

*Irena Bartoszewska*

**W KRĘGU PROZY I DRAMATU  
PRZEKŁADY WITOLDA HULEWICZA UTWORÓW MAXA BRODA,  
TOMASZA MANNA I HENRYKA KLEISTA**

W latach 1910–1917 zachodziły istotne zmiany w prozie europejskiej, a w szczególności niemieckojęzycznej, spowodowane pogłębiającym się kryzysem życia społecznego. Pisarze tego okresu przejawiali większe zainteresowanie różnymi formami religii. Poszukiwanie nowego człowieka było często utożsamiane z poszukiwaniem Boga.

Utworem, który w tym okresie rozbudził duże zainteresowanie czytelników niemieckich, była powieść Maxa Broda *Tycho de Brahe* (*Tycho Brahes Weg zum Gott* – 1915), należąca do cyklu powieści historycznych tego autora.

Max Brod urodził się w 1884 r. w Pradze, a zmarł w 1968 r. w Tel Awiwie. Od 1925 r. wydawał, wbrew testamentowi pisarza, niedokończone dzieła Franca Kafki, z którym łączyła go serdeczna przyjaźń. Powieść *Tycho de Brahe* dedykował Francowi Kafce, o czym dowiadujemy się z korespondencji między pisarzami<sup>1</sup>. Wynika z niej również, iż utwór ten wzbudzał duże zainteresowanie czytelników i był często polecaną lekturą<sup>2</sup>.

Postaciami centralnymi tego utworu są Tychon Brahe, duński uczony o tradycyjnym spojrzeniu na świat i naukę oraz Jan Kepler, młody przedstawiciel nowoczesnej nauki. Akcja powieści rozgrywa się w ciągu kilku miesięcy roku 1600 i obejmuje najważniejsze zdarzenia związane z wizytą Keplera w domu rodziny Brahe. Głównym problemem jest poszukiwanie prawdy i wartości moralnych. O ile Kepler potrafi oddzielić wiarę od nauki, o tyle dla uczonego duńskiego nauka jest drogą prowadzącą do Boga.

---

<sup>1</sup> Por. List Franca Kafki do Maxa Broda, [w:] *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, Prag 6.02.1914, s. 137.

<sup>2</sup> Tamże, s. 146.

W obu tych postaciach przedstawił Brod dwa różne światy i światopoglądy, dwie różne mentalności. O ile starszy bohater jest postacią bardzo aktywną, impulsywną, ulegającą nastrojom, o tyle młodszy uosabia typ uczonego opanowanego i chłodnego<sup>3</sup>.

Według badaczy zajmujących się twórczością Maxa Broda, stosunki między obiema postaciami uczonych są poetyckim odzwierciedleniem stosunków panujących między Brodem a Francem Werflem<sup>4</sup>.

Czytelnikowi polskiemu utwór ten udostępniony został w 1922 r. w przekładzie Olwida nakładem „Zdroju”. Było to pierwsze większe dzieło przetłumaczone przez Witolda Hulewicza. Nie wiemy, czym kierował się tłumacz, dokonując translacji tego utworu. *Tycho de Brahe* pozostał również jedynym utworem Maxa Broda, którego tłumaczenia podjął się Hulewicz.

Okres największej popularności tej powieści przypadł na pierwsze lata po jej wydaniu. Można przypuszczać, iż tłumacza zafascynowała tematyka utworów tak bardzo zbliżona do motywów utworów ekspresjonistów niemieckich. Wielu współczesnych Hulewiczowi uważało to dzieło za ekspresjonistyczne. Wskazuje na to wiele elementów tematycznych, jak historycyzm, szukanie prawdy czy wreszcie oświecenie, jakiemu ulega Tycho Brahe pod koniec swego życia. Witold Hulewicz interesował się bardzo ekspresjonizmem niemieckim. Początkowa jego twórczość, związana ze „Zdrojem”, nacechowana była także wpływami tego kierunku. Nie zachowały się jednak żadne materiały, które pozwoliłyby udzielić odpowiedzi na pytanie, czym kierował się tłumacz sięgając po ten utwór.

Powieść składa się z dwunastu rozdziałów nie opatrzonych tytułem, lecz oznaczonych cyframi arabskimi. Poprzedzona jest mottem z *Księgi rodzaju* dotyczącym walki Jakuba z aniołami. Każdy rozdział przedstawia nowy epizod z życia uczonych. Autor porusza się w warstwie języka naturalnego niekiedy wzniosłego, rzadziej potocznego, stosuje zdania złożone, niemniej składnia nie jest zawila. Częstymi figurami stylistycznymi są porównania nierzadko również metafory.

Tłumacz zachował budowę powieści oraz dążył do utrzymania tej samej formy. Posłużmy się przykładem wziętym z oryginału oraz polskiej wersji utworu:

Die Folgen zeigten sich sofort, schon in den nächsten Tagen. Tycho lebte auf; ganz von selbst, ohne Zutun ärztlicher Recepte verschwanden seine üblen Zustände, das schleichende Fieber und die Schlaflosigkeit; die Wangen strafften sich, die Hand zitterte nicht mehr; ungestüm schritten die Arbeiten vorwärts; die Augen wurden hell und scharf, mit jugendlicher Frische spähten sie in die Schlünde des Nachthimmels; und was den Augen sich darbot, hielt die Feder unermülich fest<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> M. Pazi, *Max Brod. Werk und Persönlichkeit*, Bonn 1970, s. 89.

<sup>4</sup> Por. m. in. M. Pazi, *Max Brod...*, s. 92; A. Dorn, *Leiden als Gottesproblem. Eine Untersuchung zum Werk von Max Brod*, Freiburg 1981, s. 35.

<sup>5</sup> M. Brod, *Tycho Brahes Weg zum Gott*. Leipzig 1916, s. 140.

Skutki pokazały się natychmiast, już w dniach następnych. Tychon odżył; samoistnie bez lekarskich recept udziału, zniknęły dolegliwości, febra i bezsenność; lica wygładziły się, ręka drząc przestała; niepohamowanie postępowały prace; wzrok rozjaśnił się i zaostrzył, z młodzieńczą świeżością zgłębiając otchłanie nocnego firmanentu; a co się objawiło oczom, to niestrudzenie utrwalało pióro<sup>6</sup>.

Przedstawione dwa zdania oryginału cechuje swoista interpunkcja, która nie spowodowała zachwiania jedności treści, lecz wzmocniła rytmiczność oraz napięcie.

Podobny efekt osiąga tłumacz, stosując ten sam schemat interpunkcji oraz posługując się przedstawieniem wyrazów typowych dla języka poetyckiego, np.: „ręka drząc przestała”<sup>7</sup>, dzięki czemu tłumaczenie wydaje się bardziej nacechowane patosem niż oryginał. W innych fragmentach stosuje tłumacz przestarzałe formy gramatyczne, które jeszcze bardziej wzmocniają ton poetyczności. Posłużmy się przykładami:

Zali nie radować mi się ...<sup>8</sup>.  
 Nieprzyjemna – li ta scena ...<sup>9</sup>.  
 Azalim nie był zawždy ...<sup>10</sup>.  
 Wiernymś był zawdy ...<sup>11</sup>  
 Dziewczyna zasię ...<sup>12</sup>  
 Nie są – li ...<sup>13</sup>

Formy te bliższe były współczesnym Tychona Brahe, ale zapewne już współczesnym Hulewicza uchodziły za archaizmy. Język Maxa Broda osadzony jest w realiach języka przełomu wieku.

W roku 1909 ukazała się powieść Tomasza Manna *Königliche Hoheit* (*Królewska Wysokość*), nad którą autor pracował blisko sześć lat i która zawiera wiele elementów autobiograficznych.

Główną postacią utworu jest książę Klaudiusz Henryk, władający małym mocarstwem. Akcja powieści rozgrywa się przed I wojną światową. Klaudiusz Henryk zakochuje się w córce amerykańskiego miliardera Nathana Spoelmann. Mariaż z bogatą Immą przyczynia się do wyjścia kraju z kryzysu.

W utworze występuje wiele elementów bajkowych (jak np. historia krzaku róży) i jak pisze badacz twórczości Tomasza Manna – Paul Altenberg, *Królewska Wysokość* uważana była za powieść rozrywkową. Jednak za cienką fasadą należy szukać właściwego ogniwa. „Chodzi tutaj bowiem

<sup>6</sup> M. Brod, *Tycho de Brahe*, tłum. W. Hulewicz, Poznań 1922, s. 97.

<sup>7</sup> Tamże, s. 97.

<sup>8</sup> Tamże, s. 10.

<sup>9</sup> Tamże, s. 27.

<sup>10</sup> Tamże, s. 55.

<sup>11</sup> Tamże, s. 55.

<sup>12</sup> Tamże, s. 54.

<sup>13</sup> Tamże, s. 70.

o egzystencję, która jest jeszcze tylko formą, tylko reprezentacją, tylko obudową, w której nie ma już nic żyjącego poza melancholijnym uczuciem tej pustki. Jest tylko tęsknotą za treścią i zawartością, a w ostateczności jednak za mieszczańskim sposobem życia i mieszczańską moralnością, za człowieczo-pożytecznym. To co ludzkie może być tutaj ponownie osiągnięte tylko w sposób niezwykły, wręcz nieprawdopodobny, tylko jako to „inne”. To „inne” w *Buddenbrockach* było chorobą, sztuką, duchem, wszystkim tym co było przeciwieństwem mieszczańskiego bezpieczeństwa i co oczywiście stopniowo kopało mu grób. Tutaj to „inne” jest na wskroś mieszczańskie, ale poniekąd z innej strony, z innej części świata, w której wytworzyło ono nowe, rozsądne, owocne formy<sup>14</sup>.

Jak z tej krótkiej charakterystyki wynika, nie jest to powieść zbyt mocno odbiegająca od pozostałych utworów Tomasza Manna. Badacze jego twórczości twierdzą zgodnie, iż wiele motywów pojawia się w późniejszych utworach autora<sup>15</sup>.

Paul Altenberg pisze m. in.: „Tutaj wypróbowane, zapowiadane, naszkicowane jest wiele – prawie wszystko co później będzie się rozwijało, pogłębiało i wykształcało w ciągle nową formę”<sup>16</sup>.

Można zgodzić się z twierdzeniem, iż jest to powieść pozostająca w pewnej stałej Mannowskiej konwencji tematycznej, ale wprowadzono do niej środki stylistyczne, które nadały temu utworowi nowe znamienne cechy świadczące o jego wielkości. „Jest w tej książce wspaniała satyra na pruski dryl wojskowy, na sytuację króla, który ze wszystkich osób w państwie jest chyba najmniej pożyteczny, a jedynym powodem dla czego siedzi na tronie jest [...] tradycja. Potężne źródło humoru tkwi w rozbieżności między brakiem jego rzeczywistej władzy a przekomicznym ceremoniałem dworskim, starannie celebrującym jego Królewską Wysokość”<sup>17</sup>.

W utworze tym Mann posługiwał się z klasyczną wirtuozerią ironią jako środkiem stylistycznym. Zestawiając ze sobą pozornie neutralne wyrażenia, osiągnął dwupłaszczyznowość wypowiedzi, która w rezultacie sprawiała wrażenie ośmieszające lub negujące. Efekt ironiczny osiągnął nie tylko w samej sferze językowej, ale również zestawiając ze sobą pewne obrazy, wydarzenia. „Ironia Manna odnosi się nie tylko do książąt na Grimburgu, ale do całego społeczeństwa. Społeczeństwo uczyniło swych władców takimi, jacy są, ale w dodatku pragnie, aby tacy pozostali”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> P. Altenberg, *Die Romane Thomas Manns*, Hermann Genter Verlag, Bad Humberg vor der Höhe 1961, s. 28 – tłumaczenie własne.

<sup>15</sup> Por. m. in. H. Jendreich, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977, s. 201–213; P. Altenberg, *Die Romane...*, s. 29.

<sup>16</sup> P. Altenberg, *Die Romane...*, s. 29.

<sup>17</sup> A. K. *Król jest nagi*, „Gazeta Poznańska”, 15.02.1958, s. 4.

<sup>18</sup> A. Kaska, *Realistyczna bajka*, „Nowe Książki”, 15.01.1958, s. 4–5.

„Łagodnie ironiczna proza Manna rysuje konflikt pomiędzy patriarchalnym i mieszczańskim światkiem niemieckim a nowoczesną, twórczą siłą pieniądza, przemysłu i nauki”<sup>19</sup>.

Z niemalymi trudnościami spotkał się zapewne Witold Hulewicz, który dokonał jedyne – jak dotychczas – przekładu tego utworu na język polski. Wszyscy, którzy czytają utwory Tomasza Manna w oryginale wiedzą, jak skomplikowany bywa jego język, jak zawila często gra słów. *Królewska Wysokość* wydaje się trudna właśnie z powodu zastosowanych środków stylistycznych.

Najbardziej udaną postacią posługującą się w mistrzowski sposób ironią jest, według stylisty Ludwika Reinersa<sup>20</sup>, Imma Spoelmann. Uważa on tę powieść za jeden z najpiękniejszych i najbardziej humorystycznych utworów napisanych w języku niemieckim. Twierdzenie swoje wspiera sceną z pierwszego spotkania Immy z następcą tronu podczas zwiedzania szpitala.

Mit geschlossenen Absätzen reichte Klaus Heinrich ihr die Hand im weißen Militärhandschuh, und indem sie ihr schmales, mit braunem Rehleder bekleidetes Händchen hineinlegte, gab sie der Bewegung des Händedruckes eine waagerechte Richtung, machte ein englisches shake-hand daraus, wobei sie gleichzeitig mit spröder Pagen-Anmut etwas wie einen Hofknicks andeutete, ohne ihre großen Augensterne von Klause Heinrichs Gesicht zu wenden. Er sagte etwas sehr Gutes, nämlich: „Sie machen also auch dem Spital einen Besuch, gnädiges Fräulein?”

Und rasch wie vorhin, mit vorgeschobenen Lippen und dem kleinen hochmütigen Hin und Her des Kopfes, antwortete sie mit ihrer gebrochenen Stimme: „Man kann nicht leugnen, daß manches für diese Annahme spricht”<sup>21</sup>.

#### A oto ta sama scena w przekładzie Witolda Hulewicza.

Ze zwartymi obcasami podał jej Klaudiusz Henryk dłoń w białej rękawiczce wojskowej; ona włożyła w tę rękę swoją wąską, w brązową skórę jedonkową ubraną rączkę i gestowi uścisku rąk nadała poziomy kierunek, na sposób angielskiego shake-handu, a zarazem z szorstkim wdziękiem paziowskim uczyniła coś w rodzaju dworskiego dygu, nie zdejmując gwiazd swych wielkich oczu z oblicza Klaudiusza Henryka. On powiedział coś bardzo odpowiedniego, a mianowicie: – A więc łaskawa pani także odwiedza szpital?

A panna Spoelmann szybko, jak przedtem, z wysuniętymi wargami i lekkim, wyniosłym kręceniem główki, odpowiedziała załamującym się głosem:

– Nie można zaprzeczyć, że sporo oznak potwierdza to przypuszczenie<sup>22</sup>.

Porównując tekst przekładu z oryginałem, dostrzegamy, w jak wysublimowany sposób przedstawiona została ta scena zarówno przez autora, jak i tłumacza.

Witold Hulewicz okazał się tutaj również wirtuozem słowa. Zestawione wyrażenia jawią nam się jak akordy toniczne. Całość wspaniale oddaje

<sup>19</sup> a.str., *Wujaszek z Ameryki*, „Życie Literackie”, 15.01.1958, s. 10.

<sup>20</sup> Por. L. Reiners, *Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa*, München 1988, s. 673.

<sup>21</sup> T. Mann, *Königliche Hoheit*, Berlin 1989, s. 208.

<sup>22</sup> T. Mann, *Królewska Wysokość*, tłum. W. Hulewicz, Warszawa 1970, s. 298.

atmosferę i walory językowe oryginału. Nie bez racji podkreślono więc wielką zasługę tłumacza, dzięki któremu powieść ta trafiła do rąk polskiego czytelnika<sup>23</sup>.

Eugeniusz Kielczykowski tak napisał po ukazaniu się pierwszego powojennego wydania tej powieści: „Biorąc książkę do ręki spostrzegłem pod tytułem niezwykle zestawienie pospolitego słowa z nazwiskiem tłumacza: „Witold Hulewicz przełożył”. Zwykle kolejność wyrazów jest inna, ale w tym wypadku książka jest granitowa, więc i podpis skromnego kamieniarza pracującego przy dziele jest pomnikowy [...]. Częstka królewskiej chwały tłumaczowi”<sup>24</sup>.

Należy podkreślić, że utwór ten miał w Polsce wielu zwolenników, ale równie wielu przeciwników. Tak w swej rozprawie naukowej napisał Norbert Honsza: „Powieść należy niewątpliwie do najślabszych utworów Tomasza Manna i po wielkim epilogu ery mieszczańskiej, jakim byli *Buddenbrookowie* musiała nieco rozczarować. Szczególnie demagogiczne i – powiedzmy szczerze – tanie jest jej zakończenie”<sup>25</sup>.

Ostatnim przełożonym przez Witolda Hulewicza dziełem był dramat Henryka Kleista *Penthesilea*, którego wersja polska ukazała się w roku 1938 we Lwowie.

Pracę nad tą tragedią rozpoczął Kleist latem 1806 r. i przebiegała ona w latach następnych różne formy, aby w pierwszych miesiącach roku 1808 osiągnąć wariant trzeci, gotowy do druku. W roku 1811 wystawiono tragedię w Berlinie – przy akompaniamencie recytowanego tekstu – jako pantomimę. Pierwsze wystawienie sceniczne dramatu odbyło się dopiero w roku 1876<sup>26</sup>.

Autor sięgnął tutaj do tematu antycznego, który potraktował wyłącznie jako punkt wyjścia. Na kanwie motywu greckiego przedstawił państwo Amazońskie, rządzone przez królową Pentezyleę. Królowa udaje się na czele swoich wojowniczek pod Troję, aby wziąć do niewoli mężczyzn, dzięki którym zapewnione miały potomstwo.

Na plan pierwszy wysuwa się konflikt między Pentezyleą a Achillosem. Jego przyczyną jest gorąca miłość, która zamiast łączyć kochanków, prowadzi do ich zguby. Miłość dzikiej królowej jest katastroficzna i niszcząca.

Kleist podniecało przedstawienie niszczących sił, upojenia i radości, zmęczenia i rozpacz, ponieważ umożliwiło to zobiektywizowanie osobistych pasji. W utworze tym stworzył sobie plastyczne ucieleśnienie własnego ja. Pentezylea musi w końcu uśmiercić swego ukochanego, zniszczyć to co było

<sup>23</sup> Por. m. in. A. Kaska, *Realistyczna bajka*, s. 4–5.

<sup>24</sup> E. Kielczykowski, *Nędra królewskiego żywota*, „Za i przeciw”, 2.11.1958, s. 11.

<sup>25</sup> N. Honsza, *Nad twórczością Tomasza Manna*, Katowice 1972, s. 66.

<sup>26</sup> Por. m. in. T. Wichmann, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, s. 127; E. Middell, *Der Dramatiker Heinrich von Kleist*, [w:] *Heinrich von Kleist Dramen*, Leipzig 1977, s. 5.

najukochańsze na ziemi, to za czym tęskniła całym sercem. Tak samo zniszczył Kleist swoją tragedię, która miała przynieść mu sławę, dla której wszystko porzucił, której się poświęcił<sup>27</sup>.

Jest to utwór psychologiczny, w którym dużą rolę odgrywają namiętności. Nie jest to jednak jedyna cecha tego dramatu, przyciągająca uwagę czytelnika. Bardzo istotne są struktury językowe tego utworu, jego rytm, melodia i tempo. Występuje tutaj bogata metaforyka i symbolika granicząca wręcz z pleonazmem, który w tym przypadku jest zjawiskiem wręcz pozytywnym, służącym wzbogaceniu tekstu.

„Metodą potęgowania rzeczywistości jest u Kleista zrab główny poetyki stylu barokowego, realizowanej w najszlachetniejszym sensie tych słów: normą swobody jest więc niezwykłość tworu artystycznego, osiągnięta drogą nadmiaru tego wszystkiego, co w życiu ludzkim bywa ‚odświeżne‘: poczynawszy od słownictwa o bogatej synonimice i dyskretnej archaizacji, wywodzącej swój rodowód z luterkańskiej Biblii i składniowych aluzji do Homera, a skończywszy na metaforach, dosłownie szturmujących niemal na każdej stronicy fikcję o spotęgowanym człowieczeństwie, nie tyle zresztą monumentalizując ją [...], ile przyodziewając w coraz to inne szaty.

Ten popłoch i ta natarczywość wszystkich dostępnych poecie środków artystycznych zdają się być spowodowane potrzebą uzasadnienia własnej aprobaty dla wszystkiego, co w toku rozwoju utworu zawarło w sobie rzeczywisty ładunek emocji”<sup>28</sup>.

To właśnie stosowane przez Kleista środki artystyczne stanowią niekiedy dla tłumacza barierę nie do przebycia. Niewielu też translatorów poza Hulewiczem podjęło się tego trudnego zadania. Należy jednak zaznaczyć, iż *Pentezylea* jest dziełem szczególnym. Posłużmy się przykładami:

Penthesilea:

Ach, Prothoe!  
 Welch einen Traum entsetzensvoll träumt ich –  
 Wie süß ist es, ich möchte Tränen weinen,  
 Dies mattgequälte Herz, da ich erwache,  
 An deinem Schwesterherzen schlagen fühlen –  
 – Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,  
 Mich des Peliden Lanze traf: Umrasselt  
 Von meiner erznen Rüstung, schmettr' is nieder;  
 Der Boden widerhallte meinem Sturz.  
 Und während das erschrockne Heer entweicht,  
 Umstrickt an allen Gliedern lieg ich noch,  
 Da schwingt er sich vom Pferde schon herab,  
 Mit Schritten des Triumphes naht er mir,  
 Und er ergreift die Hingesunkene,

<sup>27</sup> Por. W. Herzog, *Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk*, München 1911, s. 384, 385.

<sup>28</sup> A. Sowiński, *Dwie Tragedie*, „Ateneum” 2(8) 1939, s. 309.

In starken Armen hebt er mich empor,  
 Und jeder Griff nach diesem Dolch versagt mir,  
 Gefangen bin ich, und mit Hohngelächter  
 Zu seinem Zelten werd ich abgeführt<sup>29</sup>.

A oto tytułem porównania wersja polska:

Pentesilea

Ach Proteo!

Co za widziadła przyśniłem straszliwe!  
 O, jakże słodko – lzy płyną gorące –  
 Po przebudzeniu serce ledwo żywe  
 Na twoim sercu usłyszeć bijące!  
 Śniłam ... że byłam w bitwie, że mię  
 Trafili oszczepem Pelida; i w brzęku  
 Spiżowej zbroi runęłam na ziemię;  
 Ziemia oddźwiękła głuchym echem jęku ...  
 I gdy me wojsko znika rozgromione,  
 A ja, rażona, leżę nieprzytomnie –  
 Zeskoczył z konia, idzie w moją stronę,  
 Krokiem triumfu przybliża się do mnie ...  
 Mocnym ramieniem chwyta mnie pod serce ...  
 Po sztylet sięgnąć już nie może ręka!  
 Jestem w niewoli! Śmiejąc się, szyderce,  
 Włoką mnie w namiot jego! Co za męka!<sup>30</sup>

Ambicję i kompetencję twórczą pragnął Hulewicz ujawnić przez zastosowanie wiersza rymowanego w przeciwieństwie do oryginału, który napisany jest wierszem białym jedenasto- i dziesięciozłogłoskowym. Wszakże sztuka rymotwórcza translatora, precyzja wiersza i dobór słownictwa nie mogą być tutaj niedocenione, to jednak tłumaczenie nie dorównuje znakomitej retoryce Kleista. Być może Hulewicz pragnął utwór ten przybliżyć do konwencji polskiego dramatu romantycznego, który jednak, jak wiadomo, dopuszczał stosowanie wiersza bezrymowego.

Wzrastające napięcie, tragizm, potęgowany jest u Kleista doborem leksykalnym. Hulewicz zastosował natomiast tryb rozkazujący, który tylko pozornie daje podobny efekt. W rezultacie prowadzi jednak do niepotrzebnego patosu.

Także Adolf Sowiński nie uważał przekładu dokonanego przez Witolda Hulewicza za całkowicie trafny. W artykule swym napisał: „Jest on za mało zindywidualizowany językowo, zarówno w odniesieniu do składni, jak i bogactwa leksykalnego, podczas gdy obydwa te elementy nie dadzą się odłączyć od poezji utworu. Język przekładu jest zbyt umownie potoczny,

<sup>29</sup> H. Kleist, *Penthesilea*, [w:] tenże, *Kleist's Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, Berlin und Weimar 1968, s. 246.

<sup>30</sup> H. Kleist, *Penthesilea*, [w:] tenże, *Dramaty i nowele*, Wrocław 1969, s. 90.



rzadko dopuszcza do głosu przemyślaną ekstrawagancję oryginału, posługującego się szczególnie w relacjach o nadzwyczajnych wypadkach – stylem rwanym, łamanym, np. przez epitety wtrącone, porównania homeryckie, zakłęcia – przy jednoczesnej zwięzłości, gdyż nadmiar środków artystycznych odnosi się przecież nie do wewnętrznej struktury każdej wypowiedzi wywołujących daną sprawę”<sup>31</sup>.

W „Kurierze Warszawskim” ukazała się w roku 1938 interesująca recenzja znanego germanisty Zygmunta Łempickiego<sup>32</sup>. Autor podkreśla doskonałą znajomość języka niemieckiego przez tłumacza, jego wycucie językowe, zrozumienie stylu Kleista. To co Adolf Sowiński uznał za mankament przekładu, a mianowicie zastosowanie w translacji rymu, Łempicki rozgrzesza, uważając, iż: „[...] tłumacz wychodził snąć z założenia, że w języku polskim trudno by było oddać bez rymu charakter stylu Kleista”<sup>33</sup>.

Należy zaznaczyć, iż omówione utwory nie były tłumaczone na język polski przez innych translatorów, co może świadczyć również o tym, iż znalazły one w tej formie tłumaczenia ogólną akceptację.

*Irena Bartoszewska*

#### ZWISCHEN PROSA UND DRAMA. MAX BROD, THOMAS MANN UND HEINRICH KLEIST IN DER ÜBERSETZUNG VON WITOLD HULEWICZ

Im vorliegenden Artikel werden drei Werke von deutschen Autoren und ihre polnischen Übersetzungen dargestellt. Es handelt sich um *Tycho Brahes Weg zum Gott* von Max Brod, *Königliche Hoheit* von Thomas Mann und *Penthesilea* von Heinrich Kleist in der Translation von Witold Hulewicz.

Die Autorin bemüht sich eine Analyse der Übertragungen vorzunehmen. Die dargestellten Übersetzungen sind ein charakteristisches Beispiel für das translatorische Können des Übersetzers. Von hoher Qualität der polnischen Übertragung zeugt die Tatsache, daß diese Werke bis heute von keinem anderen Mittler dem polnischen Leser zugänglich gemacht worden sind.

<sup>31</sup> A. Sowiński, *Dwie Tragedie*, s. 309.

<sup>32</sup> Z. Łempicki, *Tragiczna nuta*, „Kurier Warszawski”, 4.06.1938, s. 4.

<sup>33</sup> Tamże.