

Małgorzata Wesołowska  
Uniwersytet Szczeciński

**Tłumaczenie a interpretacja.  
Kilka uwag o *Szalonej lokomotywie*  
Stanisława Ignacego Witkiewicza  
w przekładzie na język angielski**

*Szalona lokomotywa*<sup>1</sup> to dwuaktowa sztuka z epilogiem, którą Stanisław Ignacy Witkiewicz napisał w 1923 roku, a której głównymi bohaterami są dwaj groźni przestępcy, ukrywający się na lokomotywie jako maszynista i palacz, oraz sama szalona lokomotywa, która ulega katastrofie. Jednak polski tekst, który znamy pod tym tytułem, nie jest oryginałem napisanym przez Witkacego. Oryginał *Szalonej lokomotywy* zaginął bowiem w czasie wojny (rzec by można, podobnie jak lokomotywa ze sztuki uległ unicestwieniu...), a znana nam wersja jest tłumaczeniem dwóch przekładów oryginału na język francuski. Pierwszego francuskiego przekładu, niedługo po napisaniu sztuki, dokonał sam Witkacy wraz z żoną Jadwigą (ten przekład jednak także zaginął); drugiego – Jadwiga Strzałkowska. Autorem polskiej wersji językowej jest Konstanty Puzyna, który

---

<sup>1</sup> Polską i francuską wersję *Szalonej lokomotywy* cytować będę według wydania: S.I. Witkiewicz, *Dramaty III*. Oprac. J. Degler. Warszawa: PIW, 2004, s. 521–594. Wersja w tłumaczeniu Konstantego Puzyny opatrzona została skrótem SL (*Szalona lokomotywa*), a wersja w tłumaczeniu Jadwigi Strzałkowskiej – skrótem ULF (*Une locomotive folle*). Angielski tekst sztuki pochodzi natomiast z wydania: S.I. Witkiewicz, *The Crazy Locomotive*. W: *The Madman and the Nun and Other Plays*. Trans. and ed. by D.C. Gerould and C.S. Durer. Foreword by J. Kott. Seattle–London: University of Washington Press, 1968, s. 81–109 i opatrzony został skrótem CL (*The Crazy Locomotive*).

sporządził ją na podstawie dwóch wspomnianych tłumaczeń francuskich<sup>2</sup>. Jest to zatem sytuacja szczególna, trudno bowiem nazywać wersję Puzyny albo Strzałkowskiej oryginałami, dają one jednak jedyny dostęp do sztuki Witkacego. Nie sposób także przyznać którejś z wersji miano „prawdziwszej” – Strzałkowska przetłumaczyła *Szaloną lokomotywę* bezpośrednio z wersji autorskiej; Puzyna odwoływał się do przekładu Witkacego i jego żony – to tłumaczenie zweryfikowała sama Jadwiga Witkiewiczowa. Jak przekonuje Puzyna, jego wersja zaczęła funkcjonować na prawach oryginału<sup>3</sup> i na jej podstawie przełożono *Szaloną lokomotywę* na inne języki. W swoim szkicu będę się zatem odwoływać do przekładu Konstantego Puzyny, traktując go jako wersję wyjściową, przywołując jednak także wersję Jadwigi Strzałkowskiej – z obu wersji bez wątpienia korzystał autor przekładu na język angielski.

*Szalona lokomotywa* w języku angielskim ukazała się w 1966 roku jako druk powielony, wydany przez Purdue University; później tłumaczenie zostało opublikowane w czasopiśmie „First Stage” (vol. VI, no. 4, 1967/68), a w formie książkowej – w 1968 roku w zbiorze *The Madman and the Nun and Other Plays*<sup>4</sup> i to wydanie stanie się podstawą mojej analizy. Współautorem<sup>5</sup> tłumaczenia jest Amerykanin Daniel Gerould, który jako badacz twórczości Witkacego i autor analizy poświęconej *Szalonej lokomotywie* występuje w podwójnej roli – tłumacza, ale także interpretatora, co – jak mam nadzieję pokazać – mogło mieć wpływ na decyzje, jakie podejmował, przekładając *The Crazy Locomotive*. Spróbuję przedstawić, w jaki sposób Gerould – interpretując *Szaloną lokomotywę* jako sztukę przede wszystkim katastroficzną, w której rozpedzona lokomotywa

---

<sup>2</sup> K. Puzyna, *Nota do drugiego wydania*. W: S.I. Witkiewicz, *Dramaty*. Wyd. 2. Oprac. i wstęp K. Puzyna. Warszawa: PIW, 1972.

<sup>3</sup> „Do dzieła *Dramatów* przerzucamy (z „Aneksu”) *Szaloną lokomotywę*, chociaż to tylko przekład z przekładu (francuskiego); skoro jednak w tej zrekonstruowanej postaci doczekała się już nie tylko kilku premier polskich, lecz i zagranicznych, a także publikowanych drukiem tłumaczeń, wypada chyba przyznać *Lokomotywie*, przynajmniej na razie, prawa oryginału” (ibidem, s. 726).

<sup>4</sup> Przytaczam za informacjami zamieszczonymi w *Notach do Dramatów* w opracowaniu Janusza Deglera. W: S.I. Witkiewicz, *Dramaty III...*, s. 831–851.

<sup>5</sup> Drugim tłumaczem *Szalonej lokomotywy*, z którym Gerould przełożył także inne sztuki Witkacego, jest C.S. Durer. Nie sposób dociec, jaki był dokładny udział w pracy przekładowej obu autorów, jednak fakt, że nazwisko Geroulda pojawia się w publikacji jako pierwsze, może świadczyć o tym, że większa decyzyjność leżała jednak po jego stronie.

dokonyje autodestrukcji – jako tłumacz dokonuje pewnych zabiegów, które mogą wzmacniać taką interpretację.

Nie ulega wątpliwości, że każde tłumaczenie jest w istocie interpretacją przekładanego tekstu. W teorii hermeneutycznej tłumacz tożsamy jest przecież z interpretatorem. W tekście *Lektura jest przekładem* (*Lesen ist wie Übersetzen*) Hans-Georg Gadamer pisał:

[...] powinniśmy podziwiać wszystkich tłumaczy, którzy nie ukrywają przed nami dystansu, jaki dzieli przekład od oryginału, a zarazem przerzucają nad nim most. Są interpretatorami. To znaczy – wtrącają coś od siebie, tak jak my, egzegeci<sup>6</sup>.

Daniel Gerould jako tłumacz jest tożsamy z interpretatorem, ale interpretatorem jest także, nie będąc tłumaczem – jako autor rozprawy poświęconej Witkacemu. Badaczka tłumaczeń Geroulda, Izabela Curyłło-Klag, zauważa, że

Gerould tłumacz zawsze szedł w parze z Gerouldem badaczem, który we wstępach i posłowiach uzupełniał i objaśniał przekładany tekst<sup>7</sup>.

Dlatego wyodrębniłam tutaj dwie role: tłumacza(-interpretatora) i badacza(-interpretatora), by następnie pokazać, że mogą się na siebie nakładać i wzajemnie warunkować. Stanowisko badacza-interpretatora, wyrażone *explicite* w analizie *Szalonej lokomotywy* zamieszczonej w monografii Geroulda *Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*<sup>8</sup> oraz we wstępie do *The Crazy Locomotive*<sup>9</sup>, pozwala bowiem wyraźniej dostrzec implicytne elementy interpretacji tekstu w tłumaczeniu (a więc działanie tłumacza-interpretatora).

Moim zamysłem nie jest szczegółowa analiza tłumaczenia dokonane go przez Daniela Geroulda i C.S. Durera, nie chcę też oceniać przekładu

---

<sup>6</sup> H.G. Gadamer, *Lektura jest przekładem*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak, 2009, s. 325.

<sup>7</sup> I. Curyłło-Klag, *Witkacy metodą total immersion. O tłumaczeniach Daniela Charlesa Geroulda*. „Przekładaniec” 26 (2012), s. 139.

<sup>8</sup> D.C. Gerould, *Witkacy: Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*. Seattle–London: University of Washington Press, 1981. W Polsce książka ukazała się w tym samym roku w tłumaczeniu Ignacego Sieradzkiego: D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Warszawa: PIW, 1981.

<sup>9</sup> D. Gerould, *Introduction to „The Crazy Locomotive”*. W: idem, *The Madman and the Nun...*

angielskiego w kategoriach ścisłości czy wierności względem oryginału (czy raczej tekstu wyjściowego), a jedynie wskazać na pewne konkretne przykłady interpretowania i rozumienia tekstu przez amerykańskiego badacza i tłumacza (tłumaczy). Należy zaznaczyć, że do warsztatu Geroulda (i Durera) na pewno nie można odnieść słów Edwarda Balcerzana, który w podrozdziale swojej książki *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, zatytułowanym *Gdy tłumacz się wtrąca* (gdzie autor odwołuje się do tłumaczenia opowiadań Asara Eppela), pisze, że tłumacz opowiadań „przejmuje inicjatywę stylistyczną, łąduje się na miejsce twórcy, zaczyna pisać w imieniu autora”<sup>10</sup>. Strategia Geroulda jest z pewnością inna. Według Izabeli Curyłło-Klag amerykański tłumacz posługuje się metodą *total immersion*. Autorka pisze, że:

Daniel Gerould, być może dzięki swej strategii polegającej na „pełnym zanurzeniu się” w świat przekładanego artysty, potrafił odbierać z nim na tych samych falach i niejako dostrzec do niego własny język [...]. Dzięki temu jego tłumaczenia stawały się transparentne jak woda, przez którą można dostrzec głębię, wielowarstwowość i formalne skomplikowanie oryginałów<sup>11</sup>.

Badaczka, nawiązując do dorobku Geroulda, dostrzega, że amerykańskiemu badaczowi i tłumaczowi twórczości Witkacego udało się w swoich przekładach doskonale „dopasować”<sup>12</sup> do autora *Szewców* między innymi dzięki naukowej skrupulatności, wrażliwości językowej oraz umiejętnościom słowotwórczym<sup>13</sup>. Interesująca metafora<sup>14</sup> „pełnego zanurzenia się” obrazowo przedstawia umiejętności Geroulda, dzięki którym udało mu się dokonać pełnego (na ile to możliwe) transferu treści dramatów i tekstów prozatorskich i zachować tożsamość ich sensu; jednakże stwierdzenie, że jego tłumaczenia są „transparentne jak woda”

---

<sup>10</sup> E. Balcerzan, *Gdy tłumacz się wtrąca*. W: idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009, s. 122.

<sup>11</sup> I. Curyłło-Klag, op. cit., s. 139, 143.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>14</sup> Inną ciekawą metaforą opatrzyła autorka wstęp swojego tekstu: „Jest pewien sposób pływania – w pełnym zanurzeniu, na podobieństwo ryb – który pozwala pływakom poruszać się płynnie, szybko i nieomal bez wysiłku. Przywodzi on na myśl perfekcję, jaką w przekładzie osiągnął Daniel Gerould” (ibidem, s. 136).

nie zawsze funkcjonuje w odniesieniu do pracy przekładowej amerykańskiego znawcy twórczości Witkiewicza.

Na pewne niedostatki przekładu *Szalonej lokomotywy* Daniela Geroulda i C.S. Durera zwróciło już uwagę dwoje badaczy twórczości Witkiewicza i interpretatorów *Szalonej lokomotywy*: Marta Skwara<sup>15</sup> i Wojciech Tomasik<sup>16</sup>. Autor tekstu „*Szalona lokomotywa*”, *albo: Witkacy kontra Zola* przywołuje ważne w dramacie dwuznaczności i gry słowne Witkacego, które wskazują na podwójny wymiar rzeczywistości *Szalonej lokomotywy* (naturalistyczny – kolejowy i teatralno-kinowy), a które tylko w części można zachować w przekładzie na język angielski. Tomasik wskazuje na podwójne znaczenie takich słów, jak: „kulisa” – ‘część w maszynie parowej’ i ‘kotara na scenie’, które Gerould i Durer gubią, tłumacząc kulisę jako *link*; „sztuka”, czyli ‘pojedyncza część’ i ‘przedstawienie teatralne’, którą tłumacz przełożył jako *gadget*; oraz „maszynista”, które – zdaniem Tomasika – gra główną rolę w zabiegach demistyfikacyjnych, „nakładają się w nim bowiem dwa znaczenia: jedno łączy się z rzeczywistością kolejową (‘osoba prowadząca parowóz’), drugie – z realiami teatru (‘pracownik ustawiający dekoracje’)” – „maszynista” zaś w tłumaczeniu sztuki na język angielski to po prostu *locomotive engineer*<sup>17</sup>.

Natomiast Marta Skwara, analizując dotychczasowe interpretacje *Szalonej lokomotywy*<sup>18</sup>, zwraca uwagę na katastrofizm, który dominuje w interpretacji Geroulda i wskazuje między innymi na fakt, że amerykański badacz dokonuje jednoznacznej oceny, pisząc na początku swojego wstępu do amerykańskiego wydania dramatu Witkacego: *The machine is a self-destructive machine – it blows itself up*<sup>19</sup>. Ukierunkowując swoją interpretację właśnie w stronę katastroficznej autodestrukcji, tłumacze tekstu – jak zauważa badaczka – pomijają w swoim przekładzie *Szalonej lokomotywy* takie realistyczne wyjaśnienie katastrofy, jak

<sup>15</sup> M. Skwara, *Appendix: Szalona lokomotywa*. W: eadem, *Wśród Witkacoidów. W świecie tekstów, w świecie mitów*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.

<sup>16</sup> W. Tomasik, „*Szalona lokomotywa*”, *albo: Witkacy kontra Zola*. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>18</sup> Autorstwa Daniela Geroulda (*Witkacy...; Introduction...*), Wojciecha Tomasika (op. cit.) oraz Jana Błońskiego (*Szalona lokomotywa*. W: idem, *Witkacy, sztukmistrz, filozof, estetyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001).

<sup>19</sup> D. Gerould, *Introduction...*, s. 81.

fakt, że „zepsuł się regulator”, które to wyjaśnienie znajdziemy w wersjach polskiej i francuskiej:

Travaillac: *do Żandarmów* Dobrze zrobiliście, żeście tu przyszli. Potrzeba nam dwu dźwigni: dla mnie i mego szefa, aby zatrzymać pociąg. **Zepsuł się regulator.** Dajcie wasze karabiny [...]. (SL, s. 585; podkr. tutaj i w dalszych cytatach – M.W.)

Travaillac: *aux gendarmes* Vous avez bien fait de venir ici. Il nous faut deux leviers: à moi et à mon chef pour arrêter le train. **C'est le régulateur qui s'est gâté.** Donnez vos fusils [...]. (ULF, s. 548)

Travaillac: You've come at the right time. We need two levers to stop the train: one for me and one for my boss. Lend us your rifles [...]. (CL, s. 104)

Co więcej, jak twierdzi Marta Skwara, Gerould „skupiwszy się na tragicznych i profetycznych elementach sztuki, nie zwraca szczególnej uwagi na jej komiczny aspekt”<sup>20</sup>. Do tej tezy chciałabym odwołać się również w swoim szkicu, uzupełniając uwagi obojga badaczy o inne, dostrzeżone przeze mnie, różnice względem wersji polskiej czy francuskiej oraz przykłady interpretowania tekstu w tłumaczeniu.

\*\*\*

W kontekście katastroficznej interpretacji Geroulda dotyczącej autodestrukcyjnego charakteru lokomotywy tłumaczenie poniższego fragmentu zyskuje szczególne znaczenie. Spójrzmy:

Tengier (Tréfaldi): [...] Od rana jakiś projekt rysuje mi się niejasno przed oczami. Musimy, choćby tylko na chwilę, zerwać zwykłe, codzienne związki. Wtedy wszystko wyjaśni się samo. **Zrobimy nagle uderzenie w punkcie najmniej oczekiwany.** (SL, s. 569)

Tengier (Tréfaldi): [...] Il y a un projet qui se dessine vaguement devant mes yeux depuis ce matin. Nous devons, ne fût-ce que pour un instant, rompre d'ordinaires liaisons quotidiennes. Alors, tout s'éclaircira de soi-même. **Nous ferons un coup brusque dans le point le moins attendu.** (ULF, s. 531)

---

<sup>20</sup> M. Skwara, op. cit., s. 184.

Tenser (Tréfaldi): [...] Ever since this morning a kind of vague plan has been taking shape in my mind. For a few minutes, at least, we've got to break through all normal day-to-day relationships. Then everything will become clear. **And suddenly we'll reach a stage we never even dreamed of.** (CL, s. 94)

Tengier-Tréfaldi mówi o uderzeniu (w języku francuskim *un coup* oznacza wybuch, zderzenie), które znikło zupełnie w tłumaczeniu na język angielski. Co więcej, nagłe uderzenie ma zostać dokonane właśnie przez Tréfaldiego i palacza Travaillaca, z którym rozmawia Tréfaldi. Oczywiście Tréfaldi może jeszcze nie uświadamiać sobie, że chce doprowadzić do katastrofy kolejowej, ostateczną bowiem decyzję podejmie nieco później, po odsłonięciu swojej prawdziwej – zbrodniczej – tożsamości:

Tréfaldi: Ale teraz do dzieła: wiem już, o co chodziło! To jest to, co mnie męczyło od trzech miesięcy. Od momentu, kiedy zostałeś moim palaczem. [...] A więc: pędzimy wprost przed siebie bez zatrzymania, na złamanie karku [...]. (SL, s. 574)

Wróćmy jednak do poprzedniego fragmentu. Tłumaczenie Geroulda i Durera można z powrotem przełożyć na język polski i wtedy brzmieć będzie ono: „I nagle dotrzemy do etapu, o którym nigdy nawet nie marzyliśmy”. Zatem zmiana, jakiej dokonali tłumacze, jest o tyle istotna, o ile zanika tutaj pewna decyzyjność wypowiedzi maszynisty – w której również zawiera się (lub zostaje przemycony) ostateczny cel tej podróży – nawet jeśli to konkretne stwierdzenie nie rozstrzyga o losie lokomotywy i jej pasażerów. Gerould i Durer kierują uwagę czytelników (czy widzów) w stronę enigmatycznego „etapu”<sup>21</sup>, do którego, jak się można domyślić, doprowadzi swoich pasażerów lokomotywa. Czytając ów fragment w wersji Puzyny czy Strzałkowskiej, odnosimy wrażenie, że w tym momencie akcji los bohaterów – bardziej niż od woli szalonej lokomotywy – zależy od ich własnych działań.

Gerouldowi i Durerowi zdarzają się też pomyłki, na przykład:

Mikołaj (Travaillac): *spoglądając na manometr* Osiem i pół, panie Tengier – czy to nie za wiele?

Tengier (Tréfaldi): Można osiągnąć **dziesięć**. [...] (SL, s. 569)

---

<sup>21</sup> Choć posłużenie się słowem *stage* może być zabiegiem celowym, wskazującym na teatralną rzeczywistość.

Nicolas (Travaillac) *regerdant le manomètre* Huit et demie, M-r Tengier. N'est-il pas de trop?

Tengier (Tréfaldi): Il peut y avoir **dix**. [...] (ULF, s. 531)

Nicholas (Travaillac): *looking at the pressure gauge* Eight and a half, Mr. Tenser – isn't that too much?

Tenser (Tréfaldi): It can go up to **nine**. [...] (CL, s. 94)

Może to być zwykłe przeoczenie, które jednak ma znaczenie dla interpretacji tekstu. W polskiej i francuskiej wersji ciśnienie powietrza w lokomotywie może osiągnąć dziesięć atmosfer, w angielskiej – dziewięć. W tłumaczeniu Geroulda i Durera lokomotywa znajduje się więc na skraju swojej wytrzymałości, pędząc ku zagładzie, zanim jeszcze Tengier-Tréfaldi podejmie ostateczną decyzję rozbitcia pociągu.

W swojej monografii poświęconej Witkacemu Gerould pisze: *In both plays [The Crazy Locomotive, The Madman and the Nun – M.W.] tremendous aggressions are unleashed and antisocial forces run wild*<sup>22</sup>, czyli: „W obu sztukach wyzwała się przerażająca agresja i szaleją siły zwrócone przeciwko społeczeństwu” (tłum. I. Sieradzki). W tym kontekście spójrzmy, w jaki sposób o postaci Julii mówi Tengier-Tréfaldi:

Tengier: Ależ ładna dzisiaj panna Julia – jak **mała diaboliczka!** Ni to diaboliczka, ni to blondynka, prawdziwa **diablondynka**. (SL, s. 565)

Tengier: Mais M-lle Julie est jolie aujourd'hui, comme **une petite diabolotine!** Ni diabolotine ni blondine, **une vraie diablondine**. (ULF, s. 527)

Tenser: Julia, you look very attractive today – **perfectly diabolical!** But not just diabolical, nor just blonde, **but diablondical**. (CL, s. 92)

„Diablondynka” to ważny neologizm, w *Szalonej lokomotywie* bowiem (w odróżnieniu od innych dzieł Witkacego) nie ma ich wiele. Podobieństwo brzmieniowe słów „diaboliczka” i „blondynka” – *diabolical* i *blonde* w języku polskim i angielskim ułatwia tłumaczowi zadanie, choć może jedynie pozornie, gdyż zmuszony jest dokonać przekształcenia na inną część mowy – zamiast z „diablondynką”, mamy więc do czynienia z osobą, która wygląda

---

<sup>22</sup> D. Gerould, *Witkacy...*, s. 225.



„diablondynicznie”. Słowo *diablonde* odpowiadałoby bardziej polskiemu określeniu, lecz zmieniłoby oczywiście strukturę tłumaczenia całego fragmentu, brak odpowiednika „diabliczki” w języku angielskim determinuje bowiem posłużenie się przymiotnikami w miejscu rzeczowników (w języku francuskim słowo *diablonde* to także rzeczownik).

Słowem „diabliczka” zwykle się określać niegrzeczne dziewczynki. Sam Gerould w innym miejscu swojej interpretacji *Szalonej lokomotywy* pisze:

[...] the whole play is a reversion to childhood and captures the excitement of a child's game, dangerous and fantastic, full of imaginary thrills and terrors<sup>23</sup>.

[...] cała sztuka stanowi powrót do dzieciństwa i oddaje nastrój podniecenia dzieciinną zabawą, niebezpieczną i fantastyczną, pełną wyobraźniowych dreszczy i lęków”. (tłum. I. Sieradzki)

„Mała diabliczka” (w wersji francuskiej *petite diaboline*) przywołuje skojarzenia właśnie z figlarnością, zabawą, wesołością i dziewczyńską seksualnością, podsztytymi jednak pierwiastkami grozy. Określenie *perfectly diabolical*, którym posłużyli się Gerould i Durer, sprawia, że nastrój ekscytującej dziecięcej zabawy, o którym pisze Gerould w swojej monografii, zostaje zdominowany przez poczucie strachu. Lekkość i frywolność polskiego określenia („diabliczka”) znika w wersji angielskiej i zamiast tego Julia jawi się jako „całkowicie” czy „doskonale diaboliczna”, co warunkuje postrzeganie tej postaci jako wyłącznie demonicznej, groźnej (posłużenie się przysłówkiem *perfectly* w miejsce „mała” tym bardziej wzmacnia to wrażenie). Julia nie jest oczywiście postacią niewinną – bez namysłu wypycha Ernę Abrakadabrę z pędzącego pociągu i jest zawiedziona, gdy pasażerowie próbują zapobiec katastrofie kolejowej. Lecz określenie „mała diabliczka”, która w miarę rozwoju akcji okazuje się niebezpieczną diablicą, potęguje efekt groteski, który uzyskuje Witkacy, przeplatając ze sobą elementy frywolne i zabawowe z nastrojem grozy. Gerould i Durer natomiast w swoim tłumaczeniu od początku akcentują elementy tragiczne, gubiąc komiczne i zataczając przy tym groteskowość w obrazowaniu bohaterki.

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 227.

Demoniczny charakter Julii łagodzi nie tylko określenie („mała diaboliczka”), jakim obdarza ją w wersji polskiej Tengier (okazuje się, że bardzo trafnie), lecz także jej własna figlarność, która ujawnia się w następującym dialogu:

Zofia (Erna Abrakadabra): Tak, zawsze tak błaguje. Ale w gruncie rzeczy jest łagodny jak mufflon. **Nie cierpię podobnej miękkości u mężczyzn.**

Julia: Pani chyba żartuje.

Zofia: Nie, nigdy w życiu. Zdradziłam go wczoraj z podkonduktorem z Nord-Expressu. **A on nawet nie drgnął.**

Julia: Kto? Pani mąż? Czy podkonduktor? (SL, s. 566)

Sophia (Erna Abracadabra): Yes, he's always making up some kind of nonsense. But he is really gentle as a lamb. **I can't stand such docile men.**

Julia: You must be joking.

Sophia: I never joke. I was unfaithful to him yesterday with the brakeman on the Nord-Express. And **he didn't even bat an eyelash.**

Julia: Who? Your husband? Or the brakeman? (CL, s. 92–93)

Gerould i Durer nie do końca trafnie oddają żart Witkacego – idiom *not bat an eyelash* określa przede wszystkim brak reakcji, podobnie jak polskie wyrażenie „on nawet nie drgnął”. „Drgnięcie” może mieć tutaj jednak znaczenie dosłowne i być nośnikiem wyraźniejszych konotacji erotycznych. Co więcej, „miękkość u mężczyzn” także przywołuje skojarzenia ze sferą seksualną (zwłaszcza jeśli wypowiedź Zofii – jak sugeruje to Julia – miałyby dotyczyć podkonduktora), czego nie oddaje angielski przymiotnik *docile*, czyli potulny, uległy.

\*\*\*

Przykładem interpretacji tekstu w tłumaczeniu może być także pewien rodzaj uzupełnień wersji wyjściowej. Antoine Berman nazywa taką strategię translatorską „objaśnianiem”:

Objaśnianie jest konsekwencją racjonalizacji, szczególnie jeśli chodzi o widoczny poziom „jasności” słów lub ich sens. Tam, gdzie oryginał bez trudności porusza się w nieokreśloności, nasz język literacki dąży na przykład do narzucenia określoności. [...] Wyjaśnianie może stanowić przejaw czegoś niewidocznego, stłumionego lub skrywanego w oryginale. Tłumaczenie spontanicznie wydobywa ten element

na światło dzienne. [...] Ta moc objaśniania, ujawniania, stanowi główną potęgę przekładu. W sensie negatywnym jednak objaśnianie dąży do uczynienia „jasnym” tego, co w oryginale jasnym być nie zamierza<sup>24</sup>.

W poniższym przykładzie „rozjaśnione” zostało to, co w wersji polskiej czy francuskiej ma dwuznaczny charakter Witkacowskiej gry z czytelnikiem:

Trefaldi: *patrząc na przyrządy* Osiem i pół atmosfer, sto dwadzieścia dwa kilometry na godzinę. Mam przeczucie, że miniemy stację bez wypadku. **Wyobrażam sobie miny tych kretynów!** (SL, s. 579)

Tréfaldi: *regardant les instruments* Huit et demie atmosphères. 122 kilomètres à l'heure. J'ai le pressentiment que nous passerons la station sans accident. **Je m'imagi-ne les figures de ces crétins!** (ULF, s. 542).

Trefaldi: *looking at the instruments* Eight and a half atmospheres, 122 miles an hour. I have a feeling we're going to pass right by the station without an accident. **I can just see the expression on the faces of all those imbeciles waiting for the train!** (CL, s. 101)

W wersji Puzyny i Strzałkowskiej nie ma wyjaśnienia, kim są owi „kretyni” – mogą to być nie tylko osoby, które czekają na pociąg na peronie, ale także pasażerowie pociągu, jak również sami widzowie, którzy obserwują sztukę w teatrze. Jest to zatem żart Witkacego niepozabawiony pewnej złośliwości. Natomiast tłumaczenie Geroulda i Durera tę podwójność rzeczywistości *Szalonej lokomotywy* całkowicie niweluje.

Innym przykładem interpretującego objaśnienia jest następujące tłumaczenie słów, jakimi posłużyła się Julia, gdy dowiedziała się, kim tak naprawdę jest Tréfaldi:

Tréfaldi: *do Julii* Co się tyczy kwestii, czy jestem zbrodniarzem, pozwolę się przedstawić: jestem Karol książę Tréfaldi – to wystarczy, jak mi się zdaje.

Julia: Nie... to pan... nie do wiary! Ten Tréfaldi, ten **najpiekielniejszy!** Ach – właśnie teraz, jakie to cudowne! (SL, s. 578)

Tréfaldi: *à Julie* Quant à la question si je suis un assassin, je peux bien me présenter: je suis Charles duc de Tréfaldi – ça suffit à ce qu'il me semble.

---

<sup>24</sup> A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 254–255.

Julie: Non... C'est vous... Ce n'est pas à croire! Ce Tréfaldi, **le plus infernal!** Ah – à présent seulement, que c'est beau! (ULF, s. 541)

Tréfaldi: (*to Julia*) To settle the question of whether or not I'm a criminal, may I take the liberty of introducing myself: I am Karl, Prince Tréfaldi – that's quite enough, isn't it?

Julia: No... it's you... That's incredible! Trefaldi, **the most notorious criminal in the world!** Oh—how perfectly marvelous! (CL, s. 100)

Wydawać by się mogło, że określenie „najpiekielniejszy” bardziej pasuje do mrocznej interpretacji Geroulda, a jednak tłumacz zdecydował się na użycie określenia, które nadaje Tréfaldiemu raczej „przyziemny” charakter „największego przestępcy na świecie”. Polskie i francuskie (*le plus infernal*) określenie odsyła do sfery pozaziemskiej i czyni z Tréfaldiego postać nadludzką. Poza tym, gdy przypomnimy sobie, że Tréfaldi, na początku sztuki, nazywa Julię „małą diablczką”, uświadamiamy sobie, że oboje tworzą rodzaj pary zestawionej na zasadzie „nasylenia piekielnością”, co ma komiczno-demoniczny, a więc groteskowy, wydźwięk. Nie bez znaczenia będzie tutaj zatem fakt, że to sami bohaterowie, wymiennie, obdarzają się takimi określeniami. Natomiast tłumaczenie Geroulda i Durera nadaje Julii charakter diaboliczny (*perfectly diabolical*), a Tréfaldiemu – paradoksalnie – „łagodniejszy”, bo tylko charakter „ziemskiego” przestępcy...

Kiedy mowa o nasyceniu, tej bardzo ważnej kategorii w pisarstwie Witkatego, nie można nie wspomnieć o innej decyzji translatorskiej, którą podejmują tłumacze amerykańscy, a mianowicie:

Travaillac: Nie mogę jeszcze w pełni wyczuć znaczenia tego zamiaru – ale wiem, że w zasadzie mnie zadowala. Muszę go chyba wykonać, bo nie ma już w życiu niczego, **co mogłoby mnie nasycić.** (SL, s. 575)

Travaillac: I still haven't been able to grasp the full significance of what we're planning to do – but in principle I'm satisfied with it, I know that. I've simply got to carry it out, because there's nothing else in the world **which could possibly give my life any meaning.** (CL, s. 99)

Podczas gdy w innym miejscu słowo „nienasycenie” zostaje przetłumaczone dosłownie (nie licząc zmiany gramatycznej) – Tréfaldi zwraca się do Julii, która obawia się, że ten chce się wycofać ze swojego diabolicznego planu:

Tréfaldi: Przecież widzisz, że dalej ciągnę sto trzydzieści na godzinę, i jeszcze zrzedzisz. Och, co za nienasycenie! (SL, s. 583).

Tréfaldi: Look, I'm still doing 115 an hour, and you're complaining. Oh, you're insatiable! (CL, s. 103).

Być może to „wybiórcze” tłumaczenie nasycenia-nienasycenia ma związek z faktem, że w książkowej interpretacji Geroulda Travaillac – posługujący się przybranym nazwiskiem Mikołaja Wojtaszka – to *the bull-like brute*<sup>25</sup> – nie-okrzesany brutal, do którego nie pasuje metafizyczna kategoria nienasycenia? Taką argumentację podtrzymywać mógłby fakt, że w tłumaczeniu Geroulda i Durera Wojtaszek to Slobok (*slob* w języku angielskim oznacza niechluj), który nie jest w stanie ujmować rzeczywistości w tych samych kategoriach, co Tréfaldi, którego z kolei Gerould w swojej analizie *Szalonej lokomotywy* nazywa *the delicate aesthete*<sup>26</sup> – subtelnym estetą.

Powyższy fragment pokazuje również zmianę jednostek prędkości z kilometrów na godzinę na mile, co autorzy wersji angielskiej tłumaczą potrzebą dostosowania do współczesnych prędkości, jakie osiągają pociągi (a przy tym przenoszą sztukę w realia amerykańskie).

\*\*\*

Gerould (wraz z Durerem) dokonuje także pewnych odstępstw od wersji wyjściowej, które mogą być zwykłymi przeoczeniami, a które zmieniają sens tłumaczonego tekstu. Tak, jak poniższy przykład, w którym Tréfaldi opisuje Ernę Abrakadabrę, swoją żonę i współniczkę w zbrodni:

Tréfaldi: To ona: ta sama, z którą zamordowałem swoją ciotkę, księżną di Boscotrecase. Umalowała włosy na czarno, jej nos jest z parafiny. Przestała mi się podobać. Lecz dzięki temu żyje. Ja sam nie jestem już podobny do siebie... (SL, s. 574)

Tréfaldi: C'est elle-même: la même avec laquelle j'ai assassiné ma tante, princesse di Boscotrecase. Elle a peint ses cheveux en noir, son nez est en paraffine. Elle

---

<sup>25</sup> D. Gerould, *Witkacy...*, s. 233.

<sup>26</sup> Ibidem.

ne me plaît plus. C'est pour cette raison qu'elle vit. Moi-même, je ne ressemble plus à moi... (ULF, s. 537)

Tréfaldi: She's the one who helped me murder my aunt, the Princess di Boscotrecase. She's dyed her hair black and wears a putty nose. I no longer find her attractive. And that's why I'm still alive today. As for me, I hardly even resemble myself... (CL, s. 99)

W wersji polskiej i francuskiej chodzi oczywiście o to, że sztuczny nos Erny i jej czarne włosy, uchroniły od śmierci ją samą, a nie Tréfaldiego – choć oczywiście zmiana dokonana przez Geroulda i Durera wprowadza nowy sens do wypowiedzi maszynisty i prowokuje innego rodzaju spekulacje.

Poważniejszą pomyłką wydaje się pominięcie sporego kawałka tekstu – lecz może jest to tylko błąd wydawcy? W przekładzie Daniela Geroulda i C.S. Durera z 1968 roku brakuje około siedmiu linii tekstu (CL 106): wypowiedzi hrabianki Minny i III Szumowiny, którzy decydują o podjęciu akcji w celu zatrzymania rozpędzonej lokomotywy (SL 588), a także didaskaliów – a więc istotnego fragmentu, który tłumaczy, dlaczego to właśnie Minna łapie szuflę i wali w głowę Tréfaldiego. Jest to jednak zapewne niefortunne przeoczenie w edycji tekstu, gdyż wydaje się mało prawdopodobne, by tłumacze celowo chcieli usunąć fragment sztuki.

## Zamiast konkluzji

André Lefevere na początku swojego tekstu zatytułowanego *Ogórki Matki Courage* wylicza błędy („niekiedy dość zabawne gafy”, jak sam pisze<sup>27</sup>), które znalazł w tłumaczeniu dramatu Bertolda Brechta *Mutter Courage und ihre Kinder* na język angielski, a po chwili pisze:

Taka strategia prowadzi nieuchronnie do dwóch stereotypowych konkluzji: autor [...] wzdraga się ze zgrozą na widok tak licznych wypaczeń, potępia w czambuł wszelkie tłumaczenia oraz tłumaczy i zaleca czytanie literatury jedynie w językach oryginalnych (jak gdyby to było możliwe); albo też klepie sam siebie z uznaniem po plecach – wszak dostrzegł wszystkie te błędy! – następnie wyraża żal, że nawet

---

<sup>27</sup>A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 226.

dobrym tłumaczom zdarzają się takie pomyłki, by na koniec stwierdzić, że „powinniśmy” kształcić „lepszych” tłumaczy, jeśli chcemy mieć „lepsze” tłumaczenia. I koniec<sup>28</sup>.

Lefevere odrzuca oczywiście obie konkluzje i przedstawia, w jaki sposób tłumaczone teksty podlegają „refrakcjom”, czyli między innymi różnego rodzaju ideologiom. Podobnych konkluzji nie sposób sformułować, badając tłumaczenie Geroulda i Durerera. Wnioski moje mogłyby być więc przeciwne do powyższych: w *The Crazy Locomotive* nie ma „wypaczeń” (bo takim słowem na pewno nie można określić analizowanych tutaj przykładów), a kilka nieścisłości z pewnością nie predestynuje do potępienia tłumaczy. Powtórzę zatem: tłumaczenie nigdy nie jest wolne od interpretacji, nie może być więc zupełnie „transparentne jak woda”.

Moim zamysłem nie było więc wytykanie usterek w tłumaczeniu czy nieśpójności względem wersji wyjściowej, a jedynie zwrócenie uwagi na miejsca, w których ujawniają się interpretacyjne zabiegi autorów tłumaczenia, oraz na to, w jaki sposób decyzje tłumaczy zależne są od rozumienia (w sensie hermeneutycznym) tekstu. Z każdą taką decyzją otwiera się bowiem (lub zamyka) nowy obszar dla interpretacji – dla czytelnika, dla widza.

**Translation/Interpretation:**  
**A Few Remarks on the Translation of Stanisław Ignacy Witkiewicz's**  
*The Crazy Locomotive*  
**into English**

**Summary**

Stanisław Ignacy Witkiewicz's *The Crazy Locomotive* was published in 1968 in the collection of Witkacy's dramas *The Madman and the Nun and Other Plays* translated into English by Daniel Gerould and C. S. Durer. As a translator and a researcher of Witkacy's works, Daniel Gerould takes a double role. He interprets Witkacy's play not only in his explicit comments published in his study *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer* (1981) or in the introduction to *The Crazy Locomotive*, but also in

---

<sup>28</sup> Ibidem.

his translation of the drama. The author of the article presents how Gerould's explicit interpretation of *The Crazy Locomotive* as a catastrophic play, where the machine wreaks auto-destruction (which is not necessarily obvious in the Polish version), may influence the translation of the text into English. In her analysis of the Polish, French and English versions of the play, the author reveals different interpretational acts of the translators.

*Małgorzata Wesółowska*

**Keywords:** comparative literature, translation studies, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Daniel Gerould, C.S. Durer, *The Crazy Locomotive*.