

NOMEN EST OMEN – ЛИНГВОКУЛТУРОЛОШКИ АСПЕКТИ ПРЕВОЂЕЊА НАЗИВА УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА ВИЗУЕЛНИХ УМЕТНОСТИ

Јелена Љ. ВУЈИЋ

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд, Србија

<https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.ch27>

Апстракт: У овом раду се бавимо лингвокултуролошком анализом превода на енглески језик назива уметничких дела српских уметника, и истражујемо потенцијалне преводачке стратегије које су на располагању преводиоцима. Као корпус за анализу послужили су нам примери прикупљени на изложбама у Галерији САНУ у периоду 2018-2021. (на пример изложбе Александра Дерока, Влаха Буковца, Љубе Поповића, српске средњовековне уметности у манастиру Студеница, итд). Током анализе ћемо поредити оригиналне српске називе уметничких дела са њиховим преводима на енглески, поредећи лексеме у језику изворнику (J1) са онима које су одабране као преводни еквиваленти у циљном језику (J2). Поређење се врши у погледу њиховог семантичког садржаја, прагматичког садржаја, али и стилске и културолошке маркираности. Преводи ће на основу тога бити класификовани као буквални преводи, скоро буквални или слободни преводи. Резултати анализе могу бити искоришћени за утврђивање најприкладнијих преводачких стратегија (нпр. алтернативно преименовање) за превод назива дела на страни језик, што ће резултирати прецизнијим превођењем назива уметничких дела српских уметника на енглески језик, како би српска визуелна уметност добила адекватну рецепцију и перцепцију у међународним уметничким оквирима.

Кључне речи: назив уметничког дела, именичка фраза, дословни превод, скоро дословни превод, слободни превод, језичка функција.

УВОД

О значају наслова уметничког дела

Наслов уметничког дела, као нека врста вербализације уметничког дела, представља готово саставни део самог дела и могло би се рећи да представља језичким средствима изражен резиме визуелног инпута. Према Рут Јизел (Ruth Yeazell), именоване теме или мотива уметничког дела (чак и генеричким називима)

вом) „није једноставан, невин, транспарентан или чисто денотативни процес, јер назив увек истиче у први план неки одређени аспект слике, без обзира да ли посматрач свесно застане да исти региструје”¹. Међутим, бројни савремени уметници се суочавају са дилемом да ли да именују своје дело или не. У сваком случају, језички инпут који се даје кроз назив неког уметничког дела представља веома важан почетни корак у рецепцији, критичком и аналитичком приступу и разумевању датог дела, како у изолацији тако и у контексту. Бројне психолошке студије указују да називи и наслови уметничких дела у свим уметностима итекако утичу на нашу перцепцију, тумачење и доживљај дела. Неспорно је да назив дела представља неку врсту „прозора” који посматрачу пружа одређени увид у уметникове идеје и визије. Некада управо назив заинтригира посматрача и наведе га да у уметничком делу тражи израз и одраз наслова.

О значају наслова и насловљавања уметничких дела се доста говорило и то је тема која је изазивала бројне полемике, укључујући и потпуно игнорисање, што је било резултат ставова да назив нема никакав посебан однос и везу са темом и материјом визуелног уметничког дела. С друге стране, визуелна уметност и поезија су посматране као сестринске уметности које су истовремено биле и ривали.²

Упркос вишевековном, па и вишемиленијумском стваралаштву уметничких дела визуелних уметности која мање-више сва прате језичким средствима изражени називи, озбиљна и детаљна истраживања и студије о значају именовања уметничког дела и утицају наслова дела на његову рецепцију и доживљај код публике су малобројна и веома млада.

До почетка 20. века називи уметничких дела су се готово без изузетка односили на тему или објекат уметничког дела или су усмеравали пажњу и концептуализацију посматрача ка оном сегменту уметничког дела које је језичким средствима наглашено. На пример, на слици Влаха Буковца *Извор*, у првом плану је женски акт, а тек у позадини се види извор, врело. Крајем 19. и почетком 20. века, модерни уметници попут Џејмса Мекнила Вислера (James McNeill Whistler), Паула Клеа (Paul Klee) или Рене Магрита (Rene Magritte) почињу да обраћају нарочиту пажњу на називе својих дела. Они се поигравају и експериментишу са језичким садржајем у процесу именовања својих дела, тако да неретко језичка и визуелна порука нису наизглед у синергији. С друге стране, апстрактни уметници као Мондријан (Piet Mondriaan) или Кандински (Василиј Васильевич Кандинский) избегавају сваку „вербализацију” уметничког дела и визуелног израза. Током двадесетог века је именовање уметничких дела постало конвенција, тако да су чак и она дела која нису имала назив, насловљавана фразом „Без наслова”, и поред тога што је одсуство назива могло бити схваћено и као бунт уметника против конвенције именовања. Дакле, и постојање назива дела као и његово одсуство се мора схватити као кључни део уметности и уметничког стварања.³ На крају крајева, можемо закључити да су и уметници који су именovali своја дела, као и они који су их остављали безимена, обраћали пажњу на наслов.⁴ У том погледу, у литератури се прави дистинкција између а)

1 R. Y. Yeazell, *Picture Titles. How and Why Western Paintings Acquired Their Names*. Princeton, 2015, 10–11.

2 M. Pirinen, *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*, Jyvaskyla, 2020, 14.

3 E. Marom, “On the importance of naming images”, *Digital Photography Review*, 2015, <https://www.dpreview.com/articles/6959065259/on-the-importance-of-naming-images>

4 M. Pirinen, *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*, Jyvaskyla, 2020, 14.

„правог/истинитог/аутентичног” наслова (енг. *true, authentic title*) који је сам аутор дао уметничком делу и б) „неправог/неаутентичног” наслова (енг. *non-true, inauthentic title*), којим су дело именовали други, а не сам аутор.

У сваком случају, „...у савременом свету, уметничко дело увек уз себе носи и простор за наслов, који никада није лишен естетског потенцијала; начин на који је овај простор попуњен или није попуњен је увек естетски релевантан. (Једно уметничко дело које носи другачији наслов ће неминовно бити естетски различито).”⁵ На ово се у 21. веку надовезује Хефернан који сматра да су „речи неопходне за разумевање уметности” додајући да му је „потребна сва језичка помоћ коју може да добије”.⁶ Према његовом мишљењу „слике често изнедре приче”⁷. Он је дубоко уверен да речи и слике „хране” једне друге јер је језички израз у великој мери одраз метафоричких слика и концептуализација из свести говорника, тако да се тешко може повући граница где престаје визуализација, а почиње вербализација, као што се и слике тешко могу разумети ван језичких оквира. Поједини аутори попут Левинсона (Jerrold Levinson)⁸, сматрају да су слике примарно физички објекти који имају и своју апстрактну компоненту, која је заправо њихов назив. Пиринен (Mikko Pirinen) се надовезује на ово тврдњом да је и именовање уметничког дела саставни сегмент процеса уметничког стварања и интегрални део саме слике, као и да дела модерних визуелних уметности која имају назив постају мање „физичка”, конкретна, а више апстрактна и концептуална захваљујући свом називу.⁹

У анализама односа назива визуелних уметничких дела и самог визуелног садржаја дела може се применити теорија метафоре. Иако је према Ричардсу (I. A. Richards) метафора свеprisутни принцип језика, и мишљење је по својој природи метафорично.¹⁰ Како метафоре имају кључну улогу у повезивању спознаје са перцепцијом, оне су веома корисне и за тумачење односа језички садржај – визуелни садржај, тачније назив дела – дело.¹¹

О значају насловљавања уметничког дела, о односу и интеракцији вербалног и визуелног, језика и слике, од друге половине 20. века се све више говори, и то из перспективе лингвистике¹², филозофије¹³, историје уметности¹⁴ али и

5 J. Levinson, “Titles”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1), 1985, 29–33.

6 J. A. W. Heffernan, *Cultivating Pictoracy. Visual Art and Verbal Interventions*. Waco, Texas, 2006, 6.

7 *нав. дело*, 59.

8 J. Levinson, “Intention and Interpretation in Literature” in *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca/London, 175–213.

9 M. Pirinen, *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*, Jyväskylä, 2020, 103.

10 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, 1950 [1936].

11 G. Lakoff and M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1984 [1980].

12 B. Bosredon, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*. Paris, 1997; L. H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art. Determinants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvieme siecle en France*. Amsterdam/Atlanta, 2001.

13 A. C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*. Cambridge/London, 1981; A. C. Danto, “Invisible colors: A visual history of titles” [Review of the book *Invisible Colors: A Visual History of Titles* by John C. Welchman], *Artforum International*, 36 (Winter), 1997; J. Fisher, “Entitling”, *Critical Inquiry*, 11, 1984, 276–298; J. Levinson, “Titles”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1), 1985, 29–33; J. Derrida, *The Truth in Painting*, (Trans. by Geoff Bennington & Ian McLeod), Chicago, 1987.

14 S. Bann, “The mythical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting” in *Word & Image*, 1(2), 1985; E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial perception*, Oxford, 1987.

из области когнитивне науке¹⁵ и психологије¹⁶. У последњих петнаестак година урађено је више психолошких студија укључујући и студије покрета ока (eng. *eye-movement tracking*), које су неспорно показале да назив утиче на начин како посматрачи визуелно истражују слику.¹⁷

О комплементарности и условљености језика и слике и њиховом прожимању и комплексном односу говори и чињеница да је средином одамдесетих година 20. века основано удружење *International Association of Word and Image Studies* које објављује и своју публикацију *Word and Image Journal*. Фокус њиховог истраживања је однос речи и слике.

Пиринен је у својој студији дао историјски преглед техника и начина именовања уметничких дела и јасно је да називи дела одређеног периода, лексички одабир, рефлектује како уметничке тако и друштвене токове.¹⁸ У том смислу је јасно да су називи уметничких дела неретко стилски обојени језички изрази који су истовремено представници неке културе и/или уметничког правца. Самим тим су и нарочити изазов за преводиоце.

ПРЕВОЂЕЊЕ НАСЛОВА УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА

Иако структурно гледано, називи уметничких дела, по правилу, нису претерано сложене језичке конструкције, управо због своје специфичне референце, често скривеног метафоричног значења и стилске маркираности, представљају изузетно осетљив материјал за превођење. И док су се превођењем наслова других врста уметничких дела, из области књижевности и филмске уметности, аутори бавили у одређеној, мада свакако недовољној мери,¹⁹ стручна и научна литература која се бави проблемом превођења наслова уметничких дела из области визуелних уметности је практично непостојећа.

У данашње време, када су захваљујући модерним технологијама, уметничка дела све присутнија у неком облику (виртуелном или физичком) на међународној сцени, а самим тим и доступнија међународној публици, проблем превода назива визуелних уметничких дела посебно добија на значају. Наиме, ако прихватимо претходно становиште да је насловљавање уметничког дела интергални део стваралачког уметничког процеса којим уметник вербализује део својих емоција или импресија везаних за дато дело, чиме, као што смо већ рекли, утиче на перцепцију, доживљај и рецепцију дела, онда се при превођењу назива у тај стваралачки процес индиректно укључује и преводилац. Преводи-

15 M. Pirinen, *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*, Jyvaskyla, 2020; R. Y. Yeazell, *Picture Titles. How and Why Western Paintings Acquired Their Names*, Princeton, 2015.

16 H. Leder, C-C. Carbon, A. L. Ripsas, "Entitling Art: Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings", *Acta Psychologica*, 121, 2006; J. W. Mullennix and J. Robinet, "Art Expertise and the Processing of Titled Abstract Art", *Perception*, 47(4), 2018.

17 E. Hristova, S. Georgieva, M. Grinberg, "Top-down influences on eye movements during painting perception: the effect of task and titles", in *Toward Autonomous, Adaptive, and Context Aware Multimodal Interfaces: Theoretical and Practical Issues*. Eds. A. Esposito, A. M. Esposito, R. Martone, V. C. Müller, G. Scarpetta, Berlin/Heidelberg, 2011, 104-115.

18 M. Pirinen, *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*, Jyvaskyla, 2020.

19 M. Jovanović, "On translating titles", *Babel*, 36, 1990, 213-222; M. Bobadilla Peres, "Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works", *Huarte de San Juan. Filologia y Didactica de la Lengua*, 9, 2007, 117-124; L. Boyko, "On translating titles in artistic discourse", *Veritimo Studijos*, 40, 2017, 35-45.

лац својим одабиром језичких структура на страном језику и налажењем преводачких решења утиче на интерпретацију дела код оног дела публике који не разуме изворни назив дела. У том смислу се и преводац може посматрати као нека врста ствараоца и уметника.

У процесу уметничке комуникације функција наслова/назива је да, између осталог, ту комуникацију олакша и унапреди, а са циљем да се поспеши „адекватна” интерпретација уметничког дела. Зато превођење наслова и назива дела захтева посебну пажњу преводиоца, јер непримерно преведен назив уметничког дела може у потпуности упропастити његов доживљај код публике. Сам процес превођења назива уметничких дела није суштински другачији од превођења других врста и типова језичких садржаја, само што се у том случају посебна пажња посвећује трагању за правим, изворним значењем и проналажењем најадекватнијих језичких средстава да се то изворно значење пренесе на језик превода.

Класификација превода назива уметничких дела

Као и код превођења наслова књижевних дела и филмова, и код превода назива уметничких дела визуелних уметности наилазимо на преводе који се могу класификовати дуж скале, од *дословних* превода преко *скоро дословних* превода па до *слободних* превода.²⁰

Под дословним преводом се подразумевају преводи следећа два типа назива дела:

- а) преводи назива који су заправо личне именице (лична имена, топоними и слично) као на пример *Јанко Драшковић* (енг. *Janko Draskovic*) Влаха Буковца или,
- б) преводи назива који су већ на неком страном језику или садрже стране речи или израз(е) као *La Nostalgie Double* (енг. *La Nostalgie Double*) Љубе Поповића.

Друга група превода су такозвани скоро дословни преводи и код њих Бобадилла Перез (Bobadilla Peres) разликује следећа два типа превода:²¹

- а) назив неког уметничког дела је преведен „од речи до речи” и
- б) преводи код којих је приметна интервенција преводиоца у виду додатног појашњења како би избегао двосмисленост на циљном језику, као што су преводи назива дела *Портрет Беле Чикоша у ашељеу* и *Праоци II* Влаха Буковца који су на енглески преведени као *Portrait of Bela Čikoš in the Studio while Painting* и *Our Forefathers II*.

У првом примеру се преводац одлучио да додавањем прилошке фразе *while Painting* у енглеском преводу додатно посматрачу појасни сцену на слици, док је у другом случају додао присвојни детерминатор првог лица множине *our*, чиме је референца именице *forefathers* сужена са неодређене, опште, генеричке, коју има именица *праоци* на српском, на одређену, специфичну.

У последњу групу спадају слободни преводи. У неким случајевима је сасвим јасно о ком се делу ради и поред одређеног степена одступања као што је то случај са преводом на српски наслова Фокнеровог романа *Бука и бес*, иако је изворно значење ‘звук беса’ (енг. *The Sound of Fury*). Ово је пример како гени-

20 M. Bobadilla Peres, “Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works”, *Huarte de San Juan. Filologia y Didactica de la Lengua*, 9, 2007, 118.

21 *нав. гело*, 119.

тивна конструкција на енглеском, која у овом случају носи значење порекла,²² може успешно и врло ефектно да се преведе и српском координатном именичком фразом која садржи преводно еквивалентне лексеме.

Насупрот томе се налазе слободни преводи назива у којима преводилац није успео да пренесе значење са изворног језика на језик превода, удаљивши се од оригинала не само семантички већ и културолошки. Овај тип превода се не среће често кад је реч о преводима назива дела српских сликара, мада има примера који би се условно могли сврстати у ову групу. Такав би био превод назива цртежа Александра Дерока *Kag йойџече ѿрвенац* који је преведан мешавином српских и енглеских лексема уз додатно појашњење преводиоца као *When "Prvenac" (A First Flow) Runs*.²³

С друге стране, Кристијана Норд (Cristiana Nord) предлаже поделу и класификацију превода наслова која се заснива на језичким функцијама онако како су их дефинисали структуралисти још од Јакобсона. Нордова заправо врши поделу и класификацију наслова према типовима везујући их за процес превођења. Наиме, да би се назив неког уметничког дела превео, без обзира о којој уметности је реч, неопходно је утврдити коју од следећих шест комуникативних функција он има на језику изворнику: дистинктивну, фатичку, метатекстуалну, дескриптивну, експресивну или апелативну. Прве три су основне, и сви наслови и називи их готово по правилу морају испунити, док су друге три секундарне и опционе. У наставку ћемо укратко описати сваку од наведених шест комуникативних функција и илустровати је примерима из корпуса.

Под дистинктивном функцијом подразумева се да сваки наслов или назив мора бити дистинктиван и препознатљив у односу на корпус наслова који (већ) постоје у датој култури. Ово важи како за називе дела на изворном језику тако и у преводу. Другим речима, већ сам уметник приликом давања имена свом делу треба да води рачуна да већ не постоји дело са истим називом без обзира да ли је он аутор или не. Због тога није необична појава да визуелна уметничка дела са истом темом или мотивом носе исти наслов, али обележен бројем. Такав је пример дела *Ајсѿракција I-V (Abstraction I-V)*, *Из сѿрашних ѿгодина I-II (From Terrible Years I-II)* Александра Дерока или *Праоци I-II (Our Forefathers I-II)* Влаха Буковца. На сличан начин и у преводу на циљни језик, преводилац мора имати у виду да ли на циљном језику већ постоји дело са истим називом, и у том случају мора одабрати алтернативну конструкцију како би и у преводу назив задовољио дистинктивну функцију и како би два различита дела од различитих аутора била разликована.

Фатичка функција наслова/назива уметничког дела се огледа у његовом капацитету да привуче пажњу говорника одређеног језика који су и припадници једне одређене културе. Поред тога, део фатичке функције је и особина назива да оствари првобитни контакт са публиком и остане запамћен за неки временски период. Један такав ефектан пример је оригинални назив дела *Весела браћа (жалосна им мајка)* Уроша Предића. Снага фатичке функције се смањује у скраћеној и културолошки неспецифичној синтагми на енглеском као циљном језику *Happy Brothers* којом преводилац није успео да пружи адекватно јаку, стилски и емотивно обојену језичку подршку визуелном садржају.

22 J. Vujić, *Describing English through Theory and Practice (part two)*, Beograd, 2012.

23 Више о овом примеру биће речи у сегменту рада који се бави анализом корпуса.

У погледу испуњавања метатекстуалне функције, сваки назив уметничког дела треба да одговара и да буде одраз културе и/или уметничког правца којој одређено уметничко дело припада. О томе се мора водити рачуна и при превођењу, односно преводилац мора имати на уму за коју публику преводи назив уметничког дела. Тако су на српском језику називи дела Александра Дерока *Сцена у кафани*, *Каг се Тола кладијо* и *Каг њошече њрвенац*, примери назива који изузетно добро испуњавају ову метатекстуалну језичку функцију, док се та функција поприлично губи у преводу на енглески језик (*A Scene in a Kafana*, *When Tola Bet*, *When 'Prvenac' (First Run) Flows*). У првом примеру је преводилац оставио непреведену српску лексему *кафана* која је заправо носилац, језгро значења овог назива, чиме енглески превод губи практично и метатекстуалну, али и следећу дескриптивну функцију. Сличан је случај и са преводом *When 'Prvenac' (First Run) Flows*, где се такође оставља српска лексема уз дескриптивно објашњење или парафразу у загради и поред тога што, као што смо већ раније илустровали, постоји адекватна енглеска лексема која би овде у потпуности задовољила и захтеве метатекстуалне функције. У примеру *When Tola Bet* се неадекватним одабиром граматичке конструкције простог прошлог времена уместо прагматички обележене модалне конструкције *used to*,²⁴ као у *When Tola used to bet*, или дескриптивног презента²⁵ као у *When Tola bets*, на енглеском знатно умањује метатекстуална функција.

Поменути примери би били добра илустрација и за (не)испуњавање дескриптивне, референцијалне функције наслова. Ова функција наслова или назива подразумева да информације које он преноси морају бити разумљиве публици из одређеног кулуролошко-језичког окружења. Управо ту дескриптивну функцију више него добро носе нетом анализирани примери назива на изворном, српском језику, док је ова функција далеко слабије изражена код енглеских превода. Заправо, да би један назив дела успешно испуњавао дескриптивну, референцијалну функцију, мора се узети у обзир и ванјезичко, кулуролошко и енциклопедијско знање потенцијалних посматрача. Због тога је ова функција наслова/назива уметничког дела нарочито важна за преводиоце јер потенцијална публика која разуме циљни језик обично не дели иста кулуролошка знања, као ни публика која припада култури изворног језика. Тако се у преводу назива дела *Каг се Тола кладијо*, које је на српском стилски обележено неформалним субстандардним присуством гласа и графеме 'ј' у једнини мушког рода прошлог глаголског прилога, та стилска и високо дескриптивна компонента губи кроз клаузу *When Tola Bet*.

Експресивна функција наслова/назива делимично произилази из претходне и односи се на емоције које су испољене језичким изразом и које се такође интерпретирају у складу са културним системом изворног језика. Наслов који у потпуности испуњава експресивну функцију публици како експлицитно, али много чешће, имплицитно, рефлектује одређене емоције везане за неки аспект уметничког дела или за дело у целини. И ту је важно ванјезичко и енциклопедијско знање посматрача. Некада се та експресивна функција ослања на универзалне сегменте и концепте који нису нужно културолошки условљени као што је то случај са сликом Влаха Буковца *Младосћ – краљица живоћа* (*Youth the Queen of Life*). Појам младости је готово универзално концептуализован као

24 J. Vujić, *Describing English through Theory and Practice (part one)*, Beograd, 2011.

25 *нав. гело*

најпожељнији, најбољи период живота, као што се појам краљице у свом конотативном значењу везује за нешто најбоље, ретко, врхунско. У том смислу је експресивна функција назива уметничког дела и на језику извору и циљном језику у потпуности задовољена. Међутим, неретко наслови који су обележени за експресивну функцију, носе имплицитну, културолошки осетљиву поруку која се у преводу, готово по правилу, губи. То смо најбоље илустровали преводима *Весела браћа (жалосна им мајка)* и *Kag se Tola kladujo*. Енглески преводи *Happy Brothers* и *When Tola Bet* су стилски и културолошки неутрални на циљном језику и не одражавају имплицитно невеселе идеје о моралном пропадању српског сељака. У случају Предићеве слике, чињеница да је назив у енглеском преводу не само скраћен јер недостаје део 'жалосна им мајка', већ је употребљена и неадекватна лексема 'happy' као преводни еквивалент српског придева 'весео', уместо семантички и стилски погоднијих 'carefree' или 'untroubled', којима би се бар део експресивне функције изорног назива задржао у преводу.

Напослетку, особина назива уметничког дела и у изворном и циљном језику, без обзира о којој уметности се ради, а којом се настоји да се привуче пажња публике, потпада под апелативну или оперативну функцију. Кад је реч о сликарству, ова функција назива уметничких дела није толико истакнута због тога што код публике често визуелни инпут претходи језичком. Наиме, није реткост да посматрачу пажњу привуче сама слика, њене боје, композиција, тема, техника и слично, па да се тек секундарно заинтересује за назив дела.

ОПИС И АНАЛИЗА КОРПУСА

За потребе лингвокултуролошке анализе превода на енглески назива уметничких дела српских сликара и истраживање потенцијалних преводилачких стратегија које су на располагању преводиоцима сачињен је илустративни корпус. Корпус броји укупно 135 примера који су прикупљени са следеће три изложбе одржане у периоду 2019-2021. у Галерији САНУ: 1) Ретроспективна изложба слика Љуба Поповић (1934-2016) (4. септембар- 20. октобар 2019), 2) Радови Александра Дерока у уметничкој збирци Српске академије наука и уметности (6. јули – 7. октобар 2020) и 3) Влахо Буковац – Сликарство непролазне лепоте (24. децембар 2020- 28. март 2021).²⁶ Уз све изложене експонате стајао је њихов назив на српском као изворном језику и превод на енглески као циљни језик. Додатно је у току анализе одабраног корпуса са поменутих изложби консултован и сајт *galerijemuzeji.rs* на којем се налазе и виртуелне туре поменутих изложби, снимљене у галерији САНУ.

Језичке особине назива уметничких дела на српском језику

Пре него што приступимо анализи превода назива дела из прикупљеног корпуса, даћемо краћи опис анализираних назива дела на српском језику узимајући у обзир морфосинтасичке и граматичке особине анализираних језичких израза. У том смислу смо могли констатовати да у корпусу доминирају именичке фразе. У посматраном корпусу, од 135 назива дела сликарске уметности, 126 или 93,3% примера су именичке фразе, што и није изненађујуће јер је улога назива да именују. Функција именичких речи у систему језика и јесте да именују појаве и појмове. Именичке фразе у обрађиваном корпусу су различите сложено-

²⁶ У наставку рада ћемо поред назива дела у загради ставити иницијал аутора: (Б) – Буковац, (Д) – Дероко, (П) – Поповић.

сти, варирају од простих, које се састоје само од именичке управне речи као у случајевима *Барка, Париз* (Д), и које чине мањи део посматраног корпуса (21 назив тј. 15,7% случајева), па до сложених које имају попуњене позиције премодификатора као у *Ружичасџи сан, Моје њезго* (Б) *Необично исџарење* (П) или постмодификатора *Рађање Венере* (Д), *Хрисџ на огру, Црногорке на извору* (Б), *Време ангорига* (П).

Са морфосинтаксичке стране гледано, приметан је велики број властитих именица које учествују у називима слика посматрана три сликара. Код Александра Дерока се од 107 дела, властите именице појављују у називима 41 дела (нпр. *Порџреџ Моме Димића, Ламенџ наг Србијом, Расџко на Лиму*). Код Влаха Буковца лична имена доминирају називима његових слика (нпр. *Велика Иза, Порџреџ Беле Чикоша у сџудију, Ђерке Саломона Берџера, Краљ Александар Карађорђевић, Краљица Наџалија*, итд.) што је разумљиво јер значајан део његовог опуса чине портрети, који су претходно наручени. С друге стране, у изложеним делима Љубе Поповића приметно је потпуно одсуство властитих именица. Властите именице у називима дела из нашег корпуса се срећу само-стално или у пратњи предмодификатора као у *Велика Иза* (Б) или постмодификатора као у примерима *Расџко на Лиму* (Д). У сваком случају, присуство, односно одсуство властитих именица у називима дела рефлектује и сам стил аутора, а може бити и назнака припадности одређеном правцу или привржености аутора одређеним мотивима.

По правилу, при именовању својих слика, уметници се радије опредељују да користе именице у једнини. Сходно томе само у 18 случајева или у 13,33% корпуса смо наишли и на множину именица. Приметно је да чак и када се називом указује на неку радњу, процес, стање који су мотив(и) на слици, аутори се радије опредељују за глаголске именице и апстрактне именице изведене од глагола него за глаголске фразе или клаузе. Како смо већ поменули да је основна улога именица да именују, а и сврха назива јесте именовање дела, онда је јасна ова тенденција за номинализацијом.

При опису морфосинтаксичких особености именица и именичких фраза, које су називи слика у анализираном корпусу, не може се пренебрегнути чињеница да велики број именичких фраза на изворном језику (српском) садржи именице у генитиву, које по правилу имају постмодификаторску улогу. У примерима попут *Ђерка Саломона Берџера* (Б), *Време ангорига* (П), *Рађање Венере* (Д), *Оџкривање сџварносџи* (П), *Ормар бугуђе славе* (Б), *Са зигова Велућа* (Д), властите и апстрактне именице у генитиву *Венере, ангорига, сџварносџи, славе, Велућа*, као посмодификатори, ближе одређују именице *рађање, време, оџкривање, ормар, зигови*, које су управни елементи ових именичких фраза. У поменутиим именичким управним елементима лежи семантички центар, језгро значења целог назива.

Неретко улогу управних елемената анализираних именичких фраза имају именице изведене од глагола које као такве именују одређене радње или стања. Девербалне именице типа *исџарења, џроџицање, окџривање, оџлакивање, сликање, сеђање, рађање* јављају се у 11 примера (8,14% корпуса) на српском од 31 примера у корпусу (23% корпуса) чији називи указују на радње, стања, збивања, што чини укупно око 8,14% корпуса.

Интересантно је да се Александар Дероко најчешће опредељује да својим делима да наслове који су клаузалног типа. Од 18 дела (што чини 16,2% приказаног опуса) чији називи семантички упућују на радње и догађаје приказане

на слици, у 9 случајева (6,66% укупног корпуса и 8,4% анализираног корпуса Александра Дерока) аутор се определио да назив формулише у облицима који су по свом синтаксичком статусу клаузе или клаузалне/просте реченице. На овај начин, уметник језичким инпутом наглашава динамичност слике и усмерава посматрача да приказане сцене посматра не као статичне већ као делове динамичних, активних процеса, радњи и догађаја. Такви су примери дела Александра Дерока *Каг се Тола кладујо*, *Каг ѿошече ѿрвенац*, *Мајка кува кафу*, *Тола инсѿирише Мому Димића*, *Жена се свлачи*, *А ондак је леѿео јероѿлан над Беоѿрагом*, *Човек и ѿас сѿавају*, *Свеѿи Георѿије убива аждаху*, *Милешевски анђео сѿасава лађу у бури*. Као што се из примера види, динамичност и непосредност приказаних мотива и призора се додатно наглашава одабиром глаголског облика који је типично у трећем лицу презента несвршених глагола као у *се свлачи*, *убива*, *сѿасава*, *кува*, *сѿавају*, итд.

У анализираном опусу друга два уметника нисмо наишли на језичке изразе у форми клауза и реченица и поред чињенице да готово сваки назив слика Љубе Поповића садржи девербалне именице којима се и вербалним средствима истиче и поткрепљује динамичност композиције. Наводимо овде само неке као илустрацију: *Расѿадање у времену*, *Оѿкривање сѿварносѿи или Скривени љубавници*, *Свеѿлуцање жара или Изѿубљене душе*, *Изѿнансѿво из раја*, *Необично исѿарење*.

Анализа превода назива уметничких дела на енглески као циљни језик

Након што смо у претходном одељку идентификовали и описали неке најдоминантније морфосинтаксичке особине језичких израза на српском као назива уметничких дела, у наставку ћемо се фокусирати на реализацију тих истих језичких садржаја на енглеском језику. Нарочиту пажњу ћемо посветити класификовању превода, идентификовању преводилачких техника као и њиховој евалуацији у семантичко-прагматичком и лингвокулуролошком смислу.

Метѿолоѿија анализе

Током анализе примера из корпуса поредимо оригиналне српске називе уметничких дела са њиховим преводима на енглески, компарирајући називе у српском као језику изворнику (J1) са одабраним као преводним еквивалентима у енглеском као циљном језику (J2). Поређење се врши у погледу формално-структурних особина, семантичког садржаја, прагматичког садржаја, али и стилске и културолошке маркираности. Преводи се на основу тога класификују као дословни, скоро дословни или слободни преводи.

У нашој анализи, поред критеријума за класификацију превода које смо представили у претходним сегментима рада, а која је заснована на лингвистичким формално-семантичким критеријумима, у оцени и класификацији анализираних примера користимо и одреднице 'прихватљиви/ неприхватљиви', засноване на културолошким и социјалним критеријумима. Комбинујући дате параметре, анализирани примери у нашем корпусу могуће је описати као: 1) дословни/прихватљив, 2) дословни/неприхватљив, 3) скоро дословни/прихватљив, 4) скоро дословни/неприхватљив, 5) слободан/прихватљив, 6) слободан/неприхватљив. Вреди напоменути да категорије прихватљивости и неприхватљивости посматрамо градијентно, као половине једног континуума, тако да можемо говорити и о делимичној (не)прихватљивости.

Поврх тога, при анализи и евалуативној класификацији превода водимо рачуна и о томе у коликој мери је преводилац успео да у називу на циљном језику (J2) очува језичку функцију коју има оригинални назив на изворном језику (J1).

У овом раду ћемо представити само анализу одређеног броја репрезентативних примера из обрађеног корпуса како бисмо илустровали и приказали различите класе превода. Уз сваку класу даје се и статистички податак о заступљености у корпусу, чиме се стиче прецизнији утисак о тенденцијама које преобладавају кад је у питању избор преводилачке стратегије.

А) Дословни преводи

Већ смо дали примере дословних превода као примера превода у којима је интервенција преводиоца минимална, уколико је уопште и има. У испитиваном корпусу од 135 анализираних назива, 8 (5,9%) су лична имена или топоними и они су сходно томе, и пренешени на циљни језик. Такви су примери назива који су изражени властитим именицама и налазимо их највише у делима Александра Дерока – *Париз I (Paris I)*, *Париз II (Paris II)*, *Хиландар (Chilandar)*, *Свети Георгије и Ева (Saint George and Eve)*, али су заступљени и у делима делима Влаха Буковца, као у *Свети Доминик, (Saint Dominic)*, *Краљ Александар Обреновић (King Alexander Obrenović)*. Називи дела који садрже лична имена имају посебно изражене фатичку, метатекстулану и дескриптивну/референцијалну функцију на изворном језику. Како је код дословних превода најчешће реч о личним именима, топонимима и слично, са готово незнатном интервенцијом преводиоца, чија се улога у случају ових превода своди на правилно транскрибовање неког имена на циљни језик, очекивало би се да је њихова прихватљивост неупитна јер се ради заправо о „преношењу” имена на циљни језик (енглески). Ипак и међу њима има оних који се, уколико се на циљном језику, енглеском, задржава структура властите именичке фразе, не могу сматрати у потпуности прихватљивим. Такав је случај са примером превода назива слике *Хиландар (Д)*, који на енглеском једноствено гласи *Chilandar*, а заправо би у потпуности прихватљив превод захтевао нешто преводиоачеве интервенције у виду додавања још једне именице као у *Chilandar Monastery*, чиме би се страном посматрачу, коме је мање позната српска култура и позиција Хиландара као грађевине, али и културолошки важног појма у српском културном бићу, приближио и културно контекстуализовао визуелни мотив са слике. Такође, превод *Chilandar* губи на циљном језику своју метатекстуалну и дескриптивну функцију, које су неспорно врло изражене на изворном језику, док би се изразом *Chilandar Monastery* те функције у великој мери задржале и на циљном језику.

С друге стране, у корпусу смо се сретали и са преводима личних имена који су претрпели интервенцију преводиоца у смислу приближавања међународној публици, чиме су успешно очуване фатичка, метатекстуална и дескриптивна/релациона функција. Такав је случај са преводима дела *Александар I Карађорђевић* и *(Краљица) Наталија Обреновић* који су изванредно пренешени на циљни језик као *Alexander I of Yugoslavia* и *Natalie of Serbia*. Уместо презимена Карађорђевић и Обреновић, која страним посматрачима веома мало говоре, осим ако нису одлични познаваоци српске историје и културе, преводилац се одлучио да употреби генитивне фразе *of Yugoslavia* и *of Serbia*. Ова врста интервенције и преводилачке стратегије је оправдана јер дате генитивне фразе представљају конструкте генитива порекла којим се уобичајено означавају владари у енглеском језику, чиме су на циљном језику успешно испуњене дескриптивна,

фатичка и метајезичка функција. Међутим, морамо напоменути да преводиоци нису доследни у коришћењу ове тактике јер је један од неколико изложених портрета *Краљице Најталије Обреновић* пренешен на енглески баш дословно *Queen Natalija Obrenović*, без и најмање преводиоачеве интервенције или тежње ка очувању одређених језичких функција, чиме би назив дела био прилагођенији међународној публици.

Као пример дословног превода у коме је видљива интервенција преводиоца у виду коришћења страних речи на неком трећем језику, који није ни Ј2 (енглески) ни Ј1 (српски), наводимо ефектан превод дела Влаха Буковца *Бароница Рукавина (La Baronessa Rukavina)*. Коришћење италијанског израза *la baronessa* уместо енглеске лексеме *baroness* овде је оправдана и прихватљива у потпуности јер одговара социоисторијском и културном контексту у коме је слика настала и задржава метатекстуалну и дескриптивну функцију на циљном језику, али и фатичку функцију до одређене мере.

У корпусу смо нашли још један тип дословног превода и то у случају када је првобитни назив дела дат на неком страном језику, а који није циљни језик, као у случају слике *La Grande Iza* (Б). Овај оригинални назив је за публику са српског говорног подручја и ону која је припадала (југо)словенском културном миљеу преведен као *Велика Иза*, да би се при преводу преводиолац определио да задржи француски оригинал *La Grande Iza* уместо превода на Ј2 који би могао да гласи *The Big Iza*. Мишљења смо да је ова преводилачка стратегија у датом случају веома ефектна и ингениозна. Задржавањем првобитног оригиналног назива на француском, постигнуто је да се и кроз вербални израз рефлектује боемска атмосфера париског студија у коме Иза позира.

У анализираном корпусу дословних превода без интервенције преводиоца има 8 или 5,9%, док оних где је дошло до интервенције на циљном језику има 4, што је око 3% укупног корпуса.

Б) Скоро дословни преводи

Највећи број превода назива уметничких дела сликарске уметности би се могао сврстати у једну од следеће две подгрупе скоро дословних превода о којима је било речи и једном од претходних одељака: а) преводи „од речи до речи”, без интервенције преводиоца и б) преводи који садрже неку оправдану интервенцију преводиоца са циљем да се избегне двосмисленост на циљном језику до које би дошло у случају превода „од речи до речи”.

Немају сви преводи из ове групе исти степен прихватљивости. Примери који се сврставају у групу а) су готово по правилу резултат калкирања, који могу бити подједнако ефектни и задржати све функције и у циљном језику. Ово је случај са примерима *Млагост – краљица живоћа* (Б) који је преведен као *Youth the Queen of Life*, *Распадање у времену* (П) преведен као *Disintegration in Time* или *Сећања на Толего* (Д) које у преводу гласи *Memories of Toledo*.

Међутим, наишли смо и на један број превода у којима је преводиолац у Ј2 изабрао лексеме које немају адекватну референцу у циљном језику, па самим тим језички инпут долази у колизију са визуелним инпутом или мотивима са слике. Један овакав пример би био превод назива цртежа Александра Дерока *Нацрт за насловну страну књиге Свешта Гора* који је калкиран као **Draft for the *Title-page of the book Mount Athos*. Енглеска именица *draft*²⁷ се односи искључиво на нацрт у писаној форми, а не цртеж, док се именице *title-page* односи на

27 За сва објашњења лексема на енглеском коришћен је *Oxford English Dictionary*.

прву страну књиге или писаног текста на којој се налази име аутора, назив дела без икаквих слика или цртежа, али не на корице књиге што је значење српске лексеме *насловна сѝрана* у овом контексту. Дакле, адекватан превод би био *A Sketch of the book-cover for the monograph „Mount Athos”*. Сличан је случај и са делом *Извор (Девојачки акѝ)* (Б) чији је назив преведен као *Source (Female Nude)*, што је семантички неприхватљиво и у колизији са мотивом женског акта крај извор-воде. Наиме, преводилац је као преводни еквивалент српске лексеме *извор*²⁸, која се на датој слици односи на место где извире вода, одабрао енглеску лексему *source* која значи „место, особу или ствар од које нешто потиче или вуче порекло”, уместо адекватне лексеме *spring* чије се денотативно значење односи на извор, врело. Још један пример у коме је слепо праћење оригинала резултовало кулуролошки неадекватном лексемом, која је у колизији са визуелним садржајем дела и мотивима приказаним на њему, јесте дело *Ормар будуће славе* (Б). Овај назив је на енглеском реализован као *Wardrobe of Future Glory*. Док српска лексема *орман* има прилично широко значење и у нашој култури се орман користи за држање различитих ствари од порцелана, постељине, гардеробе или алата, енглеска лексема *wardrobe*, када означава комад намештаја односи се само на „гардеробер” тј. ормар за држање гардеробе. Лексема на циљном језику која има шире, хиперонимно значење била би *cupboard*. Поменуто лексема би била у сагласју са мотивом ормара-креденца са слике и вербално би га подржала.

Иако би у изолацији, без визуелног контекста, примери попут ових често били потпуно језички прихватљиви и граматичко-семантички коректни, у контексту уметничког дела они не остварују праву корелацију са визуелним инпутом, те делују збуњујуће на публику. На тај начин непрецизни преводи „од речи до речи” померају или у потпуности губе неке од језичких функција које назив уметничког дела има на изворном језику.

Друга група превода „од речи до речи” која се испрофилисала у нашем копусу јесу преводи који нису нужно семантички непрецизни, али су често рогобатни и самим тим делују неприродно, па се из тог разлога не могу сматрати у потпуности прихватљивим, већ делимично прихватљивим. Пример оваквог превода јесте превод слике Влаха Буковца *Ђерка Саломона Берѝера*. Енглески превод је *Daughter of Salomon Berger*. Овде се преводилац определио за облик синтетичког, саксонског генитива без употребе члана, који би се очекивао имајући у виду структуру конструкције саксонског генитива у енглеском (Vujić 2016), уместо елегантнијег кондензованијег облика норманског генитива *Salomon Berger’s Daughter*.

Претходни пример илуструје једну прилично доминантну синтаксичку особину језичких израза чија је функција да именују визуелно уметничко дело. Говорећи о особеностима скоро дословних превода морамо посебну пажњу посветити генитивној конструкцији на енглеском и српском. Наиме, именица у генитиву је веома често употребљена у функцији постмодификатора у српским именичким фразама као у претходном примеру *Ђерка Соломона Берѝера*. Оваква синтаксичка структура именичке фразе (И+М)²⁹ се чини нарочито популарном и погодном за давање назива уметничких дела. У нашем корпусу именичких фраза са постмодификатором у генитиву има укупно 18, што чини

28 Објашњења српских лексема као одредница речника дата су према *Речнику Маѝице српске*.

29 И – именица; М – модификатор

13, 3% укупног корпуса. Ова структура је готово подједнако заступљена у називу дела код сва три аутора. У свим случајевима су преводиоци задржали структуру и дистрибуцију елемената у именичким фразама и на енглеском, тачније, модификаторски именички елемент у норманском аналитичком генитиву (нпр. *of Solomon Berger*) следи и одређује управни именички елемент (*(the) daughter*). Иако је ова структура граматички прихватљива и канонична, ипак постоје одређени стилско-семантички аспекти због којих нормански генитив није увек подједнако ефектан и оправдан. У случајевима апстрактних или заједничких именица које не носе особине аниматности и не односе се на људска бића, као и код модификације девербалних апстрактних именица, нормански генитив је генитивна конструкција избора као у *Прошћуцање времена* (Д) – *Passing of Time*, *Време андроида* (П) – *The Time of Androids*, *Откривање сиварности* (П) – *The Revelation of Beauty* или *Ормар будуће славе* (Б) – *(the?) Wardrobe of Future Glory*. У случајевима када су у питању властите именице у функцији постмодификатора, а у функцији управног елемента заједничке именице које могу означавати и људска бића, стилски убедљивија и ефектнија је генитивна фраза у саксонском, морфолошки обележеном генитиву као у раније илустрованом примеру *Њерка Соломона Бергера* – *Solomon Berger's Daughter* или у *Портрет Беле Чикоша у ашељеу* – *Bela Ćikos's Portrait while painting in his studio*. И док су се преводиоци опредељивали за аналитички нормански генитив, чак и када би саксонски био боље решење, наишли смо и на пример где је саксонски генитив потпуно непримерено употребљен; назив цртежа *Са зигова Велућа* (Д) преводилац је превео као (?) *From Veluća's Walls*, што је проблематичан превод и због нејасне денотације личне именице *Велућа* на енглеском. Било је неопходно појаснити дату именицу преводиоцима интервенцијом типа *From the Walls of Veluća Monastery*, о чему је већ раније било речи. С друге стране, присвојни придеви у српском су готово по правилу превођени саксонским генитивом у функцији предмодификатора као у *Госпођица акџи* (П) – *Damsel's Nude*, *Милешевски анђео сџашава брод у олуји* (Д) – (?) *Mileševo's Angel Saving a Ship in a Tempest*. Нисмо наишли на примере дуплог генитива у преводу, иако би он итекако могао наћи места у преводима неких назива из корпуса.

Употреба конструкције норманског генитива отвара и питање употребе и функције одређеног и неодређеног члана у називима уметничких дела у преводу на енглески, но како смо ограничени простором, а тема је изузетно обимна, остављамо је за неку будућу анализу.

Неки од превода из групе скоро дословних су потпуно прихватљиви, и интервенција преводиоца је оправдана јер је у циљу хармонизације и прилагођавања вербалног израза особеностима система енглеског језика. Овде мислимо на називе дела који су на језику изворнику у форми финитних клауза или клаузалних реченица (Vujić 2016), а које се у циљном језику реализују као нефинитне, најчешће партиципске клаузе. Такви су примери назива цртежа Александра Дерока *Жена се свлачи*, *Мајка кува кафу*, *Тола инспирише Мому Динића*, *Човек и њас сџавају*, који су врло добро преведени нефинитним партиципским клаузама *Woman Undressing*, *Mother Making Coffee*, *Tola Inspiring Moma Dinic*, (?) *Man and a Dog Sleeping*. Међутим, у неким случајевима скоро дословних превода остаје нејасно зашто је преводилац интервенисао и додавао језички (неадекватан) садржај на циљном језику, као у примеру *Аутопортрет са кајом* (Д) који је преведен као *A self-portrait with a *Knit Cap* (дословно ' аутопортрет са штриканом капом'). Упоредивши визуелни и језички садржај, нисмо нашли

оправдање нити смо разумели мотиве овог „појашњења”. Поврх тога, и енглеска лексема *knit* која је убачена као модификатор именице *cap* је партицип прошли (неправилни, идиоматски облик) од глагола који веома ретко, готово никад у својој адјективалној употреби нема модификаторску (квалификативну), већ искључиво предикатску употребу. Уколико је преводилац сматрао да је неопходна интервенцију у смислу додавања нових садржаја, онда би далеко примереније биле лексема *knitwear* у значењу ‘штрикани’ која има квалификативну, мордификаторску употребу, или правилни облик прошлог партиципа *knitted* као у *knitted cap*.

Још једна поткатегорија скоро дословних превода јесу они у којима преводилац, из само њему знаних разлога, решава да остави неки део назива у оригиналу, на српском. Ова преводилачка стратегија „мешања” изворног и циљног језика се у анализираним примерима, којих срећом има само 2, показала као попутно неприхватљива јер је језичка порука коју добија посматрач који не говори српски збуњујућа и некохерентна. Верујемо да је преводилац прибегао овој преводилачкој стратегији како би што боље задржао метатекстулану и дескриптивну функцију назива, али је заправо назив у преводу изгубио све поменуте функције укључујући и фатичку. Овакви су примери *Kag йоїшече йрвенац* и *Сцена у кафани* (Д) које имају хибридни израз *When 'Prvenac' Flows and A Scene in a Kafana*. За српску реч ‘првенац’ постоји веома илустративна и стилски адекватно обележена лексема са метафоричким значењем *tail*, док би најближа значењу лексеме *кафана* у лингво-кулуролошком и прагматичком смислу била лексема *tavern*.

Укупан број примера у нашем корпусу који се сврставају у готово дословне преводе је 125 (92,5%), од чега би се убедљиво највећи број, њих 118 или 87,4 % дало сврстати у преводе „од речи до речи”, док је знатно мањи број скоро дословних превода уз преводиочеву интервенцију и броји 9 или 6,66% посматраних примера.

В) Слободни преводи

Већ смо напоменули да је у нашем корпусу незнатан број превода који би се могли класификовати као слободни, те да има неколико примера који би пре били идентификовани негде између скоро дословних и слободних превода. Ти примери обично прате синтаксичко-семантичку структуру израза са изворног језика и на циљном језику, уз одређена одступања и интервенције, по правилу, са циљем појашњавања.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Након анализе превода назива 135 уметничких дела визуелне уметности са српског на енглески језик, видели смо да по типу апсолутно доминирају скоро дословни преводи, чија прихватљивост варира од потпуне прихватљивости до потпуне неприхватљивости. Сама чињеница да је овај тип превода најдоминантији у складу је са претходним истраживањима и анализама превода наслова уметничких дела, првенствено у филмској уметности и књижевности.³⁰ То, међутим, потврђује и општи утисак да се преводиоци заправо, као по правилу, крећу наизглед сигурним стазама „по површини” циљног језика, делујући

30 M. Bobadilla Peres, “Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 9, 2007.

искључиво у домену денотативног значења одабраних лексема на циљном језику (енглеском). Приметан је ограничен осећај за разлике у колокабилности лексема и лингво-културолошке аспекте на изворном и циљном језику, што може да поремети синергију визуелног и језичког инпута. Са формалне стране гледано, не можемо се отети утиску да је у анализираним преводима превише круто поштована формална, структурна доследност између J1 и J2 (што се види на примерима превода генитива), а што се може одразити на експресивност, дескриптивност, или ефектност израза на циљном језику, чиме се (делимично или у потпуности) губе функције које језички израз употребљен у сврху именовања дела треба да обави. Ово је нарочито важно у смислу позиционирања одређених уметника и њихових дела као представника једне културе.

Већ смо нагласили да је функција назива уметничког дела да побољша комуникацију између дела, уметника и посматрача, и да спречи погрешну перцепцију и тумачење дела. Назив дела је интегралан део уметничког процеса и самог дела. У том смислу је адекватан превод назива дела подједнако важан као и сам назив у оригиналу. У овом краћем раду дали смо илустративну анализу превода назива дела српских уметника, чији резултати могу бити искоришћени за утврђивање најприкладнијих преводилачких стратегија назива дела на страном језику, а које ће резултирати прецизнијим превођењем назива уметничких дела српских уметника на енглески како би српска уметност добила адекватну рецепцију и перцепцију у међународним уметничким оквирима.

ЛИТЕРАТУРА

- Bann**, S., "The mythical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting", *Word & Image*, 1(2), 1985, 176–190.
- Bobadilla** Peres, M., "Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works", *Huarte de San Juan. Filologia y Didactica de la Lengua*, 9, 2007, 117–124.
- Bosredon**, B., *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.
- Boyko**, L., "On translating titles in artistic discourse", *Veritimo Studijos*, 40, 2017, 35–45.
- Danto**, A. C., *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1981.
- Danto**, A. C., "Invisible colors: A visual history of titles" [Review of the book *Invisible Colors: A Visual History of Titles* by John C. Welchman], *Artforum International*, 36 (Winter), 1997, 12–14.
- Derrida**, J. *The Truth in Painting*. Trans. by Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- Fisher**, J. "Entitling", *Critical Inquiry*, 11, 1984, 276–298.
- Gombrich** E. H. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial perception*. Oxford: Phaidon Press, 1987 [1960].
- Heffernan**, J. A. W. *Cultivating Pictoracy. Visual Art and Verbal Interventions*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2006.
- Hoek**, L. H. *Titres, toiles et critique d'art. Determinants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvieme siecle en France*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 2001.
- Hristova** E., Georgieva S., Grinberg M. "Top-down influences on eye movements during painting perception: the effect of task and titles" in *Toward Autonomous, Adaptive, and Context Aware Multimodal Interfaces: Theoretical and Practical Issues*. Eds. Esposito, A., Esposito, A.M., Martone, R., Müller, V.C., Scarpetta, G., Berlin/Heidelberg: Springer-Verlag. 2011, 104–115.
- Jovanović**, M. "On translating titles", *Babel*, 36, 1990, 213–222.
- Lakoff**, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1984 [1980].
- Leder**, H., Carbon, C-C. & Ripsas, A-L. "Entitling Art: Influence of Title Information on Understanding and Appreciation of Paintings", *Acta Psychologica*, 121, 2006, 176–198.
- Levinson**, J. "Titles", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1), 1985, 29–39.
- Levinson**, J. "Intention and Interpretation in Literature" in *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1996, 175–213.

- Marom**, E. "On the importance of naming images", *Digital Photography Review*, 2015 доступно на <https://www.dpreview.com/articles/6959065259/on-the-importance-of-naming-images>; [приступљено 19.2. 2021]
- Mullennix**, J. W., & Robinet, J. "Art Expertise and the Processing of Titled Abstract Art", *Perception*, 47(4), 2018.
- Pirinen**, M. *The Game of the Name. Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960-2015*. University of Jyväskylä. (необјављена докторска дисертација), 2020.
- Richards**, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press, 1950 [1936].
- Vujić**, J. *Describing English through Theory and Practice (part one)*. Beograd: Filologija/Filološki fakultet, 2011.
- Vujić**, J. *Describing English through Theory and Practice (part two)*. Beograd: Filologija/Filološki fakultet, 2012.
- Yeazell**, R. Y. *Picture Titles. How and Why Western Paintings Acquired Their Names*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Jelena Lj. VUJIĆ

NOMEN EST OMEN – LINGUOCULTURAL ASPECTS OF TRANSLATIONS OF THE VISUAL ARTWORK TITLES

Summary: The paper deals with the problem of providing linguistically adequate translations of visual artwork titles which would be culturally sensitive. The paper analyses English translations of titles of 135 paintings authored by Serbian painters Vlaho Bukovac, Ljuba Popović and Aleksandar Deroko. Relying on the theoretical grounds of title translatology outlined by some authors in the previous research dealing with film and literature titles, the analyzed examples are classified and described as literal, nearly literal and free translations, and as acceptable, unacceptable or partially acceptable. The results of this research can help identify the most effective translation strategies and techniques regarding visual artwork title translation.

Keywords: artwork title, noun phrase, literal translation, nearly literal translation, free translation, language function(s).