

**HALSZKA FRYŻLEWICZ**

 <https://orcid.org/0009-0008-4785-1941>

absolwentka

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Historyczny

Instytut Historii Sztuki

31-001 Kraków

ul. Grodzka 53

[halszka.fryzlewicz@interia.pl](mailto:halszka.fryzlewicz@interia.pl)



**„NAJPIĘKNIEJ I NAJSTARANNIEJ TŁUMACZONA  
KSIĄŻKA”. PROBLEMATYKA PRZEKŁADU NAZW  
WŁASNYCH NA PRZYKŁADZIE POLSKIEGO  
TŁUMACZENIA *OBRAZÓW WŁOCH*  
PAWŁA MURATOWA<sup>1</sup>**

**“A MOST DELIGHTFULLY AND CAREFULLY TRANSLATED  
BOOK”. PROBLEMS OF TRANSLATING PROPER NOUNS  
ON THE EXAMPLE OF THE POLISH TRANSLATION  
OF *EVOCATIONS OF ITALY* BY PAVEL MURATOV**

This article deals with the little researched topic of the translation of an art history essay. The Polish translation by Paweł Hertz of Pavel Muratov’s “Evocations of Italy” served as the material for analysis. The context of the work’s publication in Poland is presented at the outset. In the following part of the article the basic translation problems related to the translation of ekphrasis are listed: translation of terms from the fine arts, calque, and loanwords. Most of all, however, paper focuses on the problem of translating proper nouns, especially titles of works of art, defined by the term

<sup>1</sup> Fragment pracy magisterskiej pt. „*Obrazy Włoch*” Pawła Muratowa w polskim tłumaczeniu Pawła Hertza. *Problematyka przekładu ekfrazy* napisanej pod kierunkiem profesora doktora habilitowanego Wasilija Szczukina na kierunku język rosyjski w tłumaczeniach specjalistycznych w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego i obronionej 26 września 2023 roku.



„artionym”. On the basis of selected examples, it was concluded that this is an important translation problem, requiring the translator to be familiar with the literature on the subject, as individual works may have many different titles.

**Keywords:** Pavel Muratov, Paweł Hertz, “Evocations of Italy”, ekphrasis in translation, artionym

Niniejszy artykuł dotyczy zbadanej w niewielkim stopniu tematyki przekładu eseju związanego z historią sztuki. Materiałem analizy posłużyło polskie tłumaczenie *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa dokonane przez Pawła Hertza. Na początku przedstawiono kontekst wydania dzieła w Polsce. W dalszej części artykułu wymieniono podstawowe problemy translatorskie, związane z przekładem ekfrazy: tłumaczenie terminów sztuk pięknych, kalki i zapożyczenia z innych języków. Najbardziej skupiono się jednak na problemie przekładu nazw własnych, a zwłaszcza tytułów dzieł sztuki, określanych terminem „artionim”. Na podstawie wybranych przykładów sformułowano wniosek, że jest to ważny problem translatorski, wymagający od tłumacza znajomości literatury przedmiotu, gdyż poszczególne dzieła mogą mieć wiele różnych tytułów.

**Słowa kluczowe:** Paweł Muratow, Paweł Hertz, *Obrazy Włoch*, przekład ekfrazy, artionim

„Czy historyk sztuki może być literatem?” – to pytanie zadane przez Jana Białostockiego, jednego z najślynniejszych polskich badaczy sztuki. Jego zdaniem odpowiedź na tę wątpliwość będzie raczej pozytywna:

Mało jest zapewne ludzi piszących a tematy humanistyczne, którzy nie chcieliby czynić tego dobrze, to znaczy prawdziwie, użytecznie i pięknie. A już szczególnie ci, którzy piszą o sztuce i nieustannie odczuwają nieadekwatność słów wobec obrazów i idei. Jeśli spotykają się z uznaniem czytelnika, jest to dla nich radością, gdyż spełnia się zamierzony w dziele proces transmisji pomiędzy piszącym i adresatem; ale jeśli ich akceptują ci, których specjalnością jest prawdziwe i piękne słowo, stanowi to jedną z najwyższych satysfakcji, jakiej humanista może oczekiwać<sup>2</sup>.

Postacią, której twórczość i działalność naukowa dobitnie udowadniają, że historyk sztuki może być także literatem, bez wątpienia jest Paweł Muratow (1881–1950). W swojej pracy naukowej skupiał się przede wszystkim na malarstwie ikonowym; był autorem chociażby rozprawy na temat malarstwa rosyjskiego do połowy XVII w., włączonej do szóstego tomu *Historii sztuki rosyjskiej* pod redakcją Igora Grabaria. Najbardziej znanym jego dziełem są jednak trzytomowe *Obrazy Włoch* (*Образы Италии*) wydane po raz pierwszy w Berlinie w latach 1911, 1913, 1924. Zawierają one relację z podróży, której celem był literacki opis zabytków Włoch i arcydzieł sztuki tego kraju. Moim zdaniem jest to dzieło niezwykle, napisane wspaniałym, pięknym językiem, przybliżające czytelnikowi zarówno wielką wiedzę na temat sztuki, jak i miłość jego autora do tej dziedziny.

<sup>2</sup> J. Białostocki, *Czy historykowi sztuki wolno być literatem?*, [w:] jegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa: PWN 1987, s. 229.

Sądzę, że właśnie ten sposób opisywania dzieła sztuki miał na myśli J. Białostocki poprzez cytowane już wcześniej słowa: „prawdziwie, użytecznie i pięknie”.

Jest kwestią absolutnie zdumiewającą i zasmucającą, że jak dotąd nie powstał przekład *Obrazów Włoch* na język angielski ani na niemiecki. Tłumaczenie włoskie pierwszego tomu ukazało się dopiero w roku 2019<sup>3</sup>. Na tym tle przekład Pawła Hertza, wydany w 1972 roku, staje się tekstem absolutnie wyjątkowym. Co zatem sprawiło, że przez długi czas polskie tłumaczenie było jedynym na świecie przekładem arcydzieła Muratowa?

Okazuje się, że była to wyłączna inicjatywa tłumacza, który zapoznał się z *Obrazami Włoch* w Samarkandzie w latach czterdziestych. W latach sześćdziesiątych zdobył on przedwojenne, trzytomowe wydanie dzieła. W tym czasie na polskim rynku można było zaobserwować pewną liberalizację polityki wydawniczej, więc Hertz zwrócił się do jednego z partyjnych dyrektorów Państwowego Instytutu Wydawniczego, by ten zapytał o pozwolenie na tłumaczenie przedrewolucyjnej książki o sztuce Włoch przy okazji wizyty w Moskwie<sup>4</sup>. Nikt się temu nie sprzeciwił.

Przyjrząc zatem możemy się niezrównanemu tłumaczeniu Pawła Hertza jako przykładowi niezwykłego talentu, ale także miłości tłumacza do tekstu; sam zresztą skomentował, że „*Obrazy Włoch* to najstaranniej i najpiękniej przetłumaczona przeze mnie książka”<sup>5</sup>. To właśnie owa miłość sprawiła, że Polakom dane jest poznać niezwykle dzieło Muratowa poprzez jego doskonałe tłumaczenie.

Tłumaczenie eseju dotyczącego historii sztuki może stanowić wyzwanie translatorskie ze względu na dwie funkcje, jakie on spełnia: przede wszystkim głównym celem takiego eseju jest przekazanie konkretnej wiedzy na temat danego dzieła sztuki, ale również pewnego rodzaju unaoznienie owego dzieła, przekazanie jego swoistej aury. W związku w szkicu mimo wszystko literackim pojawiają się pewne elementy dyskursu naukowego, czyli terminy oraz nazwy własne, które mogą stanowić wyzwanie dla tłumacza.

Należy podkreślić, występujące w *Obrazach Włoch* nazwy własne nie są w większości dziełem fikcji literackiej. Wymienić tutaj należy antroponimy, czyli w przypadku *Obrazów Włoch* imiona postaci historycznych, w tym w szczególności imiona artystów oraz toponimy, czyli nazwy geograficzne. Mają one stałe ekwiwalenty; obecnie tłumacz zobowiązany jest sprawdzić tłumaczenie konkretnej nazwy w *Urzędowym wykazie polskich nazw geograficznych świata*. Również postaci historyczne mają ustalone odpowiedniki. Warto tutaj podkreślić, że w omawianym utworze są to głównie nazwy włoskie, zapisywane w alfabecie łacińskim,

<sup>3</sup> P. Muratov, *Immagini dell'Italia*, t. I, tłum. A. Romano, Milano: Adelphi 2019.

<sup>4</sup> W. Karpiński, *Promieniowanie Muratowa*, „Zeszyty Literackie” 2009, № 2 (106), s. 72.

<sup>5</sup> P. Hertz, *O Muratowie*, [w:] *Paweł Muratow: w 110. rocznicę pierwszego wydania „Obrazów Włoch”*. W 50. rocznicę polskiego przekładu, oprac. M. Zagańczyk, Warszawa: Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską 2022, s. 19.

więc to wyrazy obce zarówno w rosyjskim oryginale, jak i polskim przekładzie. Trudność w przekładzie rzeczywistych antroponimów i toponimów nie polega zatem na poszukiwaniu kreatywnych rozwiązań translatorskich, a na zachowaniu poprawnych, ustalonych ekwiwalentów.

Ewa Wolnicz-Pawłowska wyróżniła w języku polskim trzy stopnie przyswajania nazw obcych: cytat, w którym zapis jest taki sam jak w języku oryginału, a wymowa w miarę zbliżona; adaptację do podstawowego zasobu polskich głosek i liter, z pominięciem np. w piśmie znaków diakrytycznych, ale zachowaniem typowych cech fonetycznych oraz całkowitą adaptacją do polskiego systemu językowego, łącznie z tłumaczeniem znaczenia leksykalnego<sup>6</sup>. W przypadku *Obrazów Włoch* spostrzec można cytaty, na przykład Lucca, Perugia, Ravello, oraz adaptację całkowitą: Rzym, Mediolan, Asyż. Podobne tendencje ujawniają się w przekładzie antroponimów historycznych: niektóre imiona postaci historycznych są zastępowane odpowiednikiem w języku docelowym<sup>7</sup>. W pełni zaadaptowany został Michelangelo Buonarroti jako Michał Anioł, czy Francesco d'Assisi jako Franciszek z Asyżu, ale imiona innych postaci pozostają w swoim włoskim brzmieniu, na przykład Piero della Francesca czy Giovanni Battista Piranesi. Wynika to z pewnego przyzwyczajenia językowego, które cechuje się dużą niekonsekwencją.

W tekście rosyjskim zaś kwestia ta przedstawia się nieco inaczej, gdyż język włoski i rosyjski mają inne alfabety. W związku z tym najczęściej przyjętą praktyką jest transkrypcja – „передача звуков иноязычного слова (обычно собственного имени, географического названия, научного термина) при помощи букв русского алфавита”<sup>8</sup>. Reguły transkrypcji z języka włoskiego na język rosyjski należy sprawdzić między innymi w publikacji pod tytułem *Инструкция по русской передаче географических названий Италии*<sup>9</sup> bądź sprawdzać właściwe odpowiedniki przy użyciu mapy. Podobnie jak w języku polskim pojawiają się pełne adaptacje, czyli Рим czy Венеция.

Bardziej problematycznymi mogą się okazać ideonimy, czyli nazwy twórców ludzkiego umysłu (głównie tytuły dzieł sztuki i tytułach tekstów np. naukowych)<sup>10</sup>; W *Obrazach Włoch* przewijają się liczne tytuły dzieł literackich i z oczywistych powodów nazwy budynków, rzeźb, obrazów, dlatego też trzeba też poruszyć zagadnienie ich przekładu. W rosyjskich badaniach nad onomastyką pojawił się termin węższy,

<sup>6</sup> E. Wolnicz-Pawłowska, *Standaryzacja nazw geograficznych poza granicami Polski: problematyka językowa*, „Prace Językoznawcze” 2006, t. 8, s. 91.

<sup>7</sup> K. Hejwowski, *Iluzja przekładu: przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*, Katowice: „Śląsk” 2016, s. 153.

<sup>8</sup> С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва: „Международные отношения” 1980, s. 208.

<sup>9</sup> И. П. Литвин, *Инструкция по русской передаче географических названий Италии*, red. А. З. Скрипниченко, Москва: Наука 1977.

<sup>10</sup> K. Hejwowski, *Iluzja przekładu...*, s. 135.

ściśle zarezerwowany dla nazw dzieł sztuki i utworów muzycznych: *артионим* (ang. *artionym*), lecz nie jest on szczególnie rozpowszechniony<sup>11</sup>. W polskich badaniach nad onomastyką nie jest on spotykany.

Jelena Burmistrowa w swojej pracy doktorskiej szczegółowo rozważyła artionimy na przykładzie malarstwa rosyjskiego. Zwróciła uwagę, że i w nich pojawiają się terminy związane z teorią sztuki wskazujące na przynależność gatunkową dzieła (na przykład autoportret, martwa natura i tym podobne)<sup>12</sup>. Określiła również ich funkcje:

Связь артионима с объектом наименования происходит на трех уровнях: номинативном, идентификационном и дифференциальном. Основное назначение номинативного уровня – обозначать объект, служить его именем; идентификационного – отождествлять имя с объектом номинации; дифференциального – различать однородные предметы, лица, явления действительности<sup>13</sup>.

Dokonała również klasyfikacji konceptualnej artionimów; według niej dzielą się one na następujące kręgi tematyczne: człowiek (portrety), czas (tytuły dzieł sztuki, w których pojawia się określenie czasu – konkretnej daty, bądź pory roku), miasto, przyroda, wydarzenia. Oczywiście owe koncepty mogą się łączyć w rozmaitych konfiguracjach<sup>14</sup>.

Kwestią nie poruszoną w wyżej cytowanych pracach, a dla niniejszego artykułu bardzo istotną, jest pytanie, czy artionimem może być nazwa dzieła architektonicznego. Architektura to przecież także dziedzina badana przez historię sztuki, choć wyłącznie w aspekcie jej zewnętrznej formy. Nazwa budowli jest przypadkiem specyficznym, gdyż to dzieło sztuki, do którego można dosłownie wejść: jest konkretnym miejscem na planie miasta. Pojawia się zatem wątpliwość, czy nazwa budynku to toponim czy artionim. W moim przekonaniu jest to zależne kontekstu – gdy obiekt architektoniczny jest opisywany w kontekście jego położenia czy jako miejsce akcji, jego nazwę można uznać za toponim. Gdy zaś rozważany jest jako dzieło sztuki, wtedy staje się ona artionimem. Warto też dodać, że nazwy niektórych dzieł architektonicznych z Włoch funkcjonują w polskiej literaturze w dwóch wersjach: jako cytat oraz jako tłumaczenie; przykładem posłużyć może Basilica (Papale di San Paolo) fuori le Mura znana

<sup>11</sup> Zob.: Ю. В. Менжинская, *Артионимия как раздел ономастики: подходы, терминологический аппарат, отличительные свойства*, „Ономастика в Смоленске и Витебске: проблемы и перспективы исследования” 2017, № 5, s. 125–127.

<sup>12</sup> Е. А. Бурмистрова, *Названия произведений искусства как объект ономастики*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоградский государственный педагогический университет, Волгоград 2006, s. 6 (praca niepublikowana).

<sup>13</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 10.

w polskiej literaturze jako Bazylika św. Pawła za Murami. Pokazuje to pewną specyfikę artionimu architektonicznego.

Trzeba zaznaczyć, że tytuł dzieła sztuki także jest jego istotnym elementem, gdyż wpływa na jego wydźwięk; można by nazwać artionim werbalnym mostem między odbiorcą a wizualnym dziełem sztuki. Czasami był on nadawany przez samego artystę, który w ten sposób proponował odbiorcy samodzielnie konkretną interpretację. Zdarzało się również, że dzieło sztuki otrzymywało nazwę później. Wiele obrazów funkcjonuje w literaturze (a zatem w świadomości kulturowej) pod różnymi tytułami. Prowadzić może to do pewnego zmylenia odbiorcy, w związku z czym tłumacz powinien wybrać wariant, który jest najbardziej rozpowszechniony. Tytuł dzieła sztuki sprawia, że jest ono rozpoznawalne, dlatego „переводчик должен быть очень внимательным при переводе артионима, чтобы сделать его таким же звучным и значимым, как оригинал”, jak pisała Natalia Muchamietgariejewa<sup>15</sup>.

W przypadku *Obrazów Włoch* pojawiła się jeszcze jedna, bardzo specyficzna trudność: artionimy, podobnie jak toponimy i antroponimy, pochodzą w większości z języka włoskiego, gdyż w dziele jest mowa głównie o włoskich artystach; w samym więc rosyjskim oryginale występują one jako tłumaczenia, dlatego w polskim tekście mamy do czynienia poniekąd z tłumaczeniem pośrednim bądź wyborem ekwiwalentów zakorzenionych w polskiej literaturze naukowej. Hertz lakonicznie stwierdził, że wybierał nazwy tradycyjnie przyjęte, jeśli było to możliwe, odwołując się do nomenklatury podawanej w dotyczących poszczególnych twórców artykułach *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN* lub w nowszej polskiej literaturze przedmiotu<sup>16</sup>.

Podstawowym problemem, z jakim musiał zmierzyć się Paweł Hertz, było oczywiście oddanie literackiego piękna utworu, co miało służyć głównemu celowi ekfrazy, czyli unaocznieniu konkretnych dzieł sztuki. Drugą funkcją dzieła Muratowa było również przekazanie konkretnej wiedzy z zakresu historii sztuki, co sprawia, że pojawiają się w nim konkretne terminy, nazwy własne, a w szczególności artionimy, odwołania do literatury naukowej oraz źródeł literackich. Kwestiom związanym z przekładem nazw własnych przyjrzymy się na przykładzie kilku konkretnych esejów; ze względu na obfitość materiału nie sposób tutaj przedstawić absolutnie wszystkich przykładów nazw własnych pojawiających się na kratach *Obrazów Włoch*. W związku z tym omówione przykłady artionimów

<sup>15</sup> Н. М. Мухаметгареева, *Артионим во французском и русском искусствоведческих дискурсах: лингвокультурологический аспект перевода, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, Уфа 2017, s. 58 (praca niepublikowana).

<sup>16</sup> P. Hertz, *Od tłumacza*, [w:] P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 2, przeł. P. Hertz, Warszawa: PIW 1972, s. 376.



i antroponimów z esejów *Пленный дух*, *Барокко* oraz *Путями Пьеро делла Франческа*. Dotyczą one kolejno rzeźby, architektury oraz malarstwa, dzięki czemu można porównać, jak tłumaczone są nazwy własne w obrębie różnych rodzajów sztuk plastycznych.

Szkic pod tytułem *Пленный дух*<sup>17</sup> został poświęcony rzeźbie. Jego głównym bohaterem jest Michał Anioł i rzeźby z grobowców z tzw. Nowej Zakrystii San Lorenzo we Florencji. Warto tutaj zwrócić już na samym początku na tłumaczenie imienia tego wybitnego artysty, którego patronem był Archanioł Michał: Michelangelo Buonarroti w języku polskim funkcjonuje jako Michał Anioł, co jest kalką; rosyjscy historycy sztuki znają go zaś jako Микеланджело, czyli pod oryginalnym imieniem w transkrypcji. Co ciekawe, to samo imię nosił inny artysta – Michelangelo Merisi da Caravaggio; nigdy jednak nie spotkamy go w polskiej literaturze przedmiotu jako „Michała Anioła Merisiego z Caravaggio”, bo tak należałoby dosłownie przetłumaczyć. To, że w historii sztuki znanej Polakom pojawił się tylko jeden Michał Anioł, podkreśla wyjątkowość Buonarrotiego.

Artionimów w tymże szkicu pojawia się zaledwie kilka. Pierwszym z nich jest nazwa kościoła *Сан-Лоренцо*, w tłumaczeniu Hertza *San Lorenzo*; w obu przypadkach jest to bezpośrednie przeniesienie oryginału: w rosyjskim poprzez transkrypcję, po polsku poprzez cytat. Dopuszczalną nazwą tej budowli w języku polskim jest również kościół św. Wawrzyńca we Florencji<sup>18</sup>. Następnie zostają wymienione tradycyjne nazwy figur z grobowców: *Утро*, *Вечер*, *День* i *Ночь*. Polskie odpowiedniki to *Poranek*, *Wieczór*, *Dzień* i *Noc*. Zarówno w języku rosyjskim, jak i polskim są to dosłowne tłumaczenia włoskiego oryginału, ustalone w literaturze przedmiotu<sup>19</sup>. Wynika to z faktu, że Michał Anioł jest powszechnie znany, więc przekłady tytułów jego dzieł nie budzą szczególnych wątpliwości. Warto też dodać, że owe rzeźby to personifikacje zjawisk; nie odnoszą się one do mitologii greckiej.

Michał Anioł jest uznawany za prekursora baroku; Muratow wspominał o tym w eseju poświęconym głównym założeniom tego stylu w sztuce. Nie zaskakuje zatem czytelnika tytuł: *Барокко* (ОИ, s. 374–394). Tekst podzielony jest

<sup>17</sup> П. Муратов, *Образы Италии*, Санкт-Петербург: Азбука 2019, s. 189–194. Wszystkie cytaty w języku rosyjskim na podstawie tego wydania. Numery stron podaję w nawiasie po cytacie ze skrótem ОИ; P. Muratow, *Образы Влох*, t. 1, przeł. P. Hertz, Warszawa: PIW 1972, s. 198–203. Wszystkie cytaty w języku polskim na podstawie tego wydania. Numery stron podaję w nawiasie po cytacie ze skrótem ОВ.

<sup>18</sup> A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 1, Warszawa, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1985, s. 268. Dla ścisłości dodam, że pierwsze wydanie tej pracy ukazało się w 1970 roku, czyli dwa lata przed wydaniem *Образов Влох*. Mogła być zatem znana Hertzowi jako podstawowe kompendium dotyczące sztuki renesansu i baroku. Do tej pory publikacja ta służy studentom historii sztuki jako główna lektura na egzamin z historii sztuki nowożytnej.

<sup>19</sup> Por.: A. Bochnak, *Historia sztuki...*, s. 169 oraz М. В. Алпатов, *Всеобщая история искусств*, Москва-Ленинград: Искусство 1949, t. 2: *Искусство эпохи возрождения и нового времени*, s. 63.

na dwie części, co tworzy pewnego rodzaju dyptyk: pierwsza część dotyczy cech barokowych w architekturze Rzymu, a w drugiej, przedstawiono zostały losy Krynstyny Aleksandry, królowej szwedzkiej jako przykładowi barokowej damy. Miało to na celu ukazanie nie tylko baroku jako stylu w sztuce, ale również jako epoki ze specyficzną obyczajowością. Z oczywistych względów przyjrzymy się tutaj fragmentowi o architekturze.

Pojawiają tutaj nazwy kościołów i willi, co do których można mieć wątpliwości, czy są one toponimami czy artionimami. Są one rozważane tutaj jako dzieła sztuki, więc skłaniam się do uznania ich za artionimy, jak proponowałam wcześniej. Muratow wymienił wiele budynków:

Такова площадь перед Собором св. Петра с колоннадами Бернини и фонтанами Мадерны. Таковы Квиринал и фонтан Треви, и таково, наконец, Корсо с церквами Дездемо Мария, Сан-Марчелло и Санта-Мария ин Виа Лата, с дворцами Русполи, Киджи, Шарра и Дория (ОИ, s. 376).

Taki jest plac przed bazyliką Św. Piotra z kolumnadami Berniniego i fontanną Maderny. Taki jest Kwirynał i fontanna di Trevi, a wreszcie Corso z kościołami Gesù e Maria, San Marcello i Santa Maria in Via Lata oraz z pałacami Ruspoli, Chigi, Sciarra i Doria (OW, t. 1, s. 374).

W zacytowanym fragmencie można zauważyć transkrypcje włoskich nazw, co raczej nie zaskakuje, gdyż jak już wspomniałam, jest to typowym rozwiązaniem (podobnie jak cytaty w polskiej wersji). Warto jednak zwrócić na drobne różnice w transkrypcji: w nazwach kościołów między Сан и Санта (po włosku San – skrót od Santo oraz Santa – Święta) oraz imieniem patrona świątyni konsekwentnie pojawia się dywiz, którego we włoskim oryginale nie ma. W nazwie fontanny di Trevi pominięto przyimek di (фонтан Треви zamiast „фонтан ди Треви”). Oprócz tego zarówno w rosyjskim, jak i polskim tekście mamy do czynienia z całkowitymi adaptacjami: Квиринал oraz Kwirynał (wł. Quirinale), czyli najwyższe wzgórze Rzymu, a także Собор св. Петра i bazylika Św. Piotra – najśłynniejsza chyba świątynia katolicka. Podkreśla to znaczenie tych miejsc, które prawdopodobnie są znane ze słyszenia każdemu człowiekowi na świecie: wiadomo, że mówiąc bazylika świętego Piotra każdy ma na myśli jedną konkretną budowlę w Rzymie.

W przypadku nazwisk artystów także zastosowana została transkrypcja w wersji rosyjskiej, a w polskiej cytat:

В последнюю четверть XVI в., в годы твердого и решительного папы Сикста V, мы находим новый стиль вполне конституированным в церквах и дворцах, построенных Джакомо делла Порта, Карло Мадерна, Доменико Фонтана, Лунги-старшим и Фламинио Понцио (ОИ, s. 377).



W ostatniej ćwierci wieku XVI, za pontyfikatu surowego i energicznego papieża Sykstusa V, natkamy nowy styl, ostatecznie okrzyknięty w kościołach i pałacach, które wznosili Giacomo della Porta, Carlo Maderna, Domenico Fontana, Longhi Starszy i Flaminio Ponzio (OW, t.1, s. 376).

Zwraca na siebie uwagę tutaj nazwisko Longhi z przydomkiem Starszy, co w obu wariantach jest dosłownym tłumaczeniem włoskiego przydomka *il vecchio*, który został mu nadany dla odróżnienia od wnuka, który także nosił imię Martino. Powyżsi artyści są znani raczej specjalistom, stąd zachowanie ich oryginalnych nazw. Oprócz tego imię papieża, brzmiące po łacinie Xystus zostało zamienione na odpowiedniki funkcjonalne, co jest pewnego rodzaju tradycją, gdyż przybrane imiona papieża są tłumaczone. Dotyczy to również współczesnych biskupów Rzymu: Jan Paweł II jest przecież znany Rosjanom jako Иоанн Павел II, a osobom anglojęzycznym jako John Paul II.

W szkicu *Путьми Пьеро делла Франческа* Muratow opisuje między innymi cykl fresków renesansowego malarza Piero della Francesca *Legenda Krzyża Świętego* w bazylice San Francesco w Arezzo. Muratow zwrócił szczególną uwagę na trzy freski z całego zespołu: *Król Salomon przyjmuje królową Saby*, *Zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjuszem* oraz *Zwycięstwo Herakliusza nad Chosroesem*. Same artionimy nie padają w oryginale; tytuły podane są tutaj według przypisu Hertza (OW, przypis 12, t. 2, s. 179). Warto dodać, że nie są one ustalone i w opracowaniu Bochnaka brzmią one *Podróż królowej Saby do Jerozolimy*, *Bitwa Herakliusza z Chosroesem* oraz *Bitwa Konstantyna i Maksencjusza na Moście Mulwiskim*<sup>20</sup>. Udowadnia to moją wcześniejszą tezę o pewnej niestałości i umowności tytułów dzieł sztuki.

Две битвы заканчивают внизу обе стены. Над ними, видимо, более всего потрудился Пьеро делла Франческа. Движение, натиск, страсти борьбы не удались, быть может, художнику, слишком созерцательному и ясному, слишком процессиональному и торжественному. Победу Константина, поражение Хозроя видел он лишь как радость сияющих воздухом красок – белых коней, голубого неба, отражающегося в чудесной зелено-голубой реке, серебристых лат, веронезовых и алых камзолов, копий, предвосхищающих «Las Lanzas» Веласкеса, знамен, рыжего с черным орлом и красного с зеленым драконом. Фигуру за фигурой, краску за краской должны были бы мы изучать в битве Хозроя, где искусство Пьеро достигло последней сложности (ОИ, s. 597).

U doły na obu ścianach widnieją freski przedstawiające dwie bitwy. Wydaje się, że im właśnie Piero della Francesca poświęcił najwięcej wysiłku. Malarz, który nade wszystko odznaczał się zamiłowaniem do refleksji oraz jasności i najchętniej przedstawiał orszaki i uroczystości, tu niezbyt udatnie ukazał ruch, napór i namiętności bitewne. Zwycięstwo Konstantyna i klęskę

<sup>20</sup> A. Bochnak, *Historia sztuki...*, s. 141.

Chosroesa widział jedynie jako radosny blask barw prześwietlonych powietrzem – białych rumaków i błękitnego nieba odbijającego się w cudownej zielonobłękitnej rzece, srebrzystych zbroi, kamizel o odcieniach szkarłatu i *vert Véronèse*, spis zapowiadających *Las Lanzas Velázqueza*, sztandarów, rudego z czarnym orłem i czerwonego z zielonym smokiem. Patrząc na ową bitwę z Chosroesem, gdzie malarstwo osiągnęło niezwykle wprost kunszt, należałoby właściwie studiować postać za postacią i barwę za barwą (OW, t. 2, s. 169).

Wśród przymiotników opisujących rozmaite barwy użyte przez artystę pojawił się jeden szczególnie intrygujący: *веронезовый*. W wersji Hertza brzmi on *vert Véronèse*. Intuicja miłośnika malarstwa nie zawiedzie nas, jeśli skojarzymy to wyrażenie z Paolo Caliari zwanym Veronese, czyli malarzem włoskim żyjącym w latach 1528–1588. Jego przydomek oznacza dosłownie „weroński”, gdyż pochodził z Werony<sup>21</sup>. Samo zaś tajemnicze wyrażenie pochodzi z języka francuskiego i oznacza *zieleń Veronese’a* – w takiej wersji znajdziemy je chociażby na puszcze zielonej farby. Jest to nazwa pigmentu, jak przeczytać można w Słowniku Terminologicznym Sztuk Pięknych: „zieleń szwajfurcka (*Veronese’a*), octanoarsenin miedzi, wyprodukowany w 1814 w Schweinfurcie, o ostrym, zimnym błękitnawym tonie, jako silnie trująca wyszła z użycia”<sup>22</sup>. Użycie przez Muratowa takiego przymiotnika jest zatem anachronizmem (Piero della Francesca tworzył przecież około stu lat przed Veronensem), który jednak wydaje się na miejscu, jako przejaw myśli, że historia sztuki jest pewnego rodzaju przenikającą się siecią. Zastosowanie przez Hertza wersji francuskiej sprawia jednak, że określenie stało się nieco niezrozumiałe i wymagało poszukiwań. Brakuje więc tutaj przypisu, który objaśniły czytelnikowi znaczenie francuskiego wyrażenia. Samo określenie barwy nie jest nazwą własną, ale odnosi się do konkretnego artysty, dlatego warto było go tutaj przytoczyć.

W zacytowanym fragmencie zauważyć można dwa imiona postaci historycznych – zwycięskiego cesarza Konstantyna oraz szacha Chosroesa II. Pierwszy władca jest raczej powszechnie znany, gdyż to on uczynił chrześcijaństwo oficjalną religią Rzymu; w związku z tym, że jest to postać historyczna silnie zakorzeniona w ogólnej świadomości jej imię istnieje w języku rosyjskim i polskim jako odpowiedniki funkcjonalne: Konstantyn i Константин (łac. Constantinus). Kim zaś był drugi władca, zostało wyjaśnione w przypisie Hertza (przypis 16, OW, t. 2, s. 181). W obu wersjach *Obrazów Włoch* jego imię pojawiło się jako adaptacja: Хозрой i Chosroes. Warto dodać, że we współczesnej polskiej i rosyjskiej literaturze naukowej monarcha funkcjonuje pod imionami Chosrow II i Хосров II Парвиз<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>22</sup> *Pigment*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1996, s. 314.

<sup>23</sup> Zob. np. *Kanony Szkoły w Nisibis*, przeł. A. Izdebski, „U schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze” 2014, № XIII, s. 115–132 oraz E. A. Мехамадиев, *Арабоязычные истории IX*

Oprócz tego pojawiło się odniesienie do obrazu hiszpańskiego malarza Diego Velázqueza. Jego tytuł w obu wersjach tekstu został podany w po hiszpańsku (*Las Lanzas*); w rosyjskiej łacinką, co warte zaznaczenia, z przypisem autora tłumaczącym dosłownie tytuł (*Конья*). W polskim przekładzie przypis jest znacznie obszerniejszy: podano datę powstania oraz miejsce przeznaczenia obrazu. Tłumaczenie tytułu dzieła jest jednak niedosłowne: *Poddanie Bredy*. W polskiej literaturze przedmiotu nie występuje literalny przekład artonimu – zawsze jest to oryginał *Las Lanzas* bądź *Poddanie Bredy*<sup>24</sup>. W rosyjskich badaniach także można spotkać tytuł *Сдача Бреды*<sup>25</sup>. Ponownie okazuje się zatem, że dzieło sztuki może funkcjonować pod wieloma tytułami, nawet jeśli wykonał jej jeden z tak zwanych „wielkich mistrzów”.

Okazuje się zatem, że przekład tekstu związanego ze sztuką bywa wyzwaniem, wymagającym dogłębnej wiedzy faktograficznej, erudycji, wrażliwości i dokładności terminologicznej. Esej dotyczący sztuki łączy w sobie literackie piękno, ale również pewne elementy tekstu specjalistycznego, co sprawia, że tłumaczenie takiego utworu może być w dwójnasób trudnym zadaniem. Ukazane wyżej zestawienie nazw własnych pokazuje pewnego rodzaju niekonsekwencję. Nazwy postaci historycznych zazwyczaj funkcjonują jako adaptacje, gdy dotyczą one osób szczególnie znanych, takich jak Michał Anioł czy Konstantyn Wielki. W przypadku mniej oczywistych postaci występują głównie cytaty. Cytatami posługujemy się także w przypadku większości budowli (kościół San Marcello i Santa Maria in Via Lata). Najbardziej skomplikowaną kwestią okazują się nazwy rzeźb i obrazów. Mogą one funkcjonować pod różnymi tytułami, w szczególności, jeśli są one opisowe, jak w przypadku fresków Pjera della Francesco.

„Wiedziałem, gdzie mam szukać tego, czego nie wiem, słowem, uważałem, że jestem dobrze przygotowany do tej pracy”<sup>26</sup> – tak skrótowo tłumacz skomentował swój niezwykle trud, pozostając w cieniu autora przekładanej książki. Należy pamiętać, że użycie niewłaściwego tytułu dzieła sztuki może być poważnym przekłamaniami wprowadzającym czytelnika w błąd. W związku z tym trzeba być szczególnie uważnym w przypadku tłumaczenia artonimów; wymaga to sprawdzenia w literaturze przedmiotu, pod jakim tytułem najczęściej funkcjonuje dany obraz, rzeźba bądź budynek.

---

– начала X в. Ад-Динавари и Ат Табари об армянских войсках на службе в византийской армии в 590–591 гг.: к вопросу о роли армянской родовой знати (Нахараров), „Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates” 2020, т. 6, № 3 (23), s. 105–117.

<sup>24</sup> A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 2, Warszawa 1985, s. 345.

<sup>25</sup> М. Алпатов, *Всеобщая истори...*, s. 177.

<sup>26</sup> P. Hertz, *O Muratowie...*, s. 18.

## References

- Alpatov, Mikhail. *Vseobshchaya istoriya iskusstv*. Vol. 2: *Iskusstvo epokhi vozrozhdeniya i novogo vremeni*. Moskva-Leningrad, 1949.
- Białostocki, Jan. *Czy historykowi sztuki wolno być literatem?* In: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*. Warszawa, 1987: 225–230.
- Bochnak, Adam. *Historia sztuki nowożytnej*. Vol. 1–2. Warszawa, 1985.
- Burmistrova, Elena. *Nazvaniya proizvedenii iskusstva kak obekt onomastyki. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Volgograd, 2006.
- Hejwowski, Krzysztof. *Iluzja przekładu: przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice, 2016.
- Hertz, Paweł. *O Muratowie*. In: *Paweł Muratow: w 110. rocznicę pierwszego wydania "Obrazów Włoch"*. W 50. rocznicę polskiego przekładu. Warszawa, 2022: 17–19.
- Hertz, Paweł. *Od tłumacza*. In: *P. Muratow. Obrazy Włoch*, transl. P. Hertz. Vol. 2. Warszawa 1972: 373–376. "Kanony Szkoły w Nisibis", transl. A. Izdebski. *U schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze*. No. 13 (2014): 115–132.
- Karpiński, Wojciech. "Promieniowanie Muratowa". *Zeszyty Literackie*. No. 2 (106) (2009): 68–74.
- Litvin, Ivan. *Instruksiya po russkoi peredache geograficheskikh nazvanii Italii*, ed. A. Z. Skripnichenko. Moskva, 1977.
- Mekhamadiev Evgenii. "Araboyazychnye istoriki IX – nachala X v. Ad-Dinavari i At-Tabari ob armyanskikh voyskakh na sluzhbe v vizantiskoi armii v 590–591 gg.: k voprosu o roli armyanskoi rodovoi znati (Nakhararov)". *Vestnik Tumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. Vol. 6. No. 3 (23) (2020): 105–117.
- Menzhinskaya, Yuliya. "Artionimiya kak razdel onomastiki: podkhody, terminologicheskii apparat, otlichitelnye svoistva". *Onomastika v Smolenske i Vitebske: problemy i perspektivy issledovaniya*. No. 5 (2017): 125–127.
- Mukhametgareeva, Natalya. *Artionim vo frantsuzskom i russkom iskusstvedcheskikh diskursakh: lingvokulturologicheskii aspekt perevoda. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Ufa, 2017.
- Muratov, Pavel. *Obrazy Italii*. Sankt-Peterburg, 2019.
- Muratow, Paweł. *Obrazy Włoch*, ed. P. Hertz. Vol. 1–2. Warszawa, 1972.
- Pigment*. In: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, ed. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota. Warszawa, 1996.
- Vlakhov, Sergej; Florin, Sider. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva, 1980.
- Wolnicz-Pawłowska, Ewa. "Standaryzacja nazw geograficznych poza granicami Polski: problematyka językowa". *Prace Językoznawcze*. Vol. 8 (2006): 79–93.