

Natalija V. Lekić¹

Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet,
student doktorskih studija

INTERTEKSTUALNA I KOMPARATIVNA ANALIZA ORIGINALA I PREVODA PESME „280“ EMILI DIKINSON

Poezija Emili Dikinson je kompleksna i hermetična i kao takva veliki je izazov za prevodioce. Pošto prevod podrazumeva tumačenje pesme, veoma je bitno da to tumačenje bude usklađeno sa smislom same pesme, pri čemu se termin smisao vezuje za teoriju Mišela Rifatera. On smatra da pesnički tekst ima konačno i stabilno značenje, te stoga Rifater formuliše svoj metod analize koji se temelji na konceptu interteksta odnosno intertekstualnosti u poeziji. Intertekst je neodvojivi deo pesničkog teksta, a krajnji cilj tumačenja pesme jeste formulisanje matrice kao njenog redukovanog smisla. Matrica je ona nepromenjiva struktura pesme do koje se dolazi preko njenih varijanti, odnosno „negramatičnosti“ u okviru same pesme. Negramatičnosti predstavljaju prepreke koje se opiru mimezi, te se mogu prevazići jedino pomoću intertekstualnih asocijacija. Zadatak ovog rada će zato biti pronalazak konkretnog smisla, odnosno matrice pesme 280 Emili Dikinson preko negramatičnosti i interteksta, a zatim i analiza i evaluacije prevoda u svetlu matrice.

Ključne reči: Mišel Rifater, matrica, negramatičnost, intertekst, prevođenje

1. Teorijski uvod: Rifaterov intertekstualni metod tumačenja

Intertekstualnost kao pojam predstavlja široko polje koje zahvata mnoge teorijske pravce. Mada je on kao takav nastao u okrilju poststrukturalizma u čijim teorijama se naglašava nemogućnost konačnog značenja, Mišel Rifater

¹ Kontakt podaci (Email): mauricia.rock@gmail.com

svoju teoriju intertekstualnosti koristi kao metod tumačenja koji garantuje da je ono stabilno i tačno. Za razliku od poststrukturalista koji „usmrćuju autora“ kako bi na scenu izveli čitaoca kao izvor smisla, Rifater pak za izvor uzima samo delo. Međutim, čitalac zauzima veoma važnu ulogu jer se kroz proces čitanja otkriva struktura odnosno smisao samog teksta. Zato ga Grejam Alen (Graham Allen) smešta među strukturaliste, ali tako da je njegova teorija u dijalogu sa poststrukturalizmom, semiotikom, psihoanalizom i teorijom čitanja (Allen 2000: 115).

U okviru svoje teorije Rifater posebnu pažnju posvećuje tumačenju poezije. Polazeći od toga da su prevodi, odnosno prepevi ujedno i osobena tumačenja, te da Rifater zastupa da pesnički tekst ima svoje konačno i tačno značenje, ovaj rad vodeći se njegovom metodom analizira pesmu u originalu kako bi ustanovio da li prepevi odgovaraju matrici originala ili odstupaju od nje. U tu svrhu odabrana je pesma Emili Dickinson, poznata pod brojem 280², koju su na srpski preveli: Marko Vešović i Jasna Levinger³, Ivan V. Lalić⁴, i Aleksandar Šurbatović⁵. Ono što odlikuje poeziju Emili Dickinson jesu kompleksnost i hermetičnost što je čini veoma teškom za tumačenje i samim tim prevođenje. No, pre same analize veoma je bitno upoznati se sa glavnim postulatima njegove teorije i metodom tumačenja u narednom delu ovog rada.

Od posebnog značaja za ovaj rad je i delo Kornelija Kvasa *Intertekstualnost u poeziji* koje je jedna iscrpna studija Rifaterove teorije pesništva. Kvas uočava tri teorijske faze Mišela Rifatera: 1. stilistička faza; 2. semiotička faza; 3. intertekstualna faza (Kvas 2006: 12-16). Sa svakim sledećim periodom, Rifater nadograđuje svoje shvatanje poezije. Iako postoje koncepti koje Rifater u potpunosti napušta u kasnijim fazama, on ipak zadržava neke od ranijih osnovnih pretpostavki.

Tokom prve stilističke faze Rifater se oslanja na postulate ruskog formalizma i recepcionističke kritike. U okviru recepcionističke kritike Rifater pronalazi svoj način da poveže tekst i čitaoca. No, Rifaterova dijada kao što je to u uvodu nagovešteno nije ista kao Bartova. Poststrukturalista Rolan Bart u svom manifestu „Smrt autora“ podriva ideju pisca kao izvora značenja, a upražnjeno mesto upotpunjuje čitaocem koji zbog svoje raznolikosti ne može doći do konačnog značenja. Sa druge strane, Rifater smatra da glavnu ulogu u proizvodnji značenja ima sam tekst, te i da on budući jedinstven može uputiti čitaoca do tačnog značenja.

Još jedan od temelja Rifaterove teorije je i nereferencijalna funkcija poezije iz koje sledi i njena autonomija izvedena iz Jakobsonove koncepcije

² Numerisanje pesama odgovara numerisanju pesama na engleskom u okviru zbirke Tomasa Džonsona: Johnson, T. H. (Ed.). (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston: Little, Brown and Company.

³ Levinger, J. i Vešović, M. (prev.) (1988). *Poezija/Emili Dickinson*, Sarajevo: Svjetlost.

⁴ Lalić, I. (prev.) (1988?). *Pesme*, Beograd: Književne novine.

⁵ Šurbatović, A. (prev.) (2016). *Ja sam niko! A ti, ko si?*, Beograd: Mali vrt.

govornog događaja koji pretpostavlja postojanje sledećih elemenata i funkcija jezika: pošiljaoca poruke (emotivna funkcija), primaoca poruke (konativna), kontakt između njih (fatička), sama poruka (poetska), vanjezički kontekst (referencijalna), jezički kod (metajezička funkcija). Prema Jakobsonu usmerenost na poruku odlika je poezije, a kako čitalac nema direktan pristup samom autoru, on se jedino može okrenuti tekstu kao izvoru smisla jer „reči u poeziji dobijaju autonomnu vrednost u odnosu na druge vrste jezika“ (Kvas 2006: 36).

Rifater dalje povezuje recepcionističku kritiku sa ruskim formalizmom odnosno konceptom literarnosti, te kao svoj cilj u ovom prvom periodu postavlja „otkrivanje literarnosti teksta kao odnosa između teksta i čitaoca“ (Kvas 2006: 20). Konačno, u okviru svoje stilističke faze on nastoji da poput strukturalista dođe do apstraktne strukture pesničkog jezika odnosno do, kako to Rifater naziva, matrice/invarijante pesme. Pa ipak, on pristupa tekstu koristeći stilističku analizu koja se za razliku od pojma matrice/varijante neće zadržati u narednim periodima.

U drugoj, semiotičkoj fazi, Rifater se bliži potpunijoj teoriji intertekstualnosti, a nastaje i veoma bitna knjiga iz ovog perioda – *Semiotika poezije* (1978). Glavna odlika ove faze jeste razlikovanje referencijalne (mimetičke) i pesničke (semiotičke) funkcije jezika, a sa tim u vezi je i razlika između značenja (*meaning*) i smisla (*significance*) (Kvas 2006: 62). Interpretacija pesničkog dela zahteva otkrivanje njenog smisla. Nivo mimeze i značenja za Rifatera predstavlja prepreku u otkrivanju ovog dubljeg smisla, ali je ujedno i nezaobilazni deo čitanja jer čitačevo prihvatanje mimeze predstavlja temelj na osnovu koga se ističu negramatičnosti odnosno prepreke koje će se tek razumeti na drugom nivou čitanja (Riffaterre 1978: 6).

Konkretnije, negramatičnosti predstavljaju kontradiktornosti koje se javljaju na ravni mimeze, ali se na ravni semiotičke funkcije jezika razrešavaju. Veoma bitno je i naglasiti da je kod Rifatera „jedinica značenja sam tekst“ (Riffaterre 1978: 6), te su u tom smislu „uzastopne i različite izjave prvobitno registrovane samo kao negramatičnosti, u stvari ekvivalentne, jer se sada pojavljuju kao varijante jedne iste strukturalne matrice“ (Riffaterre 1978: 6). Rifater matricu definiše kao „apstraktni princip nikada aktualizovan“ (Riffaterre 1978: 13), a između matrice i negramatičnosti nalazi se intertekst, odnosno negramatičnosti se mogu razumeti kao „intertekstualne anomalije, tragovi odsutnog interteksta“ (Kvas 2006: 231). Rifaterov koncept interteksta takođe objašnjava i Marko Juvan u svojoj knjizi i to kao: „nedovršeno, fleksibilno mnoštvo tekstova, stilema, fraza, slika, klišeja itd., koje čitalac [...] može i mora prizvati u sećanje [...]“ (Juvan 2013: 137). Budući da su tekst i intertekst veoma usko povezani, pesma se stoga može definisati i kao jedinstvo teksta i interteksta (Kvas 2006: 64).

Rifater razlikuje tri pravila nastanka pesme koja čitaocu pomažu tokom njenog tumačenja. Pravilo koje se odnosi na proizvodnju poetskog znaka Rifater

naziva hipogramatizacija, a takođe govori i o dva pravila vezana za stvaranje teksta, a to su konverzija i ekspanzija (Riffaterre 1978: 22). Bitno je i naglasiti da se ova pravila, osim što deluju odvojeno, mogu kombinovati tokom nastanka pesme (Riffaterre 1978: 22). Čitalac ova pravila tokom tumačenja uočava i tako započinje proces kojim se uspostavlja hermeneutički krug krećući se u suprotnom smeru od nastanka ili „derivacije“ pesme sve dok istu ne „aktualizuje“ (Kvas 2006: 76).

Hipogramatizacija i sa time povezan pojam hipograma usko je povezan sa matricom pesničkog teksta, odnosno „kako bi se aktivirala poetičnost u tekstu, znak koji pripada hipogramu mora takođe biti varijanta matrice teksta“ (Riffaterre 1978: 23). Prema Rifateru, hipogram je uvek izvan teksta, a razlikuje dve vrste: potencijalni, sličan svakodnevnom jeziku i aktuelni hipogram koji se uočava i u drugim tekstovima (Kvas 2006: 80). Rifater govori i o daljoj specifičnijoj podeli hipograma na seme i pretpostavke, kliše, poslovice (maksime) i citate i deskriptivne sisteme.

Hipogram u formi seme Rifater povezuje sa originalnom koncepcijom književnog neologizma, koji čitalac percipira upravo kao „značenjsku anomaliju“ odnosno negramatičnost u pesničkom tekstu (Kvas 2006: 87). Čitalac u ovom slučaju ima zadatak da dekodira konotacije i denotacije negramatičnih reči kako bi aktualizovao odgovarajuću semu i tako otključao ekvivalentne forme u okviru teksta. Hipogram u formi pretpostavke jednostavnije rečeno „pretpostavlja intertekst“ (Kvas 2006: 86), ali to su i reči „većeg semantičkog naboja“ koje „poseduju metaforičnu i metonimijsku funkciju“ posredno upućujući na svoje glavno značenje (Kvas 2006: 91).

Klišei, poslovice i citati, kao hipogrami upućuju na žanr iz kojeg su potekli, dok deskriptivne sisteme Rifater definiše kao „mrežu reči međusobno povezanih oko reči-jezgra, u skladu sa sememom tog jezgra“ (Riffaterre 1978: 39), a Kvas dodatno definiše kao „mrežu konvencionalnih asocijacija koje se u svesti čitaoca vezuju za neku reč ili izraz“ (Kvas 2006: 101).

Ekspanzija je u svom najjednostavnijem obliku zapravo „pojačavanje izražajnosti izraza opširnim opisivanjem, posmatranjem predmeta sa raznih gledišta, dodavanjem sinonimnih reči, čime se smisao iskaza produbljuje i obogaćuje“ (Kvas 2006: 105). No, putem ekspanzije „formiraju se tekstualni znaci i tekstovi, te su stoga glavni stvaraoci smisla“ (Riffaterre 1978: 47). Tekstualni znaci predstavljaju „znake koji stoje umesto čitavog teksta“ (Riffaterre 1978: 174), a mogu se shvatiti jedino preko poznatog interteksta. Između ostalog, ekspanzija matrice dovodi do paralelizma čime se omogućava i primena principa ekvivalentnosti koji je Rifateru poznat još iz prve stilističke faze.

Pravilo konverzije je za Rifatera preobražavanje konstituenata rečenice-matrice istim faktorom (Kvas 2006: 116). Ova modifikacija se odnosi na konverziju vredonosne orijentacije pozitivno-negativno, ili ukoliko je hipogram negativan smisao će biti pozitivno vrednovanje tekstualne semiotičke jedinice, a negativno ako je hipogram pozitivan (Kvas 2006: 117).

Poslednji intertekstualni period predstavlja zrelu teoriju pesništva u kojoj Rifater zbraja sve najbitnije postavke iz prethodnih perioda. Rifater izdvaja šest postulata odnosno univerzalija literarnosti, i to: 1. negramatičnost ili katahrezu; 2. monumentalnost; 3. artifičijelnost; 4. predstavljanje; 5. tekstualnost; 6. intertekstualnost (Kvas 2006: 175).

Prva univerzalija negramatičnosti odnosi se na osobinu poezije da pruža mimetičkom čitanju otpor upućujući čitaoca na semiotičko čitanje pesničkog teksta. Putem univerzalije monumentalnosti Rifater nastoji da ukine istorijski kontekst jer „monumentalnost uspeva da tekst učini upadljivo i izrazito samodovoljnim, samim tim isključujući potrebu za pozivanjem na autorove namere ili nebitni, nestali kontekst iz vremena kada je delo nastalo“ (Kvas 2006: 192). Artifičijelnost Rifater objašnjava kao sukob čitaočeve memorije i memorije samog teksta pri čemu se javlja dijalektički odnos čitaoca i teksta tokom kojeg se menja interpretacija teksta.

Četvrta univerzalija – predstavljanje – povezana je sa mimetičkim nivoom čitanja, odnosno učinkom uverljivog ili verovatnog kao da pesma govori o spoljašnjem svetu. Sa druge strane, univerzalija tekstualnosti odnosi se na onu drugu ravan čitanja, kada se pesnički tekst shvata kao zatvorena i konačna celina koju čine tekst i intertekst, pa samim tim tekstualnost omogućava da čitalac započne potragu za konačnim smislom pesničkog teksta. Napokon, intertekstualnost kao univerzalija pored toga što poput tekstualnosti podrazumeva „semiotičko jedinstvo teksta i interteksta“, takođe predstavlja „hermeneutičko sredstvo“ koje omogućava „otkrivanja smisla pesme, i to naročito u pesmama gde je realnost naizgled 'prikrivena', a veza s vanjezičkom stvarnošću nejasna i oskudna“ (Kvas 2006: 215).

Pored ovih univerzalija, u trećoj fazi, Rifater unosi promene u okviru terminologije, odnosno on izbegava korišćenje hipograma koristeći pojam 'intertekst'. Shodno tome, namesto aktualnog i potencijalnog hipograma, Kvas zaključuje da je i pojam interteksta takođe razložen na potencijalni intertekst i aktualni intertekst (Kvas 2006: 216). Kvas napominje takođe da Rifater razlikuje još tipova intertekstualnosti, i to komplementarni, intratekstualni i posredovani tip intertekstualnosti. Prvi i drugi tip podrazumevaju „direktan, književni, aktualni tekst“, dok posredovani tip podrazumeva potencijalni intertekst (Kvas 2006: 226). Razlika između komplementarnog i intratekstualnog tipa je u tome što, dok oba tipa dele deo leksike ili sintaksu sa intertekstom, komplementarni razumemo kao odnos antonimije, dok intratekstualni kao odnos sinonimije.

Konačno, može se zaključiti da je teorija intertekstualnosti Mišela Rifatera moćno sredstvo za razumevanje složene i hermetične poezije kakva je poezija Emili Dikinson. Opisavši različite odnose između pesničkih elemenata u tekstu i intertekstu, Rifater uspeva da zađe u dubinsku strukturu pesničkog teksta. Poezija Emili Dikinson se smatra hermetičnom jer obiluje upravo onime što Rifater naziva negramatičnostima. Njena poetičnost se takođe ogleda i u tome što upravo zbog učestalih negramatičnosti brzo navodi čitaoca da

pređe sa ravni mimeze na ravan semioze u potrazi za smislom. Mnogobrojne pesme koje je Dickinson ostavila iza sebe odslikavaju njeno shvatanje života, te se između ostalog mogu posmatrati kao jedna dugačka pesma upućena svetu, ili kako ona kaže u jednoj pesmi: „Ovo je moje pismo Svijetu / Od koga mi pismo neće doći“⁶. Upravo je iz ovog razloga njena poezija najbolji intertekst pojedinačnoj pesmi prilikom analize. Iz ovoga sledi da se tokom čitanja primenjuje hermeneutički krug, odnosno kako bi se razumeo deo, mora se razumeti i celina, i obrnuto celina preko dela. Rifaterov metod koji podrazumeva hermeneutičko čitanje tekst-intertekst samim tim savršeno odgovara kao metod čitanja. Kako je krajnji cilj analize poezije da se dopre do matrice pesme, u ovom radu nastojaćemo da primenjujući metode koje je formulisao Rifater dopremo do matrice pesme 280 Emili Dickinson, poznate i kao „Osetih Pogreb u svom Mozgu“.

2. Analiza: pesma Emili Dickinson broj 280

I strofa

I felt a Funeral⁷ in my Brain,
 And Mourners to and fro
 Kept treading – treading – till it seemed
 That Sense was breaking through –
 (Johnson 1960: 128)

**

Osetih Pogreb, u svom Mozgu,
 A Žalobnici uzvrzmani
 Gaze – i gaze – sve dok ne bi
 Ko da moj Um se probi van -
 (Vešović, Levinger 1988: 72)

**

Osetih pogreb u svom umu
 I žalobnika korak da se
 Vrzma i stupa, stupa, sve dok
 Ne bi ko svest da probija se.
 (Lalić 1988?: 83)

**

Osetih Pogreb u svojoj Glavi,
 I ožalošćeni su tumarali tu
 Sve vreme hodajući unaokolo –
 Dok Svest ne iskrsnu -
 (Šurbatović 2016: 22)

⁶ Pesma 441, prev. M. Vešović, J. Levinger (1988:119)

⁷ Autor ovog rada podvlači reči jer se prilikom analize te reči razmatraju kao negramatičnosti.

Jedna od prvih negramatičnosti sa kojom se čitalac susreće jeste u prvom stihu, odnosno lirski subjekt govori o pogrebu koji se odvija u njegovoj glavi. Postavlja se pitanje kako je moguće *osetiti* pogreb, te se shodno tome nameće želja da se odgonetne ova zagonetka. U prevodima leksema *brain* koju vidimo u prvom stihu različito je prevedena i to kao: *Mozak* (Vešović, Levinger), *um* (Lalić) i *Glava* (Šurbatović). U poslednjem stihu, zanimljivo, nalazi se leksema *sense* koju prevodioci prevode kao *Um* (Vešović, Levinger) i *svest* (Lalić, ali i Šurbatović kod koga je leksema pak kapitalizovana).

Odgovarajući aktualni intertekst za ovaj stih i naše razumevanje lekseme *brain* čime otpočinjemo interpretaciju je pesma 632 u kojoj se ista leksema pojavljuje. U tom smislu *brain* nam služi kao interpretant odnosno hipogram u vidu seme. U pesmi 632, leksema *brain* se poredi sa nebom i morem, pri čemu je ona šira od prvog i dublja od potonjeg, te samim tim leksema *brain* u okviru poetike Emili Dickinson označava nekakav prostor. Shodno tome, najbolji je prevod Vešovića i Levinger jer se leksemom *Mozak* naglašava organ kao nešto materijalno, te je on tačnije zatvorena prostorija u okviru koje se nalazi nematerijalni *Um/Svest* odnosno intelektualni kapacitet čoveka. Između ostalog, treba uzeti u obzir i to da je pesnikinja i sama mogla da izabere leksemu *head* (=glava) umesto odabrane lekseme *brain* (=mozak). Takođe, uočava se da koračanje ožalošćenih podseća na *Um/Svest* koja se probija da izađe iz prostorije *Mozga* od silne gužve koja je nastala. Usled principa ekvivalencije *Um/Svest* isti je kao i žalobnici koji svojim nemirnim, i reklo bi se silnim koračanjima prete da naprave procep u *Mozgu*. Sam glagol *break through* u značenju 'probiti se kroz barijeru', s tim da je ta fizička barijera ovde mozak dovodi do potencijalnog interteksta, odnosno do engleske fraze *to crack one's brain* (bukvalan prevod 'razbiti mozak') sa značenjem 'poludeti'. U srpskom možemo govoriti o 'probijanju mozga', odnosno o dešavanjima koja se iritantno iznova i iznova ponavljaju što je svakako slučaj i u originalu. Kada je u pitanju izbor između lekseme *Um* i lekseme *Svest* i jedna i druga mogu odvesti do relevantnih fraza kao što su to 'sići s uma' i 'ne biti pri čistoj svesti' sa značenjem 'poludeti'. Međutim, ne postoji tako jasan potencijalni intertekst kao što je to u originalu.

Krajnji utisak ove strofe je zato želja da se izađe iz sopstvenog *Mozga* odnosno sopstvene glave usled komešanja koje se u njoj odvijaju i koje preti da lirski subjekt dovede u stanje ludila. I ako se u srpskom intertekstualna veza ne može verno aktualizovati, prevod Aleksandra Šurbatovića najviše odskaače u aktualizaciji utiska jer izbor lekseme *iskrsnuti* sa značenjem 'naglo se pojaviti' sugeriše da se *Svest* tek tada pojavila.

II strofa

And when they all were seated,
A Service, like a Drum –
Kept beating – beating – till I thought
My Mind was going numb –

(Johnson 1960: 128)

A kad sjedoše, svi, Obred je
 Poput Bubnja – stao da bije –
 I bije sve dok ne pomislih
 Da moja Pamet obamrije –
 (Vešović, Levinger 1988: 72)

**

A kada svi su posedali
 Ko bubanj stade obred neki
 Da tutnji, tutnji, pa pomislih
 Da će mi pamet obamreti.
 (Lalić 1988?: 83)

**

I kad su se smestili svi,
 Opelo, kao Doboša bum,
 Odzvanjalo je jako – dok ne osetih
 Da koči mi se um –
 (Šurbatović 2016: 22)

U drugoj strofi žalobnici se smiruju, samo da bi umesto njih buku stvarao bubanj kao deo pogrebnog obreda. Ovoga puta umesto želje da se pobegne nastupa *obamrlost pameti* (Vešović i Levinger i; Lalić) odnosno *kočenje uma* (Šurbatović). Ako se vratimo na prvu strofu i prvi stih u kome nalazimo leksemu *Funeral/Pogreb*, a imajući sada u vidu i drugu strofu, shvatamo da reči koje se pojavljuju ovde nisu sasvim slučajne. U pitanju je hipogram u vidu deskriptivnog sistema u čijem je jezgru leksema *smrt*. Leksema *Pogreb* iz prve strofe zato predstavlja reč deskriptivnog sistema koja funkcioniše kao metonimija reči-jezgra 'smrt'. Konkretno u ovoj strofi leksema *numbness* u značenju 'odsustvo osećaja' se u engleskom koristi kako bi se opisalo fizičko, ali i psihičko stanje *ukočenosti/obamrlosti* u ovom slučaju *Uma/Pameti*. Ponovnom primenom principa ekvivalencije, deskriptivni sistem reči-jezgra 'smrt' podrazumeva 'odsustvo života', te dovodi u vezu sa 'odsustvom osećaja' (*numbness*), odnosno u prevodima 'odsustvom svesti' (*obamrlost*) ili 'gubljenje pokretljivosti' odnosno gipkosti uma (*kočenje*). Budući da smo već uočili prve paralelizme možemo zaključiti da prve dve strofe predstavljaju primer pravila ekspanzije.

Kada je u pitanju utisak strofe, ponavljanje zvukova pogrebnog bubnja dovodi lirskog subjekta do nemogućnosti da oseća i misli. I dok prevod Vešovića i Levinger, kao i prevod Lalića govore o *obamrloj pameti* što podrazumeva 'gubitak svesti', a sa time i nemogućnost osećanja i mišljenja, Šurbatovićev prevod unosi sopstvene negramatičnosti. Kao što smo već napomenuli, Šurbatović se odlučuje na prevod *ukočeni um* kako bi aktualizovao potcijalni intertekst koji bi čitaoca uspešno doveo do deskriptivnog sistema reči-jezgra 'smrt'. Međutim, stvara se kontrast između *iskrsnule svesti* u prethodnoj strofi i *ukočenog uma* u

drugoj. Rekonstrukcijom govora lirskog subjekta, Šurbatovićev prevod kao da nagoveštava da su žalobnici možda čak i probudili *Svest* koja je od siline koraka morala da se pojavi u glavi lirskog subjekta iz nekakvog dubokog sna, samo da bi se u drugoj strofi *Um* ukočio od zvonjave bubnja. Ono što možemo da zaključimo jeste da slika 'pojavljivanja' *Svesti* u pesmi koja u originalu nema takvu sliku ne aktualizuje dovoljno dobro sled psihičkog stanja lirskog subjekta: 1. želja da se izađe iz sopstvene glave; 2. kako ne može izaći iz svoje glave, lirskom subjektu je jedini spas umna otupelost.

Treba takođe dodati da u originalu lirski subjekt pokušava približiti adekvatnim opisima osećanja koristeći fraze *till it seemed* (dok se ne učini), *till I thought* (dok ne pomislih), ali ta osećanja ne odgovaraju sasvim onome što se zaista oseća. Ova nemogućnost da se osećanja jasno opišu mogu nas odvesti do aktualnog interteksta, odnosno pesme Emili Dickinson poznate kao pesma 510. U ovoj pesmi lirski subjekt pokušava da opiše osećaj sličan smrti, a ne istinsku smrt. I ovde se Šurbatovićev prevod razlikuje, odnosno dok je u ostalim prevodima nijedno od ovih opisa psihičkog stanja nije realizovano, kod Šurbatovića ono jeste (*svest [...] iskrsnu; [...] osetih da koči mi se um*).

III strofa

And then I heard them lift a Box
 And creak across my Soul
 With those same Boots of Lead, again,
The Space - began to toll,
 (Johnson 1960: 128)

**

A kad čuh da Kovčeg dižu
 I kroz Dušu mi škripe one
 Iste Olovne Čizme, opet,
Prostori tada – staše da zvone,
 (Vešović, Levinger 1988: 72)

**

A tada čuh da dižu kovčeg,
 I kroz dušu mi istih onih
Olovnih čizmi začuh škripu;
 Tad prostor započe da zvoni,
 (Lalić 1988?: 83)

**

I onda čuh kako podižu kovčeg
 I u svojoj duši škripanja,
 Opet je od tih Čizama Olovnih
Prostor počeo da odzvanja,
 (Šurbatović 2016: 22)

U trećoj strofi se pogreb nastavlja, te sada ožalošćeni podižu kovčeg kako bi ga odneli na mesto počinka. Mozak, odnosno glava u poetici Emili Dickinson predstavlja kuću. Kao intertekst za poetsku sliku glave kao kuće služi nam pesma poznata kao pesma 670 u kojoj lirski subjekt poručuje da čovek ne mora biti ukleta kuća kako bi video duha jer mozak ima svoje 'hodnike' u kojima postoji dovoljno prilika da se sa unutarnjim svojim duhom susretne. Iz ovog interteksta dalje zaključujemo da su ožalošćeni i čitav pogreb zapravo manifestacija unutarnjih 'duhova' odnosno strahova i nemirnih misli koji nastanjuju njen um, ali nad kojima ona nema kontrolu.

Ako su ožalošćeni svojim koracima u prvoj strofi uneli nemir u um lirskog subjekta, sada kada su podigli kovčeg njihova stopala postaju sve teža te su sada *boots of lead*, odnosno *olovne čizme*. Lirski subjekt sada čuje škripu, kao da drveni pod podleže pod težinom cipela. Ta škripa odzvanja kroz celu dušu, odnosno lirski subjekt oseća težinu u duši.

Poslednji stih u strofi govori o *prostoru* koji započinje odzvanjanje, pri čemu je taj prostor ništa drugo do *mozak/glava* u kome se sada oglašava zvono. Samo zvono se ne pojavljuje ovde, ali glagol *to toll* ili *zvoniti* nagoveštava postojanje zvona, odnosno posmrtnog zvona koje signalizira smrt.

Prevodi ove strofe se suštinski ne razlikuju i sasvim se jasno aktualizuje smisao originala, odnosno primećuje se pojačavanje i ekspanzija matrice koja poredi fizičku i duhovnu smrt.

IV strofa

As all the Heaven were a Bell,
 And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race,
Wrecked, solitary, here –
 (Johnson 1960: 128)

**

Ko da su sva Nebesa – Zvono –
 A Biće, samo Sluh ogroman,
Tišina, i ja, Soj čudnovat,
 Ovdje, osamno brodoloman –
 (Vešović, Levinger 1988: 72)

**

Ko sva nebesa da su zvono,
 A sve je jedno uho samo,
A ja i tišina čudna bića
 Samotno nasukana amo
 (Lalić 1988?: 83)

**

Kao da su se Nebesa pretvorila u Zvono,
 I od Bića samo Sluh ostade,
I Tišina i ja, baš smo neka čudna Sorta,
 Sami i nasukani, ovde –
 (Šurbatović 2016: 22)

U četvrtoj strofi nailazimo zvono koje je nedostajalo u posljednjem stihu prethodne strofe. Sada smo svesni njegove siline jer je njegova zvonjava tako jaka kao da su *Nebesa* jedno veliko zvono. No, i dalje se nalazimo u glavi lirskog subjekta, odnosno kao što je to u pesmi 632 lirski subjekt objasnio – čovekov mozak je u stanju da sadrži prostranstva, pa zašto ne i nebesa. Lirski subjekt se napokon otkriva kao *Uho* u drugom stihu, a zatim se u trećem poredi sa *Tišinom*. Razrešenje negramatičnosti pronalazimo kod Džefrija Simonsa (Jeffrey Simmons) koji se u svom radu bavi funkcijom sluha u poeziji Emili Dickinson. Simons leksemu *wrecked* shvata kao 'razbijeno', pri čemu je ovo stanje rezultat silovitih koračanja ožalošćenih i udaranja pogrebnog bubnja (Simmons 2017: 2). I baš kao što zvuk razbija tišinu, tako zvuci koje opisuje lirski subjekt prete da „razbiju“ njegovo duševno stanje, te je u pitanju razrešavanje negramatičnosti putem potencijalnog interteksta. Pa ipak, lirski subjekt ne može, a da ne sluša te užasne zvuke u svojoj glavi, te mu jedino preostaje da samuje sa tišinom u nekom neodređenom *ovde*.

Naši prevodioci, međutim, leksemu *wrecked* prevode u značenju 'onaj koji je preživio brodolom', odnosno Vešović i Lvinger prevode kao *brodoloman*, a Lalić i Šurbatović prevode kao *nasukan*. Međutim, u pesmi u kojoj preovladava deskriptivni sistem reči-jezgra 'smrti' umesto koje metonimijski stoji reč *pogreb*, uvođenje novog deskriptivnog sistema 'morskog putovanja' stvara nove negramatičnosti. Između ostalog, leksema na engleskom *wrecked* u sebi sadrži oba značenja, te se odabirom jednog umanjuje mogućnost rešavanja negramatičnosti. Pa ipak, Vešović i Lvinger uspevaju da donekle zadrže dvoznačnost jer *brodolom* podrazumeva 'lomljenje broda' odnosno aktualizuje se paralelizam 'razbijanja mozga' iz prve strofe. Izbor lekseme *nasukan* nije sasvim u stanju da uputi na potencijalni intertekst.

V strofa

And then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down –
 And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing – then –

(Johnson 1960: 128)

**

Tad u Razumu puče Daska,
 A ja propadah niže, i niže –

Po Svijet smrvih, svakim padom,
Onda – Svršetak znanja stiže –
 (Vešović, Levinger 1988: 72)

**

I tad u razumu puče daska,
 I ja dublje padah, padah
 I po svet zgodih svakim padom,
I znanjem okončah tada.
 (Lalić 1988?: 83)

**

I onda se Daska Razuma slomi,
 I ja počeh da padam sve niže i niže –
 I svakim padom razbijah se o Svet,
I Kraj saznanja tada me – stiže -
 (Šurbatović 2016: 22)

U poslednjoj strofi lirski subjekt dostiže svoju granicu i u njemu puca *Daska Razuma*, odnosno on gubi tlo pod nogama. Za razliku od drugih prevodilaca, Aleksandar Šurbatović nam nudi objašnjenje njegovog prevoda sintagme *a Plank in Reason*. Šurbatović vidi „analogiju sa daskom na kojoj osuđenik na smrti stoji na gubilištu čekajući da je dželat izmakne“. Takođe, Šurbatović objašnjava da je pesma neobična jer se „događaj promatra iz vizure pokojnika“. Kako se bližimo samom kraju pesme, možemo zaključiti da lirski subjekt nije pokojnik, već je veoma živ. Zaključujemo da se pogreb dešava mimo volje lirskog subjekta, te je sam pogreb metafora za anksiozne misli koje lirski subjekt čuje. Zbog osećanja koje izazivaju u lirskom subjektu on ih „čuje“ odnosno „oseća“ kao da su sahrana. Tokom prethodnih strofa lirski subjekt oseća nelagodu: želi da pobegne iz svoje glave, nije više u stanju da oseća; teško mu je na duši; priželjkuje tišinu; ali je tišina kao i on razbijena; no sada pod pritiskom razum puca, pri čemu lirski subjekt gubi tlo, odnosno bilo kakvu mogućnost realnog sagledavanja potpuno se predajući iracionalnom.

Dakako, najinteresantniji je poslednji stih koji je interpretiran različito od strane prevodilaca, i to: Vešović i Levinger, kao i Šurbatović prevode da je saznanje dostiglo svoj kraj, odnosno *Svršetak znanja stiže –* (kod Vešović, Levinger) i *Kraj saznanja [...] me – stiže*; dok Lalić prevodi kao *I znanjem okončah tada*. U prvom slučaju prevod nagoveštava kraj mogućnosti saznanja usled nemogućnosti da se mentalne sposobnosti koriste budući da su „mrtve“. Ovakav prevod pojačava paralelizam između fizičke i psihičke smrti pri čemu se ove smrti izjednačavaju. Međutim, i dok čovek na samrti ima nadu da će umiranjem otići na bolji svet, lirski subjekt tu utehu nema. Mentalno propadanje se nastavlja sa svakim novim nastupom ludila. Lirski subjekt ostavlja poslednji stih nedorečenim, te

se postavlja pitanje šta je to doznao o sebi. Kako se kroz čitavu pesmu protežu hipogrami u vidu deskriptivnog sistema, konkretno sistem 'smrti', ne treba zanemariti da se u okviru sistema nalazi i antonim reči-jezgra, a to je leksema 'život'. Za razliku od smrti, život je taj koji je stravičan. To znači da lirski subjekt opisuje pogreb sopstvenog uma, ali je i dalje živ, te matrica pesme, a samim tim i saznanje lirskog subjekta glasi: *Biti poput mrtvaca unutra, a istovremeno živ, strašnije je od same smrti*. Kako je ovo saznanje samo po sebi zastrašujuće, lirski subjekt nije u stanju da ga izgovori jer nema snagu, zahtevajući tako od čitaoca pomoć da on vokalizuje umesto njega.

Suprotno ovome matrica koju Vešović i Levinger, kao i Šurbatović nagoveštavaju jeste nešto jednostavnija: *duševna smrt je poput fizičke smrti*, iz prostog razloga što ne postoji nikakvo saznanje, niti je ono moguće. No, lirski subjekt se koristi prošlim vremenom što kazuje da je ipak svestan i u stanju da opiše prethodno stanje, kao i da nije zapravo duhovno mrtav. Kako se matrica obrušava nakon ovih implikacija, možemo zaključiti da ona ipak nije tačna.

3. Zaključak

Primenom Rifaterove teorije intertekstualnosti u ovom radu postaje jasno koliko je pozicija prevodioca važna. Budući da Rifater smatra da je sam tekst taj koji proizvodi svoje značenje, prevodilac u tom smislu predstavlja preliminarnog intepretatora koji nenamerno nameće sopstveno. To znači da je na drugom jeziku moguće narušavanje originalnog jedinstva teksta i interteksta. U svetlu analize u okviru ovog rada možemo zaključiti da svaki prevod ima svoje nedostatke koji mogu dodatno otežati čitanje pesme na semiotičkoj ravni. Poslednja strofa ponajviše predstavlja momenat razilaženja prevoda sa jedne strane Vešovića i Levinger, kao i Šurbatovića, a sa druge strane Lalovića i to prvenstveno zbog suštinski različitih matrica do kojih su prevodioci došli. I ako pesma započinje opisom osećanja koji su poput pogreba, a odnose se na duševni nemir, suština pesme jeste ne toliko smrt, koliko život strašniji od same smrti, a to je život lirskog subjekta koji proživljava svoju duševnu smrt i ne može ništa da učini da to zaustavi. Posebno je u ovom slučaju bitan poslednji stih koji u originalu deluje dvosmisleno o čemu svedoče razlike u prevodima. Kako su u ovom radu analizirana tri različita prevoda, pri čemu se nedostaci i vrline prevoda jasnije ističu, teorija intertekstualnosti Mišela Rifatera može posebno poslužiti onim prevodiocima koji se late prevođenja velikog broja nikada do sada prevedenih pesama Emili Dikinson na srpski jezik. U tom slučaju, a kako je i u radu dokazano, Rifaterova teorija intertekstualnosti predstavlja odličan instrument koji prevodilačka rešenja sužava, a smisao pesme originala čuva omogućavajući čitaocima da prevedenu pesmu dožive neposredno.

Literatura:

- Alen 2000: G.Allen, *Intertextuality*, London and New York: Routledge.
- Dickinson 1960: E. Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, (T. H. Johnston, ed.). Boston: Little, Brown and Company.
- Dickinson 1988: E. Dickinson, *Pesme*. (I. Lalić, prev.), Beograd: Književne novine.
- Dickinson 1988: E. Dickinson, *Poezija/Emili Dickinson*. (J. Levinger i M. Vešović, prev.). Sarajevo: Svjetlost.
- Dickinson 2016: E. Dickinson, *Ja sam niko! A ti, ko si?* (A. Šurbatović, prev.). Beograd: Mali vrt.
- Juvan 2013: M. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kvas 2006: K. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Rifater 1978: M. Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- Simons, Jeffrey, Dickinson's Ear, *European Journal of American Studies*, Summer 2017. Open Edition Journals, 5.5.2022.

**INTERTEXTUAL AND COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ORIGINAL
AND TRANSLATED POEM 280 BY EMILY DICKINSON**

S u m m a r y

Emily Dickinson's poetry is complex and hermetic and as such is a great challenge for translation. Since the act of translating also includes interpretation, it is very important that the given interpretation is in agreement with the significance of the poem. Significance is a key concept in the theory of Michael Riffaterre and refers to the text as one semantic unit, as opposed to the meaning which implies that the text is a string of successive information units. According to Riffaterre, the poems' significance is accurate and stable. In order to reach this significance, Riffaterre formulates a method of analysis based on the concept of intertextuality or to be more precise of the intertext as the inseparable part of the poetic text. The main purpose of interpretation is the formulation of the matrix i.e. the significance of the poem reduced to a short sentence containing the main idea. The matrix is also the unchangeable structure of the poem which can only be revealed through its variants i.e. „ungrammaticalities“ within the given poem. Ungrammaticalities are hindrances at the level of mimesis (the meaning), and can be overcome only through intertextual associations. This paper sought to formulate the accurate matrix (the significance) of the poem known as 280 by Emily Dickinson by pinpointing its ungrammaticalities and intertexts. It then proceeded to analyze and evaluate three different works of translation in order to highlight the similarities and differences between the original and the said translations.

Keywords: Michael Riffaterre, matrix, ungrammaticality, intertext, translation