

MAŁGORZATA CZAPIGA
Uniwersytet Jagielloński

Piranesi. Nowożytny *locus horridus*

HAMLET

Dania jest więzieniem.

ROZENKRANC

Więc nim i świat jest także.

HAMLET

O, i wielkim! pełnym turm, lochów i ciemnic.
Dania jest jednym z najgorszych¹.

Kiedy William Shakespeare ustami Hamleta wypowiadał swoje przeświadczenie o tym, że świat jest więzieniem, zapewne porażał celnością metafory i przemawiał do wyobraźni zarówno jemu współczesnych, jak i dzisiejszych czytelników. Świat miał być wielkim, wszechogarniającym, pełnym ciemnych korytarzy monstrualnym Elsinorem, gdzie zło oraz podłość unieruchamia i więzi człowieka skazanego na egzystencję w jego murach. Zarysowana tu ledwie idea świata jako więzienia stanie się niezwykle nośną i wieloznaczną figurą, mocno zakorzeniając się w europejskim *imaginarium* obok takich obrazów jak *teatrum mundi*, księgi i wielu innych. Wyobrażenie zaczyna w pewnym momencie żyć swoim życiem, gubiąc często pamięć o początkowych sensach, a zyskując kolejne znaczenia. W czasach Shakespeare'a zapewne to Anglia stawała się więzieniem, więc diagnozę księcia odczytywać można było jako polityczną aluzję. W refleksji filozoficznej, etycznej, prawnej itd. opresja przybierać będzie różne formy, więzieniami zatem mogą być specyficzne przestrzenie fizyczne, ale i mentalne kazamaty. Niekiedy może nawet nazywać się piekłem. Długotrwała tradycja podobnych przedstawień, przepracowywany wiekami obraz duszących i niszczących miejsc, znajduje osobliwą kulminację — ale i punkt wyjścia dalszych przekształceń wyobrażenia — w grafikach, które na stałe wpisały się w europejskie, a może i światowe, *imaginarium* — *Carceri* (*Więzienia*) Giovanniego Battisty Piranesiego.

Sam pomysł rysowania więzień pojawiał się już wcześniej, inspirując zarówno humanistów, jak i architektów oraz myślicieli społecznych. Poprzedzić można na jednym znakomitym przykładzie: wyobrażenie wprowadził pod koniec XVII w. Ferdynand Galli, znany jako Bibiena, ale będąc architektem teatrów, nie

¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, akt 2, sc. 2, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1997.

zajmował się tematem szerzej, a jedynie proponował jako ćwiczenie warsztatu rysownika. Być może wprawki techniczne przy rysowaniu nieistniejących miejsc mają swoje uzasadnienie, ale otwarte pozostanie pytanie, dlaczego te miejsca przybierały taki właśnie nieludzki kształt. A mogło być inaczej: w tym samym czasie powstają inne, aż nadmiernie racjonalne i możliwe do zrealizowania projekty Jeremy'ego Benthama, który poświęcił 25 lat swojego życia na wymyślenie w najmniejszych detalach planów perfekcyjnie sprawnego więzienia opartego na okrągłej budowli nazwanej przez niego panoptikonem². Dwie serie Piranezjańskich *Carceri* mają zupełnie inny charakter, który celnie ujął Aldous Huxley:

Poza realnymi, historycznymi więzieniami o zbytniej schludności i tymi, gdzie anarchia jest źródłem piekła fizycznego i moralnego chaosu, leżą jeszcze inne więzienia, nie mniej straszne, mimo że fantastyczne i nieucieleśnione — więzienia metafizyczne — których miejsce jest w granicach umysłu, których ściany zrobione są z koszmarów i niezrozumienia, których łańcuchy są niepokojem, a ich półki poczuciem osobistej, a być może nawet ogólnej winy³.

Zatem o ile prace Bibieny opierały się na architektonicznych fantazjach, które przede wszystkim — nie zapominajmy, że autor był człowiekiem teatru — miały zaszokować i zadziwić swoimi wyolbrzymieniami i monumentalnością, a Benthamem kierowały w pierwszym rzędzie racjonalistyczne nadzieje nadzorowania i wychowania człowieka, o tyle *Więzienia* Piranesiego są przede wszystkim wyrazem nieskrępowanej fantazji artystycznej. Co takiego jest więc w wizjach Piranezjańskich, co spowodowało nie tylko serie artystycznych naśladownictw, ale przede wszystkim sprawiło, że wyobrażenia na trwałe zadomowiły się w europejskim *imaginarium*, inspirując artystów i producentów towarów kultury popularnej?

Przestrzenie *Carceri* nie mają niczego z teatralnej oczywistości Bibieny, są kombinacją rozrastających się w nieskończoność lochów, sal, korytarzy, schodów, których monumentalność i ogrom przyprawiają o zawrót głowy, któremu nieustannie towarzyszy nieuzasadnione poczucie lęku i niepokoju. O takim charakterze przedstawień decyduje nie tylko ostry kontrast światła i mroku — zderzenia najczarniejszej postaci czerni i oślepiającego wręcz światła, ale nieproporcjonalność wykutych w kamieniu elementów budowli, wśród których odbywa się ten teatr światłocieni. Wydawać by się mogło, że więzienie nieuchronnie kojarzyć się powinno z ciasnotą i ograniczeniem miejsca, w którym skazany ma przebywać. Piranesi odwraca ten akcent, ukazując więzienia, których główną cechą nie jest brak, ale nadmiar. Nadmiar, który na pierwszy rzut oka zdaje się zupełnie bezcelowy.

² Zawarta w nich była nie tylko architektoniczna wizja, ale także świadectwo zmieniającego się dyskursu władzy, z jej legitymizacją i koncepcją człowieka, zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

³ A. Huxley, *Więzienia*, [w:] *Piranesi's Carceri d'Invenzione*, London 1949, cyt. za: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/08/25/aldous-huxley-on-piranesis-prisons/> [dostęp: 5 czerwca 2010].

Ale być może to właśnie ta perfekcyjna bezcelowość jest największą torturą, na jaką skazano Piranezjańskich więźniów? Kolosalna architektura, bo przecież sam artysta był rzeczywiście architektem, sprawia wrażenie skrupulatnie zaplanowanej. Wieże, zakratowane okna, wijące się galerie, przemysłne schody, żurawie, wyciągi, kołowroty sugerują istnienie genialnego architekta, który wszystkie te elementy połączył w nieograniczoną całość rękami setek robotników wznoszących ten dziwny, zamknięty świat. Ale ani architekt, ani jego robotnicy nie ujawniają swojej obecności, jakby po ukończeniu dzieła zostawili je samemu sobie, by żyło swym tajemnym życiem. Dominujący jest tu wyraźnie odczuwalny stan bezruchu. Wydaje się, że żadne z narzędzi tortur — kołowrotów, najeżonych gwoździami elementów, szubienic czy łańcuchów — nie porusza się, jakby owe maszyny nie były zdolne do zrobienia czegokolwiek. Swoją obecnością zmuszają do oglądania, do biernego „kontemplowania” niczym w gigantycznym gabinecie osobliwości. Gęste, stężałe powietrze wisi pomiędzy rozległymi przestrzeniami — nawet najmniejszy podmuch wiatru nie porusza sztandarami i pióropuszcami z *Carceri VIII*. Jakiś pozór nieba przebija się zaledwie z dwóch rycin — *Carceri II* i *Carceri IV* — ale oglądamy je z perspektywy kamiennych brył więzienia. Pozór jest tak nieoczywisty, że trudno już jednoznacznie stwierdzić, czy faktycznie widzimy chmury, czy może to kłęby dymu, które wypełniają też wnętrza. Nie ma tu również miejsca ani na rośliny, ani zwierzęta. Nie pojawi się nawet źdźbło trawy, kępka roślinności, drzewo, ptak czy pies, które odnajdziemy w innej serii: *Starożytności Rzymu*. Jedyne zwierzęcy motyw to kamiennie reliefy lwów z *Carceri V*. Wśród tej zanegowanej natury prawie niestosownie ożywione wydają się ludzkie postaci *Więzień*.

Trudno właściwie powiedzieć, że są one bohaterami cyklu, bo ich obecność zdaje się ledwie zaznaczona w owej przestrzeni. Ludzie ci są nieproporcjonalnie mali wobec kamiennych bloków, holów i ciągnących się w nieskończoność galerii, w dodatku bywają ledwo naszkicowani, o wiele mniej przekonujący niż precyzyjne rysunki kamiennych wnętrz i drewnianych machin. Na kolejnych akwafortach łączą się w małe grupy lub samotnie przemierzają ciągi schodów i korytarzy. Zaznaczeni kilkoma kreskami są właściwie konturami ludzkich sylwetek. Sugerują ledwo łachmany, które noszą, i gesty, które wykonują. Gubią się w swoich prowizorycznych wędrówkach, pojawiając się to na gładkich posadzkach, zwodzonych mostach, to urywających się blokach kamiennych, czy tuż pod samym sklepieniem. Niejasne przesłanki każą nam myśleć o nich jak o skazańcach — dwaj mężczyźni schodzący po schodach w *Carcere XIII* wydają się mieć związane z tyłu ręce, a postaci z *Carcere IX*, szamocząc się, wyrzucają w przepaść za okrągłym oknem swego towarzysza. Marquerite Yourcenar pisze:

Prawdziwy horror *Więzień* tkwi nie tyle w tych kilku tajemniczych scenach kaźni, ile w obojętności tych ludzkich mrówek, błędzących bez celu w ogromnych przestrzeniach. Małe ich grupki wydają się w ogóle nie komunikować między sobą, jakby nie dostrzegały obecności kogoś drugiego, jakby nie widziały, że gdzieś obok, w ciemnym kącie katuje się więźnia. Najbardziej

zaskakującą cechą tej niepokojącej zbieraniny karłów zaś jest ich odporność na lęk przestrzeni. Lekko i swobodnie poruszając się na oszalałymi wysokościach, te szkraby wydają się dostrzegać, że ocierają się o otchłań⁴.

Więźniowie Piranesiego istnieją jakby tylko po to, żeby podkreślić wielkość i wspaniałość budynków, w których egzystują. Może nikt prawomocnym wyrokiem nie skazał ich na pokutę, może więźniami czyni ich świat, który ma już tylko kamienne sklepienie? To nie przestrzeń służy im, ale oni przestrzeni. W tych wielkich holach i klatkach schodowych nie ma żadnych oznak wskazujących na to, że postaci podejmowały jakiegokolwiek próby udomowienia owego miejsca. Raczej wędrują jedynie, nie mogąc odpocząć, przerwać tułaczki, bo choć przysiadają na schodach, czy zatrzymują się, by obserwować jakiś element, ostatecznie i tak wyruszają w dalszą drogę, która nie ma końca — która upiornie rozciągnięta jest w nieskończoność. Huxley porównuje owe postaci do tych z Blake'owskich ilustracji do *Piekle* Dantego.

We wszystkich kręgach Blake'owskiego piekła wszyscy są nieco heroiczni w zepsutej klasycznej manierze późnego wieku XVIII i wszyscy zdają się obchodzić interesami swoich towarzyszy. Jak zupełnie inne są stany rzeczy w *Więzieniach*! Tutaj nie ma żadnych heroicznych mięśni, żadnego ekstrawertycznego ekshibicjonizmu, żadnych pozostałości życia społecznego. Każdy człowiek jest okryty płaszczem, przytłumiony, ukradkowy i — nawet jeśli jest w towarzystwie — jest zupełnie sam⁵.

Daleko Piranesiemu do pozostania na etapie zwykłego triku pomniejszania postaci ludzkich dla zwiększenia monumentalności budynku. Artyści osiemnastowieczni znali ten wybieg — do granic możliwości rozciągnięcie to zastosował John Martin w *Uczcie Baltazara*, gdzie król i jego dwór — wszyscy wielkości mrówek — jedzą obiad w holu długim na przeszło 3 km i wysokim na 500 m⁶. Właściwie wydawać by się mogło, że postaci Piranesiego to emanacja zagubionego, błądzącego człowieka w piekle labiryntowej pustki. Postrzeganie w *Więzieniach* wielu postaci jako przejawu jednej i tej samej pojawia się w *Wyznaniach angielskiego opiumisty* Thomasa De Quincey'a, który przytacza relację Samuela Taylora Coleridge'a. Angielski poeta utożsamiał wszystkich ludzkich bohaterów z samym Piranesim:

Jeśli się powiodło wzrokiem po płaszczyznach murów, można było zobaczyć, że schody się nagle urywają, nie ma na ich końcu żadnej poręczy, a ten, kto dotrze na sam kraniec, nie może już postawić następnego kroku, chyba że w znajdującą się dole przepaść. Cokolwiek z nieszczęsnym Piranesim się stanie, należy przynajmniej przypuszczać, że jego trud musi w jakiś sposób w tym miejscu się zakończyć. Lecz uniósłszy wzrok, dostrzeżesz jeszcze wyżej drugie schody,

⁴ M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego*, [w:] eadem, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*, przeł. J.M. Kłoczowski, K. Dolatowska, Gdańsk 2004, s. 39.

⁵ A. Huxley, *op. cit.*

⁶ Jest w tym groza, którą odtworzył później reżyser rosyjskiego serialu *Mistrz i Małgorzata*, inscenizując bal u Wolanda (*Master i Margarita*, reż. V. Borto, 2005).

na których znów widać Piranesiego, stojącego tym razem na samym skraju przepaści. I uniósłszy wzrok jeszcze raz, ponownie dostrzeżesz jeszcze wyżej w powietrzu następne schody i znowu ujrzysz Piranesiego, pracowicie odbywającego wspinaczkę w górę, i tak dalej, aż nie kończące się schody wraz z Piranesim giną w górze tej ponurej sali⁷.

Sugerując się opisem Coleridge'a, trudno byłoby wskazać na jakąś konkretną rycinę z *Więzień*, a sam De Quincey z pewnością nie widział cyklu, mógł więc też nieświadomie ingerować w relacjonowany przekaz, dokonując raczej syntezy jego klimatycznych przedstawień. Nie ma to jednak znaczenia. We wspomnieniu Coleridge'a jakby powstało jedno skondensowane wyobrażenie przestrzeni z Piranezjańskich akwafort. Rozciągniętej, zwielokrotnionej, zdeformowanej relacji na linii budynek–człowiek. Sam De Quincey podobne zaburzenie proporcji obserwował u siebie podczas palenia opium.

Budynki i krajobrazy przybierały tak wielkie rozmiary, że oko fizycznej osoby nie było w stanie ich objąć, przestrzeń wzdęła się i doszła do niewyobrażalnego wręcz, prawdziwie nieskończonego stopnia pomnożenia samej siebie⁸.

Elementy architektoniczne, które ulegają deformacji i hiperbolizacji, to częsty motyw pojawiający się w wizjach umysłów poddanych działaniu narkotyków, to jakby matryca wyobrażeń, jakie wiążać się będą z marzeniem o narkotycznym wyzwoleniu z pułapki rzeczywistości — od angielskiego opiumisty, przez Witkacego aż po eksperymenty Timothy'ego Leary'ego, Carlosa Castanedy i pokoleń hipisów. Dobry zapis tego stereotypizującego się z czasem wyobrażenia znaleźć można w *Narkotykach* Stanisława Ignacego Witkiewicza:

W wizjach widzę wspaniale skomponowane budowle, i to nie tylko w stylach dawnych, ale jakby architekturę przyszłości — kombinację dzisiejszego, potwornego dla mnie stylu pudełkowego z elementami dawnej sztuki⁹.

Do legendy przeszło mniemanie, że niesamowitość *Carceri* wynikała ze stanu, w jakim artysta znajdował się podczas tworzenia — w roku 1772 miał zapadnąć na legendarną malarię Kampanii rzymskiej, która wywołała u niego bardzo wysoką gorączkę¹⁰. Chyba niekoniecznie musi to być prawda: wtedy powstała pierwsza seria *Więzień*, którą po blisko 17 latach Piranesi przepracował i opublikował ich drugą edycję. Różnice są dość istotne — zwraca przede wszystkim uwagę wprowadzenie silniejszych akcentów, pogłębienie czerni oraz szczegółów

⁷ T. De Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, przeł. M. Bielewicz, Warszawa 1980, s. 137–138.

⁸ *Ibidem*, s. 138.

⁹ S.I. Witkiewicz, *Narkotyki — niemyte dusze*, Warszawa 1975, s. 89; „Widzę wielki gmach z czerwonej cegły zwrócony do mnie kantem. Z każdej cegły wyrasta jakaś twarz dziwna, karykaturalna. Twarze te potwornieją i po chwili cały gmach jest najeżony towarzystwem przypominającym gargule na Notre Dame w Paryżu. Potworny Negr, którego czaszka powiększa się i otwiera”, *ibidem*, s. 81.

¹⁰ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 24.

narzędzi i budowli. Wynikałoby stąd, że stan umysłu wyrażony w rycinach nie był epizodem jedynie wywołanym gorączkowym delirium, ale był w jakiś sposób permanentny, chroniczny, a może po prostu normalny. Piranesi świadomie stworzył fantastyczny, ale jeden z wielu możliwych, świat, który równocześnie przeraża, ale i pozostaje wiarygodny i autentyczny.

Piekło Piranesiego jest właściwie załamywaną po wielokroć przestrzenią, która dusi i męczy przez swoją nieograniczoność i skomplikowanie — to pustka przestrzeni labiryntowej pozbawionej nadziei na dotarcie do wyzwalającego centrum. Piranezjańskie postacie są uwięzione w obłądnych, choć precyzyjnie przedstawionych wnętrzach, skazane są na błędzenie pasażami, które zdają się nie mieć końca — są skomplikowaną budowlą labiryntową, z przeszkodami, ślepyimi przejściami, urywanymi schodami i mostami zwodzonymi, ale opozycyjnie do tradycyjnego labiryntu — nie mamy żadnej pewności, czy istnieje centralna komora i wyzwolenie z owej przestrzeni i koszmaru życia. Pisze George Poulet:

Więzienie Piranesiego to zarazem przestrzeń ograniczona i ograniczająca, przestrzeń zamykająca, a równocześnie tak rozległa i skomplikowana, że ten, co się w niej zabłąka, może nigdy nie osiągnąć jej granic. [...] Toteż wszystkie dzieła Piranesiego poświęcone zamknięciu w gigantycznym więzieniu wywołują zawsze u oglądającego ten sam zawrót głowy i uczucie duszności. Zagubić się — w lesie, w świecie, w głębokościach własnego istnienia — znaczy to samo, co być zamkniętym w bezkresie, mieć za strażnika nieskończoność¹¹.

I choć George Dance korzystał z *Carceri* przy budowie prawdziwych więzień Newgate w XVIII w., to grafiki Piranesiego odpowiadają w bardzo niewielkim stopniu obrazowi prawdziwego więzienia¹² z tego powodu, że intencją weneckiego artysty nie było zapewne przedstawienie koszmaru penitencjarnego czy kaźni — nawet nie chodziło o koszmarną przestrzeń i mnogość, które dręczyły Johna Martina, lecz raczej o koszmarną samotność i ograniczenia w wielkim labiryncie, który choć pozostaje nie do ogarnięcia wzrokiem, zdaje się odznaczać brakiem powietrza do oddychania. Ta propozycja Piranesiego spotkała się z żywym przyjęciem, aprobatą z kolei dała początek nowej estetyce, która — być może w klimacie najpierw gotyckich, a potem romantycznych eksploracji ciemnych pokła-

¹¹ G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*, [w:] *idem, Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przeł. W. Błońska, Warszawa 1977, s. 507–508.

¹² Piranesi znany był przede wszystkim jako rytownik, jego prace wyrażają też aspiracje architektoniczne, choć tylko w wypadku przebudowy kaplicy Santa Maria del Priorato i budowy bramy ogrodowej na terenie Zakonu Rycerzy Maltańskich na Wzgórzach Awentyńskich w Rzymie miał możliwość zrealizowania swoich projektów architektonicznych. Zarzucano nawet Piranesiemu, że nie jest w stanie zaprojektować żadnej prawdziwej budowli, a górę biorą jego fantazje. Takie wyzwanie rzucili mu studenci Akademii Francuskiej w Rzymie, na co odpowiedzią był projekt kompleksu uniwersyteckiego, który Piranesi zatytułował *Pianta do ampio magnificio Collegio*. I tu pojawi się niezwykle skomplikowany układ sal, pomieszczeń, galerii i schodów, które mogłyby — mimo misterności planu — być zrealizowane. Szczegółowo analizuje ten plan Johannes de Rycker. Zob. J. de Rycker, *G.B. Piranesi, Pianta di ampio magnificio Collegio — nowa koncepcja przestrzeni*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” 18, 1984, s. 219–226.

dów człowieczeństwa, zaowocowała nie tylko entuzjazmem odbiorców, ale przez kolejne wieki inspirowała wyobraźnię kolejnych twórców.

Nic dziwnego, że Théophile Gautier proponował, aby wystawić Hamleta w scenografii wzorowanej na *Carceri*¹³. Dania, w literackiej wizji uznana przez Shakespeare'a za jedno z najgorszych więzień, miałaby w romantycznym spełnieniu przybrać postać fantazmatycznego świata Piranesiego. O projekcie dekoracji do innej sztuki napisze, że:

Trzeba by na to jednego z tych koszmarów architektonicznych, jakie Piranesi buduje w swych gorączkowych akwafortach, labiryntu poręczy, łuków, kolumn, sklepień i nakładających się belkowań, konstrukcji przerażającej i czarnej, właściwej osobliwym działaniom gwałtownego zderzenia światła i cienia, jedyne go sposobu, aby wywołać efekt i złudzenie¹⁴.

Pod bezpośrednim wpływem weneckiego artysty był także Victor Hugo, który nazwał go „czarnym mózgiem”; te same klimaty odnaleźć można u autorów powieści gotyckich, w których labiryntowe lochy, zamczyska i ruiny porażające czernią, złem i opresyjnością wpisały się na stałe do gotyckiego rekwizytorium. Ciekawie wątek Piranezjańskiego piekła podejmuje Charles Nodier, który w 1836 r. opublikował krótką nowelę o znaczącym tytule *Piranèse*. Właściwie można by ją uznać za fantazję proto-Borgesowską, bo autor przywołuje tu przestrzeń odbicia jako symbolu nieustająco rosnących bibliotek. Wewnątrz tej konstrukcji Nodier umieszcza samego Piranesiego pokonującego wieczne schody¹⁵.

Chimeryczne konstrukcje, które wyszły spod rylca Piranesiego, zdają się być również obecne w dwudziestowiecznych realizacjach labiryntowych przestrzeni. Akwaforty Piranesiego niepokojąco zbliżają się do obrazów, które stają się przestrzennymi obsesjami współczesności.

Idealnie wpisywałyby się w nie Franz Kafka ze swoimi zurbanizowanymi przestrzeniami miejskimi, gdzie — jak w *Procesie* — poszatковано je na klatki, w które wpada kolejno bohater. Labirynt miasta rozrasta się i wertykalnie, i horyzontalnie, a łącznikami między strycharzami sądów a mieszkaniami na dole są splątane schody. Józef K. narzeka na zaduch panujący w otaczającym go świecie maszyny urzędniczej i zwykłego życia — i tu, podobnie jak u Piranesiego, człowiek jest jedynie marionetką bez indywidualności, która przemierza ogromne przestrzenie budowli w poszukiwaniu sensu swej egzystencji, ale wydaje się, że nikt nie jest zainteresowany jego obecnością. Wszystko, co go otacza — niczym Piranezjańskie maszyny tortur — raczej grozi jego istnieniu, straszy zniszczeniem i przyprawia o zawrót głowy.

¹³ N. Denny, *Dungeons of the mind*, „New Statesman”, <http://www.newstatesman.com/200211040036> [dostęp: 10 maja 2010].

¹⁴ T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, cyt. za: G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci...*, s. 512.

¹⁵ A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Massachusetts 1992, s. 38–39.

Znaczący wydaje się też trop u Jorge Luisa Borgesa:

Wszechświat (który inni nazywają Biblioteka) składa się z nieokreślonej, i być może nieskończonej, liczby sześciobocznych galerii, z obszernymi studniami wentylacyjnymi w środku, ogrodzonymi bardzo niskimi balustradami. Z każdej galerii widać piętra niższe i wyższe: nieskończenie¹⁶.

Otwierający opis z *Biblioteki Babel* mógłby równie dobrze stanowić komentarz do *Carceri* Piranesiego! I tutaj nieprzenikniona skomplikowana budowla pnie się w nieskończoność kompozycją czystej geometrii, w której człowiek „nie-doskonały bibliotekarz, może być dziełem przypadku czy też złośliwych demiurgów”¹⁷. Przerażający wydaje się ten ogrom uporządkowanego chaosu, który staje się całym światem, a „Ci, którzy uważają go za ograniczony, twierdzą tym samym, że w odległych miejscach galerie i schody, i sześcioboki mogą w niepojęty sposób kończyć się — co jest absurdalne”¹⁸.

Labirynt staje się przestrzenią totalną, a równocześnie totalitarną. Życie przestaje mieć wyraźny cel: centralną komorę inicjacji, poznania czy wyzwolenia. To dążenie do niego nadawało niegdyś pielgrzymkom sens, teraz coraz częściej przybiera postać kłacza w rozumieniu Umberta Eco, gdzie każdy punkt może być połączony z każdym innym, a stworzony labirynt rozszerza się w nieskończoność, nie posiadając wnętrza, zewnątrz ani centrów¹⁹. Pisze Eco:

Gmach świata jawi się kontemplującemu go umysłowi jako labirynt pełen niepewnych dróg, złudnych podobieństw rzeczy i znaków, spiral i węzłów zasupłanych i skomplikowanych [...]”²⁰.

Nie tylko pisarze pozostawali pod wpływem niepokojących kreacji Piranesiego, ale zainfekowały one również umysły muzyków, grafików i twórców filmowych. W 1998 r. wybitny współczesny wiolonczelista Yo-Yo Ma nagrał płytę *The Sound of Carceri*. Swoje kompozycje zainspirowane muzyką Bacha wykonuje właśnie w przestrzeniach Piranezjańskich więzień. W pięćdziesięciopięciominutowym filmie DVD reżyser François Girard umieszcza grającego Yo-Yo Mę w serii komputerowo przetworzonych, trójwymiarowych akwafort Piranesiego. Projekt jest bardzo udany i przekonujący, choć na pierwszy rzut oka martwota *Carceri* sugerowałaby zupełne wyłączenie muzyki. Przestrzenie są tak ogromne, że najmniejszy szmer musi ginąć w ich przepaściach, a jednak chiński wiolonczelista idealnie wypełnia je dźwiękiem. Pamiętając o analogiach obrazów z wizji opiumowych i dzieła Piranesiego, zastanawiające jest stwierdzenie Włodzimierza Szturca, że

¹⁶ J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] *idem, Fikcje*, przeł. K. Piekarec, Warszawa 1972, s. 65.

¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁸ *Ibidem*, s. 73.

¹⁹ U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Warszawa 2009, s. 49.

²⁰ *Ibidem*, s. 35.

Przestrzeń wizji opiumowych ma charakter muzyczny. Wyposażona jest bowiem w elementy harmonii, które jednak nie są takimi w znaczeniu harmonii jako ładu. Harmonia wyobraźni opiumowej łączy się z poddaniem instrumentarium świata przedstawionego jakiejś dominującej muzyce lub dominującemu tonowi²¹.

De Quincey w swoich wizjach miał słyszeć rozkoszny śmiech indiańskich kobiet, charakter przestrzeni swoich narkotycznych światów Edgar Allan Poe określał przez klarnet tenorowy, a dominującym tonem *Carceri* według Yo-Yo My miałyby się stać wiolonczela właśnie.

Trójwymiarowe więzienia-labirynty — choć nie identyczne, jak w wypadku wspomnianego muzycznego projektu — które dodatkowo wzmocnione są optycznymi trikami i złudzeniami, odnajdziemy w pracach Mauritsa Corneliusa Eschera. Jego litografia *Względność* (*Relativity*, 1953) wykorzystuje wiele piranezyjańskich elementów: łuki, kolumny, schody, galerie i szereg identycznych postaci, które poruszają się w obrębie budynku, którego przestrzeń zwielokrotnia się i załamuje w najbardziej nieoczekiwanych perspektywach. Poplątany labirynt ma jednak drzwi, okna i wyjścia na zewnątrz — pozbawiony jest Piranezyjańskiej dramaturgii. O wiele bardziej klaustrofobiczna i niepokojąca wydaje się litografia *Dom schodów* (*House of Stairs*, 1951), gdzie wielopoziomowa przestrzeń ścian i schodów jest zupełnie nieludzka, a opanowują ją dziwne, hybrydalne istoty, nazwane przez Eschera *Curl-ups*²². Skomplikowane budowle o labiryntowych charakterze Escher rozwija w wielu litografiach, bawiąc się możliwościami brył czy opozycjami, kontrastami, które wydobywa, jak choćby w litografiach: *Wypukły i wklęsły* (*Convex and Concave*, 1955) czy *Wznoszący się w górę i schodzący w dół* (*Ascending and Descending*, 1960). Ostatnia ze wspomnianych prac bardzo zbliża się w swojej wymowie do interpretacji Piranezyjańskich akwafort, bo Escher próbuje pokazać, jak bardzo absurdalne potrafią być ludzkie wędrówki, w których męczarnią jest powtarzanie ciągle tego samego ruchu w przód, przy jednoczesnej świadomości niekończącej się drogi — i tak zawsze wraca się do punktu wyjścia. To między innymi Charles Nodier powtarzający się obraz schodów Piranesiego interpretował jako „symbol ludzkiego wysiłku, wciąż od nowa podejmującego daremny trud”²³.

Mroczny, wielopoziomowy świat Piranesiego okazał się również inspiracją do filmu *Metropolis* Fritza Langa, w której stworzył wizję miasta przyszłości rządzonego przez rozum. Metropolia rozwinięta jest wertykalnie — ponad ulicami, między wielkimi wieżowcami XXI w. toczy się życie nowoczesne i monumentalne, ale tuż pod nim ciągną się długie, czarne korytarze, gdzie ludzie egzystują jak mrówki — nie tylko ciężko pracują, ale wyglądają prawie identycznie. Tu przecież lękiem dominującym staje się groza uniformizacji, której tyle miejsca

²¹ W. Szturc, *Opium i wyobraźnia [w:] idem, O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997, s. 176.

²² B. Ernst, *The Magic Mirror of M.C. Escher*, Köln 2007, s. 60.

²³ G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci...*, s. 505.

poświęcali dwudziestowieczni krytycy kultury masowej i rewolucji: José Ortega y Gasset czy Witkacy. Jak w większości filmów z nurtu niemieckiego ekspresjonizmu, w *Metropolis* oszałamia scenografia — chociaż wiemy, że stworzono ją w atelier, pozostaje bardzo autentyczna i sugestywna. Kolejne kadry filmu wydają się współczesnymi, przerażająco bliskimi wersjami akwafort Piranesiego.

Bardzo znaczące dla określenia miejsca Piranezjańskich inspiracji w zbanalizowanym *imaginarium* europejskim jest to, że bezpośrednio inspiracje *Carceri* sięgają również popkultury. Jeden z poziomów bardzo popularnej gry komputerowej *Counter Strike* nazwany został wprost *Piranesi*, ale grafika, z którą obcuje gracz, jest w gruncie rzeczy bardzo luźno związana z pracami weneckiego artysty — skojarzenie bazowało bardziej na powiązaniu trudności gry ze skomplikowaną budowlą. Bezpośrednio Piranezjańskie wpływy odnaleźć można w grze przeznaczanej dla konsoli PlayStation 2 — *Ico*. Gra ukazała się na rynku światowym w 2001 r., a europejskim w 2002 i nie spotkała się z oczekiwanym zainteresowaniem, gdyż uznano ją za zbyt „estetyczną” — grafika przypominała bardziej sztukę wysoką niż plansze, do których przyzwyczajony był statystyczny gracz. Gra toczy się w monumentalnej budowli, wzorowanej na tych z Piranezjańskich prac: pełno tu mostów zwodzonych, schodów, narzędzi tortur, które jednoznacznie układają się w skomplikowaną labiryntową przestrzeń. Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, że bohaterem jest dwunastoletni chłopiec o imieniu Ico, który skazany został na egzystencję w granicach tego dziwnego i mrocznego miejsca, ponieważ urodził się — i to nieprzypadkowy wybór autorów gry — z... rogami, niczym mieszkaniec innego labiryntu. Jego hybrydyczność powoduje, że mieszkańcy miasta odseparowali go od reszty społeczeństwa. Podczas jednej z wielu wędrówek pomaga uwięzionej w klatce dziewczynce i od tej chwili razem próbują wydostać się z tego labiryntu pustki. Ogrom miejsca i zagubienie bohaterów wzmocnione jest dodatkowo brakiem jakiegokolwiek muzyki — w grze usłyszymy jedynie krople spadającej wody, trzepot ptasich skrzydeł czy wzmagane przez echo dźwięki kroków dwójki bohaterów. Szybka akcja, litry przelanej krwi, nieoczekiwane zwroty fabuły zastąpione zostały tu perfekcyjnie dopracowaną grafiką, przejmującą ciszą i klimatem Piranezjańskich lochów i chyba właśnie to paradoksalnie przesądziło o komercyjnym niepowodzeniu gry.

Więzienia Piranesiego okazały się nie tylko zaskakująco oryginalne dla współczesnych jemu odbiorców, ale inspirujące i pobudzające wyobraźnię twórców przez kolejne 250 lat. Tkwi w nich pewien potencjał pomieszenia, niepokoju — według Huxley’a — nawet acedii, który po obcowaniu z tymi dziełami nie pozwala przejść obojętnie do porządku spraw codziennych. Niezwykle sugestywne wydały się obrazy utkane z architektonicznej materii, w których każda istota ludzka skazana jest na samotność i samowystarczalność, pozostając niezdolną do empatycznego dzielenia losu z innymi mieszkańcami tego świata-labiryntu. Być może doświadczenie człowieka XX w. pozostało blisko tych, które dzielili mieszkańcy Piranezjańskich więzień, a o których Huxley pisał, że

[...] są pozbawionymi nadziei widzami przepychu świata, bólu narodzin — tej wspaniałości bez znaczenia, tej niezrozumiałej nędzy bez końca i poza siłą ludzkiego pojmowania i cierpienia²⁴.

Podróż po miejscach z ciosanych kamieni Piranesiego zbliżyła się do egzystencjalnego lęku człowieka zbłąkanego, podejmującego wysiłek, aby uwolnić się od swojej bezdomności. Ale ruch wydaje się nadal ruchem po spirali czy meandrach labiryntu, gdzie znalezienie właściwej drogi może nigdy nie stać się udziałem wędrowca. Piranezjańskie akwaforty zmieniają optykę percepcji powieści gotyckich, mrocznych przestrzeni Poego, zaduchu Benjaminowskich pasaży, Kafkowskich koszmarów, fantazmatycznych labiryntów Borgesa, złudzeń Eschera czy nawet kolejnych plansz gier komputerowych. Gorączkowe kaprysy Piranesiego bezpośrednio i pośrednio na stałe wprowadziły mroczne, klaustrofobiczne wizje do *imaginarium* nowożytnego *locus horridus*, ujmując „kawałek chaosu w ramę, aby stworzyć chaos skomponowany...”²⁵.

²⁴ A. Huxley, *op. cit.*

²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 227.