Polono-Italica
Fabrica Litterarum
2024, nr 1 (7), s. 1–16

www.fabricalitterarum.com
ISSN 2658-185X
https://doi.org/10.31261/FLPI.2024.07.06

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Dariusz Czaja

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: dariusz.czaja61@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8627-1415

Baśń włoska. Pasaże radosne

Abstract

Italian Fairy Tale. Joyous Passages

Images of Italy by Pavel Muratov, the eminent Russian historian of art and the excellent writer as well, have been published over than one hundred years ago. This masterpiece seems to be very well known today and is commonly regarded as a very sophisticated guide of Italian art and architecture. The author presents that such kind of conceiving this legendary book is a typical form of misreading. On the contrary: he emphasizes its cognitive and literary merit. Finally, he reveals the real content of *Images of Italy* as a special form of Nietzschean *gaya scienza*, and at the same time, as a still vivid source of the existential joy.

Key words: Italy, Italian journey, art, ekphrasis, landscape, joy

Słowa kluczowe: Włochy, podróż włoska, sztuka, ekfraza, krajobraz, radość

CC BY SA

Nie wiedza, ale radość
Ma być udziałem śmiertelnych.
Friedrich Hölderlin

1.

Jeszcze raz o Włoszech? Jeszcze raz.

I jest po temu poważny powód: *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa. Książka u nas znana i nieznana, z naciskiem na to ostatnie. Albo może tak: znana, ale nie w pełni roz-poznana. Owszem, przez lata chwalona i wysławiana, ale czytana zazwyczaj po wierzchu i bez polotu, a zwłaszcza bez głębszego zrozumienia, na które z całą pewnością zasługuje. Jakże mylą się ci, którzy ustawiają ją na półce z innymi *italienische Reisen*, niechby nawet najbardziej szacownymi i nobliwymi (Goethe, Taine, James *e altri*). Albo ci, którzy traktują wielką księgę Muratowa jako wyrafinowany przewodnik po Włoszech. Tymczasem, miejsce *Obrazów Włoch* nie jest pośród bedekerów, co powoli dochodzi do coraz większej rzeszy czytelników. Rosyjski wydawca współczesnej reedycji pierwszego wydania z 1912 roku, w notce wstępnej ostrzega nieco przepraszająco, acz stanowczo: „eto nie rukowoditiel'" (Muratow 1912: 3). Oprócz niewątpliwych walorów poznawczych, oprócz dziesiątków nazwisk twórców i tytułów dzieł, którymi wypakowane są obydwa tomy, oprócz kreślonych wprawną ręką opisów krajobrazu i niezliczonych odniesień historycznych, w swoim wymiarze intelektualnym ta księga wykracza, i to na wiele sposobów, poza rutynowy gatunek prozy podróżnej. Upierałbym się, że w swojej warstwie niejawnej *Obrazy Włoch* to dzieło nade wszystko o ambicjach historiozoficznych. A jego miejsce nie jest pośród turystycznej konfekcji, lecz na półce z wielką eseistyką i literaturą, zwaną dawniej piękną. Książka ukazała się ponad sto lat temu (pierwsze wydanie), choć dla urodzonych później czytelników jej modernistyczne uwikłanie i rosyjski adres nie stały się – jak miało się okazać – żadnym obciążeniem. Zadziwiające i niemal nie do uwierzenia, ale obecne w niej intuicje dotyczące inicjacyjnej roli sztuki, konsolacyjnej siły pejzażu, czy ustalenia o formotwórczej roli kultury, angażują nas nadal. Dotyczą i dotykają nas z dużą siłą. Dodajmy, że ta jej niepokojąca aktualność po latach, to niejedyna wpisana w nią zagadka.

Czymkolwiek bowiem są *Obrazy Włoch*, niestroniące, rzecz jasna, od powabów krajobrazowych, architektonicznych i malarskich, to nade wszystko rozpisana na wiele rozdziałów, zniuansowana historycznie i artystycznie, opowieść o pewnej przygodzie człowieka, w jego zachodniej, dokładniej rzecz biorąc: włoskiej edycji. Dzieło, pospołu, historyczne, artystyczne i antropologiczne, nie mówiąc już o walorach literackich, które nie są tu kwiatkiem do kożucha, ale – co postaram się pokazać – tworzą integralną całość z zawartością informacyjną książki. Innymi słowy: forma tej

opowieści (albo to, co zwykle „formą" nazywamy) nie jest niekoniecznym dodatkiem do rozległej erudycji historyczno-sztucznej autora, ale j e s t także treścią (tym, co zwykle „treścią" nazywamy) tej zachwycającej wciąż księgi. A w każdym razie tworzy z nią inherentną całość. Jej nieprzemijający urok bierze się między innymi stąd, że „forma" i „treść" tworzą tu niepodzielną jedność, formują szlachetny stop o najwyższej próbie jakości. Nie wszystkie preferencje estetyczne Muratowa musimy dziś podzielać, nie wszystkie jego zachwyty są dla nas przekonujące, nie wszystkie jego atrybucje przetrwały próbę czasu, ale – raz jeszcze – nie na tym polega wielkość tej księgi, nie tu zdeponowany jest jej geniusz. To wielka księga o ambicjach poznawczych i diagnostycznych. Dzieło klasyczne, w rozumieniu, jakie nadał temu określeniu George Steiner:

> Definiuję określenie „klasyczny", tak w literaturze, muzyce, sztukach pięknych, jak i w narracji filozoficznej, jako formę znaczącą, która nas „czyta". Czyta nas bardziej, niż my ją (słuchamy, czy oglądamy). W tej definicji nie ma nic paradoksalnego ani zagadkowego. Za każdym razem, kiedy wchodzimy w kontakt z dziełem klasycznym, to ono będzie dla nas pytaniem. Będzie wyzwaniem dla zasobów naszej świadomości i intelektu, umysłu i ciała (nasz respons estetyczny a nawet intelektualny ma w znacznym stopniu naturę cielesną). Klasyk zapyta nas: „czy zrozumiałeś?", „czy odpowiedzialnie przemyślałeś?", „czy jesteś gotowy zareagować na pytania, możliwości, przemiany wzbogacenia życia, które przed tobą postawiłem?" (Steiner 1997: 19).

Biorąc za miarę klasyczności nieoczywiste słowa Steinera, nawet ślepy na jedno oko stwierdzi, że arcydzieło Muratowa wypełnia zawartość jego „definicji" dzieła klasycznego, i to z solidną nadwyżką. Napisane w innym czasie, na początku ubiegłego stulecia (1911–1912), na chwilę przed potopem, dzieło rosyjskiego pisarza nie jest modernistycznym bibelotem, nie emanuje zapachem naftaliny, przeciwnie: wciąż angażuje zmysły, porusza i wzywa do rozumnego responsu. A sam Muratow, szczęśliwie nie został pokryty kilogramami brązu; jak na klasyka – jest nadzwyczaj żywy, by nie rzec: ożywiony.

2.

O niewiarygodnej zupełnie historii wieloletniej nieobecności *Obrazów Włoch* w europejskiej świadomości, o szokującym zapomnieniu tej księgi w świecie języków zachodnich (przez wiele dziesięcioleci istniało tylko jedno tłumaczenie: polskie!),

pisałem w innym miejscu (Czaja 2020: 252), teraz chciałbym zająć się czym innym. Jest mianowicie pewien komponent, który tajemniczo przenika niemal wszystkie akapity mitycznej *Xięgi* Muratowa, naznacza ją własną sygnaturą i sprawia, że wciąż chcemy do tych dwóch tomów wracać. Bez wątpienia: dzieło to przenika niewidzialnie (acz dojmująco realnie!) szczególna aura; wspominają o niej bez mała wszyscy jego czytelnicy. A na pewno ci, dla których było ono ważne, życiowo formatywne. Przyjmijmy na początek ostrożnie, jako pewną hipotezę badawczą, że ma ona – najogólniej rzecz ujmując – coś wspólnego z radością. I że ta, emanująca z książki, osobliwa w i e d z a r a d o s n a mieni się wieloma kolorami i odsłania na różne sposoby.

A więc może najpierw: radość spotkania z *Obrazami Włoch*, radość odkrycia dla siebie tej nadzwyczajnej księgi. We wspomnieniach wielu czytelników pojawia się to, nieporównywalne z niczym, odczucie rzadkiej radości, która bierze początek w lekturze dzieła Muratowa. Opowieści te skonstruowane są niemal zawsze według tego samego wzoru, właściwego literaturze przygodowej: przypominają niespodziewane odkrycie archeologa, który – nagle, nieoczekiwanie – natyka się na znalezisko wielkiej wartości. Bo też w istocie, są to najczęściej opowieści o odnalezieniu skarbu i, podobnie jak w klasycznych bajkowych narracjach, ów drogocenny skarb (niemal jak życiodajny eliksir) będzie miał moc ożywiania, obdarzony zostanie energią, zdolną radykalnie odmienić czyjeś życie. Z licznych przykładów zauroczeń dziełem Muratowa przywołam tylko dwa, za to wielce instruktywne, przykłady.

Najpierw Paweł Hertz, autor polskiego tłumaczenia *Obrazów Włoch*. Jego przekład jest dzieckiem błogosławionego przypadku i zadawnionej miłości do włoskiego świata. Czytając polskie tłumaczenie, gęste, rozwibrowane, muzyczne w swojej lotnej kadencji, z lekko archaizowanym stylem (naśladujące w tym oryginał), z leksyką, która po części nie jest już aktywna w żywej polszczyźnie, nie mamy przez chwilę wrażenia, że czytamy przekład, że korzystamy z pomocy pośrednika. Od początku spotkanie Hertza z dziełem Muratowa miało w sobie coś z miłosnego zauroczenia, tłumaczenie było jego konsekwencją. Tak o tym pisze tłumacz:

> Wprowadziłem tę książkę do mojego programu tłumaczeń. Bardzo chciałem ją przetłumaczyć. Wiedziałem, że będzie to dla mnie wielka radość, bo pochłoną mnie na jakiś czas rzeczy i sprawy, które lubię, na których trochę się znam. Wiele miejsc, budowli, obrazów opisanych przez Muratowa widziałem kiedyś na własne oczy. […] Wydaje mi się, że to najstaranniej i najpiękniej przetłumaczona przeze mnie książka (Hertz 1997: 392).

Mam wrażenie, że w cytowanym fragmencie zapisało się coś ważnego dla zrozumienia księgi Muratowa. Zauważmy: w wypowiedzi Hertza godne podkreślenia są dwie kwestie: wyraźnie deklarowany entuzjazm ze spotkania z dziełem klasy najwyższej i oczekiwana radość z pracy nad przekładem. Praca translatorska, oprócz proble-

mów technicznej natury, była dla niego przede wszystkim rodzajem podziękowania za – niedające się wymierzyć linijką – pożytki z lektury *Obrazów Włoch*. Dobrze przy tym pamiętać, że sama księga Muratowa to także owoc dziękczynienia, rzecz zrodzona z podzięki autora dla: kraju, pejzażu, sztuki, ludzi, dzieł. Z wdzięczności za otrzymany bezinteresownie dar. To poczucie bycia obdarowanym przenika niemal wszystkie strony *Obrazów Włoch*. A zadurzeni w księdze czytelnicy bezbłędnie odczytują tę podstawową, wpisaną czytelnie w tekst, intuicję.

Tak, z pewnością dzieło Muratowa to świadectwo namiętnego porywu, ale też gromadzącej się latami pełni doświadczenia; pełni, która w końcu się przelewa, która chce się uwolnić. Jak gdyby rosyjski pisarz czuł się niesiony przez jakąś niewidzialną siłę, która ku niemu płynie i która zmusza go do tego, żeby dać stosowny respons. W jego księdze tkwi utajony, ale czytelny imperatyw: trzeba się tym doświadczeniem, tą wiedzą, podzielić z innymi, w domyśle: z tymi, którzy pozostali w kraju, w bolszewickiej Rosji[1]. Muratow żywi mocne przekonanie, że – gromadzone przez niego latami – uczucia radosnego podziwu dla włoskiego żywiołu nie mogą zostać ukryte, zatrzaśnięte. Przeciwnie: muszą zostać uwolnione, wypowiedziane, zapisane, upublicznione. A gest ten podszyty jest u źródeł nieomylną świadomością, że spotkanie z włoskim światem ma zdolności prawdziwie przemieniające.

Mam wrażenie, że swoim przekładem Hertz chce odpowiedzieć na tę cudowną lekcję radosnej bezinteresowności, której sam zaznał jako czytelnik Muratowa. Czuje, że na jego piękne słowa musi odpowiedzieć własnym słowem; że musi dać piękny respons. Jest w tym nieomal dziękczynnym akcie nie tylko elementarna wdzięczność, ale też próba zatrzymania pamięci o tym, który był dla nas przewodnikiem po włoskim ogrodzie. Bez wątpienia: wdzięczność, obok pamięci, należy do rozległej i niedookreślonej fenomenologii radości.

A teraz Clive James. Jak wspomniałem, przez wiele dekad *Obrazy Włoch* nie zaistniały w żadnym z języków zachodnich i tylko nieliczni pojmowali wagę oraz znaczenie tej nieobecności[2]. Kilkanaście lat temu ukazał się opasły tom, zatytułowany *Cultural Amnesia*, autorstwa Jamesa, wybitnego brytyjskiego dziennikarza i eseisty (James 2007). Ta wielka księga, której napisanie zabrało mu prawie czterdzieści lat,

1 To imperatywne pragnienie współodkrywania włoskiego świata, dzielenia tej radości z innymi, pobrzmiewa u innego Rosjanina wiele lat później. Oto Leonid Batkin, rosyjski historyk sztuki włoskiego renesansu, pisze w przejmującym wyznaniu: „Przez całe życie zajmowałem się Włochami, a po raz pierwszy byłem w ubiegłym roku kilka dni w Rzymie i w Bari. Miałem jednak dziwne uczucie: dlaczego tylko ja? Myślenie w takiej chwili o bliskich, o wszystkich Rosjanach stojących na różnych przystankach i różnych sklepach, w ogromnych kolejkach, którzy nawet nie podejrzewają, że jest na świecie jeszcze inne życie, jest czymś oczywistym. Nie jest to żadna myśl altruistyczna. Jest to płacz nad wspólnym losem, w którym ma też udział i twoje jednostkowe życie" (Batkin 1996: 210).

2 Obecnie sytuacja nieco się zmienia. Całkiem niedawno pojawiło się tłumaczenie włoskie (Adelphi), a zapowiadane jest tłumaczenie angielskie (Northwestern University Press).

jest w gruncie rzeczy – opowiedzianą poprzez parustronicowe hasła, skrótowe biogramy – próbą nakreślenia nowej mapy europejskiej pamięci. Nowej, bo uwzględniającej to, co ze współczesnego myślenia wyparte, usunięte albo z tych czy innych powodów niedocenione bądź zapomniane. I w tym, powiedzieć trzeba, dość egzotycznym ogrodzie (Ellington i Miłosz, Einstein i Montale…) pojawia się znienacka postać Pawła Muratowa. Znać po tonie wypowiedzi i wyraźnej afektacji, że to niespodziewane odkrycie rosyjskiego pisarza i jego znakomitego dzieła było dla Jamesa wydarzeniem wielkiej wagi. Dość powiedzieć, że specjalnie nauczył się rosyjskiego, by móc przeczytać *Obrazy Włoch*, książkę, wedle niego, absolutnie cudowną, która – odwrotnie do swojej ponadczasowej wartości – została w świecie zachodnim kompletnie zapomniana.

Biogram Muratowa to w istocie ekstatyczna (acz podbudowana racjonalnymi argumentami) laudacja na cześć jego włoskiej księgi. To nieokiełznany wybuch radości z powodu tak niezwykłego znaleziska: „W świecie istnieje wiele nieznanych arcydzieł, lecz zwykle popadają w ten stan dlatego, że naprawdę nie są to utwory zbyt wysokich lotów. *Obrazy Włoch* – to prawdziwe nieznane arcydzieło" (James 2007: 527). Umieszczając księgę Muratowa na szerokim tle gatunku „podróży włoskiej", stwierdza James, że żadna książka z tej dziedziny nie wytrzymuje porównania z *Obrazami Włoch.* Powtarzam: żadna! Dzieło Muratowa, obwieszcza jednoznacznie i autorytatywnie, jest lepsze od – skądinąd wybitnych w swojej klasie – dzieł Goethego, Gregoroviusa, Burckhardta czy Symonsa:

> Lepsze od Goethego? Tak, lepsze od Goethego. Muratow odwiedził wszystkie te miasta i miasteczka, wiedział wszystko o sztuce i literaturze, miał stanowcze przekonania i cały ten kompleks myślowego i fizycznego doświadczenia zmieścił w skondensowanych, przejrzystych paragrafach, przesyconych znaczeniem i wrażliwością. Książka jest po prostu zbyt dobra, by jej istnienie było prawdą. Zanim ktokolwiek przetłumaczy ją na w miarę porządny angielski, jej entuzjasta będzie zawsze narażony na ryzyko, że ją sobie wymyślił. Ale ona istnieje naprawdę (James 2007: 527).

James pojął dość szybko, że w książce Muratowa chodzi o coś dużo głębszego niż o zwiedzanie włoskich miast, podziw dla włoskiej sztuki czy wyrafinowany smak podróżowania. Zobaczył w niej znakomity literacko tekst, dzieło pisarza dużej miary, ale także – a może przede wszystkim! – rzecz o duchowym spoiwie przenikającym dzieła sztuki, pejzaże, miasta. Jego eseistyczną miniaturę o Muratowie przenika dziecięca nieomal radość, że oto w późnym wieku natknął się on na książkę, która realnie zmieniła jego życie.

Myliłby się ten, kto by sądził, że entuzjazm Hertza jest przesadny, a afektacja Jamesa dla dzieła Muratowa i dla niego samego – nadmierna. Wiarygodne świa-

dectwa mówią o tym, że autor *Obrazów Włoch* był człowiekiem wielkiego formatu, a jego klasę intelektualną, niepoczytalną erudycję i nadzwyczajną wrażliwość podkreślali wszyscy co inteligentniejsi jego znajomi[3]. Spotkanie z Muratowem i towarzyszenie mu w wędrówce, zarówno po Rzymie, jak i po włoskich prowincjach, było dla wszystkich, którzy mieli to szczęście, źródłem nieskrywanego zachwytu. Jego przyjaciele dobrze wiedzieli, z kim mają do czynienia. I potrafili docenić jego atencję dla włoskiej sztuki, życia i krajobrazu, jego poznawczą zachłanność. A miał słuch nie tylko na wielką sztukę, ale i czułość dla mniej znanych dzieł, cieszył go zapach starych kamienic, kolor liści, smak wina w przydrożnej knajpie. To wszystko miało się kiedyś złożyć na wielką syntezę południowego świata zawartą w *Obrazach Włoch*…

3.

Piszący o dziele Muratowa podkreślają zwykle jego nadzwyczajne kompetencje w materii historii sztuki. To prawda: z *Obrazów Włoch* można by wykroić osobny, dość obszerny skrypt malarski czy architektoniczny – obydwa świadczące dobitnie o jego przepastnej erudycji w obszarze sztuki europejskiej i wyrafinowanym smaku estetycznym. W tym celu wolno przywołać kompetentne opisy architektury i dzieł malarskich, wskazywać na jego nadzwyczajne znawstwo w tej materii, komplementować pióro, które alchemicznie przemienia świat widzialny w – wywołujące wrażenie realności – hipnotyzujące ekfrazy. Tym razem jednak chciałbym odejść od tej rutyny. Wydaje mi się bowiem, że to, co najlepsze u Muratowa, skrapla się nie tylko w akapitach dotyczących włoskiej sztuki i architektury. Pojawia się, być może nawet silniej, także w innych rejonach jego czarownej księgi. Więcej: czasem zdaje mi się, że jej duchowa esencja zdeponowana jest we fragmentach, które nie mają nic wspólnego ze światem sztuki: nie dotyczą one wielkiego malarstwa czy porywających form architektury. To opisy włoskiego pejzażu, pisane – jak można by powierzchownie sądzić – na marginesach głównej narracji. Tymczasem, kto wie, może to w nich właśnie najmocniej wybrzmiewa muzyka opowieści Muratowa i jej fundamentalny duchowy przekaz.

Spójrzmy więc kontrolnie na kilka impresywnych i dających do myślenia przykładów. Zaręczam, że to tylko próba losowa; fragmentów o podobnym wydźwięku jest w księdze Muratowa znacznie więcej:

3 Znakomitym przykładem są wspomnienia Niny Berberovej, rosyjskiej emigrantki, która miała okazję włóczyć się po Rzymie razem z Muratowem, por. Berberova 1998: 191–192.

W maju brzegi jeziora są nie do poznania. Lasy, ciągnące się w kierunku Nemi, rozbrzmiewają śpiewem ptaków i tchną słodkim zapachem żółtych kwiatów janowca. Ze wzgórza, na którym wznosi się stary, czerwonobrązowy zamek Nemi, okrągłe jezioro wydaje się ciemnozielone, o niepojęcie głębokiej barwie. Przypomina czarę napełnioną jakimś osobliwym płynem, cięższym niż woda, czymś w rodzaju roztopionego zielonego kamienia. W dni mgliste, gdy patrzeć na nie z daleka, poprzez prześwity wysoko nad nim położonej willi Cesarini, wydaje się zaczarowane (Muratow 1972a: 410).

Na szczycie rosną chude południowe sosenki. Widać stamtąd zamglone wąwozy Apeninów, a bliżej, w dole, bielą się drogi, zagrody, sady i linie cyprysów okalających podmiejskie wille. Wchodząc na wzgórze, można po drodze nazbierać mnóstwo odłamków zielonego marmuru. Są rozmaitych odcieni, od prawie czarnych do malachitowych i jasnych jak spatynowany brąz. Warto schować te odłamki, aby potem, w ojczyźnie, gdy się na nie spojrzy, zobaczyć znowu małe miasteczko i pasiaste kościoły, gdzie biały marmur przeplata się z *verde di Prato*, i wspomnieć te niezbyt piękne, lecz zawsze miłe mury niby obraz Toskanii (Muratow 1972a: 243).

Ale nad Poggio a Caiano wciąż jeszcze unosi się obłok snu. W południe kwietniowe pałac śpi za zamkniętymi oknami o szlachetnym rysunku. Wiosenna słodka niemoc ogarnia kwiaty, których nikt nie ogląda. Nagle milkną ptaki na spróchniałych drzewach parku. Na pustej drodze wiodącej przez wieś drzemie stary pies, złożywszy pobielany łeb w jej miękkim kurzu. A nawet kurz śpi mocnym snem i wiatr nadaremnie usiłuje go przebudzić (Muratow 1972a: 234).

Słońce świeci tu łagodnie przez niewidoczną zasłonę, a zwierciadlana powierzchnia rzek trwa nieruchomo. Umbria stanowi wyraz osobliwej skłonności duszy ludzkiej. Podróżni, gromadzący się każdej wiosny w Asyżu, szukają dawno utraconej niewinności, do której nie przestaje tęsknić duch człowieka. Dopóki, jak za dni Wergiliusza, białe woły będą piły wodę z Klitumnu, a w ciepłym powietrzu nad polami Bevagnii będą, jak za czasów św. Franciszka, polatywały skowronki, dopóty świat będzie tu szukał skarbu czystości i szczęścia, aby nim okupić wiele swoich goryczy i klęsk. I dopóty Umbria Błogosławiona będzie radosnym schronieniem dla wszystkich strapionych i przygnębionych, wyspą ocalenia dla każdego, kto płynąc przez życie wciągnął na maszt swojej łodzi sygnał nieszczęścia (Muratow 1972b: 111).

Leżąc w cieniu świętego gaju, zaczynamy odczuwać wątły aromat ziemi, młodej trawy i wiecznej zieleni. Przez ciemne listowie dębów widać niebo rzymskie

> i obłoki, które długim szeregiem suną nad Kampanią. Cała przyroda już przeczuwa wiosnę, następuje jakaś niezwykle szczęśliwa pora roku. Ale nagle ogarnia nas żal. Dlaczego ta chwila nie może trwać wiecznie? Dlaczego musi minąć, zapaść się w bezpowrotną otchłań wspomnień?… (Muratow 1972a: 403).

Tyle wystarczy. Podobnymi w nastroju i wymowie fragmentami można by zapełnić spory zeszyt. Oczywiście, można je czytać głównie w kodzie fabularnym: jako watujące zasadniczą linię narracyjną „opisy przyrody". Albo też w kodzie retorycznym: i podziwiać niebywałą sprawność ekfrastyczną rosyjskiego pisarza, odkrywając przy okazji synestezyjne właściwości używanego przezeń języka. Zdaje mi się jednak, że w tych, malowanych delikatnym pędzelkiem, hipnotycznych obrazach, jest zdecydowanie coś więcej. Nie trzeba wielkiego talentu interpretacyjnego, by dostrzec, co jest dominantą opisywanych tu zdarzeń. Otóż ni mniej, ni więcej Muratow swoim giętkim piórem kreuje tu krainę spełnienia. Czytając uważnie te fragmenty, odczuć można bez trudu, wyzierającą z tych tekstów, nieomal fizyczną, radość b y c i a t a m. O ich autorze powiedzieć można dokładnie to samo, co Hugo von Hofmannsthal napisał o Goethem przemierzającym, spalone słońcem, sycylijskie przestrzenie: „Jego umysł nigdy nie trwał w tak majestatycznej równowadze między tym, co względne, i tym, co bezwzględne, niż wtedy, gdy zstąpił na tę szczęśliwą, jasną ziemię. Z bezgraniczną radością wnikał w szczegóły, w których dokonuje się odnowa naszego umysłu, a zarazem ogarniało go wyższe poczucie wszystko porządkującego ładu" (Hofmannsthal 1997: 144).

Zauważmy przy tym: opisywany w *Obrazach Włoch* świat skrojony jest na ludzką miarę. T a m jest tak, jak ma być i ma być, tak jak jest. Dopowiedzmy od razu: to nie jest kraina szczęścia ani ziemski raj. Nieporozumieniem jest myśleć, że Muratow gdziekolwiek w swojej księdze idealizuje włoską rzeczywistość; zbyt dobrze zna okrucieństwa historii, tworzące glebę opisywanego przez siebie świata. W przywołanych fragmentach dochodzi raczej do głosu spokojne, ale stanowcze przekonanie, że oto we włoskim t a m, jesteśmy wreszcie u siebie, jesteśmy na miejscu. W sensie egzystencjalnym i najgłębiej ontologicznym. Najpierw „my" – Rosjanie, bo to do nich przede wszystkim kierowany był tekst. A później wszyscy inni, którzy będą mieli szczęście się z nim zapoznać, bo adres tej książki jest uniwersalny. Ten rodzaj myślenia podzielał również Josif Brodski (obecnie czasowo na indeksie), entuzjasta talentu Muratowa i zdeklarowany italofil. Wypowiadając się z estymą o „pięknych Włoszech", odrzucał zdecydowanie myśl o ich identyfikacji z ziemskim rajem. Sens ich egzystencjalnego doświadczenia eksplikował najzupełniej zwyczajnie: „mieszkając tam, rozumiem, jaki winien być porządek świata" (Wołkow 2001: 218). Jeśli w ten sposób myśleć o tych fragmentach, to zaczynamy lepiej pojmować, że Paweł Muratow był kimś więcej niż sprawnym pisarzem, zdolnym historykiem sztuki i wrażliwym krajoznawcą. Był raczej mitotwórcą, w mocnym tego słowa znaczeniu.

Jego *Obrazy Włoch* to księga mityczna i to zarówno w klasycznej antropologicznej wykładni mitu (narracja wzorcowa, paradygmatyczna, sensotwórcza, jak chcieli Eliade i van der Leeuw), jak i w eksplikacji filozoficznej: mitu jako opowieści znoszącej doświadczenie obojętności świata (Kołakowski 1994: 79–94).

Długo nie rozumiałem, na czym polega szczególny czar, jaki rzuca ta książka na czytelnika. Wydaje mi się, że jesteśmy blisko wydobycia jego istoty, kiedy uświadomimy sobie, że Muratow tworzy w swoich opisach świat pozaczasowy. Jeszcze dokładniej: to świat, który – z natury rzeczy – poddany jest upływowi czasu, który zanurzony jest w historii (co oczywiste i czego autor nie tylko nie ukrywa, ale nieustająco podkreśla!), ale sztuczka pisarska zastosowana w książce polega na tym, że pod piórem autora dziejowa płynność nabiera ontologicznej statyczności. Świat przez niego zobaczony, opisany jest tak, jak gdyby pogrążony był w bezczasowej aurze. W tekście przyjmuje kształt skończony, ostateczny i niezmienny – obserwujemy go trochę tak jak zatopionego w bursztynie owada. Inaczej mówiąc: Muratow zapisuje umykającą chwilę w taki sposób, by przemienić ją w wieczne teraz. Doświadczana przez niego żywa rzeczywistość, za pomocą językowej magii zastyga finalnie w obwiedzionym ramą portrecie uczynionym ze słów.

Dlatego tak bardzo mylą się ci, którzy czytają *Obrazy Włoch* w duchu naiwnego realizmu. I najmniej idzie mi o to, że świat przez Muratowa opisywany dawno już nie istnieje. Że nie sposób odnaleźć tych miejsc dzisiaj dokładnie w takim kształcie, w jakim zostały zobaczone przez niego. A jeśli nawet są, to – w materialnym sensie – wciąż te same obiekty, to konteksty (kulturowe, czasem przestrzenne), w jakim się dzisiaj znajdują i nasze ich postrzeganie, sprawiają, że t o samo nie jest już t a k i e samo. Nie sposób zaprzeczyć: nasze oczy są już inne. Przede wszystkim jednak chodzi mi o to, że Muratow nie opisuje świata z mimetyczną ilustracyjnością, ale formuje ze zdań jego słowną reprezentację. Że jego dzieło nie jest realistyczną (cokolwiek by to miało znaczyć) fotografią włoskiego świata, ale – z konieczności – jego słowną konstrukcją. Inaczej mówiąc: że *Obrazy Włoch* tworzą czystej wody narrację mityczną. Próżno dodawać, że przymiotnik „mityczny" nie oznacza tu nieprawdy czy zmyślenia, ale wskazuje na istotny rys tej opowieści. Inaczej mówiąc: to narracja o rzeczywistości oczyszczonej z akcydensów i sprowadzonej tylko do jej esencjalnej postaci.

Pisarstwo Muratowa bywa czasem określane mianem estetyzującego. I, zdaje się, nie jest to komplement. Nic bardziej niemądrego. Z całą pewnością jego opowieści wolne są od tanich zachwytów pięknoducha. Kilka fragmentów z ostatniego rozdziału książki, pisanych w metatekstowym porywie, dobrze odsłaniają jego rozumienie włoskiej przygody. Widać wyraźnie, że tu w ogóle nie chodzi o ekscytację włoskimi pięknościami: obojętnie – czy należącymi do świata natury, czy sztuki. Prawdziwy skarb ukryty jest głębiej. Pisze on jasno i stanowczo, że z całą pewnością są kraje bardziej od Włoch niezwykłe, że istnieją bardziej porywające pejzaże, że są zapewne

cywilizacje starsze i bardziej nobliwe. Ale tylko we Włoszech spełnia się sen o życiowej harmonii, tylko tu prowadzi się życie na ludzką skalę:

> Włochy nie są ani tragicznym czy sentymentalnym teatrem, ani księgą wspomnień, ani źródłem egzotycznych doznań, lecz ojczystym domem naszej duszy, żywą stronicą naszego życia, rytmem naszego serca bijącego mocniej na widok rzeczy zarówno wielkich, jak i małych; oto czym są Włochy, i pod tym względem nic się z nimi nie może równać. Ani ich krajobrazy, ani cuda ich sztuki nie oślepiają nas i nie ogłuszają. Nikogo nie przytłaczają i w niczym nie kłócą się z wewnętrzną istotą człowieka współczesnego. Ani przez chwilę nie odczuwamy ich obcości, ów świat, na który tu patrzymy, choć zdumiewający, nie jest ani cudzy, ani w sobie zamknięty (Muratow 1972b: 369).

W tej wypowiedzi jest coś więcej niż tylko kompensacyjnie brzmiąca nostalgia za domem, tak mocno dochodząca do głosu u tych, którzy wyrzuceni zostali przez Historię z własnej ojczyzny, co może szczególnie traumatyczny wyraz znalazło u innych rosyjskich emigrantów (Brodski, Tarkowski). Ciekawe jednak, że to lokalne, zdawać by się mogło, unikalne, jedyne w swoim rodzaju rosyjskie doświadczenie – finalnie uniwersalizuje się; niemal powszechny entuzjazm polskiej recepcji dzieła Muratowa nie jest urojeniem. Jestem przekonany, że w powyższym wyznaniu wielu z nas potrafi bez trudu się odnaleźć. Co ważne: czytając uwodzącą opowieść Muratowa, zyskujemy całkowitą pewność, że świat, o którym pisze, to przestrzeń skrojona na ludzki wymiar, kosmos, w którym chciałoby się zamieszkać. Traktuje on bowiem Włochy jako grecką *oikouménē*, a w pojęciu tym dostrzec można nie tylko ideę świata oswojonego, zamieszkanego, ale także myśl o domu (*oikos*). Bo też *Obrazy Włoch* to w gruncie rzeczy namiętna opowieść o domu, w znaczeniu dalece wykraczającym poza wąsko pragmatyczne jego rozumienie. Dokładniej może: fascynująca opowieść emigranta o poszukiwaniu domu, o pragnieniu domu, o powrocie do domu. O zamieszkiwaniu wreszcie, w pogłębionej lekcji tego terminu pozostawionej nam przez Heideggera. O zamieszkiwaniu jednoczącym „ziemię" i „niebo", „śmiertelnych" i „istoty boskie" (Heidegger 2007: 145). Nie da się wykluczyć, że część naszej afektacji tym dziełem sprzed ponad stu lat bierze się z faktu, że świat, który zamieszkujemy dzisiaj, tak silnie naznaczony jest piętnem bezdomności[4].

4 Trafnie o tym zjawisku pisał architekt Bohdan Paczowski: „Jeśli w poprzednich epokach znajdował człowiek poczucie zadomowienia na przemian, raz w świecie stworzonym przez siebie, we własnym Domu, a kiedy indziej chroniąc się w symbolicznym Domu Natury, to dziś wydaje się on wygnany z obydwu. Ma się wrażenie, że nastąpiło coś, co można by porównać do ponownego wygnania z raju, do kary wymierzonej człowiekowi po raz drugi za jego niepoprawną ciekawość, z jaką w dalszym ciągu spożywał owoce z Drzewa Wiadomości" (Paczowski 2005: 31).

4.

Kiedy myślę dziś o *Obrazach Włoch*, kiedy wracam pamięcią do wielu lektur tej arcyksięgi, do powtórnego odczytywania całych jej rozdziałów, albo – wyrywkowo – tylko jej fragmentów, przychodzi mi na myśl tylko jedno słowo: radość. Najpierw, przed laty: była to radość odkrycia „tylko dla siebie" tej wyjątkowej książki (szybko niestety zorientowałem się, że to poczucie wybrańtwa dzielę z setkami innych czytelników…), później, radość obcowania z tą jedyną w swoim rodzaju, niepodrabialną, muzyczną w swej istocie, frazą Muratowa. A wreszcie, radość wynikająca z uświadomienia sobie faktu, że – mimo wielu historycznych przeszkód – ta książka naprawdę j e s t. Że nie jest złudzeniem, mirażem poznającego umysłu.

No dobrze, ale co to bliżej znaczy? Nie potrzebujemy słowników ani porad językoznawczych, by wiedzieć, że pole semantyczne „radości" jest dość rozległe a nadto – nieostre. „Radość" z trudem poddaje się definicyjnemu przyszpileniu. Widzę ją w bliskości słów, takich jak: przyjemność, szczęście, rozkosz; być może subtelna analiza językowo-kulturowa pozwoliłaby wyśledzić między nimi pewne podobieństwa rodzinne. Tę robotę pozostawiam fachowcom. W intuicyjnym oglądzie wydaje mi się, że „radość" ma jednak swój odrębny koloryt, swoją specyfikę, choć niełatwo ją spojęciować. Radość nie jest szczęściem, nie jest też przyjemnością ani rozkoszą, choć zdaje się mieć coś z nimi wspólnego. Przyjemność (osławiona francuska *plaisir*, w jej Lacanowskiej czy Barthes'owskiej lekcji), kojarzy mi się raczej z kontekstami gastronomicznymi bądź seksualnymi: mówimy przecież – język nie kłamie – o „rozkoszach podniebienia" i „przyjemnościach łóżka" albo też odwrotnie. Z rozkoszą jest chyba podobnie, chyba że myśleć ją bardziej po levinasowsku (jako *jouissance*), a więc w kontekście zmysłowym, głęboko cielesnym, nieograniczonym wszakże do seksualnych tylko rewirów (Lévinas 2014: 118–128).

Tymczasem „radość", mimo pewnych podobieństw, zdaje mi się odmienna od nich, ma nieco inne parametry. Już w prowizorycznie sporządzonej fenomenologii radości można chyba dostrzec różnice. W przyjemności (w jej zmysłowym kształcie) jest, tak to odczuwam, coś powierzchniowego, powierzchownego, naskórkowego; przyjemność nie sięga głębi, jest przemijająca, znikliwa. Z kolei rozkosz kojarzy się raczej z doznaniami krańcowymi, z ekstazą, a więc z czymś momentalnym i ekstremalnym, z czymś, co, owszem, katapultuje nas wysoko i daje ogromną satysfakcję – to prawda – ale tylko na chwilę. W kontrze do nich: radość ma chyba dłuższy żywot, trwa dłużej niż faustowska chwila. Jest raczej rozlewającym się po ciele, skumulowanym trwaniem, choć niedającym się zapewne zmierzyć wskazówkami zegarka. Ponadto, jak podpowiada doświadczenie, jest ogarniająca, bierze nas we władanie, przenika do trzewi: jest coś głęboko prawdziwego w wyrażeniu o „radości wypełniającej po brzegi". To coś więcej niż krótkotrwałe zadowolenie. Radość to nie mistycz-

na ekstaza ani erotyczny poryw. To nie ekstraordynaryjne szczęście ani paroksyzm uniesień. To raczej spokój świetlistego doznania. Bo w radości jest coś esencjalnie jasnego; umieścić ją trzeba po jasnej stronie bytu. W istocie bowiem ona mówi światu swoje stanowcze i radykalne „tak". Ktoś uwrażliwiony teologicznie dostrzegłby może w tej „pozytywnej" semantyce daleki poblask dyskursu teodycei.

Tak właśnie myślana „radość" towarzyszyła przez lata moim wielokrotnym lekturom *Obrazów Włoch*. Doświadczenie lekkości (bo lekka, lekka jest radość…) i uniesienia. Ale takiego, które wciąż utrzymuje sekretne związki z ziemią. Jakiś rodzaj czytelniczego transu. Dlatego nigdy bym nie powiedział – wzorem Barthes'a – że „miałem przyjemność", czytając Muratowa albo że „rozkoszowałem się tekstem" jego książki (Barthes 1997: 37). To zupełnie nie te zakresy czytelniczego doświadczenia. Dla mnie, ale i dla wielu innych czytelników *Obrazów Włoch* (sprawdziłem empirycznie!) obydwa wyrażenia brzmią w tym kontekście nie tylko nieznośnie pretensjonalnie, ale i całkiem niedorzecznie. Ani przyjemność, ani rozkosz. To właśnie radość, wypełniająca bez reszty czytelnicze jestestwo, bodaj najlepiej opisuje to, co dzieje się z nami podczas lektury tej niemożliwej książki. I może coś jeszcze. Towarzyszące jej na każdym kroku, na każdej nieomal stronie, poczucie bycia obdarowanym. I to niezasłużenie. Za nic, za darmo. Ten wątek obdarowania można było wyczytać literalnie u Hertza i Jamesa. Można go też wysłyszeć w wielu innych wypowiedziach czytelników Muratowa. To właśnie połączenie nieoczekiwanej radości i cudu obdarowania brzmi wyraźnie w głosie jeszcze jednej admiratorki jego arcydzieła:

> Już sobie nie przypomnę, dlaczego zwróciły moją uwagę *Obrazy Włoch* Muratowa. Coś magicznego przykuło mnie do nich. Z jakiegoś powodu także teraz, kiedy piszę te słowa, zaczyna mi szybciej bić serce. […] Ta książka podobna jest do poematu. Jej romantyzm, utrata ojczyzny przez autora, wieloletnia niemożność podróżowania potencjalnego czytelnika Muratowa – a przy tym samą książkę niełatwo było znaleźć! – sprawiają, że gdy jest nawet dostępna, stanowi rzadką zdobycz, relikwię cudem ocaloną po kataklizmie. W takich właśnie dekoracjach odbyło się moje spotkanie z tą książką (Petrovskaja 2022: 112–114).

W tak rozumianej radości jest też jakaś esencjalna prostota; prostota, która jest antytezą prostactwa. Prawdziwa, autentyczna, źródłowa radość jest prosta, naturalna, zgoła elementarna. To nie jest koturnowe i nieco pretensjonalne „szczęście". Radość nie jest ekstraordynaryjna, nie jest stanem wyjątkowym, czymś „od święta". Przeciwnie: jest zwyczajna, blisko życia, jest w niej ciepło czegoś bliskiego i znanego. Co ciekawe: takie też było włoskie doświadczenie samego Muratowa i ten rodzaj radosnej obecności przenika *Obrazy Włoch* od pierwszej do ostatniej strony, mimo obecnych w tej księdze tonów ciemnych, mimo rozpoznawalnej nostalgii do kraju rodzinnego, mimo nieskrywanej melancholii, która wypełnia zamykający książkę

Epilog. Niezwykle charakterystyczne jest to, że odwrotnie do przewodnikowych narracji – w których, zgodnie z konwencją, poleca się tylko to, co jaskrawo wystaje ponad przeciętność – w swoim pisaniu Muratow jest właśnie piewcą zwykłości, zwyczajności. Oprócz spodziewanych ekstaz będących udziałem świetnie wykształconego historyka sztuki, spotkamy tu akapity, w których do głosu dochodzi mało efektowna codzienność:

> We Włoszech wszystko jest dla nas ważne i cenne. Ten sam rytm rządzi płaskorzeźbami Donatella i wieczornym ruchem florenckiej ulicy. Dzwony bijące na *Ave Maria* rozbrzmiewają zarówno w złotym malowidle starego mistrza sieneńskiego, jak wśród blasków słońca, które dziś zachodzi nad wieżami San Gimignano. Ta sama triumfalna nuta rozbrzmiewa w genialnych dziełach Palladia i w wyrobach pierwszego lepszego włoskiego rzemieślnika. Cała gama kolorów Tycjana ma ten sam winny smak, tę samą chłodną słodycz co żółte grona, z których tłoczą z lekka pienistą valpolicellę (Muratow 1972b: 369).

Kolejny raz obserwować możemy zabieg przemiany czasowego, historycznego, zmiennego, przygodnego – w uogólnioną formułę mitycznego obrazu. W harmonijną konstrukcję odporną na upływ czasu. W coś, co sprawia, że jego dzieło przypomina poemat o czasie zastygłym. W elegijnym zakończeniu książki spotykamy też wyraźnie sformułowaną eksplikację celu włoskich wędrówek. Zwracają w tym akapicie uwagę dwie rzeczy: prawie zupełna nieobecność wątków dotyczących sztuki i wyraźnie wypunktowany motyw inicjacyjny, motyw przemiany wewnętrznej:

> Słowa: podróż do Włoch – są wiele mówiące, obejmują bowiem nasze doświadczenie, nasze życie we włoskim żywiole, wyzwolenie nowych sił duchowych, narodziny nowych zdolności, zwiększenie skali naszych pragnień. Dokonując się w czasie i w przestrzeni, owa podróż prowadzi także przez głębie naszej istoty i zakreśla na dnie naszej duszy swój oślepiający krąg. Wracamy z Włoch z poczuciem spoistości przyczyn i skutków, jednolitości dziejów przeszłych i obecnych, nierozerwalnych związków jednostki i świata, prawdy wiecznego kołowrotu wszechrzeczy, dawniejszej niż uboga myśl o ciągłym postępie (Muratow 1972b: 370).

Według lekcji udzielonej nam przez Muratowa, Włochy oferują nam jedyne w swoim rodzaju doświadczenie. Tworzą je w równym stopniu zachwycające pejzaże, co sycąca oko architektura, w tym samym stopniu kolory płócien Tycjana, co chłodna słodycz valpolicelli. Dobrze przy tym pamiętać, że świata, o którym pisze Muratow, już nie ma, że przeminął z wiatrem historii. Że zapisał się tylko (albo aż!) w tekście. Nie ma więc większego sensu – jak to się czasem dzieje – szukać go z *Obrazami*

Włoch w ręku. A nie ma, bo dającym się przewidzieć rezultatem takiego porównania może być tylko rozczarowanie albo irytacja z powodu drastycznego rozjeżdżania się słów i rzeczywistości.

Jak się rzekło, Muratow nie jest zwykłym reporterem czy oferującym przechodzony towar przewodnikowym nudziarzem. W jego księdze, obok realnego zapisu subiektywnego doświadczenia, jest też inna warstwa znaczeń, daleko wychodząca poza standardowy podróżny dyskurs. To jej właśnie nie nadkruszyło w żaden sposób przemijanie, to ona okazała się całkowicie odporna na niszczący upływ czasu. Dodać trzeba do tego koniecznie, że czytając *Obrazy Włoch* obcujemy z Włochami n a p i s a n y m i. Z obrazami literackimi właśnie. Nie oznacza to wszakże, że księga ta jest tylko bytem literackim albo że świat w niej zapisany jest iluzją, złudą poznającego rozumu. Zupełnie odwrotnie: *Obrazy Włoch* to cud realności wyższego rzędu. Bo może geniusz tej arcyksięgi bierze się stąd, że jest ona tyleż dziełem uważnego podróżnika, kompetentnego historyka sztuki, co wrażliwego na muzykę słów – poety. Poety, który, odwiedzając wiele razy Włochy, miał wciąż niestygnące poczucie uczestnictwa w święcie radości i dziękczynienia. Dlatego księga Muratowa, nie dość tego powtarzać, to nie wyrafinowany bedeker dla wyższych sfer ani podręcznik do podziwiania włoskiej sztuki, ale światłoczuła narracja o elementarnej radości istnienia i sile rozpoznania tego, co niezbywalne. Zaprawdę, „co się ostaje, ustanawiają poeci"…

Bibliografia

Barthes Roland (1997): *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Batkin Leonid (1995/1996): *Czym jest nostalgia?* Przekł. H. Paprocki. „Kwartalnik Filmowy", T. 17/18, nr 9–10, s. 208–217, 314–315.

Berberova Nina (1998): *Podkreślenia moje. Autobiografia*. Przeł. E. Siemaszkiewicz. Noir sur Blanc, Warszawa.

Czaja Dariusz (2020): *Nieznane arcydzieło. „Obrazy Włoch" Pawła Muratowa*. W: Idem: *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*. Wydawnictwo Pasaże, Kraków, s. 249–280.

Heidegger Martin (2007): *Budować, mieszkać, myśleć*. W: Idem: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. Mizera. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 139–157.

Hertz Paweł (1997): *Gra tego świata.* Biblioteka „Więzi", Warszawa.

Hofmannsthal Hugo von (1997): *Sycylia i my*. W: Idem: *Księga przyjaciół i szkice wybrane*. Wybrał, przeł. i notami opatrzył P. Hertz. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 143–149.

Hölderlin Friedrich (2003): *Nie wiedza, ale radość*... W: Idem: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane.* Przekł. A. Libera. Znak, Kraków, s. 196.

James Clive (2007): *Cultural Amnesia. Necessary Memories from History and the Arts*. Norton, New York–London.

Kołakowski Leszek (1994): *Obecność mitu*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

Lévinas Emmanuel (2014): *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska, wstępem poprzedziła B. Skarga. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Muratow Paweł (1972a): *Obrazy Włoch*. Przeł. P. Hertz. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Muratow Paweł (1972b): *Obrazy Włoch*. Przeł. P. Hertz. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Paczowski Bohdan (2005): *Zobaczyć.* Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Petrovskaja Katja (2022): *Losy książek*. W: *Paweł Muratow*. *W 110. rocznicę pierwszego wydania „Obrazów Włoch". W 50. Rocznicę polskiego przekładu.* Wybrał, ułożył i oprac. M. Zagańczyk. Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literatura Polską, Warszawa.

Steiner George (1997): *Errata. An Examined Life*. Yale University Press, New Haven–London.

Wołkow Solomon (2001): *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*. Przeł. J. Gondowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Муратов Павел (1912): *Образы Италии*. Т. 1. Москва [reprint].

Abstract

Fiaba italiana. Passaggi gioiosi

La serie *Immagini dell'Italia* di Pavel Muratov, un illustre storico dell'arte russo e scrittore affermato, è stata pubblicata più di cento anni fa. Questo capolavoro sembra essere oggi molto conosciuto ed è comunemente considerato una sofisticatissima guida dell'arte e dell'architettura italiana. L'autore dell'articolo sottolinea che questo modo di concepire quest'opera leggendaria è una tipica forma di fraintendimento (*misreading*). Piuttosto, si concentra sui suoi valori cognitivi e letterari del capolavoro dello storico russo. Infine, viene rivelato il reale contenuto di *Immagini dell'Italia* secondo l'autore del testo: si tratta in realtà di una forma speciale della *gaia scienza* nietzscheana e, allo stesso tempo, una fonte ancora viva di gioia esistenziale.

Parole chiave: Italia, viaggio italiano, arte, ecfrasi, paesaggio, gioia