

MIRA GAVRIN

GOETHEOVA PJESMA »MIGNON«
U HRVATSKIM PREPJEVIMA I PRIJEVODIMA

(Primljeno za *Filologiju* na 3. sjednici V. odjela od 10. IV. 1956.)

I

*Uvod*¹

Od svih velikih evropskih literatura najviše je na stvaranje hrvatske građanske književnosti u prvoj polovici 19. vijeka djelovala njemačka književnost. To je i razumljivo, jer se u to doba mala, gospodarski i kulturno zaostala Hrvatska nalazila u sklopu habsburške monarhije, koja je svim silama nastojala da narode unutar svojih granica germanizira. Njemačko kulturno porobljavanje osjećalo se na svakom koraku, a njemački jezik i po njemu njemački duh vladao je hrvatskim građanstvom još dugo poslije sloma Bachova apsolutizma.

Pjesnici ilirizma, poznajući jadne hrvatske književne prilike, a u želji da što prije stvore novu hrvatsku književnost, ugledali su se u velike strane literature, naročito u njemačku, te su iz njih preuzimali razna izražajna sredstva, koja nisu mogli naći kod kuće. Bilo je na primjer hrvatskih pjesnika i pisaca, koji su jednostavno adaptirali, t. j. preuđevali na hrvatski ono, što su našli u Nijemaca.

U želji da svoj zaostali narod što prije kulturno uzdignu, Ilirci su naročitu važnost polagali na prijevodnu književnost. Nisu pritom išli za tim, da imitiraju ili prevode najveće strane pisce i pjesnike, već prije svega one, koji su u ono vrijeme bili najpoznatiji i koji su bili blizi ljudima onoga razdoblja.² A najjače su na Ilirce u to doba društvene potlačivosti, tuđeg gospodstva, a buđenja narodne svijesti djelovali pjesnici slobode. Od njemačkih je pjesnika u hrvatskoj prijevodnoj književnosti do 1860. prije svega zastupan *Schiller* (1759–1805), na kojega otpada

¹ Mnogo dugujem g. prof. dru. Z. Škrebu za upute, koje mi je dao.

² usp. A. Barac, Mirko Bogović, Rad 215, 1933, str. 155. i A. Barac, *Hrvatska književnost*, Knjiga I., *Književnost ilirizma*, Zagreb 1954, str. 153.

oko jedna trećina od ukupnog broja pjesama prevedenih s njemačkog. Prevodioci Schillera u doba preporoda nisu se mnogo obazirali na Schillerovo metafizičko shvatanje slobode, glavno im je bilo, da je njemački pjesnik pjevao o slobodi.³ Osim toga odgovarao im je Schillerov patos, jer je elemenat retorički, deklamatorski u početku XIX. vijeka igrao veliku ulogu, zatim zanimljiva fabula njegovih balada, a od naročite je važnosti bio didaktički karakter njegovih pjesama, jer je u to doba stvaranja mlade građanske klase odgojni faktor u poeziji bio od velike važnosti. Od pjesnika slobode prevodili su se zatim pjesnici njemačkih oslobodilačkih ratova protiv Napoleona *Arndt* (1769–1860) i *Körner* (1791–1813), pjesnici takozvane njemačke političke lirike *Grün*, (1806–1876) i *Hoffmann von Fallersleben* (1798–1874), pa i stari predstavnik »doba genija« *grof F. L. von Stolberg* (1750–1819). Od *Goethea* (1749–1832) je preveden samo malen broj pjesama, a od ostalih njemačkih pjesnika zastupani su u svoje doba vrlo poznati pjesnici u Njemačkoj, a neki čak i daleko izvan nje: *Gellert* (1715–1769), pjesnici njemačke anakreontike *Uz* (1720–1796) i *Gleim* (1719–1803), *Lessing* (1729–1781), *Gessner* (1730–1788), *Wieland* (1733–1813), sve sami predstavnici prvih faza njemačkog građanskog prosvjetiteljstva, zatim otac njemačke literarne balade *Bürger* (1747–1794), sa nekoliko pjesama *Hölty* (1748–1776), *Uhland* (1787–1862), sa jednom pjesmom *Heine* (1797–1856) i to ne kao borac, već kao čisti lirik, *Lenau* (1802–1850), pa plitki, pomodni pjesnici onoga doba *Matthisson* (1761–1831), *Saphir* (1795–1858) i *Bodenstedt* (1819–1895) i još neki drugo i trećerazredni pjesnici.

Upada u oči, da među svim tim imenima, izuzevši Uhlanda, ne nalazimo imena pjesnika njemačke romantike, koja je cvala od kraja osamnaestog do dvadesetih godina devetnaestog vijeka. To nikako ne znači, da ih hrvatski prevodioci nisu poznavali, ta zna se, da su Ilirci imali vrlo lijepu književnu kulturu, već ta činjenica samo potvrđuje, da su i prevodioci jednako kao i originalni pjesnici i pisci toga doba svojim radom prije svega htjeli pomoći nacionalnom i kulturnom uzdizanju svoga naroda, te da su se klonili njemačke romantike, koje su glavna obilježja: čežnja za iracionalnim i bijeg od stvarnosti.⁴

Prevođenjem i pjesništvom bavili su se u doba preporoda mnogi rodoljubi možda ne toliko iz neke unutarnje potrebe, koliko iz osjećaja nacionalne dužnosti.

Iako su neki hrvatski prevodioci onoga doba, sudeći po njihovim izjavama, uglavnom već znali, što treba tražiti od dobra prijevoda, te im je bilo jasno da prevođenje predstavlja težak i odgovoran posao,⁵ ipak se

³ usp. P. Slijepečević, Šiler u Jugoslaviji. Skoplje 1937, str. 38.

⁴ usp. Barac, *Hrvatska književnost*, I. c. str. 125, 152.

⁵ Prevolidac M. u 38. broju *Zore Dalmatinske* od god. 1845. tumači, zašto smatra potrebnim, da pod naslov pjesme »Uhvanje« stavi napomenu »Slobodni prevod iz Schillera«: »Rekoh slobodni prevod. Pod imenom slobodni ne razumim taku slobodu, da je na volju prevoditelja odalečit se od mislih, zlamenjah i začetjah tvorca, kako zabilježih u nekim mjestim prevodah u našoj Zori, vech razumim s ljudima učnim, koji su uprave prevodjenja prepisali, da je prosto preměnuti stihove, prinět rěči,

većina njih vrlo slobodno odnosila prema originalu. Treba istaknuti, da u vrijeme ilirizma ima znatan broj pjesama prevedenih s njemačkoga, koje su štampane bez ikakve napomene, da je u pitanju prijevod, a neke opet s primjedbom »iz njemačkoga«, »polag nĕmačkoga« i slično, bez imena pjesnika. Neki su prijevodi skraćeni, simplificirani ili parafrazirani, kod nekih nailazimo na stihove, kojih nema u originalu, a često ni metar ni ritam ne odgovaraju njemačkoj pjesmi. Ti nedostaci ne mogu se u svakom slučaju svesti samo na nerazumijevanje i diletantizam prevodilaca. Prevodioci ilirizma nailazili su na goleme teškoće pri svome radu.

Naročitu je teškoću za pjesnike i prevodioce onoga vremena predstavljala borba za pjesnički izraz. A. Barac kaže: »Iz hrvatskih književnih dokumenata tridesetih i četrdesetih godina može se zaključiti, kako su se njihovi pisci strahovito mučili oko problema izražaja. Imajući jasne predodžbe, oni ipak u vlastitom jeziku nisu mogli naći pravu riječ ili pravu frazu za ono, što su htjeli reći ...«⁶ a na drugome mjestu: »Cijela hrvatska lirika 19. stoljeća od Mihanovića, Vraza, Mažuranića, Preradovića do Kovačića i Kranjčevića – pokazuje mučnu borbu s izrazom, u kojoj su se istinska čuvstva pojedinih pjesnika lomila o neizbrušenost i nedovršenost književnog jezika i nestašicu izražajnih sredstava ...«⁷

Drugu je veliku teškoću predstavljalo pitanje metrike. »U prvoj polovici 19. vijeka, kad se tek stala razvijati novija hrvatska književnost, njemački je stih već bio potpuno izgrađen. Imajući pred sobom Goethea, njemački su pjesnici bili do kraja riješili osnovne probleme njemačke metrike, te su se stihovanom riječju gotovo poigravali (na pr. Rückert, Platen). Njemački su romantici iz njemačkog stiha gledali već izvući i njegove najdublje tajne, govoreći čak i o bojama vokala ... Hrvatski su pak pisci, rodom većinom kajkavci i čakavci, štokavštinu jedva naučili, da u njome mogli kako tako pisati. No u njezine izražajne mogućnosti gotovo nitko nije bio ušao toliko, da bi mogao graditi stihove bar naoko ispravne ...

Hrvatski preporodni pisci nisu ni na svršetku cijeloga svoga književnog razdoblja uopće jasno spoznali, na kakvim se načelima zasniva hrvatska metrika. Rakovac je na pr. g. 1833. tražio savjeta u Šafarika

misao, i koj put čelo obhodenje tamo il amo kako naručnije biva, il posobnost jezika, u koji se prevodi, iziskiva. Svima knjižnicim je poznano tri da su vĕrste prevodenja; svaki znade koja je najbolja, ali ju je muĝno dosegnuti: za pokrit svoje nedostignutje najboljega, mnogi nadpisuju njihova prevodenja slobodno. Za pokrit moju mlohavost, i za nepustit se iz opchenog kola, i ja se zaogĕrnih obilatom onom kabanicom, što bilo, bilo. Tko ĕe bolje eto mu polje.« – Sličnih izjava ima više. Tako je na pr. Antun Nemčić u predgovoru *Političkim pjesmama* Tome Blažeka (Zagreb 1848, str. 15) spomenuo, da je Blažek prevodio Bĕrangerera, no da tih prijevoda nemamo. »Može biti«, rekao je Nemčić, »da ih je (Blažek) sam uništio; barem se je izrazio pred nama kao zakleti nepriatelj svih prevodah, videći njihovo nesavršenstvo.«

⁶ Barac, *Književnost i narod*, Zagreb 1941, str. 20.

⁷ *Ibid.*, str. 34.

pitajući ga, da li da se hrvatski pjesnici povode za načelima grčke ili njemačke metrike ...»⁸

Pred takvim su teškoćama i pravi pjesnici katkada klonuli.

Među njemačkim pjesnicima, koji su se prevodili u doba ilirizma, samo su Goethe i Heine i danas još »živi«,⁹ samo se oni kao pjesnici i danas još prevode, štoviše, oni su mnogo bliži današnjoj književnoj publici, negoli su bili ondašnjoj. Postepeno sa razvojem građanstva književna je publika, koja se regrutirala uglavnom iz tog društvenog sloja, sazrijevala za visoku umjetnost, za čistu poeziju Goethea i za Heineovu ironiju.

Kako je već istaknuto, u doba preporoda samo je vrlo neznatan broj Goetheovih pjesama pretočen u hrvatske stihove, među tim pjesmama i balada »Mignon«.

Ne treba se čuditi, da je ta usrdna pjesma čežnje našla odjeka u hrvatskoj preporodnoj književnosti, iako je ona pjesništvo shvaćala uglavnom utilitaristički. Pjesma »Mignon« naime, zbog čežnje za Italijom, koja je prožimala čitavo Goetheovo doba, zbog romantičnog lika djevojke Mignon i zbog svoje pristupačne forme već je za Goetheova života stekla veliku popularnost u Njemačkoj, te su je više puta i uglazbili.¹⁰ Ta popularnost bila je bez sumnje uzrokom, da je pjesma prodrila i u našu književnost.

Od doba preporoda pa do danas hrvatski su se prevodioci češće okušali na toj pjesmi.

Činjenica, da se ova pjesma u vremenskom razdoblju od preko sto godina kod nas više puta prevodila i da je među njenim prevodiocima bilo i značajnih pjesnika, navela me je na to, da поближе promotrim prijevode te balade.¹¹

No cilj ove radnje nije da istraži *sve* hrvatske prepjeve i prijevode balade »Mignon«, već da ukaže na to, kako su u raznim epohama novije hrvatske književnosti prevodioci pristupali izvornom tekstu pjesme i u kojoj su mjeri uspjeli da original pretoče u naš jezik.

⁸ Barac, *Hrvatska književnost*, I. c. str. 109, 110.

⁹ »Lessing, Schiller i većina romantičara smatraju se prošlošću, koju smo skloni da ili cijenimo kao muzejsku starinu, ili da je ostavimo po strani«. Emil Staiger: *Goethe*, Zürich, Atlantis, 1952, str. 7.

¹⁰ Werner Ross: »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?« *Germanisch-romantische Monatsschrift*, Neue Folge, Band II. 1952, str. 172.

¹¹ Pregledala sam sve hrvatske časopise, kalendare, almanahе i zbirke pjesama do godine 1860., a članovi njemačkog seminara pregledali su svu važniju periodiku od god. 1912. do god. 1950. Za razdoblje između god. 1860. i god. 1912. služila sam se podacima Pere Slijepčevića (*Šiler u Jugoslaviji*, cit., str. 85–87), no autor sam izjavljuje, da oni nisu potpuni. Nakon završetka radnje ustanovila sam u kartoteci leksikografskog zavoda, da postoje još tri prijevoda ove Goetheove balade (Zano Sette, *Pobratim* 1902–1903, str. 136; Rösler, *Prosvjeta*, Zagreb 1907, str. 590; B. P., *Novo Doba*, XV/1932, br. 72, str. 34). Na ove se prijevode više nisam mogla osvrnuti.

Goetheova pjesma »Mignon«

1

Pjesmom mlade Mignon »Kennst du das Land ...« započinje peta knjiga Goetheova nedovršena kazališnog romana »Wilhelm Meisters Theatralische Sendung«, koji je pjesnik započeo godine 1777., a prekinuo god. 1785., dovršivši šestu i započevši sedmu knjigu. U tom je romanu Goethe htio prikazati svoju ličnu čežnju i čežnju njemačkog građanstva za ostvarenjem narodnog kazališta, u kojem su oni gledali »moralnu ustanovu«¹² posvećenu kulturnom uzdizanju njihove društvene klase. Osim toga je Njemačka, u to doba političke rasejpanosti, vidjela i tražila u njemu simbol svog duhovnog ujedinjenja.¹³ Junak Goetheova romana, Wilhelm Meister, mlad čovjek iz građanske sredine, ujedno pjesnik, glumac i redatelj, trebao je da ostvari taj san njemačkog naroda, no pošto je postavio svog junaka pred taj veliki zadatak, Goethe je prekinuo rad na tome djelu.¹⁴

Wilhelma Meistera doveo je Goethe u vezu s predstavnicima raznih društvenih slojeva. Među ljudima, koji su s njime prisnije povezani, nalazi se i tajanstveno i poetično biće Mignon, podrijetlom iz Italije, koje je nemila sudbina bacila u strani svijet.

U pjesmi »Kennst du das Land«, koju Mignon pjeva svome zaštitniku Wilhelmu, dolazi do izražaja neodoljiva čežnja za njenom domovinom, što ju je izgubila u najranijoj mladosti. Riječima djevojke Mignon i sam pjesnik izriče svoju čežnju za Italijom, za zemljom, koja je za njega, duboko nezadovoljnog društvenim prilikama u weimarskoj državi, značila zemlju slobode, savršene umjetnosti i najsajnijih prirodnih ljepota. U pismu iz Venecije od godine 1786. Goethe govori o toj čežnji, koja ga je godine mučila:

»Jetzt darf ichs sagen, darf meine Krankheit und Torheit gestehen. Schon einige Jahre hab ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts, was mir ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen, ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden ... Hätt ich nicht den Entschluss gefasst, den ich jetzt ausführe, so wäre ich rein zu Grunde gegangen u. zu allem unfähig geworden, solch einen Grad von Reife hatte die Begierde, diese Gegenstände mit Augen zu sehen, in meinem Gemüt erlangt.«¹⁵

¹² Schiller: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schillers Werke, Philosophischer Nachlass ... Deutsche National-Litteratur, Berlin u. Stuttgart, Sv. 129, str. 191.

¹³ usp. Ph. Witkop: Goethe, Leben und Werk, Stuttgart u. Berlin 1931, str. 265.

¹⁴ Rukopis tog romana nije sačuvan. Prijepis je pronađen tek godine 1910., a štampan godine 1911.

¹⁵ Sada to smijem reći, sad mogu priznati svoju holest i ludost. Već nekoliko godina nisam smio pogledati ni jednog latinskog pisca, nisam se ničega smio dotaknuti, što bi me podsjetilo na sliku Italije, a da pritom ne trpim najgroznije boli ... Da se

Tek godine 1794., t. j. nekoliko godina nakon povratka sa dvogodišnjeg boravka u Italiji, pjesnik se ponovo prihvatio toga djela. Znatno ga je preinačio, proširio je i produbio njegovu sliku svijeta i tako je godine 1796. iz kazališnog romana »Wilhelm Meisters Theatralische Sendung«, nastao roman »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, djelo njemačke klasike, prvi veliki građanski realistički roman, koji Goethea čini pretečom Stendhala i Balzaca¹⁶ i u kome je kazalište, u prvotnom djelu cilj i misija Wilhelma Meistera, postalo samo jedno od mnogih odgojnih sredstava na njegovu putu prema čistoj čovječnosti.

Lik fantastičnog bića Mignon, kao i njezina pjesma, nose sada pečat zrelog umjetnika, klasika Goethea,¹⁷ i u tom je obliku pjesma »Kennst du das Land...« stekla svoju veliku popularnost u Njemačkoj i daleko izvan njenih granica.

Da bismo mogli pravilno ocijeniti sve teškoće i uspjeh ili neuspjeh pojedinih prijevoda Goetheove balade u cjelini ili djelomično, izvršit ćemo prije svega analizu njemačke pjesme, t. j. ukazat ćemo na sredstva, kojima je Goethe postigao tako snažno i sugestivno djelovanje. Zbog toga priopćujemo kritički tekst pjesme iz »Wilhelm Meisters Lehrjahre.«¹⁸

1. Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
2. Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
3. Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
4. Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
5. Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

6. Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!
7. Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
8. Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
9. Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
10. Was hat man dir, du armes Kind, getan?
11. Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

12. Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!
13. Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
14. Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,

aisam odlučio na ono, što sada provodim, bio bih naprosto propao. postao bih nesposoban za sve, toliko je u mojoj duši sazrela želja, da sve te predmete vidim svojim očima.« – 9. i 10. listopada gospođi von Stein. – Citirano prema Staiger, l. c. str. 454.

¹⁶ Georg Lukacs: »Goethe und seine Zeit«, Bern. Francke, 1947, str. 40: »Naukovanje Wilhelma Meistera« jest roman razvoja ličnosti (Erziehungsroman): njegov je sadržaj odgoj čovjeka za praktično razumijevanje stvarnosti.« – str. 64: »... prvi veliki pokušaj ... da se problemi modernog građanskog života u Njemačkoj prikažu kao cjelina u pokretu, kao opsežna opća slika, da je sa »Wilhelmom Meisterom« nastao novi tip modernog romana.«

¹⁷ Promjene, koje je pjesnik na baladi izvršio, vidi na str. 151.

¹⁸ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, sv. 7, Hamburg, Wegner, 1950.

15. In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
16. Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
17. Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin!

18. Geht unser Weg; o Vater, lass uns ziehn!

U prvotnom obliku pjesme,¹⁹ prvi stih počinje: »Kennst du *den Ort* ...«, u drugom stihu umjesto »dunkeln« stoji »grünen«, a u refrenu umjesto naizmjenice: »Geliebter, Beschützer, Vater, u sve tri strofe »Gebieten«.

U prvotnom romanu, kao i u »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, pjesnik je izražajno naznačio, kako Mignon ovu pjesmu iznosi. Donosimo tekst iz »Wilhelm Meisters Lehrjahre«:

Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das »Kennst du es wohl?« drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem »Dahin! Dahin!« lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr »Lass uns ziehn!« wusste sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, dass es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war²⁰.

2

Prijedimo sada na interpretaciju pjesme.

Goethe je osjećaj čežnje za jugom izrazio u tri strofe po šest stihova, koji svi, osim refrena, sačinjavaju pitanje.

Svaka se strofa sastoji od dva dijela različita po sadržaju, koji izražavaju dva različita, psihološki motivirana duševna stanja, što se međusobno izmjenjuju: uranjanje u svijet sanja i naglo vraćanje u bolnu stvarnost. Osjećaj čežnje za Italijom, lirski supstancija ove pjesme, zgusnula se u početnom pitanju prvog i petog stiha svake strofe i u refrenu, dok u poređenju s ovim lirskim dijelovima stihovi, u kojima prevladavaju vizije, djeluju gotovo epski.

U prvom stihu svake strofe jedna ključna riječ upućuje pažnju na određeni kompleks predodžbi. U prvoj strofi to je riječ »Land«. Na nju se nadovezuju slike južnjačkog sjaja i raskoši u pejzažu. Rascvjetani limuni, a među tamnozelenim lišćem žare se zlatne naranče. Riječ »Laub« sama po sebi znači zeleno lišće, a Goethe još pojačava osjet boje, dodajući epiteton »dunkles«; riječi »Orangen«, koja sama za sebe izaziva

¹⁹ t. j. u obliku, u kojem ju je Herder već 1785. iz Goetheova rukopisa prepisao. Goethes Werke, Deutsche National-Litteratur, sv. 1, str. 115.

²⁰ »Svaku strofu počinjala je svečano i zanosno, kao da je htjela upozoriti na nešto naročito, kao da je htjela iznijeti nešto važno. Uz treći stih postalo je pjevanje prigušenije i sumornije; ono »Da li je znaš?« izražavala je tajaštveno i odmjereno; u »Tamo! tamo« bilo je neodoljive čežnje, a svoje »poči tamo!« umjela je pri svakom ponavljanju tako mijenjati, da je zvučalo čas molećivo i usrdno, čas kao da goni i mnogo obećava.« (Iz prijevoda Lele Kostić-Flögel).

predodžbu ploda zlatnožute boje, Goethe još dodaje epiteton »gold« i glagol »glühn«. Snažno djeluje antiteza »dunkles Laub« i »Gold-orangen«, a tamni vokali toga stiha, uokvireni ponavljanjem likvide »l«, još pridonose doživljaju zasićenosti boja:

»Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn«.

Treći stih, koji dočarava nježni vjetrić i sliku modrog neba, a u kome prevladavaju mekani konsonanti i svijetli vokali »i«, »e«, djeluje lako i prozračno:

»Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht«.

Zatim slijedi vizija mirte i lovora, tih tipičnih predstavnika mediteranske vegetacije²¹. Taj je stih građen antitetički : dio, u kome prevladava glas »i« (»die Myrte still«) stoji u opoziciji prema dijelu, u kome dominira »o« (»und hoch der Lorbeer steht«). Pjesnik Vladimir Nazor, koji je antitezu »still« – »hoch« snažno osjetio, izrazio je svoj osjećaj ovako: »ovdje su konzonanti (jer mirta nisko raste) pritisnuli silom ono »i« prema zemlji, a produžili u visinu ono »o«, jer lovorika može da se i visoko vine.«²²

U drugoj se strofi vizije nadovezuju na riječ »Haus«. »Auf Säulen ruht sein Dach«, kaže Mignon i pomoću inverzije, t. j. stavljajući adverbnu oznaku na prvo mjesto u rečenici, ističe naročito stupove. To je dakle bila građevina osobite vrste. Slike u slijedeća dva stiha pokazuju tu građevinu iznutra. Sve je tu sjajno (»glänzt«), blistavo (»schimmert«), raskošno (»Marmorbilder«). Nasuprot tim slikama sjaja i raskoši stoji pitanje u četvrtom stihu (»Was hat man dir, du armes Kind getan?«) sa centralnom riječi »armes«. Ta jednostavna rečenica, u kojoj harmonija vokala »a« uokvirena dentalima naročito ističe centralnu riječ, ukazuje na tajnovitu i tragičnu sudbinu djeteta.

U trećoj strofi riječ »Berg« doziva u pamet sliku, koja je posve različita od dosadašnjih. Dok su dosadašnje bile mirne, gotovo nepokretne, u ovoj prevladava pokret, dok su dosadašnje bile svijetle, pune boja (slika prve strofe), pune sjaja (slika druge strofe), ova je tamna i sumorna. Brdo sa stazom, koja se gubi u oblacima, mazga, koja u magli traži put, spilje, u kojima žive zmajevi. Osjećaj straha i groze, što ga izražava ovaj stih, još pojačava djelovanje tamnih vokala »o«, »a«, »u«:

»In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut«.

Završetak je slika strme stijene, preko koje se ruši bujica. Strmina je označena dinamički glagolom »stürzen«: Stijena kao da se ruši.

Prijelaz od svijetlih i sjajnih slika, preko pitanja u drugoj strofi, ka mračnoj i sumornoj slici treće strofe kao da ukazuje na tešku slutnju. To potvrđuje i gradacija refrena, sve jača upornost, kojom Mignon želi

²¹ Spajanje limuna s narančama, pa mirte s lovorom pripada staroj literarnoj tradiciji, kojoj je Goethe posljednji predstavnik. (Usp. Werner Ross. l. c. str. 174 i 179).

²² Vladimir Nazor: Da li su glasovi prazan šum?, Nova Evropa, knj. XXVI., str. 70.

i traži odlazak u zemlju svoje čežnje. Na kraju prvih strofa usrdna želja izražena je konjunktivom, a glasovno je istaknuta i – harmonijom:

Dahin! Dahin!

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter (Beschützer), ziehn!

Na kraju posljednje strofe i – harmonije je takoreći nestalo, konjunktiv je ustupio mjesto ponajprije indikativu, a zatim imperativu. Želja je postala stvarnost (»Geht unser Weg!«), ona je prešla u usrdnu molbu, gotovo u zahtjev (»o Vater, lass uns ziehn!«).

Stil ove pjesme, koju Goethe stavlja u usta neukom mladom djevojčetu, naoko je vrlo jednostavan. Ta prividna jednostavnost može se uglavnom svesti na neke karakteristike klasičnog stila, koje možemo naći u toj pjesmi, nastaloj na prijelazu iz doba genija u doba klasike.²³

Prividnu jednostavnost daje ovoj baladi jasnoća klasičnog stila, koja prije svega dolazi do izražaja u biranom, a ipak jednostavnom vokabularu, u sintaksi pak u parataktičnom nizanju rečenica.²⁴ Proveden je i strogi Zeilenstil,²⁵ t. j. duljina svake rečenice odgovara duljini stiha, osim u petom stihu svake strofe, gdje postoji enjambement (Zeilensprung).

Dojam jednostavnosti postiže pjesnik i simetrijom, paralelizmom, kojim intenzivira osjećaj i pojačava glasovni i ritmički efekt. Paralelizam predstavlja važnu osobinu ove pjesme, a ujedno i važnu oznaku stila doba genija²⁶ i klasike.²⁷ Svaka strofa izražava u drugoj slici istu misao, isti osjećaj. Taj paralelizam misli povezuje Goethe s glasovnim, t. j. s ponavljanjem stihova, riječi i s gramatičkim paralelizmom.²⁸ Sve tri simetrično građene strofe započinju simetrično građanim rečenicama, štoviše istim riječima, samo što Goethe nastoji da razbije tu simetriju time, što prvoj rečenici dodaje relativnu rečenicu, sedmi stih u sredini prekida, a u trinaestom ključni pojam proširuje grupom »und seinen Wolkensteg«. Sve tri strofe završavaju refrenom; u refrenu treće strofe

²³ Klasični stil lijepo je prikazao August Langen u radnji »Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart«. Deutsche Philologie im Aufriss, Berlin/Bielefeld, Schmidt, 1952, sv. 1., stupac 1284–1308.

²⁴ Langen u gore navedenom radu, stupac 1296, govoreći o Goetheovoj građanskoj idili »Hermann und Dorothea« ističe, da je za uravnoteženost i harmoniju klasičnog jezika najprikladnija forma epski heksametar. Zatim nastavlja: »Tom karakteru jezika odgovara Goetheova sintaksa. Ono pojednostavljenje u tvorbi rečenica do prozirne jasnoće, koje se već u preradbi romana isticalo kao tendencija, dolazi ovdje do izražaja ... Dakle težnja za jednostavnim nizanjem, rastvaranje zamršenih hipotaksa ...«.

²⁵ Služim se terminologijom A. Heuslera, izloženom u uvodu njegove »Deutsche Versgeschichte« I, Berlin – Leipzig, de Gruyter, 1925.

²⁶ Govoreći o Goetheovu stilu u doba genija Langen kaže: »Goethe upotrebljava i sintaktičko sredstvo hebrejskog paralelizma, koje ritmički sređuje i kojim su se Klopstockove himne, imitirajući stil psalama, obilato služile ...« Langen, l. c. stupac 1260.

²⁷ Govoreći o stilu Goetheove drame »Die natürliche Tochter«, Langen ističe stilski paralelizam kao oznaku klasičnog stila na visini. Langen, l. c., stupac 1296.

²⁸ Wiegand: Die Technik der gleichlaufenden Strophen in der Lyrik, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, sv. 73, 1936, str. 156.

također dolazi do izražaja tendencija razbijanja simetrije. – Paralelizam se očituje i unutar pojedinih strofa: »Kennst du das Land ...«, (stih 1, strofa 1), »Kennst du es wohl? ... (stih 5, strofa 1); isto su tako paralelno građena početna pitanja stiha 1 i 5 druge i treće strofe, pa »die Zitronen blühen« (stih 1), »die Goldorangen glühen« (stih 2). Paralelizam se pojavljuje i unutar samog stiha: »Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach« (stih 8).

Karakteristična je nadalje za stil ove balade i *epiteza*, koja doduše nije u cijelosti provedena, ali ipak u znatnoj mjeri postoji i to pretežno u dijelu, u kojem prevladavaju vizije: »*dunkles Laub*«, »*sanfter Wind*«, »*blauer Himmel*«, »*armes Kind*«, »*alte Brut*«. U refrenu, u prvoj i u drugoj strofi, pojavljuje se afektivni atribut: *mein* (Geliebter, Beschützer). To su uglavnom uobičajeni atributi, koji nastoje tipizirati i koji su također karakteristični za klasični stil,²⁹ a djeluju jednostavno i mirno. Od *složenica*, koje su kod klasika Goethea vrlo česte, ovamo idu tri: »*Marmorbilder*«, »*Goldorangen*« i »*Wolkensteg*«, od kojih su dvije posljednje Goetheove tvorevine.³⁰

Oznaka je klasičnog stila i *antitetični način izražavanja*,³¹ koji susrećemo u stihu 2, 4, 8 i 16, dakle samo u onom dijelu pjesme, u kojem prevladavaju slike. *Pjesnički genitiv*, t. zv. *Identitätsgenitiv*,³² kojim se klasični stil također vrlo rado služio, zastupan je samo jednim primjerom: »*Der Drachen alte Brut*« (stih 15).

Na stil iz doba genija upućuje *inverzija* u st. 7 (»*Auf Säulen ruht sein Dach*«) i *dinamički izražena strmina* u slici stiha 16 (»*Es stürzt der Fels*«). Kao stilsku osobinu pjesme »*Mignon*« moramo još istaći izraz »*stehn und sehn mich an*« (st. 9), sa rimom unutar stiha.

Uza sve to što pjesma pokazuje izrazita stilska obilježja njemačkog klasičnog stila, ona djeluje stilski jednostavno, pa gotovo podsjeća na stil narodne pjesme. Tome je razlog što se Goethe nekim osobinama klasičnog stila služio u znatnijoj mjeri, a neke je samo rijetko upotrebljavao (složenice, pjesnički genitiv) ili ih se uopće klonio. Tako u ovoj pjesmi nema dvočlanih i tročlanih pojmova, naročito biranih izraza, participa perfekta, supstantiviranih adjektiva i participa u singularu srednjeg roda, a ni perifraza.³³ Čitava prva strofa doduše jest perifraza, no pojedini su joj dijelovi stekli toliku samostalnost, da ona postaje bujna pjesnička slika.

²⁹ Ističući čin Helene u drugom dijelu Fausta kao primjer klasičnog načina izražavanja, Langen (l. c. stupac 1298) kaže: »Jezik teži za općenitim pojmom, za tipičnim, zakonskim, u njemu se iza svijeta očituje viša norma, vječno važeći red. Zakon »čovječnosti« stoji u središtu, te se očituje u jeziku ... Jezik naginje stalnim pridjevima, koji tipiziraju ...«

³⁰ Friedrich Kainz: *Klassik und Romantik, Deutsche Wortgeschichte*, Bd. II. Herausgegeben von Maurer u. Stroh, *Grundriss der germ. Philologie*, Bd. 17. II. Gruyter, Berlin 1943, str. 218.

³¹ I antiteza je po Langenu oznaka klasičnog stila na visini.

³² usp. Otto Behaghel, *Deutsche Syntax*, I. Heidelberg 1923, str. 520.

³³ Sve su to prema Langenu karakteristike klasičnog stila na visini. L. c., stupac 1296 i 1298.

Interpretatori pjesme »Mignon« dugo su u Goetheovim stihovima vidjeli peterostopne jambe. Heinrich Viehoff pisao je 1876. u metričkoj analizi te balade ovo:

»... jampski ritam, koji čeznutljivo kroči naprijed – sve to djeluje neodoljivom snagom. A zatim u svakom petom redu uzvik dahin!, koji zvuči kao sama čežnja i u kome metrička pauza od čitave stope vremenski dopušta da u potpunosti odjekne.

Na nešto bih naročito htio upozoriti u metričkoj građi ove pjesme, to jest na cezuru, koja osim u jednom stihu (strofa 2, stih 3) na način francuskih peterostopnih jamba svagda slijedi iza četvrtog sloga. Ne mogu u mislima ukloniti tu pauzu, a da ne osjetim, kako je time pjesmi oduzet znatan dio njezina čara i bio bih sklon vjerovati, da se karakter one čeznutljive težnje, koja leži u metru, djelomično temelji na njoj.³⁴

Interpretator u knjizi »Aus deutschen Lesebüchern« od godine 1908.³⁵ u cijelosti se slaže s metričkom analizom Heinricha Viehoffa. I za njega su Goetheovi stihovi peterostopni jambi, te i on između druge i treće stope svakog stiha stavlja cezuru.

Promjena u metričkoj interpretaciji ovih Goetheovih stihova nastaje tek nakon predavanja Andreea Heuslera u Baselu, odštampanog u Deutsche Vierteljahrschrift 3 1925.³⁶ Andreas Heusler (kome pripada zaslug, da je u spomenutom uvodu svoje »Deutsche Versgeschichte« za njemačku metriku, koja se osniva na posve drugačijem principu nego li antikna, uveo i novu terminologiju) kaže o stihovima pjesme »Mignon« ovo:

»... Kennst du Das Land«. To su naoko peterostopni jambi:

Kennst dù das Lànd, wo die Zitrónen blüñh, \wedge
Im dúnkeln Láub, die Góldoràngen glüñh ...

No to je i suviše plitko za ovaj sadržaj, a i stih refrena ne odgovara takovom čitanju; on bi dobio formu:

Kennst du es wóhl? dahin! dahin ... $\times \grave{x} \times \acute{x} \wedge \times \acute{x} \times \acute{x}$,

pa dva »dahin«, onako zbijeni jedan uz drugoga, ne bi imali smisla. Imamo pred sobom dugačak stih od osam taktova.³⁷

Prema Heusleru se dakle svaki stih u te tri strofe sastoji od osam taktova. I Heusler, kao i njegovi prethodnici, zadržava gotovo u svim stihovima cezuru unutar stiha:

³⁴ Goethes Gedichte erläutert... 3. Aufl. sv. 1. Stuttgart, 1876, str. 190.

³⁵ Dichtungen in Poesie und Prosa erläutert für Schule und Haus unter Mitwirkung namhafter Schulmänner, sv. 3., Leipzig u. Berlin, 1908, str. 168.

³⁶ Goethes Verskunst, str. 75–93.

³⁷ Goethes Verskunst, I. c., str. 90. Znakom \wedge označava Heusler pauzirani naglašeni slog, znakom \times četvrtinu note ($\frac{1}{4}$), normalnu jedinicu mjere za metar, a znakom \acute{x} – polunotu ($\frac{1}{2}$). Uvođenjem pojma »takt« Heusler je u njemačkoj nauci o stihovima zamijenio klasični naziv »stopa«.

Kénnst dù das Lánd, ^ wo die Zitrónen blúhn, ^
 ^ Im dúnkeln Láub ^ die Góldoràngen glúhn, ^
 ^ Ein sánfter Wínd ^ vom bláuen Hímmel wéht, ^
 ^ Die Mýrte stíll ^ und hóch der Lórbeer stéht? ^
 Kénnst dù es wóhl? ^ Dahín! ^ Dahín ^
 ^ mócht ich mit dír, ^ o méin Gebíeter, zíehn.

Tim načinom interpretacije pjesma znatno dobiva na punoći i dubini i nema sumnje, da Heuslerova metrička analiza počiva na ispravnom dojmu. Taj način interpretacije odgovara i Goetheovoj koncepciji ove pjesme.³⁸ No ipak se ne bismo u cijelosti mogli složiti s Heuslerovom metričkom shemom, a naročito ne shemom drugog, trećeg i četvrtog stiha svake strofe. Heusler je, kao i njegovi prethodnici, za volju nekolicine stihova, unutar kojih bi pauza bila moguća (u ritmički mirnijem dijelu samo u stihu 4, 8 i 16), izvršio nasilje nad stihovima, kao što su na pr. ovi:

»Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht«,
 »Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg«,

u kojima se riječi, sintaktički tijesno povezane, za volju apstraktne ritmičke sheme cijepaju tako, da upravo gube logički smisao, a da i ne govorimo o stihu 9, u kojem, kako je već Viehoff naznačio, o pauzi uopće ne može biti govora. – Pauza unutar stiha produljuje iktus pred sobom u čitav takt, pa riječi na tome mjestu daje metrički i logički naglasak, koji joj prema njenu značenju većinom ne pripada. Pauza na kraju petog stiha u očitoj je opreci s enjambementom na tom mjestu.

Da izbjegnemo nedostacima Heuslerove sheme, predložemo ovakvo rješenje:

Kénnst dù das Lánd, ^ wo die Zitrónen blúhn,
 ^ Im dúnkeln Láub die Góldoràngen glúhn, ^
 ^ Ein sánfter Wínd vom bláuen Hímmel wéht, ^
 ^ Die Mýrte stíll und hóch der Lórbeer stéht? ^
 Kénnst dù es wóhl? ^ Dahín! ^ Dahín
 ^ Mócht ich mit dír, ^ o mein Gebíeter, zíehn.

Evo metričke sheme:

$\bar{\text{—}} \quad | \quad \bar{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}}$
 $\wedge \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge$
 $\wedge \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge$
 $\wedge \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge$
 $\bar{\text{—}} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}}$
 $\wedge \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}} \quad | \quad \wedge \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \acute{\text{x}} \quad \text{x} \quad | \quad \bar{\text{—}}$

³⁸ Vidi nešto prije str. 151.

Prema ovakvom čitanju stihovi ove pjesme skraćeni su za jedan takt, t. j. skraćeni su u prvom, petom i šestom stihu za pauzu na kraju, a u drugom, trećem i četvrtom stihu svake strofe za pauzu unutar stiha. – Na taj se način sadržajno različiti dijelovi pjesme i ritmički razlikuju. Izrazito lirski dijelovi (početno pitanje prvog i petog stiha svake strofe i refren) ritmički su nemirni, a dijelovi, u kojima prevladavaju vizije, ritmički su izjednačeni.

U pjesmi prevladava turoban ton. Tome naročito pridonose pitanje u stihu 10 («Was hat man dir, du armes Kind, getan?») i tmurne slike treće strofe.

Zacijelo je Goethe tu pjesmu – zbog turobnog tona, zbog epskih elemenata i zbog slutnje o tragičnoj sudbini, koju ona pobuđuje – u zbirci svojih pjesama uvrstio među balade.

III

Prijevod

Promotrimo prije svega, kako se Ilirac Mihanović odnosio prema njemačkoj baladi »Mignon«.

A. MIHANOVIĆ,³⁹ AJDMO TAM!⁴⁰

Oj, oj! Mio ti je kraj u gorah zelenih, oj, oj!
 Gdē cvate dol, a grozdje rumeni, oj, oj!
 Gdē vedrij zrak uz virje bistrije sija,
 Ta tihi bor i tanko jelje grija: oj oj!
 Nije l' ti mio?
 Aj tam, aj tam

Dragi su nam, o pobre, ajdmo tam! oj, oj!

Mio ti je dom pri lipi sjenitoj,
 Po vertlju sad, o ružah veseo roj,
 U kutji rod, na dvoru naški oj,
 Do graje glas: o zdravo brate moj.
 Nije l' ti mio?
 Aj tam, aj tam

Bratja su nam, o brajno, ajdmo tam!

Mio ti je brēg, uz ujea stermi put,
 Gdē harže konj, kad buči vihar ljut,
 Kad žarki grom užeže golem hrast,
 Na rēkin zvor pećine groze, past,
 Nije l' ti mio?
 Aj tam, aj tam

Naški je put, o brate, ajdmo tam!

³⁹ Antun Mihanović (1796–1861) ispjevao je svega oko desetak pjesama, među kojima ima i prijeвода s njemačkog. Profesor Barac je u »Književnosti ilirizma« (Zagreb, 1954) istaknuo pjesničku snagu Mihanovića, što sada potvrđuje i osvrt na ovaj pjesnikov prepjev.

⁴⁰ »Danicza Horvatzka«, 1835, br. 40, str. 258. Pokraj imena pjesnika napomena: Ilir iz Horvatske. – Pjesma je godine 1838. preštampana u beogradskom časopisu »Uranija« pod naslovom »Požuda domovine«.

Mihanović je za svoju idilu »Ajdmu tam!«, za koju je Vladimir Gudel⁴¹ utvrdio, da je imitacija Goetheove pjesme »Mignon«, preuzeo pjesnička sredstva njemačke balade.

Prije svega upada u oči isti oblik: tri simetrično građene strofe, koje započinju simetrično građanim rečenicama, što više, jednako kao i Goetheova pjesma istim riječima, a završavaju refrenom. I u hrvatskoj pjesmi svaka strofa u drugoj slici izražava istu misao. – Mihanović je zadržao i ritam originala. Iako je, kako možemo zaključiti prema petom i šestom stihu svake strofe, imao pred očima sliku peterostopnog metra, on je vođen svojim pjesničkim osjećajem pogodio onaj specifični ritam prvoga stiha Goetheove pjesme, koji onda nameće svoju shemu trima narednim stihovima. Mihanović je nastojao da zadrži i jednosložne Goetheove rime, što mu je, osim u jednom slučaju (sija – grija) i uspjelo i čime se njegov prepjev razlikuje od svih ostalih ovdje navedenih prepjeva i prijevoda.

Epiteza odgovara epitezi njemačke pjesme, t. j. i Mihanović se kao i Goethe služi jednostavnim atributima, koji tipiziraju: »gorah zelenih«, »vedrij zrak«, »tih bor«, »tanko jelje«, »lipi sjenitoj«, »veseo roj«, »stermi put«, »vihar ljut«, »žarki grom«, »golem hrast«.

Antitetika je također provedena analogno prema originalu. Osim u šesnaestom stihu, Mihanović se služi antitetičnim načinom izražavanja u svim onim stihovima svoga prepjeva, u kojima tu pjesničku figuru možemo naći i u njemačkoj pjesmi: tako u drugom stihu (»Gdě cvate dol, a grozdje rumeni«), u četvrtom (»Ta tih bor i tanko jelje grija«), gdje njemačkom still – hoch u Mihanovićevu prepjevu odgovara tih – tanko, antiteza svedena samo na vokale u te dvije riječi, zatim u osmom (»Po vertlju sad, o ružah veseo roj«) i u devetom stihu (»U kutji rod, na dvoru naški, oj«).

No ne leži samo u tome sličnost s Goetheovom baladom.

I u jednoj i u drugoj pjesmi lirsko »ja« obraća se jednome »ti«, i u jednoj i u drugoj pjesmi ono izriče svoje osjećaje na dva različita načina: na kondenzirano lirski način u onom dijelu u kojem se, osim na početku svake strofe, gdje je pitanje njemačke pjesme u hrvatskoj zami-jenjeno usklikom, služi ponajprije pitanjem (Nije l' ti mio?), a zatim u formulaciji želje – ponavljanjem (Aj tam, aj tam), a na više epski način u dijelu, u kojem se služi ređanjem slika.

U obje pjesme lirsko »ja« izriče čežnju. No dok u njemačkoj pjesmi Mignon izriče čežnju za Italijom, u hrvatskoj pjesmi čežnja je upravljena domaćem kraju. To vidimo iz usporedbe slika u obim pjesmama. Iako ne možemo govoriti o sličnosti slika u njemačkoj i u hrvatskoj pjesmi, ipak među njima postoji neka analogija.

Umjesto o zemlji, u kojoj limuni cvatu, Mihanović govori o kraju usred zelenih gora; umjesto tamno zelenog lišća i zlatnih naranača, lir-

⁴¹ Njemački utjecaji u hrvatskoj preporodnoj lirici, Vijenac, 1903, str. 643.

sko »ja« u hrvatskoj pjesmi vidi rascvjetanu dolinu i rumeno grožđe. Nježni vjetrić pojavljuje se kao »vedrij zrak«, bistri virovi zamijenili su sliku modrog neba iz Goetheove pjesme, a umjesto tihe mirte i visokog lovora pojavljuju se tihi bor i tanke jele. – Umjesto raskošne palače u drugoj strofi Goetheove pjesme – u hrvatskoj pjesmi kuća u sjeni lipe s obradenim vrtom, s ružama i veselim rojem pčela; umjesto ukočenih, mirnih mramornih kipova – u kući i na dvorištu sve sama vesela, bučna čeljad. A zatim, umjesto teškog i sumornog pitanja Goetheove pjesme (»Was hat man dir, du armes Kind, getan?«) radostan pozdrav: »o zdravo brate moj!« – U trećoj strofi u obje pjesme slika brijega; sliku staze, koja se gubi u oblacima (»Wolkensteg«) zamjenjuje u hrvatskoj pjesmi »stermi put«. Umjesto mazge, koja traži put – konj, koji rže, umjesto magle – vihor, koji buči, umjesto pećina u kojima žive zmajevi – realna slika: golemi hrast zapaljen od groma. U posljednjem stihu stijeni, koja se strmo ruši, odgovara u hrvatskoj pjesmi slika pećine, dok je ostali dio slike posve izmijenjen.

Vidimo dakle, da Mihanović od Goethea nije preuzeo osnovni doživljaj iz kojeg je niknula njemačka pjesma.

Druga bitna razlika, razlika u tonu pjesme, izlazi iz karaktera lirskog »ja«. – U njemačkoj pjesmi izriče svoje osjećaje djevojčice Mignon, kojoj ime saznajemo iz naslova, a na koje mladost upućuje riječ »Kind« u strofi 10, pa način kako ona naziva čovjeka, kome se obraća (»Geliebter«, »Beschützer«, »Vater«). U hrvatskoj pjesmi lirsko »ja« nije točnije određeno; pozdrav stiha 10 kao da upućuje na muškarca. Po načinu, kako ovo lirsko »ja« naziva čovjeka, kome se obraća (»pobre«, »brajno«, »brate«) ne da se ništa zaključiti. No dok je lik djevojke Mignon obavijen tajnom, dok u njezinu biću osjećamo nešto sumorno, a u riječima naslućujemo njezinu tragičnu sudbinu, lirsko »ja« hrvatske pjesme govori nam o svome domu, o svojim dragima, rodbini i braći, a iz njegovih riječi zrači radost i vedrina.

Ilirac Mihanović u godini 1835., u prvoj fazi ilirskog preporoda, u doba budnica, davorija i rodoljubnog zanosa, nije se našao pred problemom što će kazati, kakve će osjećaje izraziti, niti u kojim će tonovima pjevati, već je njemu kao pripadniku mlade građanske klase na pomolu, koja je u to doba tek počela stvarati svoju književnost, bio problem, kako će reći ono što želi da kaže. I našao je prikladnu formu i sredstva kod pjesnika Goethea, tog predstavnika kasnijih faza njemačkog građanskog prosvjetiteljstva.

Mihanovićeva je pjesma tipična adaptacija, kakve u hrvatskoj književnosti u doba ilirizma vrlo često susrećemo.

Kako se ovdje ne radi o prijevodu, ne ulazimo u detaljniju analizu te hrvatske pjesme kao autonomne cjeline.

Poznadeš li zemlju, gdi citrone cvatu,
 Iz listja naranče siju se u zlatu,
 Iz modroga neba vietrić puše u lasti
 Po nizini mirta, u vis lovor rasti,
 Poznaš li ju?

Ah tamo! Tamo

Mili viereniče, ajde da šetamo.

Znaš li kuću? Krov joj na stupih počiva
 Dvorana se lieska, soba svaka siva,
 Od mramora slike na me glede nice:
 Šta su učinili s Tobom sirotice?
 Poznaš li ju?

Ah tamo! Tamo

Zaštitniče sladki ajde da šetamo!

Poznadeš li bardo, i po bardu staze?
 U magli ih mazge u skoku prolaze;
 Zmajevi se vuku po školjah dolieka;
 Hrid se je sorila, po njoj se ori rieka.
 Poznaš li je?

Ah tamo! Tamo

Ajde otče mili, ajde da šetamo!

Ilicac *Ivan Trnski* preveo je Goetheovu pjesmu »Mignon« u dubrovačkom dvanaestercu.

Kako smo već istaknuli, bilo je u pitanju metra u Hrvatskoj u doba ilirizma mnogo kolebanja. Pjesnicima nije bilo jasno, treba li da se drže antikle ili moderne metričke; neki se pak nisu držali ni jedne ni druge, već su »pisali na narodnu, t. j. stvarali više manje jednake deseterce, imajući pred očima jedino to, da im se oni dijele u dva članka (4 + 6)«,⁴⁴ ili su, ugledavši se u stare dubrovačke pjesnike, samo brojili slogove u stihu i pazili na cezuru i rimu.

Trnski je u ovom prijevodu prije svega svratio pažnju na to, da mu stihovi imaju dvanaest slogova,⁴⁵ osim petog, skraćenog stiha svake strofe, da imaju cezuru u sredini, te rimu na kraju, koja je međutim većim dijelom oskudna (*tamo – šetamo, počiva – siva, nice – sirotice, dolieka – rieka*) i zbog koje se u četvrtom stihu služi neobičnim oblikom »rasti«.

Prijeđemo li na sadržajno-stilističku analizu, vidjet ćemo, da se Trnski ne drži točno originala.

Epiteze je osim u jednom slučaju (*modroga neba*, stih 3) posve nestalo u onom dijelu pjesme, u kojem prevladavaju vizije. Time što je u drugom stihu izostavljena riječ »*dunkel*«, stih je osiromašen za snažnu anti-

⁴² *Ivan Trnski* (1819–1910) vrlo se rano počeo baviti prevodenjem; prvi su mu prijevodi s njemačkog izašli već god. 1838. u »Danici«.

⁴³ »Pjesme«, Zagreb, 1842. – Ispod naslova: *Iz Goethea*.

⁴⁴ A. Barac: *Vidrić*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1940, str. 72.

⁴⁵ U 3. i 16. stihu služi se sinerezom, t. j. dva uzastopna vokala broji kao jedan slog. Tu pojavu kod dubrovačkih pisaca češće susrećemo.

tezu; u trećem stihu, gdje je otpao pridjev »sanft«, nezgrapni izraz »puše u lasti« nikako ne može dočarati nježni vjetrić.

U refrenu Trnski se služi epitezom; u prvoj i u trećoj strofi upotrebljava atribut »mili«, koji doduše ne odgovara točno originalu, ali je s njime u skladu, dok u drugoj strofi, posve neadekvatno njemačkoj pjesmi, stavlja za naš današnji osjećaj banalnu riječ *sladki* (»Zaštitniče sladki ajde da šetamo!«)

Dok Trnski složenicu »Goldorangen« prevodi opisno i prilično uspjele sa: »naranče siju se u zlatu«, »Marmorbilder« prevodi ropski i pogrešno sa »od mramora slike«. U problem složenice »Wolkensteg« ne ulazi, te ovu riječ prenosi blijedom sa »staze«.

O dvočlanom izrazu u devetom stihu (»stehn und sehn mich an«) prevodilac ne vodi računa, kao ni jedan od prevodilaca ove pjesme osim Brlekovića.

Neke stihove Trnski slobodno prevodi, a pritom ne ostaje vjeran originalu. Pogledajmo izbliza, kako je preveo stih 14 Goetheove pjesme: »Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg«, u kojem jednolični ritam dočarava jednolično toptanje životinje. Prevodilac kao što vidi više staza, koje vode na brdo, vidi i više mazga (što na poslijetku nije bitno), ali te mazge ne idu polako po tim uskim stazama, zavijenim u maglu, već skaću. I kao što mazge »u skoku prolaze« stazama, koje vode na brdo, tako poskakuje i ritam u ovome stihu Ivana Trnskog. – Slobodno je preveden i stih 15 (»Zmajevi se vuku po školjah dolieka«), dok stih 16 originala Trnski vjerojatno nije ni razumio, te ga prevodi sa: »Hrid se je sorila, po njoj se ori rieka«. U oba ova stiha prijevoda promijenjene su slike njemačke pjesme.

Sve su to što neznatne, što ozbiljnije zamjerke, no upropastilo je ovaj prijevod, što je Trnski posve neadekvatno originalu preveo stih refrena na kraju prve strofe. *Mein Geliebter* preveo je sa *mili viereniče*, konjunktiv sa imperativom, a *zieh* sa *šetati*. Taj se stih sa malim izmjenama ponavlja na kraju druge i na kraju treće strofe. Ne samo da je prijevod ovoga stiha netočan, već je iz njega nestalo one neodoljive čežnje, kojom je prožet stih originala i koja zapravo čini srž njemačke pjesme. Bez obzira na to, da li je riječ *šetamo* trebala prevodiocu zbog sroka ili ne, činjenica je, da je Trnski, kao jedan od slabijih pjesnika i kao dijete doba, koje nije imalo razumijevanja za tragiku, za bolnu čežnju, za tajanstvenost i turobne tonove, kojima su prožeti njemački stihovi, iz Goetheove pjesme »Mignon« napravio banalnu malograđansku idilu.

Gradaciju, koju Goethe postiže na kraju pjesme zamjenom konjunktiva indikativom, a zatim imperativom, Trnski je nastojao riješiti ponavljanjem riječi »ajde«, što je dakako prema njemačkoj pjesmi bezizražajno i blijedom.

No treba istaknuti i neke pozitivne strane toga prijevoda. Inverzija u stihu 7 (»Krov joj na stupih počiva«), koja stavlja glagol na kraj, vjerojatno zbog rime, istakla je tim samim oznaku »na stupih«, pa je i u prijevodu naglašeno, da se radi o neobičnoj građevini. U stihu 4 osjetio je

Trnski antitezu, te je »*Die Myrte still*« preveo slobodno, ali vjerno originalu u i-harmoniji »po nizini mirta«, dok u drugom dijelu ovog hrvatskog stiha, kao i u njemačkoj pjesmi prevladavaju tamni vokali. Antitetički način izražavanja zadržao je Trnski prema originalu još i u stihu 8 i 16. Ostale glasovne finese Goetheove balade, u tom prijevodu, koji je nastao u doba, kad se književni jezik tek stvarao, kad su hrvatski pjesnici i prevodioci vodili tešku borbu s izražajnim sredstvima, ne možemo tražiti, a ne bismo ih ovdje ni mogli očekivati, jer, unatoč nekim uspješnim mjestima, ovaj prijevod ipak jasno dokazuje, da Trnski nije s potrebnim razumijevanjem pristupio njemačkom tekstu.

B. BRLEKOVIĆ,⁴⁶ MIGNON⁴⁷

Za zemlju znaš li, gdje ti limun cvate,
 U tamnom lišću naranče se zlate,
 Sa plavog svoda lavor tih diše,
 I mirta mirno, lavor stoji više?
 Da l' znaš je dobro? Tamo, dragi tamo
 Da s tobom sada mogu početi samo!

Da l' znaš dom? Na stupu krov mu stoji
 I dvor se blista sunčanoj u boji;
 Tu mramor kip se diže, mene gleda!
 Što kosnulo se tebe biednog čeda?
 Da l' znaš ga dobro? Tamo da je, tamo
 Sad zaštitniče s tobom početi mi samo!

Za brdo znaš li, oblačne mu staze?
 U magli mule putem svojim gaze,
 U jami driemljuć zmaj se stari sguri,
 I brijeg se roni, slap u ponor juri!
 Da l' znaš ga dobro? Tamo otče, tamo
 Sad početi nam valja! Na put da se damo!

Prijevod *B. Brlekovića* predstavlja prema prijevodu I. Trnskog vrlo značajan korak naprijed, u načinu pristupanja originalu, u pjesničkom jeziku, koji je već znatno gipkiji i bogatiji, i – što je najznačajnije – u glatkoći stiha. Brleković više ne broji slogove kao Trnski, već se ravna po akcentu.

U doba, kad je nastao Brlekovićev prijevod, bila se u hrvatskim književnim krugovima razmahala borba oko jamba u našoj poeziji. Veber⁴⁸

⁴⁶ Pjesma je štampana pod šifrom B. B., pod kojom su se, po navodima dra. Marcela Vidačića (»Pseudonimi, šifre i znakovi pisaca iz hrv. književnosti«, Grada, 1951, knj. 21, str. 58) gotovo istovremeno javljali Bogomir i Branimir Brleković, i to Branimir kao suradnik »Vijenca«. No vjerojatno je pjesmu »Mignon« preveo Bogomir Brleković (1853–1885), koji je bio »prevodilac sa njemačkog, poljskog i francuskog naročito u »Vijencu«, gdje je štampano i svoje pjesme« (Znameniti i zaslužni Hrvati, Zagreb, 1925, str. 39). Te navode potvrđuje i Hrvatska enciklopedija, sv. III, Zagreb, 1942, str. 316. U nekrologu Bogomiru Brlekoviću (Vijenac 1885, br. 13, str. 209) nepoznati pisac naročito ističe pokojnikov polagan i nadasve savjestan i točan prevodilački rad. – O Branimiru Brlekoviću nisam mogla naći nikakvih podataka.

⁴⁷ »Vienac«, Zagreb, 1874, str. 329.

⁴⁸ Usp. A. Veber: *Metrika hrvatska*, Djela IV. Zagreb, 1887, str. 7.

je tvrdio, da je naš jezik antijambski, dok je nedugo nakon objavljivanja Brlekovićeve pjesme, u istom godištu »Vienca« počela izlaziti rasprava Trnskog o opravdanosti jamba.⁴⁹

Brleković, koji je Goetheove stihove shvatio kao peterostopne jambe, ovim je prijevodom očito istupio u obranu ove pjesničke stope. Sav obuzet osnovnim ritmom pjesme i brigom za rimu, prevodilac je gdje gdje zanemario neke druge pjesničke finese. O diferencijaciji ritma unutar strofa nema ni govora; ritam teče jednolično, gotovo monotono.

Po nekim mjestima toga prijevoda možemo vidjeti, da je Brleković pristupio originalu s izvjesnim razumijevanjem za njegove pjesničke vrednote i neki su stihovi zaista uspjeli.

Lijepo je preveden stih 2, u kojem je prevodilac doduše, sapet metričkim okvirom, izostavio riječ »glühh«, ali je zadržao antitezu originala i predominaciju tamnih glasova. (»U tamnom lišću naranče se zlate«). Dobro je u trećem stihu rješenje »*lavor tih* diše«; svijetli vokali i glasovi »h« i »š« ovdje sretno izazivaju predodžbu laganog strujanja zraka. U sedmom je stihu zadržana inverzija (»Na stupu krov mu stoji«); u devetom je Brleković kao jedini među prevodiocima pjesme »Mignon« nastojao da prevede Goetheov dvočlani izraz »*stehn und sehn mich an*«, te je u tome prilično uspio, zadržavši u prijevodu čak i svijetlu harmonizaciju originala (»... *kip se diže, mene gleda*«). – Epiteza je osim u jednom slučaju (*sunčana* boja) provedena u stilu Goetheove pjesme (*tamno lišće, plavi svod, tih* lavor, *stari* zmaj). Sretno je riješen problem Goetheovih složenica *Goldorangen* i *Wolkensteg*; prvu je Brleković preveo opisno »*naranče se zlate*«, drugu sa »*oblačne staze*«. Složenica *Marmorbilder* prevedena je jedninom *mramor kip*, te time ne izaziva isti dojam raskoši kao slika originala. U četvrtom se stihu pojavljuje glasovna antiteza (»I *mir*ta *mirno*, *lavor* stoji više«), a i u ostalim je stihovima, osim u osmom, prema originalu sačuvan antitetički način izražavanja. – Gradacija na kraju treće strofe bila bi uspjela, da ne smeta nepoetični završetak: »Na put da se damo!«

No Brleković neka mjesta prevodi neadekvanto originalu. Smeta, što je množina *Säulen* (stih 7) prevedena jedninom, jer ovako ne izaziva istu predodžbu kao slika originala, t. j. predodžbu antikne građevine. Jedan stup nipošto ne odaje antikni stil. U osmom, slobodno prevedenom stihu, prevodilac je iskrivio original: umjesto slike sjajnih, raskošnih prostora – dvor, koji blista na suncu. Čudno se u tom stihu doima neobični izraz »*sunčana boja*«. – Pitanje, koje u Goetheovoj pjesmi ukazuje na tajnovitu i tešku sudbinu djeteta (»*Was hat man dir, du armes Kind getan?*«) Brleković prevodi služeći se glagolom *kosnuti* (»Što *kosnulo* se tebe *biednog čeda?*«). Brlekovićevo pitanje ničim ne ukazuje na to, da su tešku sudbinu djeteta skrivili drugi, te je time u prijevodu nestalo duboke tragike, koja izbija iz ovog stiha u originalu. U petnaestom, opet slobodno prevedenom stihu, slika starog zmaja, koji se zgurio u jami (*Höhle* je pećina, a ne jama) i – drijema, ne izaziva stravu i grozu kao

⁴⁹ Vienac br. 31, 32, 34, 35.

slika njemačke pjesme, unatoč djelovanju tamnih vokala. – Neispravnom prijevodu razlog je katkad nerazumijevanje teksta. Tako je Brleković u refrenu preveo riječ »wohl« sa »dobro«, no ta riječ u ovom kontekstu služi samo kao pojačanje pitanja i ne može se prevesti. Čini se, da i šesnaesti stih originala, u kome je strmina dinamično izražena, Brleković nije razumio. On ga prevodi neadekvatno sa »I brieg se roni, slap u ponor juri«. *Roniti* ne znači *stürzen* i u vezi s imenicom brijeg ne stvara predodžbu strmine kao u njemačkoj pjesmi glagol *stürzen* u vezi s imenicom *Fels*. *Fels* nije *brijeg* već stijena, hridina, *Flut* nije *slap* već »bujica«, a »ponor« original uopće ne spominje. No što je važnije: dok original daje *jednu* sliku, sliku strme hridine preko koje se ruši bujica, prevodilac je tu impresivnu sliku rastavio u dvije zasebne slike: u brijeg, koji se roni i u slap, koji juri u ponor.

Brlekoviću kao i Trnskom najveću poteškoću pri prevodenju predstavlja vokabular. Iako je Brlekovićev pjesnički jezik, kako smo napomenuli, već znatno gipkiji i bogatiji od jezika Ivana Trnskog, ipak mu u znatnoj mjeri još nedostaju izražajna sredstva, a da o jezičnim finesama i ne govorimo.

Prema iznesenim zapažanjima ni ovaj se prijevod, iako se bez sumnje odlikuje nekim pjesničkim kvalitetama, ne može brojiti među uspjele prijevode Goetheove pjesme.

J. P. SUSEDGRADSKI.⁵⁰ MIGNON⁵¹

Jel znaš Ti zemlu, gdi limona cvete,
Gdi pomuranča se po drevu plete,
Gdi topli veter z plavog neba huče.
I rožmarin vuz lorbor gdi se suče?
Jel znaš al ne?

Tam vu 'ni kraj
Bi štel ja – dragi – s Tobum it nazaj.

Kaj poznaš hižu? Na špiraveih streha.
V palači glanc, komoru snaži sneha,
Z kamejna kipi me glediju hudi,
Kaj včinili su Tebi – bogec – ludi?
Kaj mosti znaš?

Tam vu 'ni kraj
Bi s Tobum štel – čuvar moj – it nazaj.

Al' znaš goricu kak h višak se stiče
Po steži Ti se osel v megli smiče?
Vu peklju poznoj kakti vrag stanuje;
Se ruši breg, vre voda po jnem ruje.
Jel zbilam znaš?

Tam! vu 'ni kraj
Nas vodi put – moj čaček – tam nazaj!

⁵⁰ Nije mi bilo moguće doći do podataka o pjesniku.

⁵¹ Prosvjeta, Zagreb 1913, sv. 1, str. 75. – Ispod naslova: Po znamenitoj popevki *Iviča Vuka Goethea* vu kajkavske reči složil. – U sadržaju toga godišta »Prosvjete« naznačeno je uz naslov: parodija Goetheove pjesme.

Četvrta pjesma, koju je »po znamenitoj popevki Ivića Vuka Goethea vu kajkavske reči složil J. P. Susedgradski«, parodija je Goetheove pjesme.

Parodija mora počivati na popularnosti djela, koje se parodira, pa prema tome možemo zaključiti, da je godine 1913. pjesma »Mignon« u Hrvatskoj smatrana kao opće poznata.⁵²

Susedgradski slijedi njemačku pjesmu stih po stih. Prema nekim slikama originala slobodno se odnosi, hotice ih izvrće, da bi postigao komični efekt, no komiku ne postizava toliko samim slikama, koliko vokabularom.

U doba, kad je nastala parodija Susedgradskog, kajkavski je u hrvatskoj književnosti služio samo za izazivanje ili pojačanje komičnog efekta. U lakrdijama i komedijama redovno se stavljao u usta ljudima nižih društvenih klasa (služničadi, seljacima), da bi se učinili što smješnijima.

Sudeći po tome, Susedgradski je vrlo vjerojatno u svoje doba u potpunosti uspio u namjeri da napiše parodiju Goetheove pjesme, t. j. da tu pjesmu učini smiješnom. No danas, nakon ozbiljnih kajkavskih stihova Frana Galovića, Dragutina Domjanića i Miroslava Krleže, čitalac osjeća drugačije. Na njega kajkavski dijalekt sam po sebi više ne djeluje smiješno i za njega je komika u parodiji Susedgradskog vezana još samo uz pojedine slike, a i tu uglavnom samo uz pojedine riječi: »Gdi pomuranča se po drevu plete« (stih 2), »I rožmarin vuz lorbor gdi se suče (stih 4), »V palači glanc, komoru snaži sneha« (stih 8), »Po stezi Ti se osel v megli smiče« (stih 14), »Vu peklu pozoj kakti vrag stanuje« (stih 15). U stih 3 šaljiv ton unosi riječ *huče*, a u stih 9 riječ *hudi*. Šaljiv prizvuk imade pitanje u stihu 5, te pitanje u stihu 11 i 17 s riječima *mosti* i *zbi-lam*. Ostali dijelovi pjesme na današnjeg čitaoca djeluju kao prijevod. Jasan je primjer za to stih 10 (»Kaj učinili su Tebi – bogec – ludi?«), iz kojega izbija sva tragika originala, a komika, koja je vezana još samo za riječ »bogec«, daleko je preslaba, da ovaj stih učini smiješnim.

Susedgradski je bez sumnje imao osjećaj za poetske vrijednosti Goetheove balade.

I on, jednako kao i Brleković, provodi osnovni ritam njemačke pjesme, a na diferencijaciju unutar strofa se ne obazire, no to kod parodije i nije važno. Jednosložne rime zadržao je u refrenu.

Epiteza je oskudnije provedena negoli u originalu, ali od četiri epiteta: *topli* veter, *plavog* neba, kipi *hudi*, čuvar *moj*, tri odgovaraju stilu njemačke pjesme. Antitetički način izražavanja zadržao je Susedgradski u stihu 8 i 16. U stihu 7, vjerno originalu, inverzijom je istaknuta oznaka »na špiravcih«, dok je u stihu 16 strmina izražena dinamički, prema njemačkoj baladi (»Se ruši breg«). Složenicu »Marmorbilder« Susedgradski pomoću prijedložnog atributa pretvara u »z *kamejna kipi*«, dok u problem ostalih dviju složenica ne ulazi, kao ni u problem dvočlanog izraza, ni identitetskog genitiva. Vrlo je dobro uspjela gradacija refrena.

⁵² Pjesma je kod nas godine 1888. uvrštena u Marnovu njemačku čitanku za VII. i VIII. razred srednjih škola, a godine 1906. u Pinterovu čitanku za VII. razred.

Iako je djelovanje toga prepjeva kao parodije na današnjeg čitaoca znatno oslabljeno, valja istaknuti, da se pjesma J. P. Susedgradskog bez sumnje odlikuje pjesničkim kvalitetama.

VITOMIR PAKIĆ,⁵³ MIGNON⁵⁴

Znaš li zemlju, gdje cvatu limuni
Naranča gdje vrtovi su puni,
Blagi vjetar s modrog neba piri.
I uz mirtu lovor grane širi?
Znadeš li je?

Tamo! Tamo
Poći ću ja, dragi, s tobom samo.

Znaš li kuću, stupovima sjajnim
Ukrašenu i sobama bajnim?
Kipovi me pitaju prelijepi:
Što skriviše, dijete drago, tebi?
Znadeš li je?

Tamo! Tamo
Povedi me, zaštitniče, samo.

Znaš li brdo, vrljetne mu staze,
Gdje u magli krotke mazge gaze?
Tisućljetni zmaj u spilji puše;
Niz strminu slapovi se ruše.
Znadeš li je?

Ah, onamo
Put nas vodi; ajd' mo, oče, tamo!

Vitomir Pakić preveo je pjesmu »Mignon« u narodnom desetercu. Gotovo svu je pažnju pri prevođenju koncentrirao na deset slogova u stihu, na cezuru deseterca i na to, da u petom stihu ispusti jedan takt. U jednom je slučaju izostao srok (stih 9 i 10), jer *prelijepi i tebi* ne može se shvatiti kao srok.

Pakić se od svih prevodilaca pjesme »Mignon« najviše udaljio od originala. Neke je stihove simplificirao. Tako stih 2, gdje je nestalo snažne antiteze, gdje je ispao glagol »glühn«, no gdje se pojavljuje slika vrtova, koje u originalu nema. Pojednostavljen je i stih 4 (»I uz mirtu lovor grane širi«), pa stih 8, koji je u prijevodu sažet u svega dvije riječi, u trivijalni izraz »sobama bajnim« i stih 16, koji doduše sadržajno nije osiromašen, ali je izgubio formu antiteze (»Niz strminu slapovi se ruše«). – Neki su stihovi slobodno prevedeni. Tako deveti (»Kipovi me pitaju prelijepi«). Umjesto epiteta *mramorni*, koji ukazuje na raskoš – banalni pridjev *prelijepi*; umjesto slike ukočenih kipova, kojima pogled kao da pita – u prijevodu se kipovi izravno pitanjem obraćaju na djevojčce Mignon. Slobodno je preveden i stih 15 (»Tisućljetni zmaj u spilji puše«). Kolike li razlike u slikama, o melodiji stihova da i ne govorimo! – Neki su sti-

⁵³ Nisam mogla doći do podataka o prevodiocu. Napominjem, da je u istom broju »Omladine« izašao i Pakićev prijevod Goetheove balade »Der Zauberlehrling«.

⁵⁴ Omladina, 1930, br. 1–2, str. 34. – Ispod pjesme: J. W. Goethe.

hovi krivo prevedeni. Tako stih 6 («Poći ću ja, dragi, s tobom samo»), koji ne izriče čežnju, već odluku djevojke, da u Italiju ode samo sa svojim dragim, a ni s kim drugim. Time se ovdje izgubio osnovni motiv pjesme: čežnja za Italijom. Izraza čežnje nestalo je u prijevodu i iz refrena strofe 2 («Povedi me, zaštitniče, samo»). Prema ovom osnovnom nedostatku od manje je važnosti, da je krivo prenesena slika kuće iz sedmog stiha originala; dok u Goetheovoj pjesmi krov kuće počiva na stupovima, u prijevodu stupovi služe samo za ukras kuće. U tom stihu hrvatske pjesme nailazimo na enjambement, kog nema u originalu.

Od osam epiteta, koje Pakić upotrebljava («*blagi vjetar, modrog neba, stupovima sjajnim, sobama bajnim, kipovi prelijepi, vrletne staze, krotke mazge, tisućljetni zmaj*»), samo su tri u stilu Goetheove pjesme (*blagi vjetar, modrog neba i krotke mazge*). Pakić se trudio da stvori snažni, uzvišeni pjesnički jezik adekvatan Goetheovu, te je za to upotrebljavao epitete, koji služe jedino patetičnom pojačavanju, dok su po svom značenju općeniti i zbog toga prazni, pa u većem broju kao ovdje djeluju samo trivijalno. — Upravo taj Pakićev pokušaj, da se pomoću ovakvog vokabulara približi njemačkom pjesniku, pokazuje njegovo nerazumijevanje originala i njegovu pjesničku nemoć.

Antitetičnog je načina izražavanja u Pakićevim stihovima potpuno nestalo, na složenice, inverziju u stihu 7, na dvočlani izraz i identitetski genitiv Pakić se nije obazirao.

Te primjedbe dostaju, da bi se moglo prosuditi, kako u ovom slučaju više ne bismo smjeli govoriti o prijevodu, već o prepjevu Goetheove pjesme »Mignon«, i to o prepjevu s nedovoljnim izražajnim sredstvima.

DRAGUTIN M. DOMJANIĆ,⁵⁵ MIGNON⁵⁶

Znaš onaj kraj, gdje svuda četrun cvate,
Kroz tamni list narandže gore zlate,
A vjetar blag sa plavog neba stiže
Uz mirta mir se visok lovor diže,
Da l' ti ga znaš?

Onamo! Onamo,
Moj, dragi, da mi s tobom poč' je samo

Znaš kuću ti? I krov na stupovima,
Dvorana sja, u sobam blistaj svima,
Kip mramorni ko' da me svaki gleda:
Što učini ti tko, ti jadno čedo?
Da l' ti je znaš?

Onamo! Onamo,
Moj štitniče, da s tobom poč' mi samo.

Znaš brdo ti? U oblaku mu staze,
Gdje tražeć put u magli mule gaze,
U špiljama se leglo zmajsko krije,

⁵⁵ Dragutin M. Domjanić (1875–1933). Prevodio je s njemačkog, francuskog, provensalskog i ruskog.

⁵⁶ Književna Krajina, Banja Luka 1932. knj. III, br. 4, str. 241.— Ispod naslova: Johann Wolfgang Goethe.

Hrid ruši se i bujica je bije,
Dal' ti ga znaš?
Onamo! onamo.
Naš put je, daj nas, oče, pusti tamo.

Lirski pjesnici *Domjanić* i *Cesarić* s posve su drugačijim izražajnim snagama i mogućnostima pristupili Goetheovoj pjesmi, osim toga su osjetili i ritmičko bogatstvo te balade i uspjeli su da ga pretoče u naš jezik.

Domjanić, koji se prije svega trudio, da mu prijevod bude što doslovniji, drži se metričke sheme i ritma originala, osim u posljednjem stihu svake strofe, koji je kod njega ritmički jednoličan, bez one uzne-mirenosti, kojom se odlikuje stih njemačke pjesme. Od originala odstupa još u stihu 2 (»list naranđe«) i na početku stiha 9 i 16.

Domjanić, kako je rečeno, prevodi točno stih po stih, te je jedini među prevodiocima uspio da u potpunosti prevede drugi stih Goetheove pjesme, iako ponešto na uštrb ritma, i samo je on uz Trnskog u osmom stihu sačuvao antitetični način izražavanja (»Dvorana sja, u sobam blistaj svima«), premda se u tu svrhu služi umjetnim, neprirodnim oblikom *blistaj*. Antitečni je način prema originalu sačuvan i u ostalim stihovima, osim u četvrtom. Epiteza odgovara epitezi njemačke pjesme (*tamni list, vjetar blag, plavo nebo, visok lovor, jadno čedo*). Strmina je kao i kod Susedgradskog izražena dinamički pomoću glagola »*rušiti*« (»Hrid ruši se ...«).

Vrlo su rijetka mjesta, gdje se Domjanić ne drži strogo originala. Tako u sedmom stihu nije sačuvana inverzija, u devetom nije preveden dvočlani izraz, a u četvrtom stihu, kako je već spomenuto, nestalo je glasovne antiteze (»Uz mirta mir se visok lovor diže«).

No Domjanić u svojoj doslovnosti ne ide tako daleko, da bi se ogriješio o duh jezika. Njemačke složenice *Goldorangen* i *Wolkensteg* prevodi opisno: »*naranđe gore zlate*« (oblik *zlate* uvjetovan je rimom), »u *oblaku mu staze*«; *Marmorbilder* prevodi pomoću epiteta *mramorni*, a identitetski genitiv »*der Drachen alte Brut*« pomoću pridjeva (»*leglo zmajsko*«).

Za volju doslovnosti Domjanić žrtvuje glatkoću i melodiju stiha. Već smo spomenuli, da drugi stih ne teče ritmički glatko poput originala, u četvrtom stihu nestalo je u prijevodu glasovne antiteze (»Uz mirta mir se visok lovor diže«), u petnaestom stihu nema predominacije tamnih, a u refrenu svijetlih vokala kao u njemačkoj pjesmi, Goetheov »*Dahin! Dahin!*« Domjanić prevodi doslovno sa »*Onamo! Onamo!*«, no time ne mijenja samo melodiju, već se iznevjeruje i ritmu originala, a o pitanje u desetom stihu, s teškom grupom »*tko*« između dva »*ti*« (»Što učini ti *tko*, *ti*, *jadno čedo?*«) čitalac se gotovo spotiče. To dakako utječe na općenit dojam, što ga ostavlja prijevod.

Priznajući sve pozitivne strane ovoga prijevoda, ipak možemo ustvrditi, da Domjanić nije imao dovoljno pjesničke snage, da stvori stihove, koji bi, uz što doslovniji prijevod, pobudili i jednak dojam kao i stihovi njemačke pjesme. Riječi odgovaraju, ali je muzike stihova gotovo potpuno nestalo.

Poznaš li zemlju, gdje no limun cvate?
 U tamnom lišću naranče se zlate,
 Sa plavog neba laki vjetrić piri,
 Šumori lovor, mirta uz njeg miri,
 Da li je znaš?

O, poći s tobom tamo,
 Ljubavi moja, želja mi je samo.

Poznaš li kuću? Krov joj nose stupi,
 U odajama mramor blista skupi.
 Kipovi blijedi gledaju me milo:
 Kakvo se zlo, o jadno dijete, zbilo?
 Da li ga znaš?

O, poći s tobom tamo,
 Zaštito moja, želja mi je samo.

Poznaš li brijeg i oblačne mu staze?
 Tu mazge tražeć put u magli gaze.
 U pećinama zmajevi su skrivi,
 I slap se ruši preko strme liti.
 Da li je znaš?

O, poći tamo, tamo,
 Što prije, oče, želja mi je samo.

Cesarić je prevodeći Goetheovu pjesmu prije svega nastojao da sačuva melodiju originala, muziku, koja predstavlja jednu od glavnih komponenata lirske pjesme. I upravo nam to nakon prvog čitanja više približava *Cesarićev* prijevod od *Domjanićeva*.

Cesarić je Goetheove stihove preveo peterostopnim jambima, kao *B. Brleković* i *J. P. Susedgradski*. Ni on se dakle ne drži metričke sheme njemačke pjesme, što i nije bitno, jer istovjetnost metričke sheme nije preduvjet za dobar pjesnički prijevod, no *Cesarić*, za razliku od svojih prethodnika, uspješno varira ritam u smislu originala. Jedino *Tonbeugung*⁵⁹ na početku četvrtog, devetog i desetog stiha unosi u hrvatsku pjesmu neku laganu uznemirenost, koje u njemačkoj pjesmi ne nalazimo.

Epiteza uglavnom odgovara njemačkoj pjesmi (*tamnom lišću, plavog neba, laki vjetrić, mramor skupi, jedno dijete, strme liti*, a u kondenzirano lirskom dijelu: *ljubavi [zaštito] moja*), antitetički način izražavanja zadržan je u stihu 2 i 4, u stihu 7 sačuvana je inverzija, složenice »Gold-orangen« i »Wolkensteg« prevedene su u duhu našega jezika, jednako kao i kod *Brlekovića* sa »naranče se zlate« i »oblačne staze«.

⁵⁷ Dobriša Cesarić (1902). Mnogo prevodi s ruskog i njemačkog. Veći dio njegovih prijevoda izašao je god. 1951. u »Knjizi prepjeva«.

⁵⁸ Republika V, 1949, br. 12, str. 905. Prijevod je bez promjena preštampan u antologiji prijevoda: Johann Wolfgang Goethe, Knjiga poezije, Zagreb, Drž. izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950, a zatim u *Cesarićevoj* »Knjizi prepjeva«, Zagreb, Mladost, 1951.

⁵⁹ Prema Heuslerovoj terminologiji to je pojava, kad u stihu dolazi do nesklada između metra i naglaska riječi, t. j. kad se naglašeni slog nađe u nenaglašenu položaju. Heusler, l. c. str. 59.

No Cesarić se ne povodi uvijek točno za originalom. Složenicu »*Marmorbilder*« (stih 9) pretvara u »*kipovi blijedi*«, a mramor, koji dočarava raskoš, spominje u prethodnom stihu, *Flut* (stih 16) prevodi sa *slap*, kao Brleković i Pakić, identitetski genitiv pojednostavnjuje u »*zmajevi*« (stih 15), u problem dvočlanog izraza (stih 9) ne ulazi, a strminu ne izražava dinamički (stih 16). U drugom stihu, koji se poklapa s Brlekovićevim prijevodom, Cesarić, kao ni ostali prevodioci osim Domjanića, ne prevodi riječ »*glühn*« (»U tamnom lišću naranče se zlate«).

Neki su stihovi dosta slobodno prevedeni, ali su vjerni originalu. Stih 4 (»*Šumori loror, mirta uz njegov miri*«) slobodnije je preveden za volju glasovne antiteze. Ponešto slobodnije su prevedeni i stihovi 8 i 9 (»U odajama mramor blista skupi. – Kipovi blijedi gledaju me milo«), koji međutim daju jednaki dojam blistave i raskošne sredine kao i stihovi njemačke pjesme. Tek riječ »*milo*« unosi u deveti stih neki blagi ton, koji se može, ali se ne mora osjetiti u originalu. Goetheov »*Dahin! Dahin!*« Cesarić prevodi »*O, poći s tobom tamo*«, te s uzvikom »*O*« postizava sličan emocionalni efekt kao Goethe ponavljanjem.

Gradacija na kraju posljednje strofe ne postiže snagu originala, jer dok je u njemačkoj pjesmi želja postala stvarnost, da zatim prijeđe u molbu, gotovo u zahtjev, u hrvatskim je stihovima želja uza svu gradaciju do kraja ostala – samo želja.

No poslušajmo, kako ovi stihovi zvuče. Isporedimo točno prijevod prve strofe, koja je kod Goethea najraskošnije instrumentirana.

Kako lako i neusiljeno teku Cesarićevi stihovi. Nazali mekano povezuju prvi stih i daju mu nježnost originala (»*Poznaš li zemlju gdje je limun cvate?*«). U drugom stihu dominiraju tamni vokali, kao u njemačkoj pjesmi (»*U tamnom lišću naranče se zlate*«). Tamni se vokali ističu i u Domjanićevu prijevodu ovoga stiha, no čitajući ga zapinjemo, jer je ritmički neizgladen. U trećem stihu riječi »*laki vjetrić piri*«, kombinacijom mekih glasova »*v*«, »*j*«, »*é*« i svijetlih vokala, djeluju lako i prozračno, a u četvrtom stihu sačuvana je glasovna antiteza, iako obrnutim redom (»*Šumori loror, mirta uz njegov miri*«). U stihu 15 i u refrenu prijevod ne postizava efekt njemačkih stihova. Refrenu je u originalu pojačano djelovanje redanjem svijetlih vokala, naročito ponavljanjem glasa *i*. Cesariću bez sumnje ovdje naš jezik nije pružio sredstva, kojima bi mogao da postigne isti dojam.

*

Mogli smo uočiti, da ovih sedam pjesama (što prepjeva, što prijevoda) predstavljaju sedam posve različitih pristupanja Goetheovoj pjesmi. Tek rijetke su im crte zajedničke. Zajednička im je kompozicija: sve se kao i original sastoje od tri simetrično građene strofe od po četiri stiha s refrenom, od kojih svaka, izuzevši Pakićevu pjesmu, u drugoj slici izražava isti osjećaj, nadalje su sve, osim parodije Susedgradskog i donekle Cesarićeva prijevoda, zadržale figuru ponavljanja u petom stihu svake strofe, sve osim Mihanovićeve prepjeva, a djelomično i parodije Sused-

gradskog, imaju dvosložne rime, za razliku od jednosložnih njemačke pjesme, (koje kod Zeilenstila na kraju svakog stiha daju dojam pauze) i sve su zadržale način rimovanja originala (aa, bb, cc).

*

Tih sedam pjesama daju nam i uvid u razvoj hrvatskog pjesničkog izraza. Priđimo sada tim prepjevima i prijevodima s toga gledišta.

Antun Mihanović, koji nije imao namjeru da prevede Goetheovu pjesmu, poslužio se, kako smo vidjeli, nekim sredstvima balade »Mignon«, među ostalima i stilskim. Kod njega kao i u njemačkoj pjesmi susrećemo antitetički način izražavanja, tu jednostavnu stilsku figuru, koju uostalom nalazimo u većoj ili manjoj mjeri u svakoj od tih pjesama, osim u Pakićevoj. – Mihanović je zatim uspio prenijeti u svoje stihove i epitezu u stilu Goetheove balade; i kod njega se kao i u njemačkoj pjesmi pojavljuju jednostavni atributi, koji tipiziraju. On je jedini među pjesnicima i prevodiocima vjerno originalu sačuvao jednosložne rime i jedini prije Domjanića i Cesarića uspio u znatnoj mjeri zadržati specifični ritam Goetheovih stihova.

Prijedemo li sada od Mihanovićeve prepjeva na prijevod *Ivana Trnskog*, udarit će nam u oči velika razlika u snazi pjesničkog izražavanja. Trnski, koji je htio *prevesti* Goetheove stihove, ustvari se manje približio originalu od Mihanovića. Ne samo da nije uspio u svoj prijevod prenijeti centralni doživljaj Goetheove pjesme, nego se osim antiteze gotovo i ne služi stilskim osobitostima originala. On takoreći od Goethea nije naučio ništa.

Svakako treba računati s objektivnim teškoćama, s kojima su se borili tadašnji pjesnici i prevodioci, s grubim, neizbrušenim, nezgrapnim jezičnim izrazom i neriješenim pitanjima metra.⁶⁰ No što je unatoč svemu tomu ipak uspio da učini Mihanović? Ovdje vidimo na djelu pravoga pjesnika.

Prijevod *Bogomira Brlekovića*, koji je nastao više od tri decenija nakon prijevoda I. Trnskog, predstavlja značajan kamen međaš na razvojnem putu našeg pjesničkog stila. – Prije svega, Brleković lako pogađa osnovni ritam Goetheove pjesme, jer su neka pitanja metra u to doba već riješena. I pjesnički je jezik, kako smo istaknuli, već znatno bogatiji i gipkiji. Brleković se ne zadovoljava samo time, da u svoj prijevod prenese antitetički način izražavanja i epitezu originala, on uglavnom sretno rješava i problem složenica, zatim kao jedini među prevodiocima prevodi dvočlani izraz u stihu 9, a u stihu 7 služi se inverzijom, poput njemačkog pjesnika. Inverzijom se u tom stihu služi i Trnski, no kod njega stječemo dojam, da je obrnuti red riječi samo slučajan, uvjetovan ritmom, dok ga Brleković svjesno upotrebljava.

I još jednom svojom osobinom Brlekovićev prijevod predstavlja značajan početak – melodijom stiha. Brleković ne vodi više računa samo o smislu pojedinih riječi, on već čuje i boju njihovih glasova. Prema pro-

⁶⁰ usp. gore str. 147.

vedenoj analizi vidimo, a slušajući pažljivo Brlekovićeve stihove čujemo, da iz njih već tu i tamo izbija melodija originala.

J. P. Susedgradski, iako nije imao namjeru da prevede Goetheovu pjesmu, ipak se u znatnoj mjeri služio sredstvima njemačke balade. Kao i Brleković zadržao je osnovni ritam originala, inverziju u stihu 7, zatim u ograničenijoj mjeri antitetički način izražavanja i epitezu u stilu Goetheove pjesme. No Susedgradski pošao je još jedan korak dalje time, što je strminu u stihu 16 uspio izraziti dinamički, poput njemačkog pjesnika.

O *Vitomiru Pakiću* ovdje zapravo ne bi trebalo govoriti, jer kako smo vidjeli, on se gotovo uopće ne osvrće na stilske osobine Goetheove pjesme. Ako se ipak osvrćemo na njegov prijevod, onda je to zato, da bismo ga istakli kao primjer lošeg prijevoda, koji je zadržao tek neke sadržajne i formalne elemente originala.

Ritam njemačke balade nije sačuvan. Iz refrena prvih dviju strofa nestalo je osnovnog doživljaja čežnje. U dijelu, u kojem prevladavaju vizije, Pakiću je uglavnom stalo do prijevoda nekih konkretnih imenica Goetheove pjesme, kako bi pomoću njih izazvao predodžbe originala, tako na pr. predodžbu južnjačke vegetacije u prvoj strofi, dok se prema slikama u pojedinim stihovima vrlo slobodno odnosi. Osebnost vokabulara nije sačuvao (epiteza!), od stilističkih osobina zadržani su jedino paralelizam i figura ponavljanja, a muzici stihova nema ni traga.

Sve to ukazuje na to, da Pakić nije shvatio original, t. j. nije osjetio u čemu leži umjetnička vrijednost ove Goetheove pjesme.

Pjesnici *Domjanić* i *Cesarić*, prevodeći ovu pjesmu, bili su potpuno svijesni težine zadatka, koji su sebi postavili.

Dragutin Domjanić prvi je među prevodiocima pjesme Mignon uspio prenijeti u svoje stihove sve ritmičke finese originala, a jednako je uspio dati gotovo i sve stilske osobine njemačke balade, ne izvršivši pri tom nasilje nad jezikom. Tim je prijevodom prvi put na našem jeziku rečeno sve ono, što je rečeno i u njemačkoj pjesmi. Goetheovi su stihovi, kako je analiza pokazala, prevedeni točno, gotovo doslovno.

No ono, što nam je Domjanić, taj inače izrazito muzikalni pjesnik, u ovom prijevodu ostao dužan – melodiju Goetheovih stihova – daje nam u punoj mjeri tek prijevod *Dobriše Cesarića*.

I *Cesariću* je uspjelo, da sve ritmičke nijanse Goetheove balade pretoči u svoje stihove, i njegov je prijevod uglavnom sačuvao stilske osobine originala, iako ne u istoj mjeri kao prijevod Dragutina Domjanića. U tom prijevodu Goetheove pjesme naš se pjesnički jezik dovinuo do onog stadija, do kojeg se dovinuo njemački pjesnički jezik u doba romantike, kada su pjesnici »iz njemačkog stiha gledali već izvući i njegove najdublje tajne, govoreći čak i o bojama vokala.«⁶¹ Melodija stiha, taj gotovo bismo rekli glavni sastavni dio svake lirske pjesme, koja u Brlekovićevu prijevodu balade »Mignon« tek mjestimice izbija, kod *Cesarića* se pojavljuje u punoj orkestraciji, gotovo adekvatno originalu.

⁶¹ Usp. gore str. 147.

Dok Domjanić za volju doslovnosti zanemaruje melodiju stiha, Cesarić za volju muzike žrtvuje katkada točnost prijevoda.

Ta dva odlična prijevoda Goetheove pjesme »Mignon« potvrđuju rekli bismo tvrdnju Wernera Rilza,⁶² da u svakom prijevodu lirske pjesme mora biti žrtvovan barem jedan sastavni dio originala.

*

Vidjeli smo, kako je u razdoblju od preko jednoga stoljeća Goetheova pjesma »Mignon« uvijek ponovo privlačila pažnju naših pjesnika i prevodilaca, kako su joj oni pristupali na različite načine, neki s manje, neki s više razumijevanja, ukusa i osjećaja odgovornosti. Analizirajući te prijevode osjetili smo razvojni put našeg pjesničkog jezika, od prvih teških borbi s izražajem i nezgrapnih početaka (Trnski), preko prvih uspješnijih pokušaja (Brleković), do mogućnosti izražavanja najsuptilnijih finesa (Domjanić, Cesarić), a vidjeli smo i to, da je, sudeći prema iznesenom materijalu, Goetheova pjesma »Mignon« zapravo tek Domjanićevim i Cesarićevim prijevodom ušla u hrvatsku književnost.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Untersuchung »Goethes Gedicht Mignon in kroatischen Nachdichtungen und Übersetzungen« versucht Vf. auf Grund eingehender Analysen dieser Nachdichtungen und Übersetzungen die Entwicklung der kroatischen Übersetzungskunst in einer Zeitspanne von über hundert Jahren (von 1835 bis zur Gegenwart) zu verfolgen.

Der Einfluß der deutschen Literatur auf die Entwicklung der kroatischen bürgerlichen Literatur der ersten Hälfte des XIX. Jhs war von großer Bedeutung; es wurde auch ziemlich viel übersetzt und die damaligen Übersetzer wurden oft vor schwierige Probleme gestellt. Vf. weist auf diese Probleme hin und gibt eine Übersicht der deutschen Dichter, die zu jener Zeit übersetzt wurden.

Ein deutsches Gedicht, das schon in dieser ältesten Zeit der kroatischen bürgerlichen Dichtung übersetzt wurde und seither immer wieder Übersetzer fand, ist Goethes »Mignon«. Um eine wissenschaftlich einwandfreie Grundlage für die Bewertung der Nachdichtungen und Übersetzungen dieses Gedichtes zu schaffen, gibt Vf. eine eingehende Interpretation dieser Ballade.

Die Interpretation erweist, daß jede Strophe dieses Gedichtes aus zwei inhaltlich verschiedenen Teilen besteht, zwei verschiedene, gegenseitig abwechselnde psychologisch motivierte seelische Zustände ausdrückt: Versenkung in die Welt der Träume und jähe Besinnung auf die

⁶² Rilz: Nachdichtung und Übersetzung, Deutschunterricht für Ausländer, 1953, str. 9.

leidvolle Wirklichkeit. Die Sehnsucht nach Italien, die lyrische Substanz dieses Gedichtes ist in der Frage des 1. und 5. Verses jeder Strophe und im Refrain konzentriert. Im Vergleich zu diesen rein-lyrischen Teilen wirken die Teile, in denen die Visionen vorherrschen, beinahe episch. Besondere Aufmerksamkeit wird den Bildern der einzelnen Strophen, so wie der den Ausdruck vertiefenden Lautsymbolik, gewidmet.

Der scheinbar einfache Stil dieses Gedichtes, das am Übergang vom Sturm und Drang in die Klassik entstanden ist, wird hauptsächlich durch einzelne, von Kainz und Langen bestimmte Merkmale des klassischen Stils bedingt, während anderes (Inversion, Vers 7 und dynamisierende Ausdrucksweise, Vers 16) auf den Stil der Genieperiode hinweist.

Aber Vf. glaubt, daß Heuslers metrische Analyse noch überzeugender gestaltet werden kann. Nach Heusler besteht Goethes Gedicht aus lauter Achttaktern; jeder Vers hat nach der vierten Silbe eine Innenpause. Vers 5 und 6 noch eine Pause am Ende (Siehe S. 156 oben). Heusler hat auf diese Weise auf Grund einiger Verse, in denen eine Innenpause möglich ist (im rhythmisch ruhigeren Teil nur in den Versen 4, 8 und 16), anderen Versen Gewalt angetan, z. B. Versen wie:

»Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht«,
»Das Maultier sucht im Nèbel seinen Weg«,

in denen er syntaktisch eng zusammengehörnde Wörter einem abstrakten rhythmischen Schema zuliebe so auseinanderreißt, daß sie den logischen Sinn einbüßen, ganz abgesehen von Vers 9, in dem eine Innenpause überhaupt nicht möglich ist. Außerdem verlängert die Innenpause den vor ihr stehenden Iktus um einen ganzen Takt und die Worte an dieser Stelle erhalten dadurch einen metrischen und logischen Akzent, der ihnen ihrer Bedeutung nach zumeist nicht zukommt. Auch steht die Pause am Ende des 5. Verses im offensichtlichen Gegensatz zum Zeilensprung an dieser Stelle. – Vf. schlägt ein modifiziertes metrisches Schema vor (S. 156). Darin entspricht die metrische Analyse der inhaltlichen, indem sich auch hier eine Zweiteilung der Strophen ergibt. Die inhaltlich verschiedenen Teile des Gedichtes werden auch rhythmisch verschieden aufgefaßt. Die kondensiert lyrischen Teile sind rhythmisch unruhig, während die Teile in denen die Bilder, die Visionen überwiegen, rhythmisch ausgeglichen sind.

Von der so gewonnenen Grundlage aus zeigt Vf. durch eingehende Analyse von sieben Übersetzungen und Nachdichtungen, wie die einzelnen Dichter und Übersetzer auf verschiedene Weise Goethes Gedicht in ihre Muttersprache übertrugen, wie Verständnis, Geschmack und Verantwortungsgefühl von Fall zu Fall sich wandelten.

Das Gedicht »Ajdmo tam« (1835) von *A. Mihanović* ist eine freie Nachdichtung von Goethes »Mignon«. Dieses patriotische Gedicht gibt weder Goethes Grunderlebnis, noch den Ton des deutschen Gedichtes wieder, Mihanović versteht es aber Form und Ausdrucksmittel der deutschen Ballade dichterisch zu verwerten. *I. Trnski* bleibt mit seiner

Übersetzung (1842), in der weder das zentrale Erlebnis des Originals zum Ausdruck kommt noch dessen stilistische Eigenheiten, dem Original fern. Die Übersetzung (1874) *B. Brleković's* bedeutet hinsichtlich des Rhythmus und der Ausdrucksfähigkeit der dichterischen Sprache einen großen Fortschritt. *Brleković* versucht schon Goethes Versmelodie nachzuahmen. *J. P. Susedgradski* versteht es, in seiner Parodie (1913) manche Ausdrucksmittel des deutschen Gedichtes erfolgreich anzuwenden und beweist dadurch feines dichterisches Verständnis, während wir aus *V. Pakić's* Übersetzung (1930), die weder im Gehalt noch rhythmisch und stilistisch dem Original entspricht, den Eindruck erhalten, der Übersetzer habe für den künstlerischen Wert des Originals kein Verständnis gehabt. Erst durch die beiden Lyriker *D. Domjanić* und *D. Cesarić* hat Goethes Gedicht den Weg in die kroatische Literatur gefunden (1932, 1949). Da aber der Übersetzer eines lyrischen Gedichtes immer etwas vom Original opfern muß, hat *Domjanić* einer wortgetreuen Übersetzung zuliebe die Versmelodie, *Cesarić* hingegen der Melodie zuliebe die »genaue« Übersetzung geopfert.

Auf Grund dieser eingehend analysierten Nachdichtungen und Übersetzungen versucht es Vf., die Entwicklung der kroatischen lyrischen Dichtersprache von 1835 bis zur Gegenwart zu skizzieren.

