

Luzius Keller

Piranesi i mit spiralnych schodów

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 257-272

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LUZIUS KELLER

PIRANESI I MIT SPIRALNYCH SCHODÓW

Otchłań w kształcie spirali oraz wszelkie tematycznie z nią związane obrazy zostały po raz pierwszy wspaniale przedstawione w *Boskiej Komedii* Dantego. Choć w świecie starożytnym często zstępowano do podziemnych krain — jak czyni to Ulisses u Homera, Eneasza u Wergiliusza, Orfeusz oraz bohaterowie opowieści o tych, co schodzili do groty Trofoniusza — nigdy nie widzimy, żeby autor starał się nadać opisywanemu światu formę o określonej strukturze. Przed pojawieniem się zdecydowanie spiralnej topografii dantejskiego uniwersum spotykamy tylko nieokreślone przestrzenie, które przemierza wędrowiec. W końcowej części tej pracy zobaczymy jednak, że starożytnemu światu nieobcy był związek między tematem spirali a królestwem śmierci. Szósta księga *Eneidy* zawiera jakieś ślady tej wiedzy. Wulkaniczne kratery okolic Jeziora Awerneńskiego, gdzie Wergiliusz umieścił zejście do piekieł¹, oraz Styks okrążający dziewięć razy wyspę samobójców² można by uważać za antycypację ogromnego spiralnego krateru dantejskiego piekła, w którym dziewięć kręgów coraz bardziej się zacieśnia.

W literaturze chrześcijańskiej, powstającej w pierwszych wiekach naszej ery, mnóstwo legend krzewiło się wokół tematu piekła. Ich autorzy szukają wzorów nie tyle w tekstach *Biblii*, zawierających bardzo skąpe napomknienia (*abyssus*, *puteus* itd.), co w tradycjach hellenistycznych, przenikniętych wpływami platońskimi, orficznymi i pitagorejskimi³. Wielkie wulkany Morza Śródziemnego otacza mnogość legend. Etna i Wezuwiusz stają się bramami piekieł; jednakże właściwym celem

[Luzius Keller, historyk literatury reprezentujący tzw. krytykę tematyczną. Zob. wybór charakterystycznych dla niej tekstów w „Pamiętniku Literackim” 1971, z. 2.

Przekład według wyd.: L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*. Paris 1966. *Préface*, s. 13—46; skróty pochodzą od redakcji. Do książki Kellera nawiązał G. Poulet w eseju *Piranèse et les romantiques français*, w: *Trois essais de mythologie romantique*. Paris 1966, s. 135—187.]

¹ Wergiliusz, *Eneida*, VI, 237.

² *Ibidem*, VI, 439.

³ A. Ruëgg, *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der „Divina Commedia“*. Einsiedeln und Köln 1945, s. 192.

opisów tamtego świata jest nie tyle ukazanie struktury piekielnego uniwersum, co podkreślenie jego spektakularnie moralnego aspektu. Akcent pada na kary wymierzone grzesznikom, a nie na scenerię, w jakiej się dopełniają. W owych legendach odsłania się cała wymyślność katowskiej imaginacji, której ślady znajdujemy jeszcze w wielu obrazach prymitywów. Dopiero w wizjach mnichów irlandzkich zaczyna się zarysowywać jakaś struktura tamtego świata. Dryethelm zna motyw ognia czyszcącego, lecz nie rozbudowuje go systematycznie⁴. Tundal draży swoim piekłem do środka ziemi, a wymyślone przez niego męki, choć wyjaskrawione przez nieokiełznaną wyobraźnię, mają już aspekt nieomal dantejski⁵.

„Dante całą ciemność i całą jasność skręca w przeogromną spiralę” (Victor Hugo).

Piekiło Dantego ma kształt wielkiego, zwężającego się coraz bardziej leja, sąsiadującego z innym, wyżłobionym przez upadek Lucyfera, który spowodował zarazem wzniesienie się spiralnej góry czyścica:

*Da questa parte cadde giù dal cielo;
e la terra, che pria di qua si sporse,
per paura di lui fè del mar velo,
e venne all'emisperio nostro; e forse
per fuggir lui lascio qui luogo voto
quella ch'appar di qua, e su ricorse.*

[Z nieba od razu spadł do swej mogiły
Łądy leżące tutaj w onej porze
Ze strachu przed nim w fale się pokryły.
Na naszą sferę wypchnęło je morze;
Umknął się bodaj łąd i po tej stronie
Pod sobą próżne zostawiając łoża.]

(Pieśń XXXIV, w. 121—126, s. 172)⁶

Widzimy więc, że sceneria dantejskiego poematu była w samej swej strukturze wytworem wydarzeń opowiedzianych w *Historii Świętej*. Kształt jej nadała walka Lucyfera z Bogiem. Jednakże tamten świat u Dantego otrzymuje tak precyzyjną strukturę nie tylko poprzez odniesienie do jakiejś określonej historii, w najszerszym znaczeniu tego terminu; poeta odwołuje się do równie precyzyjnego systemu filozoficznego i moralnego, czego nie czynili nigdy jego poprzednicy. Georg Rabuse w pracy o kosmicznej strukturze dantejskiego świata⁷ akcentuje znaczenie komentarza Makrobiusza do *Snu Scypiona*. Rozbudowując system odpowiedniości między makrokosmosem a mikrokosmosem, poka-

⁴ *Ibidem*, s. 299.

⁵ *Ibidem*, s. 352.

⁶ Wszystkie cytaty z *Boskiej Komedii* w tłumaczeniu E. Porębowicza (*Boska Komedja*. Warszawa 1965).

⁷ G. Rabuse, *Der kosmische Aufbau der Jenseitsreiche Dantes*. Graz und Köln 1958.

zuje on, jak wszechświat, wskutek upadku, zamienia boską formę kuli na zwyrodniały kształt stożka. Nasza dusza ulega takiej samej metamorfozie: upadek przemienia ją z kuli w stożek, staje się podobna do kropli. Doskonałemu światu odpowiada kula, niedoskonałemu — stożek. Droga Dantego wędrującego przez dwa światy o formie stożka, aby dotrzeć do świata sferycznego, odzwierciedla bardzo dokładnie myśl Makrobiusza⁸. Jednakże spiralna forma dantejskiego piekła i czyścica odpowiada innym jeszcze wymaganiom. Jeśli chrześcijańscy wizjonerzy rozmieszczali swoich grzeszników trochę przypadkowo w przestrzeni, gdzie nie mogło być zróżnicowania miejsc, gdyż wszechświat nie posiadał struktury, to Dante ustanowił surowy porządek, który poprzez ruch zstępujący i zacieśniający prowadził do stopniowego zaostrzenia kar. Gdyby jednak działo się tak wyłącznie z racji potrzeby ładu moralnego i filozoficznego, prawdopodobnie Dante nie wymyśliłby swojej spirali w sposób tak genialny; odpowiada ona bowiem, tak samym kształtem, jak i ruchem, który nam narzuca, temu, co Dante wyraża swoim poematem: stromej drodze zabłąkanego, który musi się odnaleźć, kolei „ludzkiego stawania się”. To ona dyktuje formę spiralną. Podobnie jest we fragmentach tekstu opisujących zwykły ruch kołowy, tzn. tok dla poematu zewnętrzny:

*Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'io non ridico*

[Takeśmy poszli naokół pierścienia
Gwarząc ze sobą więcej, niż powtórzą] (VI, w. 112—113, s. 49)

*Ora sen va per un secreto calle,
tra'l muro de la terra e li martiri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle.*

*O virtù somma, che per li empi giri
mi volvi cominciai, com'a te piace,
parlami, e sodisfammi a'miei disiri*

[Wąską ścieżyną między miasta mury
Szliśmy a owe upalne katownie:
Mistrz mój na przedzie, a ja za nim wtóry.

O szczytna Siło, co mnie tak cudownie
Wodzisz po niecej krainie nędzarzy —
— Rzekę — jednogom ciekaw niewymowniej (X, w. 1—6, s. 62)

Z tymi fragmentami łączy się lot w głąb przepaści na grzbiecie Geriona — niezapomniana wizja porażenia łękiem spiralnej otchłani:

*Gerion moviti omai:
le rote larghe, e lo scender sia poco:
pensa la nova soma che tu hai.
Come la navicella esce di loco
in dietro in dietro, si quindi si tolse;
e poi ch'al tutto si senti a gioco,
là v'era il petto, la coda rivolsse,*

⁸ *Ibidem*, s. 66—67.

*e quella tesa, come anguilla, mosse,
 e con le branche l'aere a sè raccolse.
 Maggior paura non credo che fosse
 quando Feton abbandono li freni,
 per che'l ciel, come pare ancor, si cosse;
 nè quando Icaro misero le reni
 senti spenmar per la scaldata cera,
 gridando il padre a lui „Mala via tieni!”!
 che fu la mia, quando vidi ch'i'era
 nell'aere d'ogni parte, e vidi spenta
 ogni veduta fuor che della fera.
 Ella sen va notando lenta lenta:
 rota e discende, ma non me n'accorgo
 se non che al viso e di sotto mi venta.
 Io sentia già dalla man destra il gorgo
 far sotto noi un orribile scroscio,
 per che con li occhi'n giù la testa sporgo.*

[Potem zawoła: Gerion, ruszaj dołem
 Czujnie, nowemu ciężarowi gwoli,
 Spuszczaj się z wolna i szerokim kołem,
 Jak łódź, gdy z brzegu wyrwać się mozoli,
 Potwór się cofnął wstecz i odbił o wał;
 Aż kiedy poczuł się całkiem na woli,
 Tam gdzie wprzód była pierś, ogon kierował
 I niby węgorz kręcąc w obie strony,
 Łapami pod się powietrze zajmował.
 Nie był Faeton bardziej przerażony
 W momencie, kiedy z rąk wypuszczał wodze,
 Od czego nieba strop jest przepalony,
 Ni Ikar, kiedy w słonecznej pożodze
 Uczuł od ramion zlatujące skrzydła
 I krzyk rodzica: „Na zły jesteś drodzie!”
 Niż ja w przestworzu niesion od straszycła,
 Widząc, że wkoło mnie jeno powietrze,
 A przed oczyma poczwara obrzydła.
 Bujanie smoka było coraz lepsze;
 Krążył i spadał, lecz jam nie czuł spadu,
 Jeno na licach po bijącym wietrze.
 W głębi na prawo tętent wodospadu
 Słyszę, który się w ciemne rzuca kraje.
 Więc głowę na dół chyłę z szyi gadu] (XVII, w. 27 – 120, s. 94 – 95)

Klasyczne obrazy upadku (Faeton i Ikar) ustępują tu konkretnemu, obrazowemu opisowi zstępowania w otchłań. Dante okazuje się tutaj nie tyle poetą „realistą”, a w pojęciu niektórych krytyków prekursorem współczesnego lotnictwa, co poetą wizjonerem, tworzącym obraz Spadania jako odwrotność obrazu Wzlotu z fragmentu *Czyśćca*, który powinniśmy czytać równocześnie z naszym tekstem:

*Tanto voler sopra voler mi venne
 dell'esser su, ch'ad ogni passo poi
 al rolo mi sentia crescer le penne.*

*Come la scala tutta sotto noi
fu corsa e fummo in su'l grado superno,
in me ficco Virgilio li occhi suoi,
e disse...*

[Zatem ochotę z ochotą sprzymierzę
Iścia ku szczytom i wyruszam śmielej,
Jakby u ramion wyrosło mi pierze.
Gdybyśmy za sobą wszystkie schody mieli
I przestąpili stopień ostateczny,
Ku oczom moim Mistrz oczyma strzeli
I rzecze: (...)] (XXVII, w. 121—127, s. 296)

i pieśń kończy się ostatnimi słowami Wergiliusza do Dantego, które są ukoronowaniem długiej wspinaczki na czyścicową górę.

Przenieśmy się jednak do przeciwległego punktu dantejskiego uniwersum, na samo dno piekła, do owej „studni”, „puteus”, która od czasów *Apokalipsy* św. Jana powraca w tylu innych tekstach. Zstąpienie w głąb spirali dokonuje się pod znakiem gigantów: wspaniały moment, kiedy poeta, widząc olbrzymów na pół się wynurzających z głębokiej studni, bierze ich za wyniosłe wieże:

*pero che come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona,
cosi'n proda che'l pozzo circonda
torregiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tona*

[Jako wieńczące Montereggion mury
Wokół u szczytów basztami się stroją,
Tak w cembrowiny wnętrzu, w dół postawy,
Na wzór wież kołem wielkoludy stoją,
Ich to dziś jeszcze, kiedy huczy burza,
Gniewem Jowisza gromy niepokoją] (XXXI, w. 40—45, s. 156)

Spotwornienie postaci olbrzymów powtarza się w spotwornieniu mowy jednego z nich; zostaliśmy rzućeni w świat, gdzie panuje chaos werbalny, od razu przypominający katastrofę językową upadku wieży Babel. Mówi Nemrod, budowniczy wielkiej wieży. I oto wieża Babel, ta spirala sięgająca nieba, przypomina się nam na przeciwległym biegunie świata, w głębi spirali piekła.

Widzimy więc, jak zwolna formuje się cały zespół obrazów związanych z tematem piekła; wulkan, kratery i kręta rzeka łączą się z mitami kosmicznymi otaczającymi wieżę Babel.

Inny jeszcze spiralny obraz jawi się w tym szeregu, nadając wielu wizjom znamię sugestywnego ogromu: to wizerunek amfiteatru, wielkiego kamiennego krateru, gdzie kręgi ław zacieśniają się coraz bardziej, aż dojdą do miejsca mąk i męczeństwa — do areny. Średniowieczne legendy opowiadające najczęściej o dziejach męczenników musiały się rozgrywać na tym centralnym obszarze. [...]

Powróćmy do Dantego, a zobaczymy, że i on również ulega sugestii tego obrazu o kształcie spirali, chociaż go szczególnie nie podkreśla. Wkroczenie do miasta Disa odbywa się pod znakiem amfiteatru:

Com'io fui dentro, l'occhio intorno invio;

[Wzrokiem zatoczę i widzę rozłogi
Po stronie lewej i po stronie prawej,
Pełne rozjęków i katuszy srogiej.] (IX, w. 109—111, s. 61)

a parę wierszy dalej poeta wspomina miasta Arles i Pola, które nie tylko są, jak mówi każdy komentarz, miastami cmentarzy, lecz także posiadają amfiteatry. Wszystko wskazuje, że Dante chce złączyć w swoim tekście teatr z cmentarzem, skoro te dwa miejsca były już ze sobą związane tematycznie przez dzieje męczenników. Początek pieśni X staje się bardziej zrozumiałą, jeśli tę scenę umieścimy w murach amfiteatru:

*Ora sen va per secreto calle,
tra'l muro de la terra e li martiri,
lo mio maestro, e io dopo le spalle.*

[Wąską ścieżyną między miasta mury
Szliśmy, a owe upalne katownie,
Mistrz mój na przedzie, a ja za nim wtóry.] (X w. 1—3, s. 62)

Obraz amfiteatru sugerują nam ponadto w *Piekle* motywy ruin spotykane w wielu jego fragmentach.

Jeśli jednak czas i ludzkie zniszczenie obróciły w ruinę teatry rzeczywistości, to teatr wyobraźni, gdzie rozgrywa się akcja dantejskiego poematu, miał zawalić się z powodu trzęsienia ziemi, które wybuchło, gdy Chrystus zstępował do Piekieł. Jeszcze jedno wydarzenie z *Historii Świętej*, i znowu zstępowanie do podziemi, wyznacza dantejską topografię. Tymi „boskimi” faktami Dante umacnia spiralną drogę swojej wędrówki; później, jak to zobaczymy, spirala i ruiny zostaną przedstawione jako rzeczywistość psychologiczna, jako formy „ludzkiego” wnętrza.

Poeci renesansu i baroku obficie korzystali z owego repertuaru mitów i obrazów. Lecz powtórzeniom tym towarzyszą metamorfozy. Dantego wielkie zejście po spirali o kształcie etycznie ukierunkowanym ustępuje miejsca wędrówkom bardziej krętym po tajemnych korytarzach i podziemnych pieczarach. Wnętrze ziemi nie jest już owym kraterem, który nieuchronnie prowadzi ku lodowatym głębinom Flegetonu; lęk szybko przemija, korytarze zawężają się, by tym bardziej się otworzyć przed gościem tamtego świata, i zamieniają się w przestronne pieczary. Wnętrza ziemi tworzą świat pełen bogactw i macierzyńskiego ciepła [...].

W znakomitej pracy poświęconej czasom baroku J. Rousset tak pisze o roli, jaką w tej epoce odgrywała linia spiralna:

Spirala jest jednym z ulubionych motywów baroku. Widzimy ją u Guarniego, u Tintoretta i Rubensa, w ukształtowaniu aniołów Berniniego i fauny Pugeta. Spirala to rozciągająca się sprężyna, to niekończący się ruch, ruch dla

ruchu; wzrok, który pragnie podążać za jej biegiem, musi przerzucać się coraz dalej, nie znajdując nigdzie mety. A z drugiej strony, dzwonnica Sapiencji sugeruje inną metaforę, już przedtem często spotykaną: strzelisty płomień, wznoszący się wir⁹.

Z całej sztuki baroku architektura właśnie dostarcza najbardziej uderzających przykładów. Obok wieżyczki kościoła Saint-Yves przypomnieć tu trzeba niezliczone schody w kształcie spirali: schody Borrominiego w pałacu Berberinich w Rzymie, Giacomo da Vignoli w pałacu Farnese w Caprarola i wiele innych.

Z mnogości tekstów poetyckich cytowanych przez J. Rousseta można by wybrać dwa, które wyrażają koszmar spadania po linii wirującej. Spadanie to stanowi jak gdyby odwrotność wznoszącego się wiru, który tworzy spirala z kościoła Saint-Yves:

*... Mais d'instant en instant, ce fumeux vin nouveau
Me remplit de vapeur le donjon du cerveau,
Je sens qu'il m'estourdit, je trouve qu'il m'enroue,
La court, et le logis, tournent comme une roue,
La terre me paraît bosselée en sillons,
Je voy virevolter cent mille papillons,
Mes jambes, et mes pieds, tombent dans des foiblesses,
Sans écrire, je fay des y grecs et des esses,
Je n'en puis plus, je meurs, mais il m'importe peu
Quand j'irois en enfer, le vin esteint le feu...*

[... Ale z chwili na chwilę to mętne świeże wino / Napełnia miazmatami mej mózgownicy wieżę, / Czuję, jak mnie ogłusza, widzę, jak mną okręca, / Podwórzec i komnata, wszystko się kręci w koło, / Ziemia wydaje mi się brzdami pogarbiona, / Widzę, jak wokół tańczy sto tysięcy motyli, / Nogi moje i stopy wielka słabość ogarnia, / Nie pisząc, piszę igreki i esy, / Już nie mogę, umieram, ale wszystko mi jedno, / Kiedy pójdę do piekła, wino ugasi ogień...] ¹⁰

Y i S splatają swoje linie, by nakreślić spiralę, która wiedzie do śmierci i do piekła. Tę opaczność rzeczy wiodącą z „wieży mózgu” ku piekielnej otchłani Théophile de Viau uchwycił w poetyckim pomysle:

*Un esprit se présente à moi
J'oy Charon qui m'apelle à soy,
Je voy le centre de la terre.
Ce ruisseau remonte en sa source,
Un boeuf gravit sur un clocher...*

[Jakowyś duch majaczy w cieniu,
Charon mnie woła po imieniu,
Tak otom ujrział się w Hadesie.
Tu wstecz do źródła splywa rzeka,
Tu włazi wół na dach dzwonnicy...] ¹¹

i poeta rozwija dalej cały szereg toposów „świata na opak”.

⁹ J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris 1954, s. 167.

¹⁰ Brosse, cytowany przez J. Rousseta, *Anthologie de la poésie baroque française*, II, s. 86.

¹¹ *Ibidem*, II, s. 72. Przekład W. Szyborskiej w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*. T. 1. Warszawa 1970, s. 235.

Jeszcze częściej spotykamy w poezji barokowej pejzaże żałobne przypominające ulubione krajobrazy Tassa. Rousset cytuje urywek z tekstu Lortigue'a, który podejmuje jeden z wybranych tematów:

*J'aime à voir ces vieux Colisées
Qui sont à demi ruinez
Et les pyramides brisées.*

[Lubię oglądać dawne Kolosea / Rozpadające się prawie w ruiny / I na strzaskane patrzeć piramidy.]¹²

A więc poezja ruin, kultywowana już w tej postaci od pewnego czasu przez malarzy i poetów epoki. To malarze XVI w. przybyli z Północy (Clève, van Hemskerk, Hieronimus Cock i inni) stworzyli w Rzymie nowy rodzaj malarstwa, „wedutę”, inspirowaną najczęściej przez krajobrazy z ruinami. Włosi, mniej wrażliwi na malowniczość miejscowości i pomników, które ich otaczały, woleli ukazywać ich wyobrażenia idealne, a nawet rekonstrukcje (Sangallo, Palladio). XVII wiek nie był jednak pomyślny dla malarstwa „widokowego”. Zostanie ono podjęte dopiero w XVIII w. przez takich artystów, jak Mario Ricci w Wenecji lub Andrea Locatelli w Rzymie. Ten kierunek malarstwa, uprzywilejowany szczególnie przez dyrektora Akademii Francuskiej, Wleughelsa, pociągnął w końcu ku sobie wszystkich młodych artystów francuskich, którzy zaczęli regularnie przybywać do Rzymu.

W tym właśnie kręgu malarstwa i w takiej atmosferze ukazuje się nam Giovanni Battista Piranesi. Jeśli mówimy tu o prądzie i o modzie i jeśli sztuka Piranesiego przypomina jeszcze czasami o dwóch dziełach, które pojawiły się w Wenecji niedługo przed początkami twórczości grawera, tzn. o *Capricci* Tiepola i *Veduta* Canaletta, a także o innym wielkim kierunku baroku — o scenografii, to jednak nie ulega wątpliwości, że swymi *Capricci di Carceri* [*Fantazje więzienne*] (1745 r.) oraz *Carceri d'invenzione* [*Więzienia wyobraźni*] (1760 r.) Piranesi stworzył coś absolutnie nowego.

Nie wyklucza to umieszczenia Piranesiego w obszerniejszym kontekście, tak jak to czyni Marguerite Yourcenar:

Może należy szukać tajemnicy więzień w idei, która w szczególności opanowała włoską wyobraźnię i zawsze rodziła arcydzieła, w idei Sądu, Piekła i *Dies irae*. Mimo zupełnego braku myśli religijnej w podtekście więzień te czarne otchłanie, te żałobne *grafitti* stanowią jedyny i wspaniały wytwór włoskiej sztuki barokowej, odpowiadający straszliwej, lejącej przepaści z *Lasciate ogni speranza* Dantego. Elie Faure w swojej *Histoire de l'art* wspominał mimochodem, że twórca *Więzień* pozostawał w kręgu wielkiej tradycji *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, co jest prawdziwe choćby tylko ze względu na opadające perspektywy i sposób zabudowania przestrzeni, a jeszcze prawdziwsze z punktu widzenia perspektyw wewnętrznych. Przeniknięte myślą dantejską dzieło Michała Anioła wydaje się spełniać rolę pośrednika między świeckimi zupełnie więzieniami Piranesiego a dawnymi uświęconymi koncepcja-

¹² J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque*, s. 108.

mi Immanentnej Sprawiedliwości. Co prawda, w *Więzieniach* żaden Bóg nie wyznacza potępionym miejsca na stopniach otchłani, ale ta nieobecność sprawia, że obraz niezmiernych pragnień i wiecznej klęski człowieka staje się jeszcze tragiczniejszy. Owe miejsca odosobnienia, skąd zniknął czas i formy żywej natury, te zamknięte pomieszczenia tak szybko zamieniające się w izby tortur, gdzie jednak większość zaludniających je postaci wydaje się niebezpiecznie i tępo zadomowiona, te otchłanie bez dna, a jednak bez wyjścia, to nie jest zwyczajne więzienie: to jest nasze Piekło¹³.

Dante wyraził swoje przerażenie wobec nieubłaganego pędu, który sprowadzał go krąg po kręgu w głębiny coraz ciasniejsze, coraz bardziej lodowate; Tasso znał również obsesję zamykającej się przestrzeni; Piranesi natomiast każe nam doświadczać uwięzienia w całkiem odmiennej perspektywie. Porzuceni i zagubieni gdzieś pośród jednej z wielu konstrukcji *Więzień*, znajdujemy się w miejscu doskonale nieokreślonym. Nie istnieje tu żadne wewnątrz ani żadna zewnątrzność, które mogłyby nadać kierunek naszym ruchom. Wszędzie, na wszystkie strony, ta sama galeria, ten sam most i ta sama pochylnia, przedłużające się w nieskończoność. Tę właściwość Piranezjańskiej przestrzeni doskonale opisał w swojej książce U. Vogt-Göknil:

Przestrzenie Piranesiego powstają najczęściej w wyniku krzyżowania się mostów i arkad. Nie można ich przeto uważać za przestrzenie ani wewnętrzne, ani zewnętrzne: mają one strukturę prawdziwych „*Zwischenräume*”¹⁴.

Wyraz „*Zwischenräume*” sugeruje rozmaite znaczenia: przestrzeni pośrednich, miejsc pustych w sensie przede wszystkim fizycznym. Lecz są to także strefy pograniczne rozciągające się między snem a jawą; tam, gdzie rozum, a w przypadku architekta — oko, wypełnia jeszcze częściowo normalną funkcję, ale już rozpoczyna swobodną wędrówkę:

Oko traci centralne położenie stałego punktu wyznaczającego odległości, a w rezultacie i miejsca przedmiotów w przestrzeni. Koncepcja przestrzenna Renesansu i Baroku traci swą empiryczną realność, swą obiektywność. Jak kula, unosząca się swobodnie w przestrzeni, oko Piranesiego postrzega wszystko, co go otacza. Podmiot i przedmiot splatają się wzajemnie. Ten sam przedmiot ukazuje się w rozmaitych miejscach, a zarazem jest postrzegany z różnych punktów widzenia. Słowem, odległość między okiem a przedmiotami w przestrzeni staje się całkowicie względna¹⁵.

Tak w owych wizjach stapiają się człowiek i przestrzeń. Oto ciągle ten sam człowiek biegnie po tych samych schodach i gubi się w tych samych zakamarkach. Swobodna gra oka w przestrzeni sprawia, że prosty zrazu plan wielu grafik Piranesiego zostaje obciążony obfitością szczegółów powielanych w nie kończących się odbiciach:

Decydującym elementem organizacji przestrzeni u Piranesiego jest równoczesne zaakcentowanie i dewaluacja przeciwstawnych sobie zamysłów archi-

¹³ M. Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*. Paris 1962, s. 157—158.

¹⁴ U. Vogt-Göknil, *Carceri*. Zürich 1958, s. 21.

¹⁵ *Ibidem*, s. 36.

tektonicznych. Wydaje się, że Piranesi wybiera formę koła, aby odczuwać rozwój właściwego mu pragnienia ogromu i oglądać w nie kończących się odbiciach swoje umiłowanie nieskończoności. Lecz tak uporządkowaną przestrzeń rozбивa on na pojedyncze przedziały, których nieustanne lustrzane odbicia powodują zamiast uczucia ładu i spokoju jakiś rodzaj „*Labyrinth-Erlebnis*” [przeżycia labiryntu]¹⁶.

I rzeczywiście narzuca się nam wrażenie labiryntu. Nigdzie nie widzimy drogi prowadzącej do jakiegoś określonego miejsca; schody i mosty zaczynają się gdzieś poza ramami miedziorytu, przechodzą przez jego wnętrze i ciągną się dalej w domniemanej nieskończonej wielkiej przestrzeni. Widzimy tam tajemnicze schody wynurzające się z ciemności i pogrążające się w niej na nowo. Obsesja labiryntu wyraża się w sposób najbardziej dojmujący w pochodzie udęczonych istot, których lili-pucie sylwetki zaludniają świat *Więzień*:

Elementy, z których Piranesi buduje swoje więzienia, implikują zawsze ruch albo zależność. Być więźniem to dla niego pozostawać w niewoli powtórzeń; jest to wędrowanie bez odpoczynku i bez celu. Jego postacie rzadko znajdują się po środku przestrzeni, są za to stale „na skraju”: na końcu belki, na brzegu gzymsu, na krańcu mostu pozbawionego poręczy lub też zawalonego w samym środku. Jego postacie nigdy nie spoczywają, zawsze do czegoś dążą. Ostatkiem sił wloką się wzdłuż mostów i wspinają się na schody, aby dotrzeć do nowych mostów i do nowych schodów. Gnębieni nieskończonością możliwych powtórzeń przerzucają się z jednej „*Übergangs-Situation*” [sytuacji przejściowej] w drugą. Paradoksalnie, ich więzienie to wieczna wędrówka¹⁷.

A więc ruch wyraża najgłębszą udrękę tych ludzi, ruch narzucony im nie tylko przez ogrom więzienia, lecz również przez ich własne wymiary, tak mikroskopijne, że odbierają im wszelką nadzieję opanowania przestrzeni, w której się znaleźli.

Nigdzie — mówi Marguerite Yourcenar — artysta nie usiłował, jak to przed nim i po nim czyniło tylu barokowych czy romantycznych malarzy Rzymu, zharmonizować szlachetność i powagę człowieka z godnością budowli¹⁸.

Więzienia ukazują tragiczną stronę mitu mikroskopijności, który w „widokach” znajduje radosne urzeczywistnienie, bliskie komedii *dell'arte*, jak mówi Marguerite Yourcenar¹⁹. W konkluzji pisze ona w ten sposób:

Owi ludkowie, absurdalnie zaczepieni na zawrotnych piętrach więzień, tak wyraźnie odpowiadają odczuciu żalostnej śmieszności i błahości losu ludzkiego, że osiągają w końcu, przynajmniej implikatywnie, walor mikroskopijnych symboli, wywołując skojarzenia z półmatematycznymi, a półsatyrycznymi żartami literackimi, które zajmowały niektóre z najteższych głów XVIII w.: z Mikromegasem, z Guliwerem w krainie Liliputów²⁰.

¹⁶ *Ibidem*, s. 23.

¹⁷ *Ibidem*, s. 45.

¹⁸ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 134.

¹⁹ *Ibidem*, s. 133—134.

²⁰ *Ibidem*, s. 136.

Lecz zatrzymajmy się chwilę, aby zastanowić się nad poszczególnymi tematami naszych dociekań; spiralne schody ukazują się w sposób zaskakujący na planszy VII *Wieżień* (znajdują się one również na planszy III). Jeśli odbiegają od kształtu, jaki nadadzą im pisarze romantyczni, to w każdym razie ich forma wyciska piętno na całej rycinie. Forma spirali jest tu związana z całością kompozycji i nie narzuca się z halucynacyjnym natręctwem, które spirala przybiera często w twórczości obłąkanych.

Utrzymywano nieraz, że po lirycznych wynurzeniach *Fantazji* i *Wieżień* Piranesi porzucił rzekomo wizjonerstwo, aby oddać się całkowicie realizmowi. Patrząc wnikliwiej, można jednak odkryć geniusz wizjonerstwa w najbardziej na pozór realistycznych sztychach. Roślinność zaczyna się tam plenić niepowstrzymanie i zacierać zbyt wyraźne linie. Przyroda naciera na budowle i zamienia je w ruiny, wydobywając na jaw ich najdziwniejsze kształty. Przyroda jest symbolem Czasu, który pochłania dzieła ludzkie. Malarstwo widokowe, które w pierwszym odruchu skłonni jesteśmy uważać za rdzennie realistyczne, dąży tą drogą ku fantastyce. Wyobraźnia zaczyna górować nad obserwacją. Proces ten można najlepiej zaobserwować w serii „widoków” Koloseum Piranesiego. Artysta kilkakrotnie powracał do tego tematu, którego ukryte znaczenie już poznaliśmy. Najbardziej interesujące są dla nas dwie plansze: 758 i 759. Piranesi nie usiłuje tam przedstawić rzeczywistości w sposób „fotograficzny”. Czarna ściana na planszy 758 z tą przedziwną krzywizną powstała z pewnością w wyniku głębokich przemyśleń; to wariant tematu amfiteatru w osobistym ujęciu artysty. Jeszcze mocniejszy akcent widzimy na planszy 759; tu triumfuje wyobraźnia; spojrzenie artysty poszybowało ku wysokościom realnie nieosiągalnym. Pusty amfiteatr wygląda jak wygasły krater. Forma jest tu tworem natury i czasu, a dzieło człowieka znikło prawie zupełnie.

Jeszcze częściej — pisze Marguerite Yourcenar — zamiast nadać ludzki kształt stworzonej przez człowieka formie metafora wizualna dąży do ponownego wtopienia budowli w całość sił przyrody, w obrębie których najbardziej skomplikowana z naszych form architektonicznych jest tylko cząstkowym i nieświadomym mikrokosmosem. Ruina stoi przy nowym pałacu, tak jak ścięty pień tkwi wśród młodego lasu; na pół zarośnięta kopuła podobna jest do pagórka, po którym wspinają się stada krzewów; cały gmach nabiera wyglądu gąbki albo żużla i osiąga taki stopień niezróżnicowania, kiedy już nie wiadomo, czy znaleziony na plaży kamyk był kiedyś obrobiony ręką człowieka, czy też utoczony przez fale morza. Niesamowita „podbudowa grobowca Hadriana” jest skalną ścianą, o którą rozbijają się fale stuleci; Koloseum jest wygasłym kraterem. Wymowa wielkich przyrodniczych metamorfoz Piranesiego jest może najbardziej uderzająca w rysunkach pochodzących z Paestum. <...> Zburzona świątynia jest tylko szczątkiem rzuconym na morze form; ona sama jest Naturą²¹.

²¹ *Ibidem*, s. 132—133.

Cała twórczość Piranesiego, od *Fantazji* aż do wizerunków świątyń z Paestum, jest więc przeniknięta duchem wizjonerstwa, a najdoskonalszy jego wyraz stanowią *Więzienia*.

Od więzień aż do ruin i grobów — pisze Henri Focillon — mimo zagładających tam czasami promieni słońca, mimo piękności otaczającej i ogarniającej wszystko przyrody, dusza tego wizjonera jest zawsze smutna. Smutek towarzyszy mu w wędrówce przez zgliszcza przeszłości, jak i przy swego rodzaju przewidywaniu przyszłości, wśród tej architektury epoki metali wzniesionej nad etruskimi ściekami i nad kazamatami Tyberiusza.

I właśnie obecność wyobraźni w dziele Piranesiego, a nie obfitość lub różnorodność jego twórczości, sprawia, że powrócono do niego i zaczęto go cenić w epoce romantyzmu. [...]

Oddziaływanie Piranesiego przejawiało się jednak najszybciej w Anglii (Jorgen Andersen zajął się tym tematem w studium zatytułowanym *Giant Dreams*. Korzystaliśmy z niego często przy pisaniu tego rozdziału). W 1757 r. Piranesi zostaje członkiem Londyńskiego Stowarzyszenia Znaczców Starożytności. Ciekawe, że włoskiego artystę cenią obydwie stronnictwa istniejące wówczas w Anglii: neogotycy i neoklasycy. Zarówno Horacy Walpole, jak i Robert Adam odwołują się do jego patronatu. W Anglii tamtej epoki trwa jeszcze walka między starożytnikami a nowożytnikami [*anciens et modernes*]. W obozie nowożytników, w otoczeniu Edmunda Burke'a, odżywa dawne pojęcie, przedmiot badań Longinusa, pojęcie wzniosłości. Burke podaje następującą definicję:

Nieskończoność napawa umysł ludzki jakimś lubym przerażeniem, które zarazem i skutek najprawdziwszy i dowód najoczywistszy stanowi (1756)²².

Sztuka i umysłowość Piranesiego są bardzo bliskie nowemu gatunkowi powieści, który podąża za prądem unoszącym umysły ku lubemu przerażeniu. Mam na myśli powieści grozy, z których pierwszą chronologicznie, *Zamczysko w Otranto* (1765), napisał Horacy Walpole. [...]

Anderson przytacza jeszcze bardzo ciekawy tekst Walpole'a; w jednym z listów pisarz wspomina swój sen z 1764 r.:

Zeszłego roku obudziłem się pewnego ranka ze snu, z którego tylko to sobie przypominam: znalazłem się w starym zamku (sen całkiem naturalny dla kogoś, kto jak ja miał głowę nabitą gotyckimi historiami) i zobaczyłem u góry wielkich schodów olbrzymią opancerzoną rękę opierającą się o balustradę. Tego samego dnia wieczorem usiadłem i zacząłem pisać, nie wiedząc właściwie wcale, co mam do powiedzenia²³.

W roku 1765 ukazuje się pomieść *Zamek w Otranto*, w której autor umieścił opisany epizod. Jednakże ręka zamieniła się w ogromny hełm,

²² Cytowane przez J. Andersena, *Giant Dreams*, w: *English Miscellany*, Roma 1952, s. 50.

²³ H. Walpole, *Correspondance (9 III 1765)*, cytowane przez J. Andersena, *op. cit.*, s. 52.

taki, jaki widzimy u dołu wielkich schodów na planszy VIII *Więzień* Piranesiego.

Jeszcze silniej związany z Piranesim jest rodak Walpole'a, William Beckford. Piranesi zadedykował ojcu Beckforda część swoich *Vasi e Candelabri* [*Wazonów i Świeczników*]. Życie tej angielskiej rodziny upływało w scenerii całkiem piranezjańskiej: w 1781 r. w zamku Beckfordów urządzono festyn, którego dekorację przygotował scenograf Louthembourg. Oto jest opis wzięty z autobiograficznego listu:

Nie kończące się schody, które gdy spojrzeć w dół, wydawały się tak głębokie, jak studnia Piramid, a gdy podnieść wzrok do góry, gubiły się we mgle, wiodły do całego szeregu wspaniałych apartamentów (...) Obszerność i zawiłość tego wewnętrznego labiryntu czyniły tak mylące wrażenie, iż stawało się wprost niemożliwe, aby ktokolwiek mógł od razu określić, gdzie się znajduje, gdzie był przed chwilą i dokąd idzie — tak silne było uczucie zmieszania i niepewności wywołane mnóstwem oświetlonych pięter, z których każde zawierało nieskończoną różnorodność pomieszczeń²⁴.

Ten sam niepokój, tak typowo piranezjański, podszeptał Beckfordowi zakończenie powieści *Vathek*, gdzie widzimy te same wielkie Schody prowadzące w głąb, aż do środka ziemi. Piranesi jest natchnieniem Beckforda nie tylko w dekoracji zamku i w niektórych fragmentach jego powieści, lecz także w jego sposobie widzenia i odczuwania. Najlepszym tego przykładem są Beckforda opisy podróży. W *Dreams, waking thoughts and incidents* (1783) opisuje on drogę prowadzącą do Bonn:

Patrzyłem bez przerwy na regularne kształty błękitnawych gór ograniczających nasz horyzont. W myśli przenosiłem się już na ich szczyty. Uniesiony radością, dostrzegałem rozległe i dzikie horyzonty, a niezliczone chimery tłumnie pojawiały się w mojej wyobraźni. Dosiadłszy tych fantastycznych czworonogów, leciałem ze skały na skałę, a na ich szczytach wznosiłem zamki w stylu Piranesiego. Wspaniałość i różnorodność tych napowietrznych wieżyc długo mnie przesładowała²⁵.

[...]

Ten styl relacji z podróży, jaki rodzi się pod wpływem Piranesiego, znajdzie później szerokie zastosowanie u francuskich podróżników następnego stulecia, odwiedzających ze wspomnieniem Piranesiego dokładnie te same miejsca: Ren i Wenecję.

Najpiękniejszy i najbardziej dla literatury znaczący tekst angielski znajduje się w *Confessions of an English Opium Eater* [*Wyznania angielskiego zjadacza opium*] Thomasa de Quinceya, cytowanego jeszcze dzisiaj w każdej pracy o Piranesim; oto jego znakomita analiza:

Parę lat później, gdy oglądałem Piranesiego *Starożytności rzymskie*, obecny przy tym Coleridge opisał mi szereg sztychów tego artysty nazywanych jego *Snami*, które przypominały scenerię widzeń nawiedzających go w czasie go-

²⁴ *Ibidem*, s. 56.

²⁵ *Ibidem*, s. 45.

rażkowych majaczeń. Niektóre z nich (opisuję z pamięci według opowiadania Coleridge'a) przedstawiały ogromne gotyckie sale; na posadzce stały potężne silniki i maszyny, koła, liny, katapulty itd., obraz natężenia olbrzymiej siły albo pokonanego oporu. Przemykając się wzdłuż murów, spostrzegamy schody, a na nich samego Piranesiego, jak z trudem szuka drogi ku górze. Pójdźcie schodami trochę dalej, a zobaczycie, że kończą się one nagle nad przepaścią, bez żadnej poręczy, nie pozwalając nikomu, kto by się tam wspiął, na krok naprzód, bo byłby to krok w otchłań. Cokolwiek by spotkało biednego Piranesiego, to wydaje się, że jego trudy muszą się teraz zakończyć. Lecz podnieście oczy, a zobaczycie nową kondygnację schodów, a na nich znów Piranesiego stojącego na brzegu przepaści. Jeszcze raz podnieście wzrok, a ujrzycie jeszcze bardziej powietrzną kondygnację schodów, a na nich znów szalony Piranesi zajęty swą podniebną wspinaczką; i tak ciągle, aż nie kończące się schody wraz z nieszczęsnym Piranesim znikną gdzieś w zamglonych wysokościach. Taką samą zdolność nieustannego wzrostu i samoodtworzenia posiadały architektoniczne wizje jawiące się w moich snach. We wczesnym stadium choroby olśniewające obrazy moich snów były właśnie architektonicznej natury; oglądałem tak niezwykłe miasta i pałace, jakich nigdy nie widziałem na jawie, chyba że w marzeniach²⁶.

Marguerite Yourcenar w zakończeniu swej pracy tak komentuje ten fragment:

W tym znakomitym tekście uderza przed wszystkim całkowita wierność duchowi dzieła Piranesiego przy jednoczesnym dziwnym braku wierności literze tego dzieła. Już sam tytuł jest mylący, ponieważ *Więzień* nigdy nie nazywano snami; jest rzeczą interesującą, że obydwaj poeci pozwolili, jeśli tak rzecz można, aby nazwa *Więzienia* spadła z frontonu tego przedziwnego pałacu. A potem obraz gotyckich przedsionków, nieświadomie wprowadzony przez dwóch wielkich romantyków do świata architektury tak specyficznym rzymskiej. Lecz przede wszystkim na próżno szukalibyśmy wśród osiemnastu planszy tworzących całość *Więzień* owych majaczących schodów, których nieustanny ruch w górę przerywają tu i ówdzie brakujące stopnie i gdzie ta sama postać, być może Piranesi, pojawiałaby się coraz to wyżej, na coraz to nowych stopniach, oddzielonych od poprzednich przepaściami. Wyobrażenie to, charakterystyczne dla pewnego typu obsesyjnych marzeń sennych, zostało albo przekazane przez Coleridge'a De Quinceyowi lub też sam De Quincey, który nigdy nie oglądał albumu *Więzień*, włączył własny pomysł do opisu przekazanego mu przez Coleridge'a. Jeden lub drugi został nieszkodliwie wprowadzony w błąd przez samą naturę tego przedziwnego zbioru rycin. Rzeczywiście, *Więzienia* należą chyba do tego rodzaju na pół hipnotycznych dzieł sztuki, które wywołują wrażenie, że między jednym a drugim spojrzeniem przedstawione postacie poruszyły się, znikły lub się pojawiły, a nawet same miejsca zmieniły się w jakiś tajemniczy sposób. *Więzienia wyobraźni G. B. Piranesiego* mogły w ten sposób wywołać u autora *Christabel* lub u autora *Suspiria de Profundis*, wizję symbolicznych schodów i symbolicznego Piranesiego, prawdziwszą niż prawda, obraz ich własnych wlotów i ich własnego szaleństwa. Tak to marzenia ludzi rodzą się jedne z drugich²⁷.

²⁶ T. De Quincey, *The Confessions of an English Opium Eater*. Everyman 1936, s. 237—238.

²⁷ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 167—168.

Możemy to nawet sprecyzować, ponieważ wiemy, że zwrot „Marzenia Piranesiego” znajdujemy już u Walpole'a. Niewiele już potrzeba, aby zrobić z tego tytuł zbioru. Dodajmy, że w tamtych czasach określenie „gotycki” odnosiło się do wszystkiego, co miało związek z ową ciemną materią, z której wyłaniały się powieści grozy, z tym królestwem wyobraźni i fantazji. I wiemy również, że wizja tajemniczych schodów, których początek i koniec pogrążone są w mroku, prześladowała już Beckforda. Mówimy o tym nie po to, by umniejszyć oryginalność tekstu De Quinceya, lecz aby na tym tle jeszcze bardziej ją uwydatnić.

Aby ukazać całe piękno i znaczenie tych stronic, trzeba je chwilowo oderwać od Piranejskiego kontekstu i odczytać w kontekście macierzystym, tzn. w fabule *Confessions of an English Opium Eater*. W rozdziale *The Pains of Opium* [Cierpienia opiumiczne] autor wymienia skutki opium i podaje przykłady, wśród których nasz tekst jest jednym z najpiękniejszych. Pierwszy element to straszliwe wyolbrzymienie wszystkich zjawisk:

Wszystko, co można sobie przedstawić w widzialnej postaci, gdy tylko o tym w ciemnościach pomyślałem, zjawiało się natychmiast przed moimi oczami; i chyba w sposób tak samo nieunikniony, z chwilą gdy zjawy te zarysowały się w bladych, widmowych barwach, jak pismo kreślone atramentem sympatycznym, nieokiełznana chemia moich rojeń odziewała je we wspaniałość nie do zniesienia, od której wstrząsało się serce²⁸.

Jeszcze ważniejszy jest drugi element. Ma on chyba decydujący wpływ we Francji, równy co najmniej oddziaływaniu tekstu o Piranesim:

Co noc wydawało mi się, że zstępuję, nie w przenośni, ale dosłownie zstępuję w otchłanie i przepaście bez słońca, w głębiny głębin, skąd wydostanie się wydawało się zupełnie niemożliwe²⁹.

I wreszcie trzeci element, który jak się zdaje, znalazł zastosowanie w tekście o Piranesim:

Sens przestrzeni, a ostatecznie i sens czasu zostały głęboko wypaczone. Budowle, krajobrazy itd. przybierały proporcje i rozmiary, do których postrzegania oko ludzkie nie jest przystosowane. Przestęń wydymała się, rozciągała aż do nie dającej się wypowiedzieć nieskończoności³⁰.

Autor objaśnia obszernie to właśnie ostatnie doświadczenie, kojarząc z nim wspomnienie opowiadania Coleridge'a. O jego własnym przeżyciu mowa jest tylko w jednym krótkim zdaniu: „*With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams* [Z taką samą siłą nie kończącego się wzrostu i samoodtwarzania

²⁸ T. De Quincey, *Les confessions d'un opiomane anglais*. Traduit de l'anglais par P. Leyris. Paris 1962, s. 106.

²⁹ *Ibidem*, s. 107.

³⁰ *Ibidem*.

się powstawała w marzeniach moja architektura]”. I De Quincey przechodzi od razu do innego literackiego przykładu, do jednego z utworów Wordswortha, który również przedstawia wizję architektoniczną. Tak wszystkie te teksty wiążą się razem, tworząc gęstą tkanę rojeń sennych bliskich sobie i wzajemnie się pogłębiających. Kiedy będziemy badać dzieje tekstu o Piranesim we Francji, nie powinniśmy nigdy zapominać o tych stronicach, znanych często autorom francuskim.

Przełożyła *Maria Dramińska-Joczowa*