које га још више везују за мајку, док са друге стране гаји потпуну нетрпељивост према очуху. Та одбојност резултира тиме што за породичним столом Бодлер добија шамар од очуха, а као последицу непослушности брачни пар Опик организује путовање тропским поднебљем које Бодлера инспирише за писање песама смештених касније у збирци *Цвеће зла*. По повратку са путовања препушта се дендизму захваљујући наследству, те често мења место боравка, упознаје писце и жене које ће оставити траг на његов живот и стварање. Галантност прераста у расипништво што даље проузрокује укидање права на трошење наследства, а то је, чини се, најгора казна за писца која га води у конзумирање опијума и повлачење у себе. Препушта се читању и превођењу Едгара Алана Поа.

Бодлерово стваралаштво смо поделили у три групе. Прву групу чине песме и песме у прози сабране у збиркама *Цвеће зла* и *Париски сплин* које сачињавају јединствену целину допуњујући се стилски и тематски. У другу групу спадају есеји, приповедачка проза и нацрти за романи и приповетке, док се у трећој групи налазе критичка дела као супротност поезији и потврда песниковог критичког духа и аналитичког размишљања. Нарочито се издвајају његове критике о књижевности, уметности и о музици, али се такође Бодлер бавио и историјским и теоријским питањима.

Оно што Бодлера посебно издваја од других песника јесте одлучност да се живот ослика онаквим какав јесте у стварности, посматрајући окружење и испитујући срце и свест који не морају нужно бити морални. Зато он ствара композицију, план и конструкцију у које смешта своју смелу мисао. Бодлер васкрсава конвенционални стих у духу класичне француске прозодије. Како се објашњава, Бодлерова поезија представља градску уметност која се не туђи од градске вреве док залази у најмрачније кутове грађанства, црпећи притом надахнуће из сопствене свакодневице која тежи натурализму. Циљ поезије је да прикаже изузетне идеје, тј. оно што одступа од уобичајености како би проузроковала противљење па чак и гнушање. Та естетика шока како наводи Перен (Baudelaire 2013: 10–11) проузрокује активно учешће читаоца или гледаоца и она постаје принцип савремене уметности. Од чуђења се иде ка завођењу да би се на крају изазвала реакција. Поезија дакле настоји да сугерише, изненади и да читаоцу скрене пажњу од свакидашњице. Песник са градским пејзажом и ентеријером уопште успоставља аналогije из сопственог бића, а из тих аналогija простеклих из природе потиче наша машта. На тај начин језик постаје безгранични извор експериментисања које доводи до слободнијег изражавања него ли што је то романтизам наметнуо.

Судећи по називу збирке *Цвеће зла*, песник тежи да екстрахује лепоту из зла како би са читаоцем уживао у лепоти гиганта, труле стрвине под сјајним сунцем које је крчка или у лепоти ситних старица јер, како каже (Baudelaire 2013: 10) „ти ишчашени монструми некада су били жене” које треба волети. Песме су пре него што је објављена збирка под називом *Цвеће зла* биле публиковане у часописима и под различитим именима у форми збирке. Чим је објављена, збирка је 1857. године доспела на суд, јер се тематика није уклапала у моралне вредности Другог царства. Стога је Бодлер са својим издавачима осуђен на издају јавног морала при чему је шест песама забрањено, због тога се објављују у Бриселу, а Касациони суд их тек 1949. године одобрава. Ово прво издање садржало је сто песама подељених у следеће секције: *Сплин*, *Цвеће зла*, *Револт*, *Вино* и *Смрт*.

Након забрањених песама, песник ради на новој публикацији у коју уноси нове песме и додатни циклус под називом *Париске слике*. У том издању из 1861. године шест забрањених песама замењено је са тридесет две нове песме, распоређене у следећим тематским блоковима: *Сплин и Идеал*, *Париске слике*, *Вино*, *Цвеће зла*, *Побуна* и *Смрт*. Секције су смислено постављене тако да су смештене у јединствени

оквир који има свој почетак и крај. Иако по идејама веома иновативан, Бодлер у погледу песничке форме прати традиционални сонет пун занимљивих рима, алитерација и консонанци, апострофа, екскламација, перифраза и алегорија, чему природа је извесне песничке слободе. По свој изнетој оригиналности и не чуди што на многе песнике Бодлерово стваралаштво утискује дубок отисак чак и данас.

О песниковој присутности у Србији и на простору земаља бивше Југославије сведоче многобројни преводи, као и мноштво студија које из различитих углова сагледавају његову поетику.

Збирку *Цвеће зла* су у оквиру издања једног преводиоца осим Јована Палавестре, Мите Јовановића, Коље Мићевића, Милована Данојлића, Николе Бертолина, Бранимира Живојиновића и Леона Којена преводили и Борислав Радовић, Александар Јовановић и Ивана Лазих. Присутна су издања збирке у којима је песме препевало више преводилаца српског и хрватског порекла, као што су то: Божидар Ковачевић, Боривоје Грашић, Мирослав Грујичић, Антон Фарчић, Драгутин Домјанић, Момир Николић, Лела Матић, Зоран Мишић, Моша Пијаде, Владислав Кушан, Живојин Петровић, Иван В. Лалић, Дуња Робић, Анте Јуревић, Владимир Герић, Ана Моралић и Данило Киш. Бележе се и разноврсна издања објављена у земљама бивше Југославије. Од хрватских преводилаца *Цвећа зла* се осим поменутих преводилаца – Боривоја Грашића, Анта Јуревића и Дуње Робић – издвајају још и Тин Ујевић и Жељка Чорак. Када је реч о словеначким преводиоцима, ради се о следећим именима, то су: Јоже Удович, Андреј Капудер, Цене Випотник, Божо Водушек и Марија Јаворшек. Македонски песник и преводилац српског порекла Влада Урошевић бавио се преводом *Цвећа зла* на македонском језику, док је Иљаз Шабан превео између осталог и Бодлерову поезију на македонски и ромски језик. У Сарајеву су Никола Ковач и Марко Вешовић преводили ову збирку, а бележи се и звучни снимак намењен слепим и слабовидим лицима.

Домаћи аутори на разноврсне начине испитују Бодлерову уметност посветивши му читава дела, док се са друге стране уочавају и бројна поглавља у стручним делима у којима се пажња усмерава на стваралаштво Шарла Бодлера. Преводе се такође и контрастивна и теоријска дела. Истакнута имена из света (теорије) књижевности, критике и филозофије, са различитих језика – енглеског, руског, француског, немачког – преводе мноштво студија. Преведени или домаћи научни радови публикују се и у истакнутим књижевним часописима дуго низ година. У часописима се такође налазе и

препеви песама. О Бодлеру се говори и у дечјим часописима, као и у звучној читанци намењеној средњошколцима. Недељник *Политика* приредио је извесне текстове о овом француском песнику укључујући и преводе песама. Дневни лист *Блиц* је једном приликом одштампао тираж од 165 000 примерака песничке колекције *Цвеће зла*.

Странице зборника, годишњака, магистарских и мастерских радова, као и докторских дисертација на универзитетима широм Србије исписане су најразличитијим темама из књижевног опуса овог песника. Сећање на Шарла Бодлера посебно живи захваљујући обележеним годишњицама његовог рођења или смрти, када се издају посебна издања научних часописа. Овим поводом електронски часопис припрема Бодлеров опус, а организују се и изложбе.

Свим доступним изворима о Шарлу Бодлеру доказује се његова ванвременска укорененост и свеprisутност у култури на простору Србије и осталих земаља бивше Југославије, што потврђује огромна заинтересованост истакнутих личности да се његовим опусом баве.

Корпусни материјал састављен из оригиналне збирке која се ослања на издање из 1861. године и седам српских превода које су урадили следећи преводиоци: Јован Палавестра (1918. год.), Мита Јовановић (1937. год.), Коља Мићевић (1979. год.), Милован Данојлић (2005. год.), Никола Бертолино (2006. год.), Бранимир Живојиновић (2018. год.) и Леон Којен (2020. год.) посматран је кроз призму укупно пет приступа како би се у светлу теорије превођења протумачио. Литература из области морфосинтаксе и стилистике омогућила нам је додатна објашњења током језичке анализе.

Са циљем да сагледамо и објаснимо урањање Бодлерове смеле мисли у српски језички систем, послужили смо се Теоријом полисистема израелског теоретичара Итамара Евен-Зоара (1978) која нам је омогућила да прикажемо постепеност прихватања француског симболизма у српски полисистем. Из перспективе полисистема гледано, најзначајнији је превод Јована Палавестре који је у првој четвртини XX века почео да утире пут поезији Шарла Бодлера у нашу културу. Важно је узети у обзир годину издања Палавестрине збирке, будући да је публикована у години завршетка Првог светског рата који доприноси општој социо-економској стагнацији, чиме се објашњава најмањи број преведених песама. Преводац притом у самој збирци напомиње да ће када се буду обезбедили повољнији услови урадити препеве више песама. Иако се преводни манир наредног преводиоца Мите Јовановића

доста разликује од Палавестриног и у погледу форме и у погледу језика, не треба испустити из вида чињеницу да је Јовановић већ унете књижевне моделе могао да обнови и да допринесе уласку нових, будући да његова збирка броји троструко више песама него ли што је то случај са Палавестриним издањем. Повећано бројчано стање препева објашњава историјски тренутак у којима настају, а то је период између два светска рата којег карактерише општи друштвено-економски напредак. Коља Мићевић својим преводним решењима не уноси до тог тренутка необрађене теме, већ постојеће учвршћује, разрађује и прилагођава их у складу са духом нове публике и са сопственим искуством. Милован Данојлић пак даје превод целокупне збирке *Цвеће зла*, уз то у оквиру испитиваног издања преводи и збирку песама *Amoenitas Belgicae*. У његовој се верзији налази већи број забрањиваних песама чиме се објашњава дух публике с почетка XX века који је сигурно отворенији ка свету. У том смислу Данојлић својим препевима обнавља утврђене моделе, али их и обogaћује новим креацијама. Према броју преведених песама уз Данојлића стоји и Бертолино који српским читаоцима пружа многобројне препеве, а како је напоменуто, ради се о прерађеном издању први пут објављеном 1974. године. Дакле, да би преводна књижевност опстала у нестатичном полисистему неопходна су стална обнављања и прилагођавања како преводи не би били истиснути из њега. Издање Бранимира Живојиновића нуди тек нешто мање преведених песама од претходна два преводиоца, што је и очекивано ако се узме у обзир време публикавања песничке колекције и свих нових идеја које уносе нови периоди. Ово издање представља прештампану верзију првобитно публиковану 1975. године. Занимљиво је да је Живојиновић заправо германиста који се успешно опробао у превођењу француске поезије. Последње анализирано дело је варијанта Леона Којена која броји мање препева али нуди двојезично издање. Издање се публикује 2021. године, две стотине година након Бодлеровог рођења, чиме се оправдава жеља да се његова сена призове на симболичан начин.

Холандски научник Андре Лефевер у оквиру покрета *Translation Studies* са својим колегама желео је да превазиђе супротности између књижевног и лингвистичког приступа у превођењу тежећи да превођење усмери ка интердисциплинарности. Сматрао је да је неопходно да теоретичари књижевности сарађују са лингвистима, филозофима и логичарима, како би се превођење сагледало као целина без икаквих подела на исправно или неисправно превођење, формално или динамичко, дословно или слободно. Зато Лефевер покушавши да усвоји емпиријски и

објективнији метод нуди седам различитих врста поетског превода које су нам омогућиле да дефинишемо француски корпусни материјал. Међутим, Клизенар (Bassnett 2002: 88–89) долази до закључка да постоје недостаци метода који настају услед пренаглашавања једног или више елемената на рачун целине. Зато смо служећи се Лефеверовом дефиницијом поетику седам преводаца сврстали према најдоминантнијем елементу, што је римовани превод којим смо окарактерисали превођење шест од седам преводаца, односно свих сем Јована Палавестре. Преводиоци су успешно транспоновали начин римовања у сонету и у астрофичној песми, при чему је од врста риме најзаступљенија женска рима, те мушка и дактилска, а било је и примера поклапања римованих речи у чак четири слога. Након римованог превода следи метрички превод присутан у делу Мите Јовановића, Коље Мићевића и Милована Данојлића који успешно пресликавају француски александринац. Не треба испустити из вида чињеницу да је Јован Палавестра прву анализирану песму вешто пренео у дванаестерцу. Српски силабички поетски језик дозволио је препеве и у једанаестерцу што је ређе, затим у тринаестерцу и у четрнаестерцу.

Амерички лингвиста Јудин Најда који је о превођењу промишљао захваљујући својој преводилачкој пракси дао је занимљива гледишта, изневши најразноврснија теоријска разматрања која су му помогла да своја начела позиционира у теоријски оквир. Најда (1964: 161–164) сматра да уколико се на превођење гледа као на спој четири услова – да се постигне смисао, да се пренесе дух оригинала, да изражавање буде природно и лако и да се дође до сличног одговора – онда мора доћи до конфликта између садржаја и облика, тј. значења и манира и тада једна страна мора да попусти. Поменути аутор (1964: 156–158) подсећа на три главна фактора у процесу превођења а то су: природа поруке, циљ аутора и преводиоца и најзад тип публике. Садржај не сме бити одвојен од форме нити обрнуто, али у неким порукама је важнији садржај, док се у другим приоритет даје форми. Зато Најда предлаже две струје које усмеравају превођење, а то су формална и динамичка, односно функционална еквиваленција (Nida 1964: 165–166). Што се формалне еквиваленције тиче, она се оријентише ка изворнику, поштује и садржај и форму, а у фокусу се налазе граматичке јединице, доследно коришћење речи и значење изворног контекста. На основу већинског дела анализираних песама окренутих ка изворнику, формалном еквиваленцијом дефинисали смо преводни манир Мите Јовановића и Бранимира Живојиновића. То не значи нужно да у њиховом раду није било извесног прилагођавања, али је у поређењу са осталима

било мање заступљено. Са друге стране, у фокусу динамичке еквиваленције налази се природност изражавања и тежња да се прималац поруке повеже са контекстом из које порука долази а не да разуме све оригиналне обрасце. Зато су неопходне извесне граматичке и лексичке интервенције у погледу редоследа речи или употребе одређених врста речи. Кроз поглед на седам различитих преводних манира, посведочили смо томе да без обзира на то што има подударача у преносу песничких слика, у великој мери сваки преводац је био вођен сопственим песничким афинитетом који му је омогућио да понуди нова лирска решења како би свог читаоца повезао са симболизмом Шарла Бодлера. Овим типом еквиваленције објаснили смо превођење Јована Палавестре, Коље Мићевића, Милована Данојлића, Николе Бертолина и Леона Којена.

Како би поменуте две еквиваленције додатно биле расветљене, послужили смо се супротстављеним теоријским приступима који се по логици ослањају на формалну и динамичку еквиваленцију, а то су дословно превођење Питера Њумарка којим смо окарактерисали превођење Мите Јовановића и Бранимира Живојиновића и интерпретативна теорија Маријан Ледерер и школе ESIT уз помоћ које смо дефинисали препеве Јована Палавестре, Коље Мићевића, Милована Данојлића, Николе Бертолина и Леона Којена.

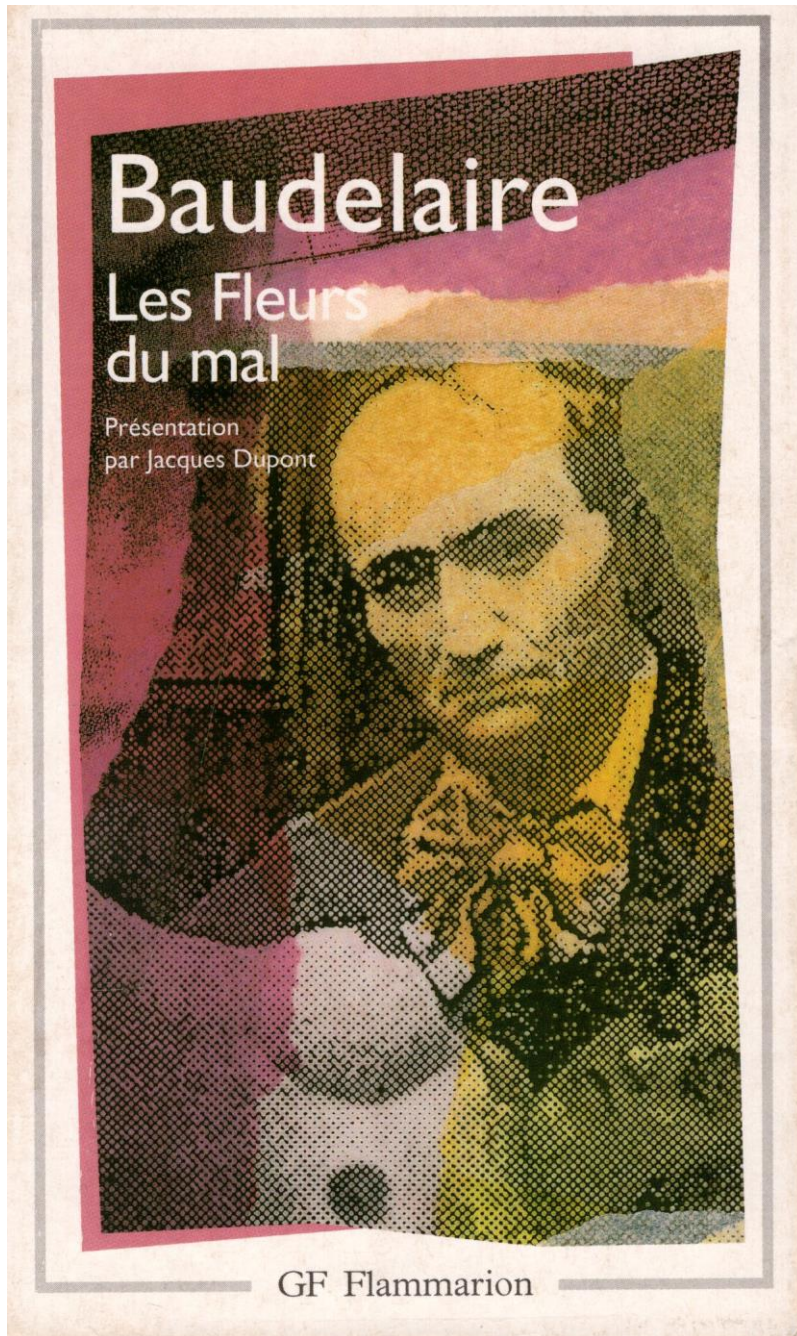
За Њумарка (1991: 1–3) јесте веома важно да се текст преведе верно, јер се на тај начин преноси истина као главни циљ у том процесу. Он инсистира на речима, али не занемарује тон, стил, форму, метафоре или звучни ефекат. Њумарк највернијим преводом карактерише трансференцију којом се приказују појмови укорењени у циљном језику под условом да нису променили значење из изворника. Веран превод може бити граматички (*extremely important – d'une importance extrême*) и лексички (*Friday – vendredi; soldier – militaire*), а такве су језичке ситуације забележене у нашој анализи, нарочито у препевима Мите Јовановића (*la nature donne – природа даје; Je suis comme le roi d'un pays pluvieux – Ја сам ко краљ земље где су стално кише*) и Бранимира Живојиновића (*Guidé par ton odeur – Вођен мирисом твојим; Je suis comme le roi d'un pays pluvieux – Ја сам ко краљ у земљи где киша стално пада*). Нарочито код превода поезије, Њумарк (1988: 70–72) скреће пажњу на то да он не може бити нетачан нити превише дослован, узевши у обзир чињеницу да је поезија лична и концентрована форма у којој нема сувишности, нема фатичког језика и у којој реч као целина има већи значај него у било којој другој врсти текста. Ставља до знања да поезија преноси посебно осећање и ма колико да је језик конкретан, свако поетско дело представља

осећање, понашање или поглед на живот, а подухват је „превести” ефекат који је песник својим делом створио. Звучне ефекте из оригинала преводилац надокнађује тако што их употребљава негде другде или их замењује другим звуцима (Newmark 1988: 168). Тако су у сагледаним преводним решењима одређени изворни звуци пресликани, а каткад се мелодичност постиже новим тоновима произашлим из одабране лексике преводилаца. Осим поменуте трансференције, за језичку анализу превода наслова и прпева послужили смо се и другим преводилачким техникама, међу којима се, када је реч о прпевима, издвајају транспозиција и модулација, затим експанзија и редукција, каткад компензација када се смисао стиха преноси у други стих, ређе синоним, али је исто тако присутан и дословни превод. Он се нарочито уочава у преносу наслова, а код наслова се бележе још и натурализација, културни еквивалент у једном случају и понекад компонентна анализа.

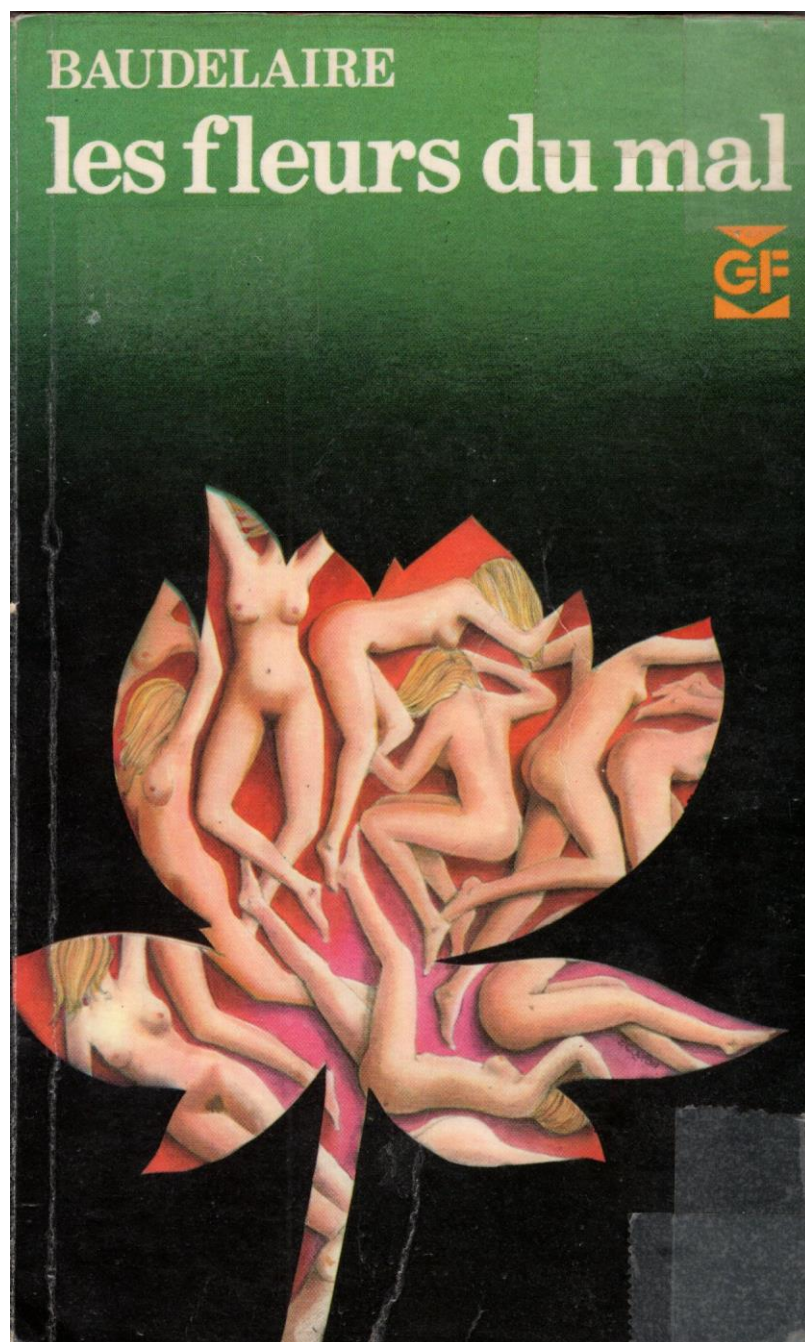
За разлику од лингвистичког превођења које настоји да пренесе реч и реченицу, Ледерер (2015: 7, 11) предлаже интерпретативно превођење које тежи да пренесе текст. Оваква идеја проистиче из ауторкине дугогодишње праксе у домену конференцијског превођења када се дошло до закључка да се приликом такве врсте превода превазилазе лексичка и граматичка значења реченица како би се постигао смисао који једини остаје у памћењу слушаоца док речи нестају. У вези са смислом, Маријан Ледерер и Даница Селесковић (2014: 19) напомињу да никада не постоји један једини смисао, јер га аутор а и његови читаоци не чувају на идентичан начин. Овакав став потпуно оправдава различитост преводних решења која приказују преводилачку субјективност у схватању изворника (*Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau* — превод Јована Палавестре: *наоколо господичне, којима је сваки / принц леп*; превод Коље Мићевића: *а даме из пратње склоне принцу сваком*; превод Милована Данојлића: *Госпе, што краљевску главу воле сваку*; превод Николе Бертолина: *Госпе, које дарују срце принцу сваком*; превод Леона Којена: *А госпе с двора, које сваки принц очарава*). Из групе представника интерпретативне теорије, Фортунато Израел (1990: 220) сматра да циљ није да се форме репродукују, већ да се поново стварају уз помоћ другог вербалног материјала, водећи рачуна о томе да се однос смисао–звук истоветан оном оригиналном пренесе. Израел се позива на став Гидеона Турија да, како би дело достигло своју пуноћу, неопходно је да се схвати као уметничко дело што обавезује долазну културу да исцрпи све своје поетске изворе како би се достигла посебност, те на тај начин преведени текст не постаје копија оригиналног, већ оживљавање базирано

на принципу сличности и аналогije. Жан Делајл (1990: 61) подсећа да преводац није евнух осуђен да чува речи, већ мора да поступа интелигентно у функцији мноштва параметара, не водећи рачуна о томе да ли форма оригиналног текста остаје нетакнута или се она мења. Зато смо преводни манир Јована Палавестре објаснили интерпретативним приступом будући да је он понајвише одступио од форме, поготову када је реч о другој песми. Осим Палавестре, Мићевић, Данојлић, Бертолино и Којен своје изражавање темеље на личном искуству поезије Шарла Бодлера које им пружа могућност да одређене слике модулирају тако што користе преводне еквиваленте којима се удаљавају од изворника како би се приближили општој слици схватања смисла, амплификујући или пак редукујући неке сегмента стихова.

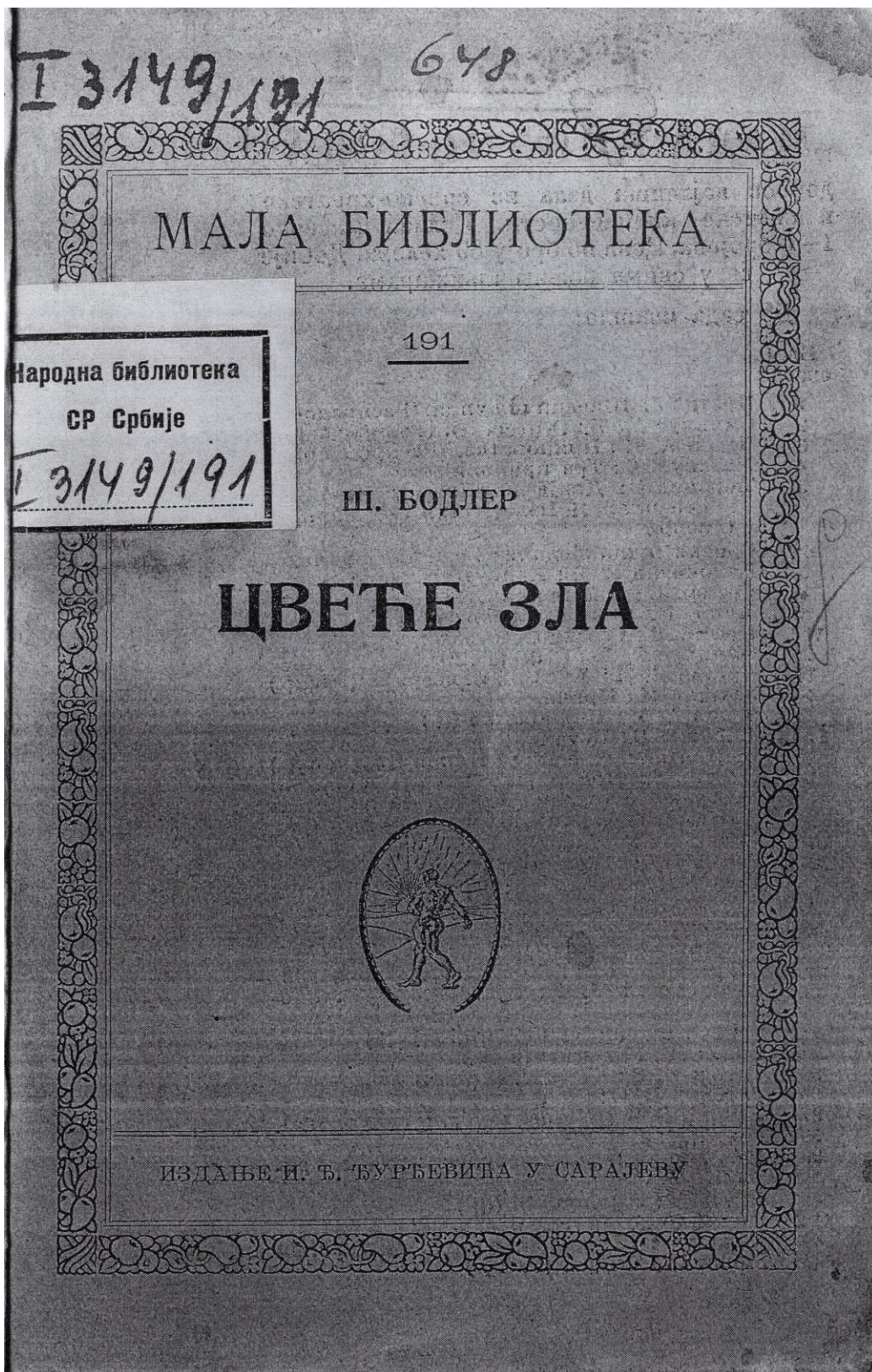
Остаје нам да у наредним истраживањима сагледамо превођење осталих преводаца који су се бавили Бодлеровим стваралаштвом, али исто тако и да сачекамо нове генерације преводаца које ће понудити јединствена и иновативна преводна решења како бисмо разумели механизам који ће у српски језички полисистем у том тренутку унети нове концепције.



Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Édition établie par Jacques Dupont. Paris : Flammarion, 1991.



Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Chronologie et préface par Henri Lemaître, agrégé de l'Université. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.

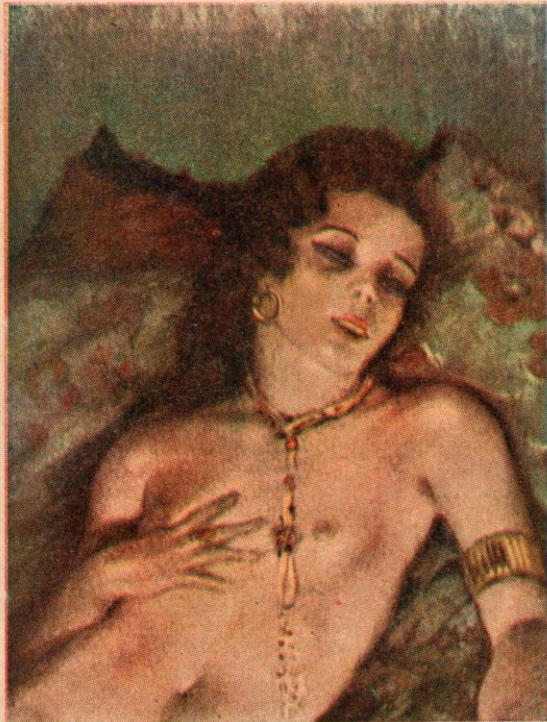


Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Јован Палавестра. Сарајево: И. Ђ. Бурђевих, 1918.

ШАРЛ БОДЛЕР

ЦВЕЋЕ ЗЛА

ПРЕБЕО МИТА ЈОВАНОВИЋ

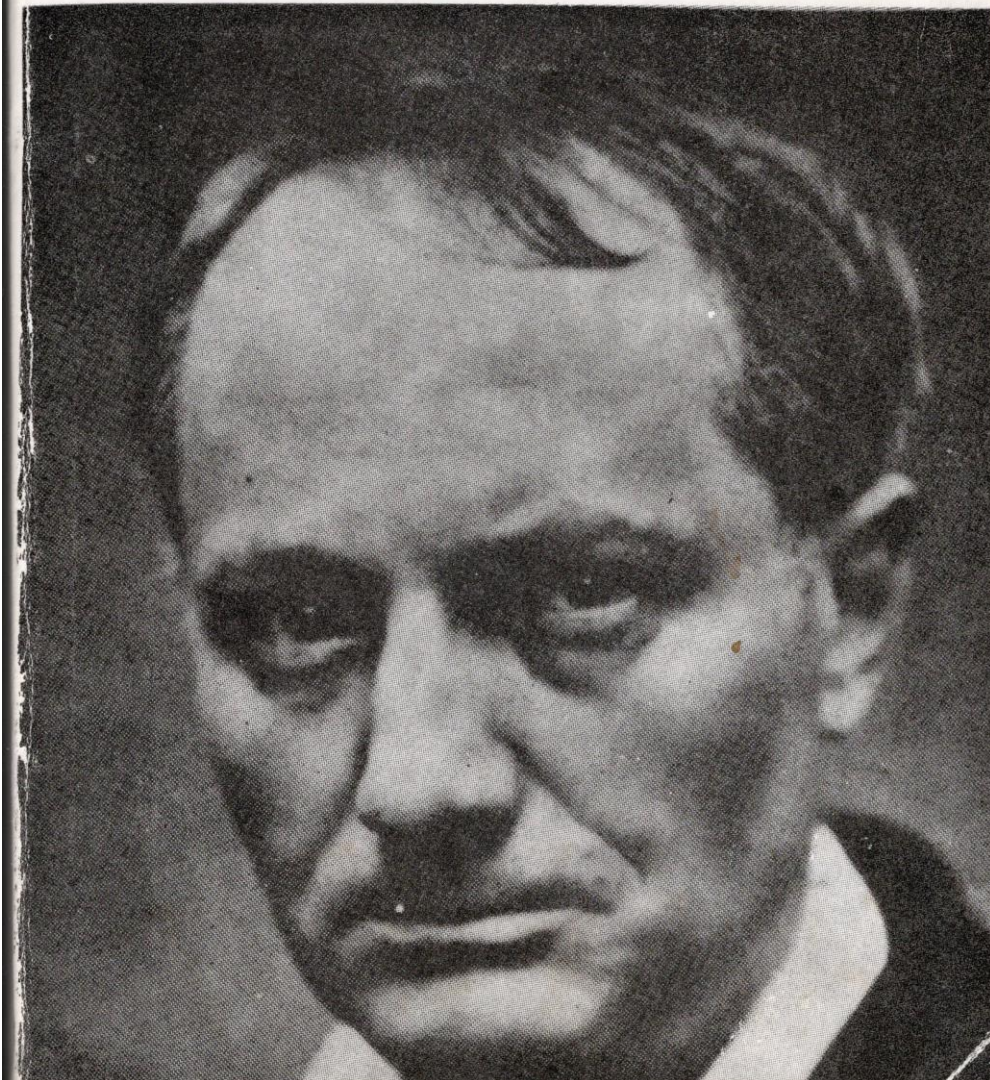


ФРАНЦУСКО-СРПСКА КЊИЖАРА
А. М. ПОПОВИЋА БЕОГРАД

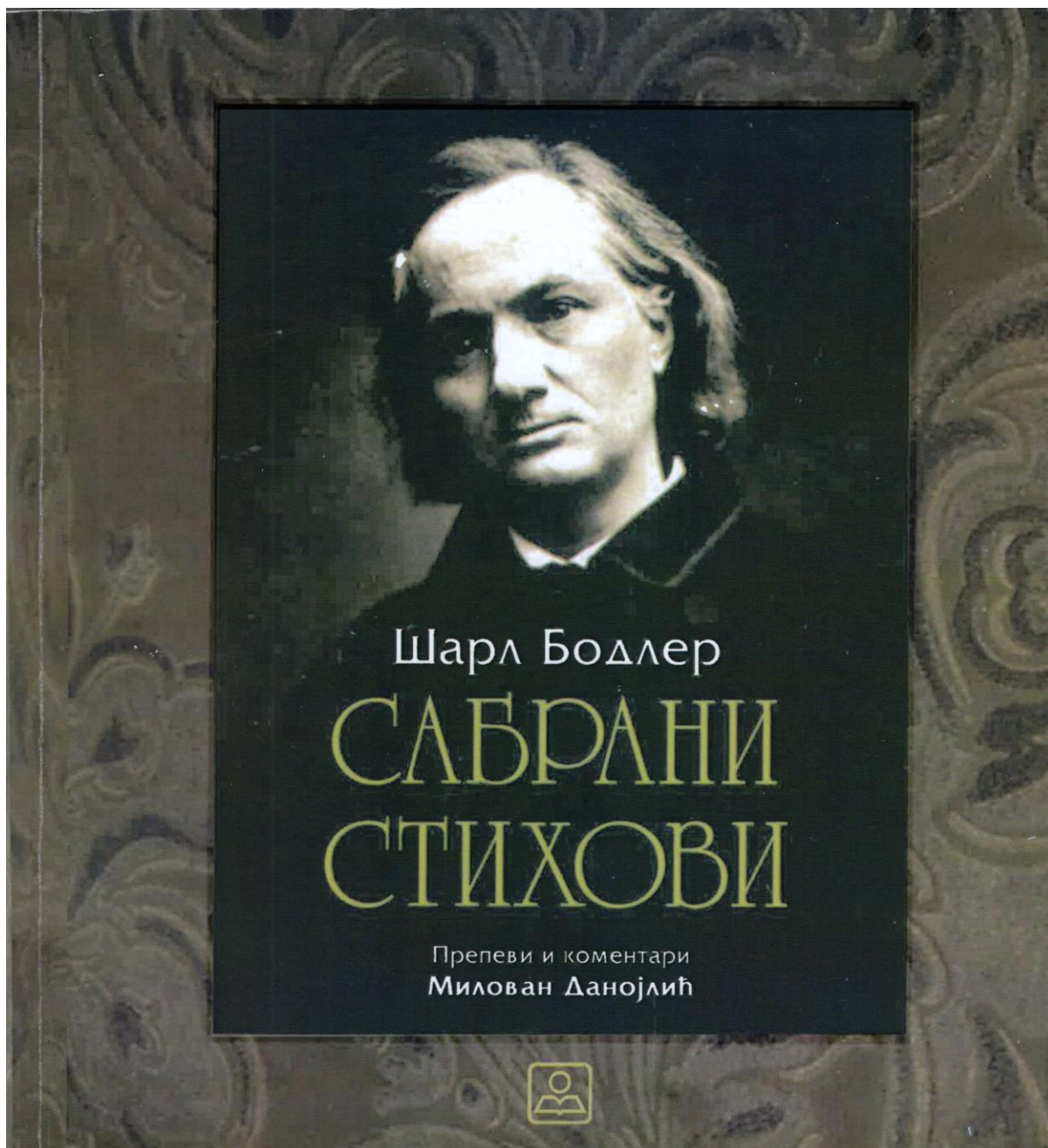
Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Мита Јовановић. Београд:
Француско-српска књижара, 1937.

šarl bodler
CVEĆE ZLA

izbor i prevod
kolja mićević



Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Kolja Mićević. Banja Luka: *Glas*, 1979.



Шарл, Бодлер. *Сабрани стихови*. Преводилац Милован Данојлић; Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

ŠARL BODLER CVEĆE ZLA

*Preveo
Nikola
Bertolino*

PAIDEIA

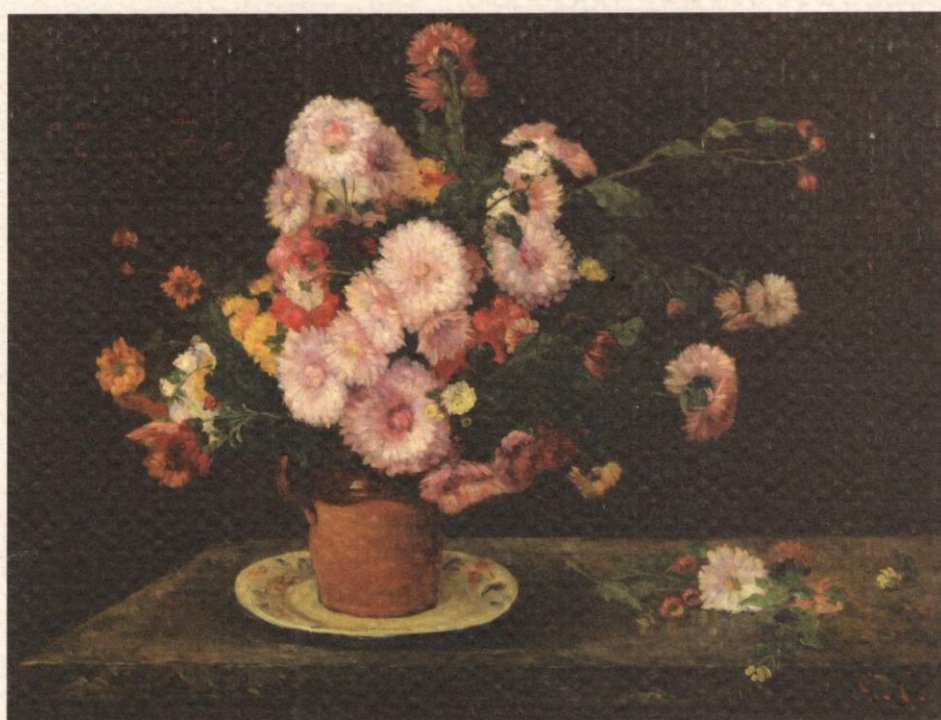
Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Nikola Bertolino. Beograd: *Paideia*, 2006.



Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Branimir Živojinović. Beograd–Podgorica: Kosmos – Nova knjiga, 2018.

АРАХНА

БОДЛЕР
ЦВЕЋЕ
ЗЛА



Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац: Леон Којен. Београд: *Чигоја* штампана, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

КОРПУС

1. Baudelaire 1991: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Édition établie par Jacques Dupont. Paris : *Flammarion*, 1991.
2. Baudelaire 1964: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Chronologie et préface par Henri Lemaître, agrégé de l'Université. Paris : *Garnier-Flammarion*, 1964.

1. Бодлер 2018: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Јован Палавестра. Сарајево: *И. Ђ. Ђурђевић*, 1918.
2. Бодлер 1937: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Мита Јовановић. Београд: *Француско-српска књижара*, 1937.
3. Bodler 1979: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Kolja Mićević. Banja Luka: *Glas*, 1979.
4. Бодлер 2005: Бодлер, Шарл. *Сабрани стихови*. Преводилац Милован Данојлић. Београд: *Завод за уџбенике и наставна средства*, 2005.
5. Bodler 2006: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Nikola Bertolino. Beograd: *Paideia*, 2006.
6. Bodler 2018: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Branimir Živojinović. Beograd–Podgorica: *Kosmos – Nova knjiga*, 2018.
7. Бодлер 2021: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: *Чугоја штампа*, 2021.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

- Атанасковић 2020: Атанасковић, Лазар. *Фрагменти искуства гнева: Бенјамин и Бодлер*. Гнев. Приредио Драган Проле. Нови Сад: *Адреса*, 2020.
- Батај 1977: Батај, Жорж. *Књижевност и зло*. Преводи Иван Чоловић. Београд: *Београдски издавачко-графички завод*, 1977.
- Бенјамин 1974: Бенјамин, Валтер. *Есеји*. Преводи Милан Табаковић, редакција превода: Бранимир Живојиновић. Београд: *Нолит*, 1974.

- Бурдије 2003: Бурдије, Пјер. *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*. Превод: Владимир Капор, Зорка Глушица, Јована Навалушић, Соња Гобец и Михајло Летајев. Нови Сад: Светови, 2003.
- Владић Јованов 2021: Владић Јованов, Милена. *Апорије стварања у егзилу*. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- Гаврић 1999: Гаврић, Томислав. *Прочитани свет: књижевно-културолошки записи*. Нови Сад: Прометеј, 1999.
- Ђурић, Секви и др. 1964: Ђурић, Војислав, Секви, Ерос, Витановић, Слободан, Мојашевић, Миљан, Хумо, Олга, Куић, Ранка, Лалић, Радован, Јосимовић, Радослав, Јовановић, Слободан, Ковачевић, Божидар и Пухало, Душан. *Велики песници о поезији*. Београд: Коларчев народни универзитет, 1964.
- Елез 2020: Елез, Весна. *О Бодлеровом Цвећу зла*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду/Досије Студио, 2020.
- Зивлак 2000: Зивлак, Јован. *Данило Киш. Есеји: аутопоетике о неколико значајних светских писаца*. Нови Сад: Светови, 2000.
- Јакобсон 1978: Јакобсон, Роман. *Огледи из поетике*. Превод: Леон Којен и Љубица Дошен, текстове изабрао Милан Комненић. Београд: Просвета, 1978.
- Јеремић 2021: Јеремић, Вука. *Шарл Бодлер и Густав Флобер: зачетници модерне европске поезије и прозе : поводом 200 година од рођења: (1821-2021)*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2021.
- Јовановић 1990: Јовановић, Миливој. *Руски песници двадесетог века: дијалози и монолози*. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- Ковач 1980: Ковач, Никола. *Упитна мисао*. Београд: Просвета, 1980.
- Ковачевић 1998: Ковачевић, Милош. *Стилске фигуре и књижевни текст*. Београд: Требник, 1998.
- Константиновић 1995: Константиновић, Радивоје. *Истраживање тишине и други огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
- Константиновић 2008: Константиновић, Радомир. *Философија паланке*. Београд: Откровење, 2008.
- Константиновић 2010: Константиновић, Радивоје. *О превођењу поезије и други огледи*. Београд: Српска књижевна задруга, 2010.
- Костић 1992: Костић, Звонимир. *Модерна светска поезија*. Београд: Научна књига, 1992.

- Лацковић 1993: Лацковић, Драгослав. *Алхемија Бодлер: песме*. Панчево: *Заједница књижевника*, 1993.
- Манојловић 1998: Манојловић, Годор. *Основе и развој модерне поезије*. Приредио Гојко Тешић. Зрењанин: *Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“*, 1998.
- Марић 1968: Марић, Сретен. *Гласници апокалипсе: записи и есеји*. Београд: *Нолит*, 1968.
- Марић 2010: Марић, Сретен. *О Бодлеру и Лотреамону*. Београд: *Службени гласник*, 2010.
- Матић 1952: Матић, Душан. *Један вид француске књижевности*. Београд: *Просвета*, 1952.
- Матић 2011: Матић, Светозар. *Принципи српске версификације*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Београд: *Службени гласник*, 2011.
- Матош 1968: Матош, Антон Густав. *Есеји и фељтони*. Избор текстова и предговор: Радомир Константиновић. Београд: *Просвета*, 1968.
- Мијушковић, Филимоновић 1975: Мијушковић, Недељко, Филимоновић, Слободан. *Поезија и критика 2*. Београд: *Нова књига*, 1975.
- Милошевић 2004: Милошевић, Милош. *Од симболизма до авангарде: „књижевнокритички, књижевнотеоријски, књижевноисторијски, есејистички и аналитички текстови“*. Нови Сад: *Змај*, 2004.
- Мићевић 1991: Мићевић, Коља. *Бодлер, симболизам, претече. Четири годишња доба / Зима*. Бања Лука: *Нови Глас*, 1991.
- Мићевић 2013: Мићевић, Коља. *Жива антологија француске поезије: од XI до XX века*. Београд: *Трећи трг*, 2013.
- Недељковић, Радовић 1979: Недељковић, Драган, Радовић, Миодраг. *Уметност тумачења поезије*. Београд: *Нолит*, 1979.
- Павловић 1981: Павловић, Миодраг. *Поетика модерног*. Београд: *Вук Караџић*, 1981.
- Пешикан, Јерковић и др. 2013: Пешикан, Митар, Јерковић, Јован, Пижурица, Мато. *Правопис српског језика*. Треће издање. Нови Сад: *Матица српска*, 2013.
- Поповић-Бјелица 2008: Поповић-Бјелица, Љубица. *Реч после*. Нови Сад: *Прометеј*, 2008.
- Пруст 1997: Пруст, Марсел. *О Бодлеру, Флоберу и Морану*. Преводи Зорица Тајић. Подгорица: *Oktoih*, 1997.

- Пуле 1974: Пуле, Жорж. *Човек, време, књижевност*. Превео Сретен Марић. Београд: *Нолит*, 1974.
- Пуле 1995: Пуле, Жорж. *Критичка свест*. Превео Јован Попов. Нови Сад: *Издавачка књижарница Зорана Стојановића*, 1995.
- Радовић 2007: Радовић, Борислав. *Још о песницима и о поезији*. Београд: *Завод за уџбенике*, 2007.
- Сартр 1962: Сартр, Жан Пол. *О књижевности и писцима*. Избор и предговор: Сретен Марић, превод и напомене: Фрида Филиповић. Београд: *Култура*, 1962.
- Секулић 1993: Секулић, Владимир. *Поглед у бескрај – књижевност са разних меридијана*. Никшић: *Унирекс*, 1993.
- Солдатовић 2013: Солдатовић, Срђан. *Искра, речи, љубав: сасвим лична антологија лирике*. Нови Сад: *Студио Солдатовић*, 2013.
- Станојевић 1990: Станојевић, Владимир. *Трагедија генија: душевни поремећаји знаменитих људи*. Београд: *Медицинска књига*, 1990.
- Станојчић 2010: Станојчић, Живојин. *Граматика српског књижевног језика*. Београд: *Креативни центар*, 2010.
- Стевановић 1986: Стевановић, Михаило. *Савремени српскохрватски језик. II Синтакса*. Четврто издање. Београд: *Научна књига*, 1986.
- Старобински 2011: Старобински, Жан. *Меланхолија у огледалу: три читања Бодлера*. Превод Бојан Савић Остојић. Лозница: *Копос*, 2011.
- Страјнић 2007: Страјнић, Никола. *Антологија светског песништва 2*. Нови Сад: *Филозофски факултет*, 2007.
- Тарановски 2010: Тарановски, Кирил. *О српском стиху*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Београд: *Службени гласник*, 2010.
- Фридрих 2003: Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике. Од средине XIX века до средине XX века*. Нови Сад: *Светови*, 2003.
- Христић 1957: Христић, Јован. *Поезија и критика поезије*. Нови Сад: *Матица српска*, 1957.
- Чаркић 2013: Чаркић, Милосав Ж. *Стих и језик*. Београд: *Међународно удружење „Стил” / Институт за српски језик САНУ*, 2013.

Asselineau 1869: Asselineau. *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre*. Paris : Alphonse Lemerre, 1869. <https://tierslivre.net/spip/IMG/pdf/Asselineau_Baudelaire.pdf>

- Aquien 2011: Aquien, Michèle. *La versification*. Huitième édition mis à jour 31^e mille 1990. Paris : *Presses Universitaires de France*, 2011.
- Bassnett 2002: Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Third edition. London and New York: *Routledge*, 2002.
- Cassagne 1906: Cassagne, Albert. *Versification et Métrique de Charles Baudelaire*. Paris : *Hachette* 1906.
- Delisle 1990: Delisle, Jean. „Le froment du sens, la paille des mots”, dans *Études traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch*, textes réunis par Marianne Lederer, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », p. 61-72.
- Dekobra 1934: Dekobra, Moris. *Madona spavaćih kola*. Prevodilac Mita Jovanović. Beograd: *Narodno delo*, 1934.
- Even-Zohar 1978: Even-Zohar, Itamar. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: *The Porter Institute for Poetics and Semiotics*, Tel Aviv University, 1978.
- Gentzler 2010: Gentzler, Edwin: *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*. 2010, De Agostini Scuola Srl, Novara (UTET, Torino, 1998), orig. *Contemporary Translation Theories*, 1993, traduit de l'anglais par Maria Teresa Musacchio.
- Guiraud 1970: Guiraud, Pierre. *La versification*. Paris : *Presses Universitaires de France*, 1970.
- Israël 1990: Israël, Fortunato. „Traduction littéraire et théorie du sens”. In : Marianne Lederer, dir. *Études traductologiques (en hommage à Danica Seleskovitch)*. Paris : *Lettres Modernes Minard*, 29-43.
- Israël 1991: Israël, Fortunato. „Sens, forme, effet : pour une approche communicative de la traduction littéraire”, *TEXTconTEXT*, 6, Heidelberg.
- Israël 2000: Israël, Fortunato. La trace du lien en traduction. *Colloque ESIT*, 2000, 83–91.
- Israël 1994: Israël, Fortunato. „La créativité en traduction ou le texte réinventé”, *IV encuentros complutenses en torno a la traducción*, éd. M. Raders y R. Martín-Gaitero, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 105-117.
- Israël 1995: Fortunato, Israël. „Le Traitement de la forme en traduction”, pp. 115-24 in *Le Linguiste et les traductions* (Université Paris-Sorbonne, Nouvelle série n° 5, 1995).
- Kain 1935: Kain, Anri. *Don Kihot*. Prevodilac Mita Jovanović. Beograd: *Privredni pregled*, 1935.
- Kapidžić-Osmanagić 1987: Kapidžić-Osmanagić, Hanifa. *Raskršća. Knjiga br. 1*. Sarajevo: *Veselin Masleša*, 1987.

- Kohan 1955: Kohan, Petar Semjonovič. *Istorija zapadnoevropske književnosti. Knjiga broj 2.* Previde Mila Stojnić i Nana Bogdanović. Sarajevo: *Veselin Masleša*, 1955.
- Kovač, Novaković i dr. 1981: Kovač, Nikola, Novaković, Jelena, Konstantinović, Radivoje, Dimić, Ivan, Miočinović, Mirjana, Džakula, Branko, Novaković, Branko, Pavlović, Mihailo B., Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, Nedeljković, Dragan, Nastev, Božidar, Vitanović, Slobodan. *Francuska književnost (Knj. 3/1)*. Sarajevo: *Svjetlost*, 1981.
- Krleža 1979: Krleža, Miroslav. *Eseji i članci 1, Rainer Maria Rilke*. Sarajevo: *Oslobođenje*, 1979.
- Lafonten 1934: Lafonten, Žan. *Basne*. Prevodilac Mita Jovanović. Beograd: *Francusko-srpska knjižara*, 1934.
- Lederer 2015: Lederer, Marianne. *La Traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. (Cahier Champollion). Paris : *Lettres modernes Minard*, 2015.
- Lefevre 1975: Lefevre Andre. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Leiden: *Brill*, 1975.
- Levi 1982: Levi, Jirži. *Umjetnost prevođenja*. Sarajevo: *Svjetlost*, 1982.
- Loazo 1931: Loazo, Žana. *Pravo na silu*. Prevodilac Mita Jovanović. Beograd: *Narodna knjižnica*, 1931.
- Molino, Gardes-Tamine 1992: Molino, Jean, Gardes-Tamine, Joëlle. *Introduction à l'analyse de la poésie. I – Vers et figures*. Paris : *Presses Universitaires de France*, 1992.
- Milošević 2006: Milošević, Miloš. *Od simbolizma do avangarde. Književnokritički, književnoteorijski, književnoistorijski, esejistički i analitički tekstovi*. Drugo izdanje. Novi Sad: *Zmaj*, 2006.
- Nida 1964: Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. With special reference to principles and procedures involved in Bible translating. Leiden: *E. J. Brill*, 1964.
- Pia 2012: Pia, Paskal. *Bodler*. Sa francuskog prevela Ivana Utornik. Beograd, Novi Sad: *Kiša*, 2012.
- Raková 2014: Raková, Zuzana. *Les théories de la traduction*. Brno : *Masarykova univerzita*, 2014.
- Roux-Faucard 2002: Roux-Faucard; Geneviève. „Transtextualite et traduction: traduire le monde du récit”, dans *Identité, altérité, équivalence*, Colloque ESIT 2000, Paris-Caen: Cahiers Champollion, pp. 277-292.
- Seleskovitch, Lederer 2014: Seleskovitch, Danica, Lederer, Marianne. *Interpréter pour traduire*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : *Les Belles Lettres*, 2014.

- Schaettel 1976: Schaettel, Marcel. „Schèmes sensoriels et dynamiques dans « Parfum exotique » de Baudelaire”. *Études Baudelairiennes* (Vol. 8 (1976), pp. 97-118).
- Schoysman 2014: Schoysman Anne. „Traduire Baudelaire”, *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/681> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.681>
- Scott 1998: Scott, David. „Baudelaire, le sonnet et la poétique symboliste”. *L'Année Baudelaire* (Vol. 4, Postérités de Baudelaire (1998, pp. 45-59).
- Silić 2006: Silić, Josip. *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: *Disput*, 2006.
- Solar 1977: Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. III, neizmenjeno izdanje. Zagreb: *Školska knjiga*, 1977.
- Škreb, Stamać 1983: Škreb, Zdenko, Stamać, Ante. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Treće prerađeno izdanje. Zagreb: *Grafički zavod Hrvatske*, 1983.
- Živković 1987: Živković, Dragiša. *Lirska poezija*. Novi Sad: *Bratstvo-Jedinstvo*, 1987.

ЛИТЕРАТУРА ПОСВЕЋЕНА БОДЛЕРУ

О животу и делу

- Arnold 1947: Arnold, Paul. *Le Dieu de Baudelaire*. Paris : *Savel*, 1947.
- Austin 1956: Austin, Lloyd James. *l'Univers poétique de Baudelaire*. Paris : *Mercure de France*, 1956.
- De Azua 1992: De Azua, Felix. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Madrid: *Debate*, 1992.
- Bandy 1933: Bandy, William Thomas. *Baudelaire judged by his contemporaries*. New York: *Columbia university*, 1933.
- Benjamin 1990: Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : *Payot*, 1990.
- Bersani 1981: Bersani, Leo. *Baudelaire et Freud*; Traduit de l'anglais par Dominique Jean. Paris : *Édition du Seuil*, 1981.
- Blin 1948: Blin, Georges. *Le sadisme de Baudelaire*. Paris : *Librairie José Corti*, 1948.
- Bopp 1964: Bopp, Léon. *Psychologie des Fleurs du Mal*. Genève : *Librairie Droz*, 1964.
- Cellier 1970: Cellier, Léo. *Baudelaire et Hugo*. Paris : *Corti*, 1970.
- Crépet 1906: Crépet, Eugène. *Charles Baudelaire, étude biographique*. Paris : *Librairie Vanier*, 1906.

- Eigeldinger 1991: Eigeldinger, Marc. *Le Soleil de la poésie : Gautier, Baudelaire, Rimbaud*. Neuchâtel : *À la Baconnière*, 1991.
- Feuillerat 1935: Feuillerat, Albert. *Baudelaire et sa mère*. Montreal : *Les Éditions Variétés*, 1935.
- Ferran 1968: Ferran, André. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris : *Hachette*, 1933.
- Fondane 1947: Fondane, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Paris : *Librairie Le Feu Follet*, 1947.
- Gautier 1915: Gautier, Theophile. *Charles Baudelaire – His Life*. UK: *Read & Co*, 1915.
- Kies 1967: Kies, Albert. *Études baudelairiennes*. Louvain : *Éditions Nauwelaerts*, 1967.
- Kunel 1912: Kunel, Maurice. *Baudelaire en Belgique*. Paris : *Édition de la société nouvelle*, 1912.
- Laforgue 1931: Laforgue, René. *L'échec de Baudelaire*. Paris : *Édition Denoël et Steel*, 1931.
- Lloyd 1980: Lloyd, Rosemary. *Baudelaire's Literary Criticism*. Cambridge : *Cambridge University Press*, 1980.
- Mauclair 1933: Mauclair, Camille. *Le Génie de Baudelaire*. Paris : *Édition de la nouvelle revue critique*, 1933.
- Moss 1978: Moss, Armand. *Baudelaire et Madame Sabatier*. Paris : *A.-G. Nizet*, 1978.
- Nadar 1985: Nadar, Felix. *Charles Baudelaire intime : Le poète vierge*. Sens : *Obsidiane*, 1985.
- Pommier 1932: Pommier, Jean. *La mystique de Baudelaire*. Paris : *Les Belles Lettres*, 1932.
- Pommier 1945: Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. Paris : *J. Corti*, 1945.
- Porché 1926: Porché, François. *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*. Paris : *Librairie Plon*, 1926.
- Porché 1967: Porché, François. *Baudelaire, histoire d'une âme*. Paris : *Flammarion*, 1967.
- Raymond 1940: Raymond, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : *J. Corti*, 1940.
- Rincé 1990: Rincé, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : *Presses universitaires de France*, 1990.
- Ruff 1954: Ruff, Marcel A. *Baudelaire, l'homme et l'œuvre*. New York : *University Press*, 1954.
- Ruff 1955: Ruff, Marcel A. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris : *Colin*, 1955.
- Séguin 1939: Seguin, Marc. *Génie des Fleurs du Mal*. Paris : *Albert Messein*, 1939.

Starobinski 1989: Starobinski, Jean. *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*. France : Julliard, 1989.

Vivier 1927: Vivier, Robert. *L'originalité de Baudelaire*. Bruxelles : Academié Royale, 1926.

Збирке и преводи

Baudelaire 1974: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Poèmes choisis et annotés par Georges Alesi. Paris : A. Hatier, 1974.

Baudelaire 2013: Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Préface de Jacques Perrin. Paris : Pocket, 2013.

Бодлер 1964: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Превод: Д. Јовановић, Б. Ковачевић, Б. Радовић, Б. Грашић, М. Грујичић, А. Фарчић, Д. Домјанић, М. Николић, Ј. Матић, З. Мишић, М. Пијаде, В. Кушан, Ж. Петровић, И. В. Лалић, Д. Робић, М. Данојлић, А. Јуревић, В. Герић. Београд: Рад, 1964.

Бодлер 1964: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла: избор пренева*. Преводилац Борислав Радовић. Београд: Београдски графички завод, 1964.

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Поезија: Fleurs du mal, Spleen de Paris*. Избор и предговор Данило Киш. Превод: М. Данојлић, Д. Киш, И. В. Лалић, К. Мићевић, Б. Радовић. Београд: Просвета, 1968.

Бодлер 1969: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла: избор пренева*. Уредио Б. Радовић. Превод Димитрије Јовановић и др. Београд: Рад, 1969.

Бодлер 1970: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Никола Бертолино. Београд: Култура, 1970.

Бодлер 1973: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла: избор пренева*. Преводилац Борислав Радовић. Београд: Рад, 1973.

Бодлер 1974: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Никола Бертолино. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1974.

Бодлер 1974: Бодлер, Шарл. *Поезија Шарла Бодлера*. Препев Влада Урошевић. Скопје: Македонска книга / Гоце Делчев, 1974.

Бодлер 1975: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла / Париски сплин*. Преводиоци Бранимир Живојиновић и Борислав Радовић. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.

Бодлер 1977: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла: избор пренева*. Преводилац Борислав Радовић. Београд: Рад, 1977.

- Бодлер 1982: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводацац Никола Бертолино. Београд: *Београдски издавачко-графички завод*, 1982.
- Бодлер 1982: Бодлер, Шарл. *Цвеќињата на злото*. Препев, предговор и коментари Влада Урошевиќ. Скопје: *Македонска книга / Култура / Мисла / Наша книга*, 1982.
- Бодлер 1982: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла: избор препева*. Преводацац Борислав Радовић. Београд: *Рад*, 1982.
- Бодлер 1985: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Избор и предговор Борислав Радовић. Београд: *Рад*, 1985.
- Бодлер 1988: Бодлер, Шарл. *Цветови зла*. Преводацац Бранимир Живојиновић. Београд: *Вајат*, 1988.
- Бодлер 1991: Бодлер, Шарл. *Албатрос*. Препев Влада Урошевиќ. Битола: *Мисирков*, 1991.
- Бодлер 1991: Бодлер, Шарл. *Поезија, Проза, Веишачки рајеви*. Приредио Радивоје Константиновић. Превод поезије: Б. Живојиновић, Н. Бертолино, Б. Радовић. Нови Сад: *Светови*, 1991.
- Бодлер 1995: Бодлер, Шарл. *Цветови зла*. Преводацац Бранимир Живојиновић. Београд: *Гутенбергова галаксија*, 1995.
- Бодлер 1997: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Избор Горан Костровић. Превели са француског Никола Бертолино и др. Београд: *Удружење издавача и књижара Југославије*, 1997.
- Бодлер, Рембо, Елијар, Бонфоа 1999: Бодлер, Шарл, Рембо, Артир, Елијар, Пол, Бонфоа, Ив. *Антологија француске поезије Бодлера, Рембоа, Елијара и Бонфоа*. Препев Иљаз Шабан. Скопје: *Мисла*, 1999.
- Бодлер 2001: Бодлер, Шарл. *Цветови зла*. Преводацац Бранимир Живојиновић. Нови Сад: *Школска књига*, 2001.
- Бодлер 2002: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Избор препева Душко Бабић. Београд: *Српска књижевна задруга*, 2002.
- Бодлер 2003: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла и остали стихови*. Преводацац Милован Данојлић. Нови Сад: *Филип Вишњић*, 2003.
- Бодлер 2004: Бодлер, Шарл. *Цветови зла*. Преводацац Бранимир Живојиновић. Нови Сад: *Школска књига*, 2004.

- Бодлер 2007: Бодлер, Шарл. *Цвећа зла: избор пренева*. Превод Ивана Лазић. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Бодлер 2007: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Избор сачинио Данило Јокановић. Превод: Б. Живојиновић, Н. Бертолино, Б. Ковачевић, Д. Киш, Б. Грашић, И. В. Лалић, К. Мићевић, Б. Радовић, З. Мишић, М. Данојлић, В. Кушан, В. Герић, М. Пијаде, Д. Јовановић и Д. Робић. Београд: Граматик, 2007.
- Бодлер 2007: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Бодлер 2009: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Избор пренева Душко Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- Бодлер 2010: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2010.
- Бодлер 2011: Бодлер, Шарл. *Шеснаест цветова зла Шарла Бодлера*. Преводилац Борислав Радовић. Београд: Трећи трг, 2011.
- Бодлер 2011: Бодлер, Шарл. *Сабрани стихови Шарла Бодлера*. Преводилац Милован Данојлић. Нови Сад: Филип Вишњић, 2005.
- Бодлер 2013: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2013.
- Бодлер 2014: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Београд: Блиц, 2014.
- Бодлер 2014: Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2014.
- Бодлер 2017: Бодлер, Шарл. *Педесет цветова зла*. Преводилац Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2017.

- Baudelaire 1952: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Prevod: Ante Jurević i Dunja Robić. Zagreb: Zora, 1952.
- Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valléry 1956: Baudelaire, Charles, Rimbaud, Arthur, Mallarmé, Stéphane, Valléry, Paul. *Veslač: izbor pjesama*. Prevod: Vladimir Gerić. Zagreb: Lykos, 1956.
- Baudelaire 1961: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Preveli Ante Jurević, Dunja Robić i Tin Ujević. Ilustracije Fedor Vaić. Zagreb: Matica hrvatska, 1961.

- Baudelaire 1965: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Preveli Ante Jurević, Dunja Robić i Tin Ujević. Ilustracije Fedor Vaić. Zagreb: *Matica hrvatska*, 1965.
- Baudelaire 1971: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Preveo Ante Jurević. Zagreb: *Matica hrvatska*, 1971.
- Baudelaire 1977: Baudelaire, Charles. *Rože zla*. Uredila Marjeta Vasič. Prevod: J. Udovič, A. Capuder, C. Vipotnik, B. Vodušek. Ljubljana: *Mladinska knjiga*, 1977.
- Baudelaire 1978: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Zbirku sastavio Vlatko Pavletić. Prevela Željka Čorak. Zagreb: *Nakladni zavod Matice hrvatske*, 1978.
- Baudelaire 1978: Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*. Brajevo pismo prema prevodu: A. Jurevića, D. Robić i T. Ujevića. Zagreb: *Republički odbor Saveza slepih*, 1978.
- Baudelaire 1981: Baudelaire Charles. *Izabrane pjesme*. Prevod Nikola Kovač. Sarajevo: *Svjetlost*, 1981.
- Baudelaire 1984: Baudelaire, Charles. *Rože zla*. Uredila Marjeta Vasič. Prevod: J. Udovič, A. Capuder, C. Vipotnik, B. Vodušek. Ljubljana: *Mladinska knjiga*, 1984.
- Bodler 1985: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Kolja Mićević. Banja Luka: *Glas*, 1985.
- Bodler 1989: Bodler, Šarl. *Izabrane pjesme*. Priredio i izbor sačinio Nikola Kovač. Prevod: N. Bertolino, M. Danojlić, D. Kiš, I. V. Lalić, K. Mićević, Z. Mišić, B. Radović, B. Živojinović, Sarajevo: *Svjetlost*, 1989.
- Baudelaire 2000: Baudelaire, Charles. *Cvijeće zla*. Prevod Marko Vešović. Sarajevo: *ZID*, 2000.
- Baudelaire 2001: Baudelaire, Charles. *Cvijeće zla*. Prevod Marko Vešović. Sarajevo: *Svjetlost*, 2001.
- Baudelaire 2004: Baudelaire, Charles. *Rože zla*. Pogovor napisao Boris A. Novkov. Prevod: M. Javoršek. Ljubljana: *Cankarjeva založba*, 2004.
- Bodler 2009: Bodler, Šarl. *Cveće zla: odabrane pesme*. Prevod Aleksandar Jovanović. Kragujevac: *Mebijus*, 2009.
- Bodler 2010: Bodler, Šarl. *Cveće zla: odabrane pesme*. Prevod Aleksandar Jovanović. Kragujevac: *Imperija knjiga*, 2010.
- Bodler 2011: Bodler, Šarl. *Sabrani stihovi*. Prevodilac Milovan Danojlić. Novi Sad: *Orpheus*, 2011.
- Baudelaire 2017: Baudelaire, Charles. *Poslednji cvetovi zla, antologija pesnika: Charles Baudelaire 1821-1867*. Savremeni pesnici 21. veka, edicija Poezija misli. Urednik

Zorica Tijanić; saradnici u priređivanju Mario Lovreković, Jelena Dimitrijević.
Beograd: Z. Tijanić, Vrnjačka Banja: *Satcip*, 2017.

Bodler 2017: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Nikola Bertolino. Beograd: *Paideia*, 2017.

Bodler 2019: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Nikola Bertolino. Beograd: *Paideia*, 2019.

Baudelaire 2019: Baudelaire Charles. *Cvijeće zla*. Zvučni snimak. Prevod Marko Vešović,
tekst pročitala Aida Krehić. Sarajevo: *Biblioteka za slijepa i slabovidna lica*, 2019.

Bodler 2021: Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prevodilac Branimir Živojinović. Beograd–Podgorica:
Kosmos izdavaštvo – Nova knjiga, 2021.

Преводи песама у часописима

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Сагласност*. Превод Антоније Фарчић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 14, бр. 1, јануар/фебруар 1968, стр. 79).

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Moesta et errabunda*. Превод Антоније Фарчић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 14, бр. 2/3, март/јуни 1968, стр. 76–77).

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Човек и море*. Превод Антоније Фарчић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 14, бр. 1, јануар/фебруар 1968, стр. 79).

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Лепота*. Превео Антоније П. Фарчић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 14, бр. 5/6, септембар/децембар 1968, стр. 18).

Бодлер 1968: Бодлер, Шарл. *Узнесење*. Превео Антоније П. Фарчић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 14, бр. 5/6, септембар/децембар 1968, стр. 19).

Бодлер 1969: Бодлер Шарл. *Несрећа*. Превео са француског Младен С. Атанасијевић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 15, бр. 4/5, јули/октобар 1969, стр. 49).

Бодлер 1970: Бодлер, Шарл. *Десет песама Шарла Бодлера*. Превео Никола Бертолино. *Мостови: часопис Удружења књижевних преводаца Србије* (Год. 1, св. 3, јул-септ. 1970, стр. 218–223).

Бодлер 1976: Бодлер, Шарл. *Блескови*. Превео Милован Данојлић. *Летопис Матице српске* (Год. 152, књ. 417, св. 1, јан. 1976, стр. 42–62).

- Бодлер 1976: Бодлер, Шарл. *Моје огољено срце*. Превео Милован Данојлић. *Летопис Матице српске* (Год. 152, књ. 417, св. 1, јан. 1976, стр. 62–88).
- Бодлер 1976: Бодлер, Шарл. *Пет песама Шарла Бодлера*. Превео Коља Мићевић *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 22, бр. 2, март/април 1976, стр. 176–179).
- Бодлер 1991: Бодлер, Шарл. *Сан једног радозналца*. Превео: Коља Мићевић. *Нови видици: часопис за културу* (1, 1991, стр. 235).
- Бодлер 2000: Бодлер, Шарл. Шарл Бодлер: *Једној пролазници*. Приредио Мита Голић *Невен: лист за децу* (бр. 623, окт. 2000, стр. 23).
- Бодлер 2001. Бодлер, Шарл. *Шарл Бодлер: Балкон*. Приредио Мита Голић. *Невен: лист за децу* (бр. 631, март 2001, стр. 23).
- Бодлер 2003: Бодлер, Шарл. *Сонети: Сагласја, Непријатељ, Лепота* и др. Препевци: Милован Данојлић. *Књижевни лист: месечник за књижевност, културу и друштвена питања* (Год. 2, бр. 9/10, 2003, стр. 10).
- Бодлер 2003: Бодлер Шарл. *Лабуд*. Превео Леон Којен. *Књижевни лист: месечник за књижевност, културу и друштвена питања* (Год. 2, бр. 14, 2003, стр. 11).
- Бодлер 2003: Бодлер, Шарл. *Магле и кише*. Превод Бранимир Живојиновић. *Политика* (Год. 99, бр. 32083, 1.03.2003, стр. Б1).
- Бодлер 2003: Бодлер, Шарл. *Поклопац*. Превод Милован Данојлић. *Политика* (Год. 100, бр. 32219, 19.07.2003., стр. Б5).
- Бодлер 2004: Бодлер Шарл. *Цвеће зла*. Превели Димитрије Јовановић, Боривоје Грашић Владимир Назор, Моша Пијаде, Дуња Робих, Анте Јуревих Иван В. Лалић. *Unus mundus: часопис за уметност, науку и културу* (Бр. 13/14, 2004, стр. 213–247).
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. *Moesta et Errabunda, Балкон, Лабуд и Слепци*. Превео Леон Којен. *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва*.
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. *Сове*. С француског превео Никола Ђуран. *Липар: лист за књижевност, уметност и културу* (Год. 8, бр. 30, 2006/2007, стр. 90).
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. *Лепота*. С француског превео Никола Ђуран. *Липар: лист за књижевност, уметност и културу* (Год. 8, бр. 30, 2006/2007, стр. 91).
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. *Поноћни испит*. С француског превео Никола Ђуран *Липар: лист за књижевност, уметност и културу* (Год. 8, бр. 30, 2006/2007, стр. 91–92).

- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. *Шест песама: непријатељ, Химна лепоти, Напукло звоно, Сплин, Уништење, Накит*. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 7–13).
- Бодлер 2008: Бодлер, Шарл. *Чесма крви*. Препевао са француског Драган Мраовић. *Песничке новине: лист за певање и мишљење* (Бр. 3, 2008, стр. 57).
- Бодлер 2014: Бодлер, Шарл. *Пејзаж, Сунце, Сутон, Коцка, Магле и кише, Освиг, Лабуд, Седам стараца, Мале старице, Слепци, Једној пролазници, Заљубљеност у лаж, Химна лепоти*. Превод Леон Којен. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 10/12, 2014, стр. 3–58).

Радови у часописима, зборницима и годишњацима

- Ауербах 2006: Ауербах, Ерих. „Бодлерово *Цвеће зла* и узвишено”. Превео с немачког Драган Стојановић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 88–113).
- Бартон 2014: Бартон, Ричард. „Контекст Бодлеровог *Лабуда*”. С енглеског превео Леон Којен. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 10/12, 2014, стр. 73–138).
- Бартон 2015: Бартон, Ричард Д. „Путовање”. Са енглеског превео Леон Којен. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 13/15, 2015, стр. 77–113).
- Беле, Шелер 2000: Беле, Роже, Шелер, Лусијан. „Валес и Бодлер”. Превео Борис Лазић. *Овдје: лист за умјетност, културу, науку и друштвена питања* (Год. 31, бр. 382/384, 2000, стр. 116–118).
- Бењамин 1968: Бењамин, Валтер. *О неким мотивима код Бодлера*. Превод О. Бакић. *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku* (God. 12, knj. 23, br. 3/4, 1968, str. 277–292).
- Бењамин 2014: Бењамин, Валтер. „Фигура шока код Бодлера”. С немачког превео Драган Стојановић. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 10/12, 2014, стр. 139–148).
- Бертолино 2005: Бертолино, Никола. „Бунтовник или револуционар: о неким аспектима критике Бодлеровог дела”. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 10, бр. 30, 2005, стр. 68–82).

- Бјелић 2004: Бјелић, Никола. „Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића”. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* (Год. 1, бр. 1, 2004, стр. 59–71).
- Бјелић 2008: Бјелић, Никола. „Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића – интертекстуални контекст”, *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова* (Књ. 2, 2008, стр. 123–130).
- Бјелић 2016: Бјелић, Никола. „На трагу симболизма: песимизам као одраз Пандуровићевог бодлеријанства и декадентности”. *Летопис Матице српске* (Год. 155, књ. 424, св. 4, окт. 1979, стр. 1099-1103).
- Богдановић 1955: Богдановић, Нана. „Покушај једне књижевне паралеле: песме у прози И. Тургенјева и Ш. Бодлера”. *Летопис Матице српске* (131, 375, 6, јун 1955, стр. 562–574).
- Бодирогих 2011: Бодирогих, Миленко. „Увод у суштину зла”. *Дневник: орган Народног фронта* (Год. 69, бр. 23227, 14. окт. 2011, стр. 22).
- Бодлер 1970: Бодлер, Шарл. „Писмо мајци”. Превео Иван Чоловић. *Мостови: часопис Удружења књижевних преводаца Србије* (Год. 1, св. 2, април-јун 1970, стр. 113–118).
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. „Нацрти предговора *Цвећу зла*”. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 14–19).
- Бодлер 2006: Бодлер, Шарл. „Из Бодлерове преписке о *Цвећу зла*”. Са француског превео Борилав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 20–25).
- Бодлер 2011: Бодлер, Шарл. *Предговор 1 и 2, Белешке*. Превео Бранимир Живојиновић. *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања* (Год. 57, бр. 3/4, 2011, стр. 29–33).
- Божовић 1936: Божовић, Владимир. „Шарл Бодлер: (1821–1867)”. *Летопис Матице српске* (Год. 110, књ. 346, св. 3, нов.–дец. 1936, стр. 244–257).
- Бонфоа 1979: Бонфоа, Ив. „Уметност и сакрално: Бодлер говори Малармеу”. Превод Ана Моралић. *Летопис Матице српске* (Год. 155, књ. 424, св. 6, дец. 1979, стр. 1921–1937).

- Бонфоа 2006: Бонфоа, Ив. „Цвеће зла”. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 64–70).
- Брадић 2012: Брадић, Стеван. „Песнички глас у стварности”. *Дневник: орган Народног фронта* (Год. 70, бр. 23309, 6-7. јан. 2012, стр. 14).
- Брадић 2013: Брадић, Стеван. „Заснивање чулности: Сагласја Шарла Бодлера и Самогласници Артура Рембоа”. *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* (Књ. 2, 2013, стр. 601–614).
- Бромбер 2006: Бромбер, Виктор. „Бодлеров *Лабуд*: Бол, Успомена, Рад”. Превео с француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 114–120).
- Валес 2000: Валес, Жил. „Шарл Бодлер”. Превео Борис Лазић. *Овдје: лист за умјетност, културу, науку и друштвена питања* (Год. 31, бр. 382/384, 2000, стр. 11–13).
- Варнинг 1985: Варнинг, Рајнер. „Имитација и интертекстуалност: нацрт за историју лирског расцепа амортеологије: Данте, Петрарка, Бодлер”. Превод Мирјана Д. Стефановић. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 31, br. 311, jan. 1985, str. 31–34).
- Верлен 2006: Верлен, Пол. „Шарл Бодлер”. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 29–46).
- Веселиновић 2017: Веселиновић, Соња. „Радовићев Бодлер: превод и рецепција”. *О поезији и о поетици Борислава Радовића: зборник радова* (2017, стр. 413–430).
- Владушић 2012: Владушић, Слободан. „Новица Тадић и Шарл Бодлер”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (књ. 60, св. 1, 2012, Стр. 165–175).
- Голдбек 1995: Голдбек, Хенинг. „На путу по Оријенту: путна грозница у књижевности XIX века”. Прев. са нем. јез. Љубинка Петрин. *Књижевност: месечни часопис* (Год. 49, књ. 100, св. 6/7, 1995, стр. 781–795).
- Голић 1999: Голић, Мита. „Шарл Бодлер: (1821–1867)”. *Невен: лист за децу* (бр. 610, дец. 1999, стр. 12).

- Грубовић 2002: Грубовић, Мирјана. „Тумачење песме *Албатрос* Шарла Бодлера: уз доминацију биографске, психолошке и социолошке методе. *Зборник радова Филозофског факултета* (Књ. 32=12, 2002, стр. 225–239).
- Данојлић 1971: Данојлић, Милован. „Ново *Цвеће зла*: преводи Николе Бертолина, издање *Културе*”. *Летопис Матице српске* (Год. 147, књ. 407, св. 3, март 1971, стр. 342–353).
- Елез 2010: Елез, Весна. „Нови преводи из *Цвећа зла*”. *Београдски књижевни часопис* (Год. 6, бр. 20/21, 2010, стр. 159–164).
- Елез 2015: Елез, Весна. „Широм отворених очију: Бодлер и праг трансценденције у *Сну радозналост човека*”. *Поетика* (бр. 13–15, пролеће/лето/јесен 2015, стр. 115–135).
- Елез 2015: Елез, Весна. „Путовање у Бодлеровом *Цвећу зла*”. *Филолошки преглед* (Vol. XLII, No. 2, pp. 19–32, 2015).
- Елез 2016: Елез, Весна. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону”. *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе* (2016, стр. 345–353).
- Жан Жув 2006: Жан Жув, Пјер. „Бодлерова тајна”. Превела са француског Соња Пантић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 47–63).
- Живановић 2003: Живановић, Милан. „Кристални песник” (*Цвеће зла* и остали стихови, Београд, 2003). *Дневник: орган Народног фронта* (Год. 61, бр. 20390, 14. нов. 2003, стр. 13).
- Живановић 2012: Живановић, Никола. „Четрнаестерац у Радовићевим и Којеновим преводима Бодлера”. *Београдски књижевни часопис* (Год. 8, бр. 27, 2012, стр. 116–124).
- Јакобсон 1965: Јакобсон, Роман. „*Мачке Шарла Бодлера*”. Превео Сретен Марић. *Летопис Матице српске*. (141, 396, 6, децембар 1965, стр. 458–474).
- Јавор 2012: Јавор, Игор. „Интертекстуалне релације у стваралаштву Јована Дучића и Шарла Бодлера у контексту парнасо-симболистичке поетике и естетике”. *Летопис Матице српске* (Год. 188, књ. 490, св. 6, дец. 2012, стр. 1042–1055).
- Јавор 2012: Јавор, Игор. „О неким реализацијама између песама у прози и лирике Шарла Бодлера”. *Филолошки преглед: часопис Савеза друштава за стране језике и књижевности СФРЈ* (God. 39, br. 2, 2012, str. 77–90).

- Калер 2014: Калер, Џонатана. „Бодлерово уништење”. Превела Аријана Лубурић Цвијановић. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (Год. 59, бр. 487, 2014, стр. 76–86).
- Камуф 1998: Камуф, Пеги. „Бодлер Au Féminin”. Са енглеског превела Бранка Арсић. *Женске студије: часопис за феминистичку теорију* (10, 1998, стр. 69–86).
- Кемпф 2013: Кемпф, Роже. „Бодлер и остали”. Превео са француског Слободан Ивановић. *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* (Год. 40, бр. 188/189/190, 2013, стр. 141–160).
- Килик 2014: Килик, Рејчел. „Простори *Ja*, простори града: форма и значење у четири песме *Париских слика*”. С француског превела Весна Елез. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 10/12, 2014, стр. 149–166).
- Којен 2007: Којен, Леон. „Разговор о Бодлеру”. Разговарао Милосав Тешић. *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва* (Год. 7, бр. 72, 2007, стр. 23–27).
- Којен 2007: Којен, Леон. „Уз превод Бодлеровог *Путовања*”. *Београдски књижевни часопис* (Год. 3, бр. 8, 2007, стр. 49–50).
- Компањон 2006: Компањон, Антоан. „Легенде о *Цвећу зла*”. Превела са француског Весна Елез. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр.)
- Константиновић 1978: Константиновић, Радивоје. „Бодлер – наш савременик: од поезије до критике”. *Delo: književni mesečni časopis* (God. 24, knj.24, br. 6, 1978, str. 1–17).
- Константиновић 1978: Константиновић, Радивоје. „Бодлер – наш савременик (2)”. *Delo: književni mesečni časopis* (God. 24, knj. 24, br. 7, 1978, str. 123–140).
- Коп 2006: Коп, Робер. „Један мртвачки плес”. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 121–126).
- Лацковић 1992: Лацковић, Драгослав. „Алхемија Бодлер: песме”. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу* (Год. 4, бр. 11, март 1992, стр. 219).
- Мамић 2014: Мамић, Слађана. „Симболизам – тема смрти у *Цвећу зла*”. *Књига сажетака* (Стр. 70–71) International Conference on Language and Literary Studies Culture in the Mirror of Language and Literature (3, 2014, Belgrade). Beograd: Alfa univerzitet, Fakultet za strane jezike.

- Манојловић 1938: Манојловић, Тодор. „Шарл Бодлер”. *Нова смена: културна и књижевна смотра нових нараштаја* (Год. 1, бр. 2, април 1938, стр. 90–92).
- Марић 1971: Марић, Сретен. „Запис о метафизичкој досади”. *Летопис Матице српске*. (Год. 147, књ. 407, св. 6, јун 1971, стр. 577–591).
- Марчетић, Бечановић Николић, Елез 2016: Марчетић, Андријана, Бечановић Николић, Зорица, Елез, Весна. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону”. *Компаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе*, зборник радова објављен у част шездесете годишњице обнављања Катедре за општу књижевност и теорију књижевности (2016, стр. 345–353).
- Мартиновић 1993: Мартиновић, Мираш. „Бодлер на Комовима”. *Српски књижевни гласник* (Год. 2, бр. 2, 1993, стр. 66–69).
- Мартиновић 1993: Мартиновић, Мираш. „Бодлер на Комовима”. *Стремљења: часопис за књижевност, уметност и културу* (Год. 33, бр. 1/2/3, 1993, стр. 26–31).
- Мирковић 1991: Мирковић, Милосав. „Бодлер у Дренчи”. *Политика* (88, 1991, 27982, стр. 18).
- Мирковић 2008: Мирковић, Милосав. „Бодлер трећи пут међу Србима”. *Савременик плус: књижевни часопис* (Бр. 158/159/160, 2008, стр. 85–87).
- Мићевић 2013: Мићевић, Коља. „Велика антологија француске поезије: од XI до XX века”. Избор и превод Коља Мићевић. *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва* (Год. 13, бр. 142/143, 2013, стр. 18–23; Год. 13, бр. 144/146, 2013, стр. 12–20).
- Мићковић 2001: Мићковић, Владимир. „Вино испијам ноћас”. *Стварање: часопис за књижевност и културу* (Вол. 56, бр. 10/12, 2001, стр. 72–74).
- Молој 1996: Молој, Силвија. „Текстуалне *Flâneries*: Борхес, Бењамин и Бодлер”. Превела с шпанског Александра Манчић Милић. *Реџ: часопис за књижевност и културу* (Год. 3, бр. 22, 1996, стр. 8–84).
- Моније 2006: Моније, Тјери. „... Тај жарки јецај што се ваља кроз поколења”. Превела с француског Соња Тодоровић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 35, 2006, стр. 60–65).
- Моријак 2004: Моријак, Франсоа. „Католик Шарл Бодлер”. Превела Ана Вулић. *Нова Зора: часопис за књижевност и културу* (Бр. 3/4, 2004, стр. 297–304).
- Новаковић 2002: Новаковић, Јелена. „Меланхолично-депресивна структура поетског света: Дис и Бодлер”. *Дисова поезија: зборник радова* (2002, стр. 213–250).

- Новаковић 2011: Новаковић Јелена. „О Бодлеру и Лотреамону: зачетници француске модерне поезије у есејима Сретена Марића”. *Раскрића: књижевно–филозофски годишњак Сретена Марића* (Год. 8, бр. 8, 2011, стр. 135–152).
- Ормзби 1995: Ормзби, Ерик. „О рају као башти”. Са енгл. превео Милан Ђорђевић. *Реч: часопис за књижевност и културу* (Год. 2, бр. 14, 1995, стр. 46–48).
- Павловић 1955: Павловић, Миодраг. „Бодлеров критички дух”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 1, br. 6, dec. 1955, str. 7).
- Павловић 2010: Павловић, Миодраг. „Поезија Шарла Бодлера у настави”. *Школски час српског језика и књижевности: часопис за методичку наставу српског језика и књижевности* (Год. 28, бр. 2, 2010, стр. 39–57).
- Паше 1983: Паше, Пјер. „Бодлерова политика”. Превела Гордана Стојковић. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 29, br. 297/298, nov-dec. 1983, str. 467–469).
- Пишоа 2006: Пишоа, Клод. „Идеја, биће, облик један”. Превео са француског Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 72–87).
- Пјетромарки 2015: Пјетромарки, Лука. „Удовице као пандан Малим старицама. Са француског превела Жељка Јанковић. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 13/15, 2015, стр. 63–75).
- Прево 2013: Прево, Џон. „Мит о дендију”. Превео са француског Бојан Савић Остојић. *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања* (Год. 40, бр. 188/189/190, 2013, стр. 107–123).
- Пуле 1968: Пуле, Жорж. „Одломак о Бодлеру”. Превео Сретен Марић. *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku* (God. 12, knj. 23, br. 3/4, 1968, str. 261–276).
- Радовановић, Николић 2021: Радовановић, Ђорђе, Николић, Часлав В. „Доцветавање, пре-цветавање, распукнуће: феномен (е)флорације у Енциклопедији мртвих Данила Киша”. *Зборник радова са научног округлог стола Цвете: Еко(по)етика у књижевности, језику и уметности* (2021. Стр. 109–145).
- Радовић 1997: Радовић, Борислав. „Песник и сликар”. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 2, бр. 6, 1997, стр. 44–53).
- Радовић 1998: Радовић, Борислав. „Савети младим књижевницима”. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 3, бр. 12, 1998, стр. 5–11).
- Радовић 1999: Радовић, Борислав. „Цвет за Маријету”. *Летопис Матице српске* (175, 464, 4, окт. 1999, стр. 462–471).

- Радовић 2006: Радовић, Борислав. „Поводом Бодлеровог *Непријатеља*”. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 35, 2006, стр. 45–59).
- Радовић 2006: Радовић, Борислав. „Шарл Бодлер / Стефан Маларме”. Са француског превео Борислав Радовић. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 33/34, 2006, стр. 27–28).
- Рајт 2014: Рајт, Барбара. „Бодлерово песничко путовање у *Цвећу зла*”. Превела Викторија Кромбхолц. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (Год. 59, бр. 487, 2014, стр. 43–59).
- Ранковић 2006: Ранковић, Петар. „Шарл Бодлер – *Цвеће зла*”. *Развитак: омладински часопис за књижевност, друштвени живот, науку, културу и забаву* (Год. 52, бр. 1, 2006, стр. 11–14).
- Симовић 2016: Симовић, Софија. „Објаве барокности: прилог проучавању поезије Цива Бунића Вучића и Шарла Бодлера”. *Свет речи: средњошколски часопис за српски језик и књижевност* (Бр. 41/42, 2016, стр. 48–57).
- Симовић 2018: Симовић, Софија П. „Проучавање лирике у настави књижевности: компаративни приступ на примеру песама *Везе Шарла Бодлера* и *Јесење вече* Антуна Густава Матоша”. *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност* (Год. 65, бр. 1/2, 2018, стр. 237–250).
- Срдић Живановић 1983: Срдић Живановић, Бранка. „Шарл Бодлер: Играчка за сиромаша”. *Детињство: часопис о књижевности за децу* (Год. 9, бр. 3/4, 1983, стр. 79–80).
- Стакић 2002: Стакић, Мирјана. „Тумачење песме *Албатрос* Шарла Бодлера: уз доминацију биографске, психолошке и социолошке методе”. *Зборник радова Филозофског факултета* (Књ. 32=12, 2002, стр. 225–239).
- Старобински 2005: Старобински, Жан. „*Мачке Шарла Бодлера*”. Превод Вера Роглић. *Летопис Матице српске* (Год. 181, књ. 476, св. 4, окт. 2005, стр. 699–720).
- Старобински 2012: Старобински, Жан. „Меланхолија у огледалу”. Приредила Мариншек-Николић. *Политика*, Додатак: Култура – уметност – наука (Год. 55, бр. 44, 2012, стр. 5).
- Стил 2018: Стил, Валери. „Шарл Бодлер”. Превео Виктор Радун Теон. *Златна греда: лист за књижевност, уметност, културу и мишљење* (Год. 18, бр. 197/198, март–апр. 2018, стр. 15–16).

- Стојановић Пантовић 2018: Стојановић Пантовић, Бојана С. „Бодлерове песме у прози у светлу теоријских приступа жанру”. *Књижевна историја* (Год. 50, бр. 165, 2018, стр. 185–204).
- Стојановић Пантовић 2021: Стојановић Пантовић, Бојана. „Зачетник модерне светске лирике” (Приказ књиге Весне Елез О Бодлеровом *Цвећу зла*). *Књижевни магазин: месечник Српског књижевног друштва* (Год. 21, бр. 225, јануар–јун 2021, стр. 51–52).
- Томашевић 1979: Томашевић, Бошко. „Васкрсење Шарла Бодлера на српскохрватском језику”. *Летопис Матице српске* (Год. 155, књ. 424, св. 4, окт. 1979, стр. 1099–1103).
- Томашевић 1988: Томашевић, Бошко. „Текст епистоле као архитектст”. Приказ књиге: Шарл Бодлер: Изабрана писма, Нови Сад, 1987. *Летопис Матице српске* (Год. 164, књ. 441, св. 2, феб. 1988, стр. 306–308).
- Фокин 2010: Фокин, Сергеј. „Политика поезије: Бодлерово искуство”. *Treći program: izbor* (God. 42, br. 147(3), 2010, str. 105–121).
- Чамберс 2014: Чамбер, Рос. „Ја у Бодлеровим *Париским сликама*”. С француског превела Весна Елез. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 10/12, 2014, стр. 59–71).
- Џејмсон 1993: Џејмсон, Фредерик. „Бодлер као модерниста и пост модерниста: крај реферата и арти-фицијелно *сублимног*”. Са енглеског превела Ана Ћетковић. *Овдје: лист за умјетност, културу, науку и друштвена питања* (24, 1993, 291–292, стр. 18–23).
- Џонсон 2015: Џонсон, Барбара. „Изобличавање песничког језика”. Са енглеског превео Леон Којен. *Поетика: часопис за теорију, историју и критику поезије* (Бр. 13/15, 2015, стр. 41–62).
- Шоптрајановић 1937: Шоптрајановић, Ћорђе. „Бодлерова осећајност”. *Јужни преглед* (бр. 6–7, 1937, стр. 255–260).
- Штирле 2006: Штирле, Карлхајнц. „Бодлерове *Париске слике* и традиција слике Париза”. Превео с немачког Миодраг Лома. *Поезија: часопис за поезију и теорију поезије* (Год. 11, бр. 35, 2006, стр. 5–44).

- Alić 1985: Alić, Sead. „Iskustvo i tehnika: „tehnika”, „šok”, „iskustvo” u Benjaminovoj interpretaciji Baudelairea”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 31, br. 321, nov. 1985, str. 408–411).
- Alić 1986: Alić, Sead. „Iskustvo i vrijeme: (uz Benjaminovu interpretaciju Prousta i Baudelairea”. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (God. 32, br. 326, april 1986, str. 165–167).
- Arnold 1972: Arnold, Paul. „Ésotérisme de Baudelaire”. *Nineteenth-Century French Studies*, 1972. Vol. 4, No. 4 (Summer 1976), pp. 517-519, University of Nebraska Press.
- Bjelić, Jovanović 2021: Bjelić, Nikola, Jovanović, Ivan. „La traduction ou la recréation : *Correspondances* de Charles Baudelaire dans deux versions serbes”. *Facta Universitatis. Series, Linguistics and Literature* (Vol. 19, no. 2, 2021, str. 171–182).
- Bradić 2014: Bradić, Stevan. „Režimi čulnosti u ljubavnom pesništvu Šarla Bodlera”. *Konteksti I* (2014, str. 743–760).
- Colussi 1935: Colussi, Emilio. „Charles Baudelaire”. Prevod Aleksandar Gavela. *Letopis Matice srpske* (1935. p. 118–119).
- Courville 2021: Courville Stanislas de. „Entre „perception auratique” et „perception sous forme de choc”. Une lecture Benjaminienne de Baudelaire, Flaubert et Proust”. *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature* (Vol. 19, no. 2, 2021, str. 205–313).
- Danojlić 1981: Danojlić, Milovan. „Pesnik kao prevodilac”. *Teorija i poetika prevođenja*. (1981, str. 256–258).
- Đurić 2018: Đurić, Vladimir Z. „L'évolution d'un symbole : le "cygne" dans la poésie de Sully Prudhomme, Baudelaire et Mallarmé”. *Philologia Mediana* (God. 10, br. 10, 2018, str. 349–362).
- Đurić, Cvetković 2021: Đurić, Vladimir, Cvetković, Vanja. „Baudelaire et Camus : au carrefour d'un mythe”. *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature* (Vol. 19, no. 2, 2021, str. 183–195).
- Elez 2015: Elez, Vesna. „'J'ai puni sur une fleur l'insolence de la Nature' : Baudelaire et les ambiguïtés de la nature”. *Les études françaises aujourd'hui* (2015, str. 501–509).
- Elez 2019: Elez, Vesna. „La Chair, l'idéal et la mort : le corps dans *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire”. *Анали Филолошког факултета* (књ. XXXI, св. 1, 2019, стр. 71–81).
- Elez 2020: Elez, Vesna. „Baudelaire face à la double valeur du mythe : 'Le Voyage'”, *Филолошки преглед* (књ. XLVII, бр. 2, 2020, стр. 9–18).

- Fleury 2021: Fleury, Pierre. „Rénovation du concept de „phrase” chez Flaubert et Baudelaire”. *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature* (Vol. 19, no. 2, 2021, str. 247–256).
- Geninasca 1976: Geninasca, Jacques. „Les figures de la perception et du voyage dans « Parfum exotique » et leurs représentations sémantiques”. *Études Baudelairiennes* (Vol. 8, (1976), pp. 119-146).
- Godiveau 2021: Godiveau, Jocelyn. „Charles Baudelaire, la modernité et ses gouffres”. *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature* (Vol. 19, no. 2, 2021, str. 159–170).
- Konstantinović 1989: Konstantinović, Izabela. „Bodler i Montenj: tokom izvora”. / *Zbornik radova Instituta za strane jezike i književnosti* (sv. 10, 1989, str. 290–296).
- Murphy 2007: Murphy, Kristen. „La double vie de Baudelaire : le trouble bipolaire et la dépendance à l’opium”. *Senior Honors Projects*. (2007, Paper 58).
- Pichois, Zieger 1987: Pichois, Claude, Zieger, Jean. „Baudelaire : biographie”. 1848. *Révolutions et mutations au XIXe siècle* (Numéro 4, 1988. pp. 162-163).
- Pirjevec 1959: Pirjevec, Dušan. „O Baudelaireovoj estetici”. Prevela sa slovenačkog Roksanda Njeguš. *Poezija-proza: almanah Saveza književnika Jugoslavije za 1958-1959* (Str. 545–552).
- Radeljković 2011: Radeljković, Ivan. „Éclatement dans la poésie moderne au XIXe siècle”. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* (God. 8, br. 19, 2011, str. 215–222).
- Raynaud 1918: Raynaud, Ernest. „Baudelaire et la religion du dandisme”. Paris : Mercure de France, 1918 (p. 5-74).
- Scouras 1930: Scouras, Photis. „Baudelaire Toxicomane”. *L’Hygiène Mentale* (XXV 1930; pp. 231-241).

Магистарски, мастерски радови и докторске дисертације

- Бјелић 2007: Бјелић, Никола. *Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић*. Необјављен магистарски рад. Београд: *Филолошки факултет*, 2007.
- Вучковић 2013: Вучковић, Драгана. *Лингвостилистичка анализа метафора и поређења у Бодлеровим песмама и њиховим препевима*. Необјављен мастер рад. Крагујевац: *ФИЛУМ*, 2013.
- Ђурин 2011: Ђурин, Татјана. *Српски превод Раблеовог дела „Гаргантуа и Пантагруел” из перспективе модерних традуктолошких приступа:*

етноцентричност, хипертекстуалност, дословност. Необјављена докторска дисертација. Нови Сад: *Филозофски факултет*, 2011.

Јеремић 2020: Јеремић, Христина. *Мотив путовања и потраге у поезији Шарла Бодлера и Артура Рембоа*. Необјављен мастер рад. Крагујевац: *ФИЛУМ*, 2020.

Јовановић 2013: Јовановић, Ана. *Граматичко-стилски аспекти Прустовог романа „У потрази за изгубљеним временом” на српском и хрватском подручју*. Необјављена докторска дисертација. Београд: *Филолошки факултет*, 2013.

Миљеновић 2022: Миљеновић, Зорица. „Превеселој”: забрањена Бодлерова песма у италијанском преводу Ђорђа Капронија и српском преводу Николе Бертолина. Необјављен мастер рад. Нови Сад: *Филозофски факултет*, 2022.

Томашевић 1976: Томашевић, Бошко. *Шарл Бодлер у светлости српскохрватске књижевне критике*. Необјављен магистарски рад. Београд: *Филолошки факултет*, 1976.

Caubet 1930: Caubet, Louis-Antoine-Justin. *La névrose de Baudelaire : essai de critique médico-psychologique*. (thèse pour le doctorat en médecine). Université de Bordeaux Faculté de Médecine et de Pharmacie : Imprimerie de l'Académie et des Facultés Y. Cadoret, 1930.

Milenović 2019: Milenović, Mirjana. "Cveće zla" Šarla Bodlera u prevodu na srpski jezik: *lingvistički i književnoumetnički aspekt*. Neobjavljen master rad. Niš: *Filozofski fakultet*, 2019.

Tomašević 1976: Tomašević, Boško. *Šarl Bodler u svetlosti srpskohrvatske književne kritike*. Neobjavljen magistarski rad. Beograd: *Filološki fakultet*, 1976.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

О Жани Дувал:

⟨https://en.wikipedia.org/wiki/Jeanne_Duval⟩,

⟨<https://www.fibra.hr/katalog/izdanja/kolorka-230-gospodica-baudelaire/817/>⟩.

О песмама:

⟨<https://www.bacdefrancais.net/parfum-exotique-baudelaire.php>⟩,

⟨<https://commentairecompose.fr/parfum-exotique-baudelaire/>⟩,

⟨<https://www.bacdefrancais.net/spleen-LXXVII.php>⟩,

⟨<https://www.comptoir litteraire.com/docs/908-baudelaire-je-suis-comme-le-roi-d-un-pays-pluvieux-.pdf>⟩,

⟨<https://www.ladissertation.com/Archives-du-BAC/BAC-Fran%C3%A7ais/Spleen-III-Baudelaire-376673.html>⟩.

О Јовану Палавестри:

⟨https://hr.wikipedia.org/wiki/Jovan_Palavestra⟩,

⟨<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1963>⟩.

О Кољи Мићевићу:

⟨<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/zvezdani-kolja/>⟩.

О Миловану Данојлићу:

⟨<https://sr.wikipedia.org/Milovan-Danojlic>⟩,

⟨<https://www.politika.rs/scc/clanak/526216/Preminuo-knjizevnik-Milovan-Danojlic>⟩.

О Николи Бертолину:

⟨<https://rendebooks.rs/product-tag/nikola-bertolino/>⟩.

О Бранимиру Живојиновићу:

⟨<https://www.prevodiodici.co.rs/blog/branimir-zivojinovic/>⟩,

⟨<https://www.planamedia.rs/index.php/2014-02-28-13-24-26/1439-rudi-br-ni-ir-ziv-in-vic-pr-f-s-r-pr-v-dil-c-p-sni3>⟩,

⟨<https://www.politika.rs/scc/clanak/29615/Preminuo-prevodilac-i-liricar-Branimir-Zivojinovic>⟩,

⟨<http://www.skd.rs/branimir-zivojinovic/>⟩.

О Леону Којену:

⟨<https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/4324321/leon-koen.html>⟩,

⟨<https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib>⟩.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Наташа Живић завршила је основне и мастер студије на Одсеку за романистику Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, а потом се уписала на докторске студије Филологије на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Мастер рад под називом *Превођење апсурда: два српска превода Камујевог „Странца”* под менторством проф. др Татјане Ђурин најавио је њен даљи истраживачки рад у области традуктологије.

У својству демонстратора Наташа Живић се 2015. године придружила Департману за француски језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу, након чега је 2016. године изабрана у звање сарадника у настави, те 2018. године у звање асистента.

У оквиру Еразмус+ програма мобилности намењеном наставном кадру, кандидаткиња је остварила мобилност у Француској најпре 2018. године на Високој школи за наставу и образовање Универзитета у Бордоу (*École supérieure du professorat et de l'éducation, Université de Bordeaux*), као и 2019. године на Факултету књижевности и уметности Универзитета Артоа у Арасу (*U.F.R de Lettres et Arts, Université d'Artois, Arras*).

Наташа Живић је академске 2018/2019. године у оквиру програма мобилности студената Еразмус+ похађала наставу на Факултету књижевности и језика Универзитета у Поатјеу, Француска (*Faculté des lettres et des langues, Université de Poitiers, France*) и успешно положила све програмом предвиђене испите који су признати на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. На истом факултету је децембра 2021. године у циљу прикупљања материјала за израду докторске дисертације у својству истраживача међународног универзитетског удружења *Coimbra Group* боравила у истраживачкој лабораторији МИМОС (*Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain*).

Област интересовања Наташе Живић чине контрастивна истраживања из домена морфосинтаксе и синтаксе француског језика у поређењу са српским. Осим тога, кандидаткиња се оријентише и ка усвајању француског језика на раном узрасту. Стога се њени научни радови базирају управо на овим областима, а они се објављују у зборницима са научних скупова и у научним часописима.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

БОДЛЕРОВО „ЦВЕТЕ ЗА“ У ОРСКИМ ПРЕВРАТАМА:
ИЗМЕСУ ФУНКЦИОНАЛНЕ И ФОРМАЛНЕ ЕКВИВАЛЕНЦИЈЕ

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 6.2.2024.

Потпис аутора дисертације:

Настасија М. Илић
(Име, средње слово и презиме)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: БОДЛЕРОВО „ЦВЕТЕ ЗА“ У ФРАНСКИМ ПРЕВОДИМА:
ИЗМЕСУ ФУНКЦИОНАЛНЕ И ФОРМАЛНЕ ЕКВИВАЛЕНЦИЈЕ

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 6.2.2024.

Потпис аутора дисертације:

Најсенца М. Милић
(Име, средње слово и презиме)

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

БСАДЕРОВО „ЦВЕТЕ ЗА“ У СРПСКИМ ПРЕВОДИМА:
ИЗМЕСУ ФУНКЦИОНАЛНЕ И ФОРМАЛНЕ ЕКВИВАЛЕНЦИЈЕ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делили под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делили под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 6.2.2024.

Потпис аутора дисертације:

Јајковича М. Шибич
(Име, средње слово и презиме)