

Др Јелена Јовановић  
Др Станислав Станковић  
Др Селена Станковић

## ВЕЉКО МИЛИЋЕВИЋ И ГИ ДЕ МОПАСАН: ЈЕДНА МОГУЋА ПАРАЛЕЛА\*

Рад се бави истраживањем поетичких веза Ги де Мопасана и Вељка Милићевића, полазећи од превода приповетке *Орла* (1903) који је објавио српски писац свега три године пре прве верзије *Бесџућа* (1906). У оквиру књижице превода налази се и кратак предговор који екплицира особине једног, откривајући истовремено и особености другог писца. Интертекстуална укрштања двојице аутора показана су анализом тематско-мотивског плана, композиције текстова, начина обликовања ликова; тумачењем приповедних ситуација, фокализације, стилских особености дела. Додатну аргументацију о поетичкој вези писца пружа други део рада који је усмерен ка традуктолошкој анализи Милићевићевог превода Мопасанове приповетке *Le Horla*. Овај сегмент истраживања бави се преводилачким техникама којима се, у садејству са контекстом, служио Вељко Милићевић у преношењу издвојених језичких јединица како би се у српском преводу ове фантастичне приче сачувала референца француског оригинала, и како би се пренеле његове садржинске вредности и стилскоекспресивни квалитети, те тиме дочарала изворна атмосфера језовитости, nelaгодности и надреалности. Методолошко полазиште у првом сегменту рада чини феноменологија реактуализована когнитивнонаратолошким истраживањима и психоанализа фројдовског усмерења. У другом делу рада традуктолошка анализа српских реализација француских јединица превођења спроводи се према Њумарковој (Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, 1988) класификацији преводилачких

---

\* Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-66/2024-03 и уговор бр. 451-03-66/2024-03/200184).

поступака. Преводне јединице се истражују и путем контрастивне методе, неодвојиве од теорије превођења.

*Кључне речи:* Вељко Милићевић, Ги де Мопасан, *Бесџуће*, *Орла*, превод, интертекстуалност.

1. НЕГДЕ ТАМО, У БЕСПУЉУ. Два књижевника, један с краја XIX, други с почетка наредног века; један припадник француске други српске књижевности окренуте француским узорима. Тачка укрштања Париз на размеђи два века, када у њему, као једном од најважнијих књижевних центара Европе, кључа културни живот. Одатле потичу и све књижевне везе Ги де Мопасана и Вељка Милићевића, које су спорадично помињали неки критичари, често да би пружили кредибилитет млађем писцу. Међу њима посебно је убедљив Драгиша Витошевић, који обелодањујући време процвата реализма и натурализма у Француској, скреће пажњу на то да је млади Милићевић ипак нарочиту наклоност гајио према нешто другачијој врсти литературе – то су била „она ређа, необична, лична и исповедна дела, поетска и психолошка, често аутобиографска, каткад и сањарска; дела која су се приближавала тадашњем песништву, симболизму. Превод *Орле* и, три године доцније, роман *Бесџуће* несумњиво сведоче о томе да је нашег младог писца тада занимао, пре свега, не јунак у друштву (што је још увек била омиљена тема романописаца) него јунак ван друштва, сам са собом“ (Витошевић 1982: 112, 113). Критичар запажа да Милићевић од Мопасана преузима песимизам, презир према друштвеном животу, стилске особености, а пре свега изражену приповедачку скромност, „уздржаност и сажетост, једноставност која сама собом постиже дејство и утисак“ (Витошевић 1982: 115). Неколико година касније, сврставајући Вељка Милићевића у зачетнике експресионистичке прозе, Радован Вучковић за његово стваралаштво пише да је то „она врста модерне приче мопасановског типа“ (Vučković 1990: 436). Најличнији, најсубјективнији свакако је запис Живорада Милићевића, који 1930. године, само годину након пишчеве смрти, исправљајући помало критичке судове који су му се чинили нетачни и непримерени писцу Милићевићевог ранга, готово екскламативно закључује о неким тематским круговима да су обликовани живо, импресивно, „на начин достојан једног Мопасана“ (Милићевић 1930: XXXV). У најновијим истраживањима 21. века на тај утицај није посебно скретана пажња. Иако је о Милићевићу писано из угла савремених студија приповедања указивањем на модерност стваралаштва – Снежана Милосављевић Милић (2012), Јелена Јовановић (2013), Јасмина Ахметагић (2016), Адријана Марчетић (2017), Предраг Петровић (2021) – нема посебног огледа који се бави тачкама додира француског и српског писца. Учинило нам се зато да управо ту има простора за допуну.

Тумачење везе двојице писаца почињемо од Милићевићевог *Бесџућа*<sup>1</sup> и то образлагањем морфолошких оквира: наслова, инципита и експлицита,

<sup>1</sup> Први пут дело је објављено у наставцима у *Српском књижевном гласнику* 1906. Интегрално издање објављено је у Сарајеву 1912. године, када је додато и шесто поглавље романа. Није без значаја податак да је и Мопасан *Орлу* објавио у две верзије.

а потом и онога што наведене сегменте спаја са епитекстуалним елементима.<sup>2</sup>

Наслов романа *Бесџуће* спада у групу женетовски одређених тематских наслова (GENETTE 1997: 78, 79), јер најављује идеју. Веза наслова који упућује на празнину, непостојање, не-место и не-време у инципиту се огледа у итерацијама које сусрећемо већ у првим реченицама, а обликованим кроз не-свршене глаголе. Тај монотони ритам наглашен и асиндетским набрајањем одзвања у свести реципијента као и одредбе „стално“, „сваки дан“, „и опет“, док се читав амбијент не стопи у бесконачну бесмислену пругу. Утисак појачава лични доживљај главног јунака:

„Осећао је у себи нешто сломљено, сатрвено, тјескобно. [...] Тек завијлало се нешто у њему, заијрало, заболило га, сјејло га и ијерало га даље, даље отуда из тог бљутаваог живота... Он осећаице неодољиву потребу да оде, да утече од њих, да их не чује, не види, не мисли на њих“ (Милићевић 1982: 10, подв. Ј. Ј.).<sup>3</sup>

Овде у први план избија несналажење субјекта у простору – тачније: одређени простор испуњен бесмислом. Пројектованом будућношћу, у форми виртуелног наратива, наговештава се пут који може укинути осећај бесмисла. „Чинило се да ће да одахне кад угледа врлетне планине...“ (Б: 10) Али над таквом алтернативом стално лебди питање: „Куд ја то, дођавола, идем?“ (Б: 13), а воз „наличи на немирну и несрећну животињу која јури преко мртвих предјела, кроз једну вазда исту ноћ, као да тражи пута кога нема“ (Б: 15). На самом крају инципита опет она пруга „једнолика, непомична, непробуђена“ (Б: 16).

Снежана Милосављевић Милић на следећи начин објашњава наслов *Бесџуће*:

„Пођемо ли од наслова, постулирамо тезу да је у роману реч о путу који не води никуда, о месту до којег се не стиже, не слабошћу јунака, већ услед непостојања места самог, о простору којег нема, који то није. Ова амбивалентност једног традиционалног мотива, с једне стране се показује као негација и релативизација његовог статуса у претходном реалистичком типу текста, а са друге стране наговештава смисаону, па самим тим и интерпретативну неодлучност која прати рецепцију Милићевићевог текста. Отуд ће наше читање представљати и својеврсни

<sup>2</sup> Овде је корисно подсетити на феноменолошка запажања о читању које тече сукцесивно, и сазнавању текста које се одвија у различитим правцима и различитим смеровима. То значи да и она хоризонтална линија коју представља уланчавање реченица не иде у процесу откривања смисла у једном правцу. Управо кад стигне до краја, текст читаоца враћа уназад. У светлу реченог наслова као „одјек“ обитава у свести читалаца и нагони га да се враћа на већ прочитано како би се смисао, захваљујући тек сазнатом, могао допуњавати и мењати.

<sup>3</sup> Сви делови из романа биће цитирани према наведеном издању уз ознаку Б и број странице са које су наводи преузети.

(узалудни) напор да се уселимо, да запоседнемо тај простор, свесни унапред опасности да ћемо само, попут пужа, и даље остати у својој кући“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2012: 281, 282).

Сам поступак читања који онемогућава усидрење, ствара утисак дезоријентисаности, безизлаза и узалудности: осећај који приповедач причом жели да представи и пренесе наратеру / рецепијенту.

*Бесџуће* је и са друге стране оивичено мотивом одсуства, овога пута кроз дестабилизацију физичког постојања: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видели Гавру Ђаковића у Валпарезу“ (Б: 91). Иако је приповедни текст углавном предочен из угла самог јунака поступком доминантне унутрашње фокализације<sup>4</sup>, последњим реченицама прелази се на нулту фокализацију, јер Гавра више нема: „Нико га није видио кад га је нестало из села“ (Б: 90). Дакле, ништа не успева да укине бесмисао и празнину. Потрага за идентитетом остала је јалова. Последња реченица потпуно укида субјекат. Нема места које ће потврдити његову бит – опет смо у не-простору и не-времену. Ово је уједно тренутак када се читалац враћа уназад и открива факторе беспућа – оне пукотине, изеровска непопуњена места, сад се могу попуњавати одређеним смисловима. Гавров нестанак директно је везан за његову природу, стање његове психе; не условљавају га никакви спољашњи фактори. Обликовањем његовог лика српска проза креће путем дезинтеграције објективне стварности. Субјекат више не слика свет (споља или изнутра), већ га ствара;

„тај свет у пуној мери постаје зависан од њега. То утиче на промену фокализације, која више не намеће знање изнад субјекта, већ скреће пажњу на оно што је лично, доживљено и интимно. [...] Тако се од потпуно слободног приповедача, у роману српске модерне спуштамо до оног потчињеног лику и његовом свету. То наравно отвара многа занимљива питања у вези са појачаним интересовањем за индивидуалне аспекте лика који је носилац перцепције и наглашену субјективизацију израза кроз психонарацију, приповедану перцепцију, монолог, доживљени говор, коментаре из угла јунака“ (ЈОВАНОВИЋ 2013: 48).

Образлажући на сличан начин окренутост писца унутрашњем свету Гавра Ђаковића, Адијана Марчетић новину види у следећем:

„Код Милићевића, међутим, психологија има вредност по себи, она је потпуно самостална и сама по себи легитимна област интересовања, што писцу омогућаје да је истражује и предочава слободно, независно од било каквих социјалних стереотипа формираних у раној књижевности“ (МАРЧЕТИЋ 2017: 367).

Ово су уједно и кључне тачке најављеног интертекстуалног укрштања до кога директно долазимо освртом на везу перитекста са епитекстом. Наслов

<sup>4</sup> О томе детаљно и опширно у: ЈОВАНОВИЋ 2013.

је сада граница окренута споља. О њему размишљамо као о могућем преводу. Због тога је потребно вратити се у 1903. годину. Три године пре објављивања поменутог романа појавила се у Мостару књижица *Орла* – Мопасанова приповетка у преводу Вељка Милићевића.<sup>5</sup> Уз превод приповетке налази се кратак предговор који понешто открива о Мопасану, али и о аутору *Бесџућа* – што је овом приликом у центру наше пажње: артизам, сажет начин психолошке анализе, модерно приповедање у коме се мотиви и тајне душевног живота откривају постепено, ту је на крају и интересовање за тамне стране човековог бића. Милићевић у предговору истиче:

„Психолошкој страни Мопасанових прича нема замјерке. Он је вјештак у цртању психолошких момената својих јунака...[...] Једне од најкраснијих и, дозволите ми ову ријеч, најуметничкијих мопасанових продуката, јесу, без сумње, његове психопатолошке ствари. Нико није с тако поразном природношћу оцртао луду-параноика као Мопасан. Једна је од таквих његових најбољих ствари и 'Орла'...“ (Милићевић 1903: 5, 6).

У оригиналу ово дело носи наслов *Le Horla*. Француска реч Орла заправо је неологизам настао слагањем речи *hors* што значи споља, напољу, изван, ван и *là* што значи тамо, те би се кованица могла превести као: негде тамо<sup>6</sup>, недоступно, непознатљиво, страно, непознато, искључујуће, изузимајуће или, можда најадекватније: *БЕСПУЋЕ*. Мишел Сер објашњава да *hors* означава оно што је спољашње и удаљено, а *là* блиско, близину, те (*Le*) *Horla* представља тензију/сукоб/судар блиског/познатог и удаљеног/далеког; достигнуг и недостижног (SERRES према Bury 2000: 354). Маријан Бири, наводећи још нека објашњења, на крају кратког текста закључује да Орла, властито име паразита, представља стање свести које проистиче из споја схватљивог и несхватљивог, замисливог и незамисливог, појмљивог и непојмљивог. За њу је важно да је Мопасан „створио нову загонетну реч која почиње са *ho* као *homme* (човек), како би исказао комплексност душе и њене недокучиве природе“ (Bury 2000: 354). Смеслови се умножавају ако се има у виду и прича Роберта Шеклија *The New Horla* објављена у збирци *Uncanny Tales* (2000) која све повезује фројдовим појмом – *das Unheimliche*, на енглески преведено као *Uncanny*. Долазимо до кључа *бесџућа* као *das Unheimliche* – то је управо оно што спаја Мопасана и Милићевића.

Фројд концепт образлаже на следећи начин: *Das Unheimliche*, језовито је „врста оног застрашујућег које потиче из оног дуго познатог и одавно

<sup>5</sup> Прва верзија *Орле* објављена је 1886, коначна 1887. Тематско језгро приповетке може се препознати у причи *Lettre d'un fou* објављеној 1885 (NOLIN 2005: 2,3).

<sup>6</sup> Инспирацију за ово објашњење пронашли смо у белешци уз енглески превод Мопасанове *Орле*: „The word 'horla' (pronounced 'orla'), although not a word in French, does have some interesting connotations to a French ear. 'Hors' means outside, and 'là' means simply 'there'—so le (note the masculine gender) Horla sounds like the Outsider, the outer, the one Out There (MANDELL према PEREIRA REIS 2020: 79).

блиског“ (FREUD 2010: 10). Схваћен на тај начин *Das Unheimliche* се директно може повезати са модернистичким поступком интериоризације реалног света, што је видљиво и кроз Милићевићеву симболику простора.

С. М. Милић (2012) објашњава физички простор као различита лица субјекта, што експлицира мотив двојништва. Сваки хронотоп у коме јунак борави и који је доступан његовим чулима (актуелни, али и виртуелни простор) одраз је његовог удвајања. Када не успе да стабилизује свој идентитет и потврди своје постојање ни у једној од представљених спацијалних одреница (град, кућа, село, природа, Уна, црква), Гавре нестаје, одричући се свега кроз шта је претходно покушао да потврди свој идентитет. Тако уништава сва до тада створена различита „лица субјекта“ – двојнике.

И то је управо место где у Милићевићевој прози стижемо до *Орле*, тумачећи *Бесџуће* као слободан, сасвим особен и оригиналан превод Мопасановог наслова. Да за то има оправдања показују многе сличности два текста. У Мопасановој приповеци приказана је у виду дневника историја једног лудила. Приповедач све интензивније осећа присуство двојника од кога упорно покушава да побегне, док на крају не одлучи да му се супротстави. Предузима све да уништи Орлу, те је због тога затвара у свој дом, који потом и спаљује. Приповест се завршава суморном сликом смрти. Приповедач *Орле*, попут јунака *Бесџућа*, на крају нестаје.

Ако се преко наслова крене у паралелно отварање оба текста, уочавају се многе сличности. Обојица јунака осећају узнемиреност, тескобу, присуство нечег страног чега не могу да се ослободе. Приповедач *Орле* то објашњава присуством другог бића („постоји уза ме неко невидљиво биће“ (МОПАСАН 1903: 42)<sup>7</sup>) које га непрестано уходи и почиње да господари његовим умом и душом:

„Неко има у власти моју душу и њом управља! Неко заповиједа свим мојим дијеловима, свима мојим кретњама, свима мојим мислима. Ја у себи нијесам више ништа, до ли роб гледалац, који је ужаснут свима стварима, што се око њега збивају“ (О: 47, 48).

Гавре Ђаковић такође у себи проналази присуство неког другог:

„[О]н налажаше у себи једно чудновато ружно биће, пуно злобе према свијету и животу, себично и јадно у своме рођеном злу.[...] Он га је осјећао у себи као терет који га вуче земљи, који му не да да се крене, исправи, пође; који га је обухватио својим великим неприродним рукама и стеже му тијело, притискује мозак и води га вазда у једном истом кругу; меће му своје велике дланове пред очи и заклања му видике, говорећи му да пред њим нема ничега што вриједи да се гледа и види, да нема ничега за чим треба да се тежи, ни циљева који требају да се траже, ни путева који њима воде“ (Б: 71).

<sup>7</sup> Сви делови из приповетке биће цитирани према наведеном издању уз ознаку О и број странице са које су наводи преузети.

И један и други безуспешно покушавају да га се ослободе:

„[X]оћу да вичем – не могу; хоћу да се макнем – не могу; покушавам са страшним напорима и мучим се да се окренем, да збацим ово биће, што ме гуши и дави – не могу!“ (О: 14)

„Гавре Ђаковић осјећаше [...] да уступа кад покуша да му се отме или, кад се ухвати с њиме у коштац, како га онај слама мрви, сатире и обара, показујући своју снагу и надмоћност“ (Б: 72).

Не разумевајући своје стање и остајући збуњени пред силама које их узнемирују, плаше, онеспокојавају, ликови ће покушати да открију идентитет „дошљака“. Код Мопасана ће то бити изражено питањима: „Да ли сам то био ја? Да ли сам то био ја? Тко би то био? (О: 25), а код Милићевића: „Откуда ово мени? Кад се ово биће уселило у мене? Откуда је дошло?“ [...] И он га загледаваше, посматраше и налажаше на њему своје црте. ‘Не, не, нијесам то ја’“ (Б: 71).

Занимљиво је приметити и да се моћ непознате унутрашње силе у оба текста изражава готово идентичним детаљима. По њеном налогу јунак не може да чини оно што би желео, па остаје пасиван, дословно прикован за наслоњачу: „ништа га није потицало да се дигне из своје наслоњаче“, „био је непомичан са закованим тијелом“ (Б: 58); „Он неће; и ја остајем ужаснут, дршћући, на наслоњачи, гдје ме он приморава да сједим“ (О: 48).

О сличности ликова сведочи и потреба за осамљивањем, као и везаност за родни крај у коме јунаци траже мир. Иако су просторно удаљени (један протагониста борави у околини Руана, а други у личком крају) хронотопи су међусобно препознатљиви, јер их одређује близина реке, башта, шума – све су то спацијалне одреднице које цртају мапу кретања јунака. Њима ваља прикључити и веће градове у којима бораве пре повратка у завичај (Париз и Загреб). Посебну важност за ликове оба наратива представљају реке, крај њих покушавају да пронађу изгубљени спокој. Прозор јунака *Орле* гледа на Сену; он с великом пажњом прати шта се на њој дешава, често одлази у дуге шетње њеном обалом: „О томе сам свему размишљао крај воде. Сунце је обасјало обалу, правило земљу лепшом и испуњавало мој поглед с љубављу према животу, према ластавицама [...]; према ријечним биљкама, чије је шуштање било права музика за моје ухо“ (О: 45). Гавре Ђаковић често силази до Уне која протиче подно његове баште. „Сједи он кадгод читаве сате и гледа у њу [...] разливену на уморним и лијеним пличинама, пунима шева-ра и водених трава, гдје се скривају дивље патке, чапље и плиске;“ Понекад иде обалом „дерићи ципеле о оштро камење“ (Б: 33). Поред сличности у просторним координатама, где описи пресликавају атмосферу уводећи реципијента у кошмарни свет јунака, и временски оквир је готово истоветан: он у *Бесићу* обухвата период од јунског поподнева до касне јесени, док у *Орли* дневнички записи почињу 8. маја, а окончавају се 10. септембра.

У датом временском луку јунаци све више себи постају страни – губе властити идентитет, те због тога имају сталну потребу за измештањем. И код

једног и код другог доживљај куће призива *Das Unheimliche*. Зато непрестано из ње одлазе, али имају и сталну потребу да јој се врате. То је, у ствари, непрекидно бежање и враћање двојнику<sup>8</sup>, онај „патолошки симптом губљења и поновног проналажења идентитета“ (Милосављевић Милић 2012: 283) који се препознаје у лутању простором.

„Вратићу се кући прве недеље. [...] Цијели сам се дан спремао на одлазак; али нијесам могао да одем. [...] Желим да одем. [...] Ох! Кад бих га могао да оставим! Кад бих могао да одем одавле, да побјегнем, па да се више никада не вратим. Спасио бих се, али не могу. [...] Онда, у часу, кад сам сио у кочију, хтио сам да кажем: ‘На станицу!’ и ја сам дрекнуо – нијесам рекао, већ сам дрекнуо – и то јаким гласом, да су се пролазници све освртали: ‘Кући!’“ (О: 40, 46, 49, 50).

Сваки пут кад јунак *Орле* уђе у свој дом, у свести му искрсавају потиснути садржаји – то место је простор његовог удвајања, које он види као имагинарно биће: „Орлу“. Зато је и спаљује, као што и Гавре остаје без своје куће (он је продаје). Не знајући где даље, јер двојник није уништен, Мопасанов јунак бежи у смрт. Мотив тог беспућа, нестајања пута, код Мопасана се јавља и дословно, поступком приповедане перцепције. Када приликом једне шетње јунак осети присуство двојника, окренувши се не би ли га угледао, он запажа: „Био сам сâм. Видио сам иза себе само равну и широку стазу с дрвећем, празну, осим високога дрвећа очито празну; а с друге стране губила се она у даљини, једнолично, страшно“ (О: 16).

Сличности јунака проналазе се и у њиховим халуцинантним представама, које указују на психичку измештеност, патологију умне подвојености. Код Гавра Ђаковића халуцинантна стања јављају се још у возу којим креће у завичај, када у углу вагона, у полусну, сваки пут када отвори очи, угледа кржљавог човечуљка са великим завежљајем изнад главе „испод којег изгледаше још ситнији, јаднији, кржлавији, са својим преплашеним очима, бојећи се вјечно нечега“ (Б: 15). У тој слици као да је виђен властити одраз и ахасферски усуд који смирај чини далеким / немогућим. Касније му се халуцинантна стања појављују у завичајном дому. У *Орли* двојник постаје стварнији када приповедач у башти види како невидљива рука откида ружу са стабљике или када га након кратког сна буди шум прелиставања страница: „Препадох се и наперих ухо. Иза неких четрдесет минута видио сам, видио сам, да, видио сам на своје рођене очи, како се други лист диже и пада на трећи, као да ткогод листа прстом“ (О: 53).

Два текста, посредством ликова, повезана су и мотивима „дошљака“ и „искорењености“. Мопасанов јунак своју исповест почиње речима: „Љубим

<sup>8</sup> Фројд ће, у вези са језом коју изазива двојник, рећи: „Карактер језе може произаћи из тога што је двојник једна од творби које припадају превладаном прараздобљу душе, додуше, која је тада имала пријатељскији смисао. Двојник је постао страшилом, као што богови након пада своје религије постају демони.“ (2010: 29)

ову земљу и зато волим у њој живјети, јер је у њу урасло моје коријење, оно дубоко и снажно коријење...” (О: 7). Видећи у двојнику дошљака, приповедач *Орле* на једном месту ће рећи: „А моје око не може да разабере у мени новог дошљака, што ме мучи“ (О: 58). Гавре Ђаковић побуниће се што су га рано одвојили од завичаја и „спријечили га да ухвати коријена у земљи из које је изникао“ (Б: 48).

За обе приповести може стајати закључак који С. М. Милић бележи у свом тумачењу *Бесџућа*: „Отуд Гаврино ‘нестајање’ на завршетку романа [...], представља вишеструко поентирање – то је и сижерни и поетички и семиотички и симболички завршетак. Као тип ‘дошљака’ и ‘човека без корена’ (Витошевић 1982: 141), Милићевићев јунак је парадигматична најава модерног субјекта егзистенцијалистичке прозе чији ће унутрашњи свет бити једнако далек и туђ, као и путовања на која ће полазити“ (2012: 293).

И Мопасанов јунак одлази, али на другачији начин: „Не... не... без сваке сумње, без сваке сумње... он није умро... Онда... онда... нема друге, него да се ја сам убијем!...”

.....“ (О: 69).

Нестајање овде прати и немирни ритам фигуре ретиценције, која открива много, остављајући простора нереченом. Орла семантичку засићеност постиже тек „урањањем“ у свет који се отвара након експлицита. Не мање успешан у постизању сличног ефекта је и приповедач *Бесџућа* који завршава: „Писаху неки сељаци кући из Америке да су видјели Гавру Ђаковића у Валпарезу“ (Б: 91).

Сличности два текста, видљиве су и на формалном и стилском плану: у поступцима сажимања, доминантној или доследно изведеној унутрашњој фокализацији<sup>9</sup>, паралелизима, променљивом реченичном ритму који одражава психичко и емотивно стање јунака, асиндетским и полисиндетским конструкцијама, употреби појединих израза (нпр. страх/страхота, језа, празнина)<sup>10</sup>, итеративном приповедању, сликовним представама које су неретко грађене кинематографском техником<sup>11</sup>. Многи од наведених аспеката утичу на појачану поетску компоненту текстова.<sup>12</sup>

Мопасанов утицај на *Бесџуће* препознајемо и у најчешће тумаченом делу романа. То је опис кафане на самом почетку, дат из угла јунака, где се

<sup>9</sup> Иако су обе приче дате из угла ликова, приповедна ситуација је другачија. У *Орли* је присутно приповедање у првом, а у *Бесџућу* приповедање у трећем лицу. Своју аргументацију за различито успостављене приповедачке гласове даје у огледу Предраг Петровић (2021: 25).

<sup>10</sup> Оно што Константиновић тврди за Мопасана, у потпуности важи и за Милићевићево *Бесџуће*: „Као и Флобер и он бира карактеристичну појединост и брижљиво је обрађује уклапајући је у ткиво текста; као и његов учитељ, и Мопасан се веома труди око ритма реченице, избора епитета [...]“ (2011: 121).

<sup>11</sup> Овome треба додати аудитивну компоненту која знатно доприноси семантичком потенцијалу *Орле*.

<sup>12</sup> То је важна особина која *Бесџуће* чини сродним поетици „лирских реалиста“, што даље води ка међуратној експресионистичкој прози.

путем итерација, појачних асиндетским набрајањем, интензивира утисак цикличности збивања која за Гавра постаје неподношљива. Иако таквог наративног поступка нема на почетку *Орле*, сличне примере проназимо у другим текстовима француског писца. У приповеци *Самоубице* (Suicides)<sup>13</sup> у остављеном опроштајном писму стоји:

„Некада сам био срећан! Све ме је очаравало: жене у пролазу, изглед улица, места у којима станујем; а чак ме је занимао и крој моје одеће. Међутим, понављање истих приказа на крају је испунило моје срце умором и досадом, као што би се десило гледаоцу који сваке вечери улази у исто позориште.

Већ тридесет година сваког дана устајем у исто време; и већ тридесет година у истом ресторану, у исто време једем иста јела која доносе различити конобари“ (MAUPASANT 1884: 259).<sup>14</sup>

У књизи записа *На вођу* објављеној 1888. године (коју не треба мешати са истоименом приповетком)<sup>15</sup> Мопасан бележи следеће:

„Срећни су они који не знају за страшну згађеност пред стално понављаним радњама, срећни су они који имају снагу да се свакога дана поново прихватају истих обавеза, са истим покретима, око истог намештаја, пред истим хоризонтом, под истим небом, да ходају истим улицама где ће срести иста лица и исте животиње“ (Мопасан према Константиновић 1995: 127).

Иако су неке сличности између Мопасанове и Милићевићеве поетике лако уочљиве, велики број додирних тачака много је видљивији након детаљне компаративне анализе само два одабрана текста. Тумачење се може ширити и ка осталим текстовима у којима до изражаја долазе неки други аспекти стваралаштва двојице писаца: попут ироније, мајсторског одабира и разраде детаља, новелистичког преокрета, натуралистичких слика, анегдотског заплета, садистичких/насилних/морбидних приказа љубавних односа<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Приповетка је први пут објављена 1880. године.

<sup>14</sup> „Autrefois, j'étais joyeux ! Tout me charmait : les femmes qui passent, l'aspect des rues, les lieux que j'habite ; et je m'intéressais même à la forme de mes vêtements. Mais la répétition des mêmes visions a fini par m'emplir le cœur de lassitude et d'ennui, comme il arriverait pour un spectateur entrant chaque soir au même théâtre. Tous les jours, à la même heure depuis trente ans, je me lève ; et, dans le même restaurant, depuis trente ans, je mange aux mêmes heures les mêmes plats apportés par des garçons différents.“ (Превод је ауторски.).

<sup>15</sup> То се догодило у тексту Радивоја Константиновића од кога смо преузели превод.

<sup>16</sup> Трагове насилног љубавничког односа можемо препознати у односу Гавре Ђаковића према Јеки; контакте прати физичка и вербална грубост: „И кад он метну грубо руку на њезино раме, она одмах клону и сва му се предаде, без ријечи“ (Б: 43); „И кад се наглим покретом маши њене мишице и привуче је к себи“ (Б: 73); „Јави се у њему нешто животињско и сурово“ (Б: 74); „— Не волим ја њу, — рече нагло Гавре Ђаковић, рапавим и ружним гласом, — то се теби само чини. — И привину је чвршће к себи. Она му се ропски покори,

Утицај француског писца на српског прозаисту покушаћемо да аргументујемо и традуктолошком анализом Милићевићевог превода Мопасанове *Орле*.

2. ТРАГОМ МИЛИЋЕВИЋЕВОГ ПРЕВОДА *ОРЛЕ*: ТРАДУКТОЛОШКА АНАЛИЗА. Пажњу усмеравамо на значењску еквиваленцију која се у два посматрана језичка материјала – Мопасановој приповеци *Le Horla* и Милићевићевом преводу приповетке на српски језик *Орла* – успоставља између лингвистичких средстава за изражавање семантичког садржаја појма фантастичног. Језичке јединице којима се у овом књижевном делу означавају необичне, чудесне и чаробне појаве, осећање страха, ужаса и стрепње, стање узнемирења и халуцинација, несвесно и ирационално, испитују се у оквиру лингвистичког приступа превођењу. Наиме, разматрају се преводачке технике којима се, у садејству са контекстом, служио Вељко Милићевић у преношењу поменутих језичких јединица како би се у српском преводу ове фантастичне приче сачувала референца француског оригинала, како би се пренеле његове садржинске вредности и стилскоекспресивни квалитети, те тиме дочарала изворна атмосфера језовитости, нелагодности и надреалности.<sup>17</sup> Традуктолошка анализа српских реализација француских јединица превођења спроводи се према Њумарковој (Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, 1988)<sup>18</sup> класификацији преводачких поступака базираној на типологизацији коју су поставили Вине и Дарбелне (Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, 1972)<sup>19</sup>.

Преводне јединице на основу којих се у овом раду анализира однос текста изворника и текста превода највећим делом су различити типови синтагматских склопова: именичке, придевске, предлошке и друге синтаксичке групе. Поред њих, проматрана грађа садржи и краће реченичне конструкције, као и поједине лексеме. Анализом је обухваћено око сто тридесет примера преводних јединица које се испитују и путем контрастивне анализе, тесно повезане са теоријом превођења.

Како то показује спроведено истраживање, у настојању да очува стваралачки манир аутора оригинала Ги де Мопасана и да пренесе изворне интенције, као и значењске компоненте ове фантастичне приче, В. Милићевић

без воље и без радости“ (Б: 74). Натуралистички описи некрофилије могу се наћи у првој верзији *Мршвој живојца*.

<sup>17</sup> Наше истраживање је показало да до сада није спроведена ни једна традуктолошка анализа поменутих језичких јединица на материјалу ексцерпираном из превода В. Милићевића, као и да такво истраживање није урађено ни на грађи која би била ексцерпирана из других српских превода ове Мопасанове фантастичне приче.

<sup>18</sup> Када је реч о истраживању преводних решења на релацији француски језик – српски језик служећи се поставкама теорије Питера Њумерка, упућујемо посебно на традуктолошке анализе Т. Ђурин (Ђурин 2014. и ĐURIN 2015) и Н. Живић (2018. и 2021).

<sup>19</sup> О процесу и проблемима превођења, као и примени различитих врста преводачких техника в. такође IVIR 1978, Сибиновић 1990 и 2009, Човић 1994, НЛЕВЕС 2009, KRSTIĆ 2008.

је у свом преводу *Орле* користио различите преводачке технике. Међу њима се својом фреквентношћу посебно истиче транспозиција. Она подразумева промену граматичке категорије означеника уз задржавање значења поруке чиме природна структура преведене поруке постаје семантички еквивалентна природном саставу оригиналне поруке; то је једини преводни поступак који укључује граматичку измену приликом преношења преводне јединице из изворног у циљни код (NEWMARK 1988: 85–88; VINAY – DARBELNET 1972: 16, 50, 96–101). У анализираном корпусу ова трансформација се спонтано примењује у сва четири вида која Њумарк издваја као типове транспозиције и детаљно их објашњава. У највећем броју ексцерпираних примера забележен је први тип транспозиције када се у српској верзији *Орле* измена реализује на плану реда речи у именичкој синтагми. У питању су ситуације у којима придев, као зависни одредбени члан синтагме, уз именицу као управни члан, добија другачију, граматички допустиву позицију у односу на дистрибуцију из оригиналне верзије приповетке:

(1) Je ne le sens pas venir, comme autrefois, *ce sommeil perfide* [...]. (ОФ263) – Не осјећам да долази *шај изгајнички сан* као прије [...]. (ОС14);

(2) [...] nous imaginons aussitôt des *mystères effrayants* et des *puissances surnaturelles*. (ОФ270) – [...] ми помишљамо одмах на *супрачне шајне* и на *нашприродне силе*. (ОС28);

(3) [...] *un malaise inexplicable* me pénétrait. [...] *une force occulte* m'engourdissait [...]. (ОФ281) – [...] стала ме је морити *нека неошисива зловоља*. [...] *нека шајансивена сила*, суспрезала ме [...]. (ОС45);

(4) [...] la tige d'une de ces roses se plier, comme si *une main invisible* l'eût tordue [...]! (ОФ279) – [...] како се држак једне руже савија, као да га се дотакла *нека невидљива рука* [...]. (ОС41).

Осим наведене врсте промене у реченичној структури, у оквиру првог типа транспозиције појављује се и употреба јединског уместо множинског облика именице/именичке синтагме:

(5) [...] des êtres invisibles bien que tangibles, *des sortes de vampires* [...]. (ОФ286) – [...] невидљива, а осјетљива бића, *нека врста* вампира [...]. (ОС55).

као и комбинација промене места придева са транспонованом плурала у сингулар:

(6) De là sont nées les *croyanances populaires* au surnaturel [...]. (ОФ272) – [...] *народно вјеровање* у натприродна бића [...]. (ОС31).

Следећи по учесталости у посматраном материјалу јесте Њумарков трећи модел транспозиције који подразумева обавезну замену на нивоу граматичких јединица јер дословни превод, иако морфолошки и синтаксички прихватљив у циљном коду, не би обезбеђивао изворну природност

исказа, што би значило да је оригинална порука у извесној мери изневерена. Тако су за добијање преводно еквивалентног израза код Милићевића забележени примери премештања садржаја из једне врсте речи или граматичке структуре у другу:

(7) *Quelqu'un possède mon âme [...]*! (ОФ282) – Неко има у властѝ моју душу [...]! (ОС47);

(8) *Croire au surnaturel [...]* serait le comble de la folie... (ОФ278) – Вјеровање у натприродност [...] било би највећи степен глупости... (ОС40);

(9) *Mes cauchemars anciens reviennent.* (ОФ267) – Враћају ми се старе авеѝи. (ОС22).

као и транспозицијско претварање на синтаксичком плану, тј. пребацивање пасивне реченице у активну:

(10) *Alors je fus pris d'une colère furieuse contre moi-même [...]* (ОФ280) – Онда ме сѝоѝаѝе бијесна срѝба на сама себе [...] (ОС42).

За транспоновање семантизма фантастичног у српском преводу *Орле* успешно је коришћен исто тако и Њумарков други вид поменутог преводилачког поступка. Он означава обавезну замену једне граматичке структуре другом будући да изворна лингвистичка јединица нема формалног кореспондента у циљном језику. Тако, семантички еквивалент француске личне неодређене заменице *on* у српском преводу постаје треће лице множине глаголског облика:

(11) [...] *qu'on* nomme « la démence ». (ОФ280) – То зову махнитошћу. (ОС43).

Одређени члан из француског оригинала у преводу је замењен демонстративном заменицом:

(12) *Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie...* (ОФ287) – Он је дошао, *ѝај... ѝај...* како му је име... *ѝај...* чини ми се, да ми довикује своје име, а ја га не чујем... *ѝај... тај... виче ми га...* (ОС57).

Изворна граматичка конструкција замењена је постојећом еквивалентном структуром у српском језику:

(13) [...] *et je* reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil *où il me tient assis.* (ОФ282) – [...] и ја остајем ужаснут, дршћући, на наслоњачи, *ѝѝје ме он ѝриморава да сједим.* (ОС48).

Преводилац *Орле* применио је и четврти тип транспозиције којим се лексичка празнина у тексту превода надокнађује постојећом граматичком конструкцијом као одговарајућим преводним еквивалентом:

(14) Je ne serais donc, en somme, qu'*un halluciné* [...] (ОФ280) – Ја сам, дакле, узимајући ово све у обзир, *човјек, који њајши од халуцинација* [...] (ОС43–44).

Урађена контрастивна анализа указује и на то да је за преношење смисла оригинала у преводу коришћена и комбинација транспозиције са редукцијом (NEWMARK 1988: 90), тј. економичношћу (VINAY – DARBELNET 1972: 8, 184–188), интервенцијом коју карактерише изостављање у преводу појединих конституената из изворне јединице превођења уз очување њеног смисла и природности изражавања. У примерима из проматраног материјала забележено је изостављање члана с обзиром на то да српски језик за њега нема формални кореспондент, а контекст и порука нису захтевали преводни еквивалент. Осим тога, изостављан је повремено и показни детерминатив:

(15) [...] *un cri horrible, suraigu, déchirant, un cri de femme* passa dans la nuit [...]. (ОФ294) – [...] *сїрашан, ужасан, њоразан крик, крик жене, пропара ноћ* (ОС68);

(16) [...] qu'elle ferma peu à peu *sous l'effort insoutenable de cette puissance magnétique*. (ОФ278) – [...] које је она склапала мало по мало *њог неуздрживим уїјецајем маїнеїичне силе* (ОС38);

(17) J'ai sans cesse *cette sensation affreuse d'un danger* (ОФ262) – У мени је без престанка *їрозно осјећање* неке опасности [...] (ОС11).

У српској верзији приповетке *Орла* транспоновање једне граматичке јединице у другу произвело је структуре које су морфолошки и синтаксички сасвим уклопљене у циљном језику и у њему представљају природно изражавање поруке из изворног језика.

За преношење информације из Мопасанове *Орле*, естетских вредности и емоционалног тона ове фантастичне приче на српски језик В. Милићевић се служио веома често и дословним преводом. Ова техника се, истиче Њумарк (1988: 68–80), налази у основи и семантичке и комуникативне методе превођења и подразумева превођење реч-за-реч, синтагма-за-синтагму, израз-за-израз, реченица-за-реченицу. По Винеу и Дарбелнеу (1972: 46–50), дословни превод, уз позајмљивање и калкирање, спада у ред директних преводачких поступака. Њеном применом у српском преводу *Орле* постигнуто је прецизно и јасно преношење појма из француског изворника, односно осећаја језе и узнемирености, појаве халуцинантних привиђења и околности у којима се реално преплиће са надреалним. Речено илуструју следећи примери:

(18) *Oh ! quelle souffrance ! quelle torture ! quelle horreur !* (ОФ283) – *Ох! колика њајшња! колика мука! Какав ужас!* (ОС48);

(19) *Elle tremblait d'angoisse* [...] (ОФ275) – *Она је грхїїала од зебње* [...] (ОС35);

(20) *Tout était noir, muet, immobile* [...]. (ОФ293) – *Све је било црно, нијемо, неїомично* [...] (ОС67);

(21) [...] *avec cette horrible puissance !* (ОФ287) – [...] *с овом сїрашном силом!* (ОС57).

Истраживање показује да је дословни превод повремено комбинован са редукцијом при чему су из изворне преводне јединице изостављани члан и субјекатска лична заменица. Испуштање номинативног облика личне заменице у преводу граматички је оправдано с обзиром на то да у српском језику информацију о лицу носи лични наставак глагола у предикату, а њено појављивање је условљено потребом за истицањем лица које је вршилац радње или, пак, значењем (код заменице за треће лице). О овоме говоре примери из два паралелна еквивалентна текста:

- (22) *Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur.* (ОФ263) – И на једном, будим се, луд, обливен знојем (ОС15);  
 (23) *La nuit a été horrible* (ОФ264) – Ноћ је била страшна (ОС17).

Редукција или смањивање броја елемената из јединице превођења је по својој учесталости следећи у низу преводачких поступака путем којих Милићевић успева да из изворног у циљни код пренесе утисак и доживљај фантастичног. Међу испуштеним сегментима француске поруке, најзаступљенији су члан и лична субјекатска заменица:

- (24) *J'ai la fièvre [...]*. (ОФ262) – Имам грозницу [...]. (ОС11);  
 (25) *Je deviens fou.* (ОФ269) – Постајем луд! (ОС25);  
 (26) *J'ai vu des fous [...]*. (ОФ280) – Видио сам лудâ [...]. (ОС43);  
 (27) *Donc les Invisibles existent !* (ОФ283) – Дакле, невидљиви постоје! (ОС49).

У српском преводу је уочено и изостављање показне неутрумске заменице и прилога из изворника:

- (28) *Mais était-ce bien une hallucination ?* (ОФ280) – Али, *ga* ли је била халуцинација? (ОС42);  
 (29) *Les faits qu'il avança me parurent tellement bizarres, que je me déclarai [...]* (ОФ272) – Ствари, о којима је говорио, учиниле су ми се *bizarres*, да сам рекао [...]. (ОС30).

У ексцерпираној грађи редукција је употребљена и упоредо са супротном техником коју Њумарк назива експанзијом (NEWMARK 1988: 90), а Вине и Дарбелне (1972: 5) амплификацијом. Интервенција се састоји у додавању елемената у преведеном тексту како би се саопштила иста идеја. У примеру који то показује, најпре је испуштен француски члан, а потом је додат српски везник, односно овде речца *и* у својству језичког знака за посебно истицање садржине реченице из изворне поруке (више о томе в. СТЕВАНОВИЋ 1986: 792; СТАНОЛЧИЋ 2010: 194):

- (30) [...] *en ce monde où l'on n'est sûr de rien, puisque la lumière est une illusion, puisque le bruit est une illusion.* (ОФ271) – [...] у свијету, гдје није ниште стално, јер је *и свјејло* илузија, јер је *и лас* илузија (ОС29).

Њумарк (1988: 90) наглашава да су редукција и експанзија у извесној мери непрецизне технике, те да се понекад примењују интуитивно или као решење за специфичан преводачки проблем.

Сprovedена анализа два преводно еквивалентна корпуса указује и на примену парафразе као једног у низу преводачких поступака. Парафраза омогућава да се појам из оригиналног текста представи дужом језичком структуром и тиме јасније и ближе означи у циљном тексту (NEWMARK 1988: 90). У српском преводу Мопасанове фантастичне приче овакво описно исказивање примењено је на француским сегментима чијим се садржајима упућује на чудновате прилике и фигуре, сновиђења, као и на застрашујуће особине лица и предмета. Ови сегменти су у оригиналу исказани једном речју или синтаксичком групом, а у преводу реченицом, и то најчешће односном:

(31) Comme il est profond, ce mystère de *l'Invisible* ! (ОФ261) – Како је дубока тајна *Оноја*, *што се не да видјети*? (ОС10);

(32) [...] et soudain leur pensée, touchant *l'écueil de leur folie*, s'y déchirait en pièces [...]. (ОФ280) – Но чим се дотакне њихова мисао *оне стварчице*, *која их је завела у заблуду и лудило*, расплину се у ситнице [...] (ОС43);

(33) [...] et nos poisons, d'ailleurs, auraient-ils un effet sur son corps *imperceptible* ? (ОФ292). – [...] а најпослије би ли имали наши отрови утјецаја на његово тијело, *која се ми не можемо да дођакнемо*? (ОС64).

Забележени су и примери са другачијим конструкцијама, тј. са глаголским прилогом садашњим и допусном реченицом:

(34) Je ne serais donc, *en somme*, qu'un halluciné *raisonnant*. (ОФ280) – Ја сам, дакле, *узимајући ово све у обзир*, човјек, који пати од халуцинација, *ма да сам њри себи* (ОС43–44).

За преношење изворне атмосфере у којој доминира осећање нелагоде и немира и у којој се мешају рационално и ирационално, природно и натприродно, преводацац приповетке *Le Horla* на српски језик користио је и модулацију – преводачку интервенцију која означава варијацију облика оригиналне поруке променом угла посматрања. Модулација је, како се то објашњава у лингвистичкој литератури (NEWMARK 1988: 88–89; VINAY – DARBELNET 1972: 11, 51, 88–90, 233–241), допуштена када дословни превод пружа граматички исправан, али неприродан паралелни исказ у циљном коду. За разлику од транспозиције која се остварује на плану граматичких врста, модулација се спроводи на плану категорија мишљења. Она може бити слободна/факултативна и окамењена/обавезна модулација, а подврсте ове технике се разликују у складу са мењањем перспективе, па је тако могуће: изражавање апстрактног уместо конкретног, узрока уместо последице, средства уместо циља, дела уместо целине или другог дела, обрнута перспектива, негирање супротности, употреба актива уместо пасива, замењивање простора и времена, замена интервала и ограничења у простору и времену, промена симбола,

и др. Језичке структуре из посматране француске приповетке трансформишу се у циљни код заменом пасивне конструкције њеним активним еквивалентом у српском језику:

(35) *Je me couchai ensuite et je tombai dans un de mes sommeils épouvantables, dont je fus tiré [...] par une secousse plus affreuse encore.* (ОФ267) – Онда сам легао и пао у један од својих празних снова, из кога ме је *шрџао* [...] неки *сшрацан шум* (ОС23).

или измештањем тачке гледишта са целине на њен део:

(36) [...] *quel est-il, cet invisible ? cet inconnaissable, ce rôdeur d'une race surnaturelle ?* (ОФ283) – [...] ко је тај? тај невидљиви? тај непознати, та скитница *с најшриродном моћи*? (ОС49).

Како би сачувао референцијалне и експресивне интенције оригинала, као и његов семантички потенцијал В. Милићевић је у свом преводу *Орле* применио и еквиваленцију. Реч је о техници помоћу које се у циљном језику саопштава исти садржај, преноси иста ситуација, али се то постиже другачијим структурним и стилистичким средствима у односу на језик изворника. Јединице превођења се односе на поруку у целини и углавном су синтагматског карактера; ту спадају различити модели фразеологизама, какви су: пословице, клишеи, устаљени именички и придевски изрази, идиоматски склопови, галицизми и сл. (VINAY – DARBELNET 1972: 8–9, 52, 242–244; NEWMARK 1988: 90–91). У Милићевићевом преводу ексцерпирани су следећи примери у којима се кроз еквиваленцију исказују језовите ситуације, визије страха и ужаса:

(37) *J'ai encore froid jusque dans les ongles... j'ai encore peur jusque dans les moelles... j'ai vu !...* (ОФ279) – *Пролазе ме шрнци од зиме све го у шеште..., а срж ми се леги од сшраха...* видео сам! (ОС41).

У преношењу изворног назива са функцијом идентификације конкретног појма из домена чудесно-страшног преводилац Мопасанове приповетке користи натурализацију – преводни поступак који се, наводи Њумарк (1988: 82), своди на адаптацију преузете стране речи фонолошком и морфолошком систему језика на који се преводи. На тај начин, (*le*) *Horla*, властито име бића које је плод уобразиље, паничног и халуцинантног душевног стања јунака приче, у српском преводу се транскрибује и прилагођава граматичким правилима језика циља:

(38) *J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu!...* (ОФ287) – *Слушам... не могу... реци још једном... тај... Орла... Чуо сам... Орла... то је он... Орла... Дошао је!...* (ОС57);

(39) [...] l'Être nouveau, le nouveau maître, *le Horla !* (ОФ294) – [...] ново биће, нови господар, *Орла* (ОС68).

Изостављањем одређеног члана из оригиналног француског облика, истовремено се примењује и редукција.

Именичку синтагматску везу *le nouveau venu*, којом Ги де Мопасан именује нестварно и недокучиво биће, привиђење, симбол фантастичног искуства и лудила главне личности, В. Милићевић преноси у форми калка. Ова интервенција представља заправо дословни превод изворне лексеме изведен копирањем њених конституената, а она се везује за превођење колокација, сложеница, назива (интернационалних) организација, термина које користе институције, итд. (NEWMARK 1988: 84–85; VINAY – DARBELNET 1972: 6, 47–48). Милићевић је, дакле, поменути језички материјал из француског изворника заменио језичким материјалом на српском језику:

(40) Et mon œil à moi ne peut distinguer *le nouveau venu* qui m'opprime (ОФ288) – А моје око не може да разабере у мени *новоѝа дошљака*, што ме мучи (ОС58).

Калкирање је у овом примеру комбиновано са редукцијом – изостаје семантички еквивалент одређеног члана из оригиналне лексеме.

Урађено истраживање показује и да се у оригиналној и српској верзији приповетке међу терминима са семантизмом фантастичног појављују лексеме сличног облика и истог значења. Наиме, подстакнут француским изворником Милићевић се одлучивао за употребу међународних речи тј. речи латинског или грчког порекла које, како то истиче М. Поповић (Роровић 2005: 17), имају готово сви европски језици у свом речничком фонду. Међу таквим лексичким елементима који у *Орли* дочаравају свет имагинације и односа реалног и надреалног налазе се интернационални латинизми:

(41) Mais était-ce bien *une hallucination* ? (ОФ280) – Али, да ли је била *халуцинација*? (ОС42);

(42) [...] puisque la lumière est *une illusion*, puisque le bruit est *une illusion*. (ОФ271) – [...] јер је и свјетло *илузија*, јер је и глас *илузија* (ОС29);

(43) [...] vous obéissez en ce moment à *cette suggestion*. (ОФ276) – [...] ви сте сада под утјецајем *ѝе сугѝесиѝје* (ОС38);

као и интернационални грецизми:

(44) [...] à travers *les fantasmagories* les plus invraisemblables [...] (ОФ281) – [...] кроз најневјероватније *фанѝазмаѝорије* [...] (ОС44);

(45) [...] quelque vision *fantastique*. (ОФ281) – [...] каква *фанѝасѝична* приказа. (ОС45);

(46) [...] les expériences sur *l'hypnotisme* [...] (ОФ272) – [...] покушаја, из *хѝѝноѝѝзма* [...]. (ОС30).

Под утицајем оригинала, у преводу се често користи придев *бизарни*, позајмљеница из француског језика потпуно уклопљена у систем српског језика:

(47) *Bizarre idée ! Bizarre ! Bizarre idée !* (ОФ264) – *Бизарна мисао! Бизарно! Бизарна мисао!* (ОС16);

(48) [...] *me parurent tellement bizarres [...]*. (ОФ272) – [...] учиниле су ми се *бизарне [...]*. (ОС30).

Одабир интернационализама и француских позајмљеница уместо синонимних домаћих лексема – *халуцинација/чулна обмана, илузија/џривид, сујесџија/уџицаја на вољу груџоџа, фанџазмаџорија/оџсена, фанџасџичан/несџваран, хиџноџизам/овладаваџе, оџчиџаваџе, бизаран/необичан* – представља стилски маркирану језичку појаву у преводу *Орле*. Избегавањем српских еквивалената, који би били теже уочљиви у преводном тексту, Милићевић додатно скреће пажњу читаоца на изворну атмосферу, истиче њен колорит и адекватно је осликава. Употребом речи страног порекла које се у српском језику користе паралелно са домаћим речима он верно оригиналу приказује паралелни свет из којег долази тајанствено, непознато биће, уљеу у реалном свету Мопасановог јунака.

Како би из изворног у циљни текст пренео слику језовитости, призоре визуелних халуцинација, доживљаје застрашујућих мисли и представа и тиме приказао ситуацију у којој се граница између реалног и имагинарног не разазнаје, Вељко Милићевић је у преводу француске приповетке *Орла* на српски језик применио више преводилачких техника. Најзаступљенија је транспозиција којом је преводилац, путем различитих премештања на граматичком плану превода, језичке јединице из оригинала успешно преиначио у структуре које се морфосинтаксички уклапају у језик превода и које су семантички еквивалентне изворној поруци. Уз помоћ дословног превода, једног од директних преводних поступака, Милићевић је веома често и верно оригиналу из француског изворника у циљни српски текст преносио речи, синтагме и целе реченице. Као добро решење у бројним преводилачким ситуацијама појављује се и редукција у склопу које су при превођењу најчешће изостављани, сасвим оправдано, семантички еквивалент француског члана и формални кореспондент личне субјекатске заменице. У преносењу оригиналне поруке у циљни кџд техником модулације преводилац је облички мењао преводну поруку употребом активне конструкције уместо изворне пасивне или променом тачке гледања са целине на један њен део. Милићевићеву верзију Мопасанове фантастичне приче карактерише и примена парафразе којом је постигнуто то да се у преводу семантички садржај речи или синтагматске везе из оригинала што јасније и прецизније исказе сложенијом конструкцијом, најчешће релативном реченицом. Путем еквиваленције пренесене су две француске реченичне структуре које су у српском преводу *Орле* добиле облик адаптиран духу циљног језика. Властито име

(*le Horla*) постаје фонолошки и морфолошки прилагођено преводном језику захваљујући поступку натурализације, а уз помоћ калкирања пренесена је једна сложеница. У анализираном преводу забележена је техника експанзије, фреквентне су комбинације редукције са другим преводилачким интервенцијама, а уочено је и преузимање интернационализама из домена фантастичног.

**3. ЗАКЉУЧАК.** Паралелно изведеном књижевном и традуктолошком анализом покушали смо да са различитих аспеката одговоримо на нека питања која подстиче стваралачка веза Вељка Милићевића и Ги де Мопасана. Подстрек, дошао од Милићевићевог превода француске приче *Le Horla* и кратке забелешке испред превода, показао се врло плодотворним, откривајући да је српски писац био добар познавалац српског и француског језика, француских књижевних прилика, али и пажљив рецепијент Мопасанових дела. Преносећи из француске у српску верзију *Орле* садржинске вредности, стилскоекспресивне квалитете оригинала, и тиме дочаравајући изворну атмосферу језовитости и nelaгоде, Милићевић је српским читаоцима почетком XX века успео да приближи поетику западноевропске модерне књижевности, истовремено се инспиришући њоме. Пажња анализе преводилачке технике не случајно је усмерена ка језичким јединицама којима се у *Орли* означавају необичне, чудесне и чаробне појаве, осећање страха, ужаса и стрепње, стање узнемирења и халуцинација, несвесно и ирационално – оне представљају чворна места естетског, семантичког, емоционалног раслојавања текста. Преводилачки рад очигледно је утицао да Милићевић своју поетику *Бесџућа*, насталог три године након превода *Орле*, ближе веже за Мопасана. Детаљна компаративна анализа показала је да је млади писац из приповетке преузео тематско и идејно језгро, поступке психолошке карактеризације, усредсређеност на унутрашњи свет јунака чији су поступци потпуно ослобођени од до тада владајуће реалистичке мотивације; Милићевић иде и трагом мопасановског песимизма, помало и натурализма, све до неких финих стилских особености. „Бистри проницави француски дух“, како је Милићевић описао свог француског књижевног претка, помогао је да се развије исто такав српски књижевни дух, који је калемиио али преузето обликовао на свој начин, дозвољавајући да га узор инспирише, подучи али никако и надвлада. Само је штета што на том путу Милићевић није дуже истрајао.

#### ИЗВОРИ

- Милићевић, Вељко. *Приповећке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1930.  
 Милићевић, Вељко. *Бесџуће*. Београд: Полит, 1982.  
 Милићевић, Вељко. *Вељко Милићевић*. Биљана Мичић (прир.). *Десет векова српске књижевности*, књ. 135. Нови Сад: Матица српска, 2020.

МОПАСАН, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

\*

MAUPASSANT, Guy de. *Suicides. Les Sœurs Rondoli*. Paris, 1884, 259–272.

MAUPASSANT, Guy de. *Sur l'eau*. Marpon & Flammarion, Paris s.d.1888.

## ГРАЂА

ОФ – Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Michel Zink et Michel Jarrety (dir.). Introduction et notes par Mariane Bury. Paris : Librairie Générale Française, 2000.

ОС – Мопасан, Ги де. *Орла*. С француског превео Вељко М. Милићевић. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АХМЕТАГИЋ, Јасмина. Уметник пораза: Вељко Милићевић. *Проза душе*. Београд: Досије студио, 2016, 51–91.

ВИТОШЕВИЋ, Драгиша. Први српски модерни роман и његов писац. Поговор у: Милићевић, Вељко. *Бесџуће*. Београд: Нолит, 1982, 95–171.

ЂУРИН, Татјана. Гаргантуино младовање и „слободна дословност“ Станислава Винавера. Проф. др Снежана Гудурић и проф. др Марија Стефановић (ур.). Тематски зборник *Језици и културе у времену и њиховој историји* III. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 325–332.

ЖИВИЋ, Наташа. Француске позајмљенице у преводима Странца А. Камија на српски језик. Иван Јовановић (ур.). *Језици и књижевности у конјакти и дисконјакти* 1. Ниш: Филозофски факултет, 2018, 27–39.

ЖИВИЋ, Наташа М. Разговорни језик у роману „Стилске вежбе“ Ремона Кеноа и његов превод на српски језик. *Philologia Mediana*, XIII/ 13 (2021): 757–775.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена. Проблем фокализације: (не)могућност укидања приповедачеве слободе. Бојана Димитријевић (ур.). Зборник радова *Наука и свети* (НИСУН 2). Ниш: Филозофски факултет, 47–59.

КОНСТАНТИНОВИЋ, Радивоје. Ги де Мопасан. *Истраживање њиховине и њихових ослика*. Београд: СКЗ, 1995, 119–129.

МАРЧЕТИЋ, Адријана. Наративне технике у прози Вељка Милићевића. *Научни саставник слависта у Вукове дане*, 46/2, 365–373.

МИЛИЋЕВИЋ, Вељко М. Ги де Мопасан. Предговор у: Мопасан, Ги де. *Орла*. Мостар: Издавачка књижарница Пахера и Кисића, 1903.

МИЛИЋЕВИЋ, Живко. Предговор у: Милићевић, Вељко. *Приповећке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1930, III–XXXVII

- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. Простори приватности у роману српске модерне. *Филолоџија и универзитетска, ѿемајски зборник радова*. Филозофски факултет у Нишу, 2012, 280–294.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Поетички идентитет модерног романа: *Бесѿуће* Велѿка Милићевића. *Хоризонти модернисѿичког романа*. Београд: Чигоја штампа, 2021.
- СИБИНОВИЋ, Миодраг. *Техника ѿревођења. Оѿшти гео*. Београд: Завод за уѿбенике и наставна средства, 1990.
- СИБИНОВИЋ, Миодраг. *Нови живоѿ ориѿнала: увод у ѿревођење*. Београд: Просвета/Алтера/Удружење научних и стручних преводаца Србије, 2009.
- СТАНОЧИЋ, Живојин. *Грамаѿика срѿског књижевног језика*. Београд: Креативни центар, 2010.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило. *Савремени срѿскохрватски језик: Грамаѿички системи и књижевнојезичка норма II, Синѿакса*. Четврто издање. Београд: Научна књига, 1986.
- ХЛЕБЕЦ, Борис. *Оѿшти начела ѿревођења*. Београд: Београдска књига, 2009.
- ЧОВИЋ, Бранимир. *Поетика књижевног ѿревођења*. Београд: Научна књига, 1994.
- \*
- BURY, Mariane. Sur le nom du Horla. Michel Zink et Michel Jarrety (dir.). *Le Horla et autres récits fantastiques*. Introduction et notes par Mariane Bury. Paris: Librairie Générale Française, 2000, 352–354.
- DJURIN, Tatjana. Les explications du traducteur : trahison ou renaissance de l'œuvre originale ?. Tatjana Панова-Игњатовиќ (ур). *Јазични и културни проникнувања низ преведувањето и толкувањето*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2015, 149–158.
- FREUD, Sigmund. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada, 2010.
- GENETTE, Gerard. *Paratexts, thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, 1997.
- HAMON, Philippe. Le Horla de Guy de Maupassant : essai de description structurale. *Littérature* 4, Décembre 1971 : 31–43.
- IVIR, Vladimir. *Teorija i tehnika prevodjenja*. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija“, 1978.
- KRSTIĆ, Nenad. *Francuski i srpski u kontaktu. Struktura proste rečenice i prevodjenje*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.
- NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. New York : Prentice Hall International ELT, 1988.
- NOLIN, Isabelle. *La critique génétique du « Horla » de Maupassant*. Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et littérature françaises. Montréal : Université McGill, mars 2005.
- PEREIRA REIS, Amândio. *Writing the Unknown: Fiction, Reality, and the Supernatural in the Late-Nineteenth Century Short Story (Machado, James, Maupassant)*. Tese

- especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas. <file:///C:/Users/korisnik/Downloads/Writing\_the\_Unknown\_Fiction\_Reality\_and.pdf> 11. 12. 2023.
- POPOVIĆ, Mihailo. *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- VINAY, Jean-Paul, Jean DARBELNET. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Didier, 1972.
- VUČKOVIĆ, Radovan. *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*. Beograd: Prosveta, 1990.

Jelena Jovanović  
 Stanislav Stanković  
 Selena Stanković

#### VELJKO MILIĆEVIĆ ET GUY DE MAUPASSANT : UN PARALLÈLE POSSIBLE

##### Résumé

Par le biais d'une analyse littéraire et traductologique examinée d'une manière parallèle, nous avons essayé de répondre sous divers aspects à certaines questions provoquées par la relation créative entre Veljko Milićević et Guy de Maupassant. L'impulsion, venue de la traduction du conte français *Le Horla* faite par Milićević et d'une courte note avant la traduction, s'est avérée très fructueuse, révélant que l'écrivain serbe était un bon connaisseur des langues serbe et française, des circonstances littéraires françaises, mais aussi un destinataire attentif des œuvres de Maupassant. En transférant *Le Horla* de sa version française à la version serbe, les valeurs du contenu, les qualités stylistiques et expressives de l'original et en évoquant ainsi l'atmosphère originale d'inquiétude et d'inconfort, Milićević a réussi à rapprocher les lecteurs serbes du début du 20<sup>e</sup> siècle de la poétique de la littérature moderne de l'Europe occidentale à l'époque, en s'inspirant en même temps de cette poétique. Ce n'est pas un hasard si l'attention de l'analyse traductologique est dirigée vers les unités linguistiques qui dans *Le Horla* désignent des phénomènes inhabituels, miraculeux et magiques, le sentiment de peur, d'horreur et d'appréhension, l'état d'anxiété et d'hallucinations, l'inconscient et l'irrationnel – elles représentent les points nodaux de la stratification esthétique, sémantique et émotionnelle du texte. Le travail de traduction a évidemment incité Milićević à relier plus étroitement sa poétique de *Bespuće*, créée trois ans après la traduction du *Horla*, à Maupassant. L'analyse comparative détaillée a montré que le jeune écrivain a tiré de la nouvelle le noyau thématique et idéologique, les procédures de caractérisation psychologique, l'accent mis sur le monde intérieur du héros dont les actions étaient complètement libérées de la motivation réaliste qui prévalait jusque-là ;

Milićević suit également la voie du pessimisme maupassantien, un peu celle du naturalisme, jusqu'à certaines fines particularités stylistiques.

Др Јелена Јовановић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за србистику  
*jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs*

Др Станислав Станковић  
Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Филозофски факултет  
Катедра за српски језик и књижевност  
*stanislav.stankovic@pr.ac.rs*

Др Селена Станковић  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департман за француски језик и књижевност  
*selena.stankovic@filfak.ni.ac.rs*

Примљен: 9. фебруара 2024.  
Прихваћен за штампу фебруара 2024.