

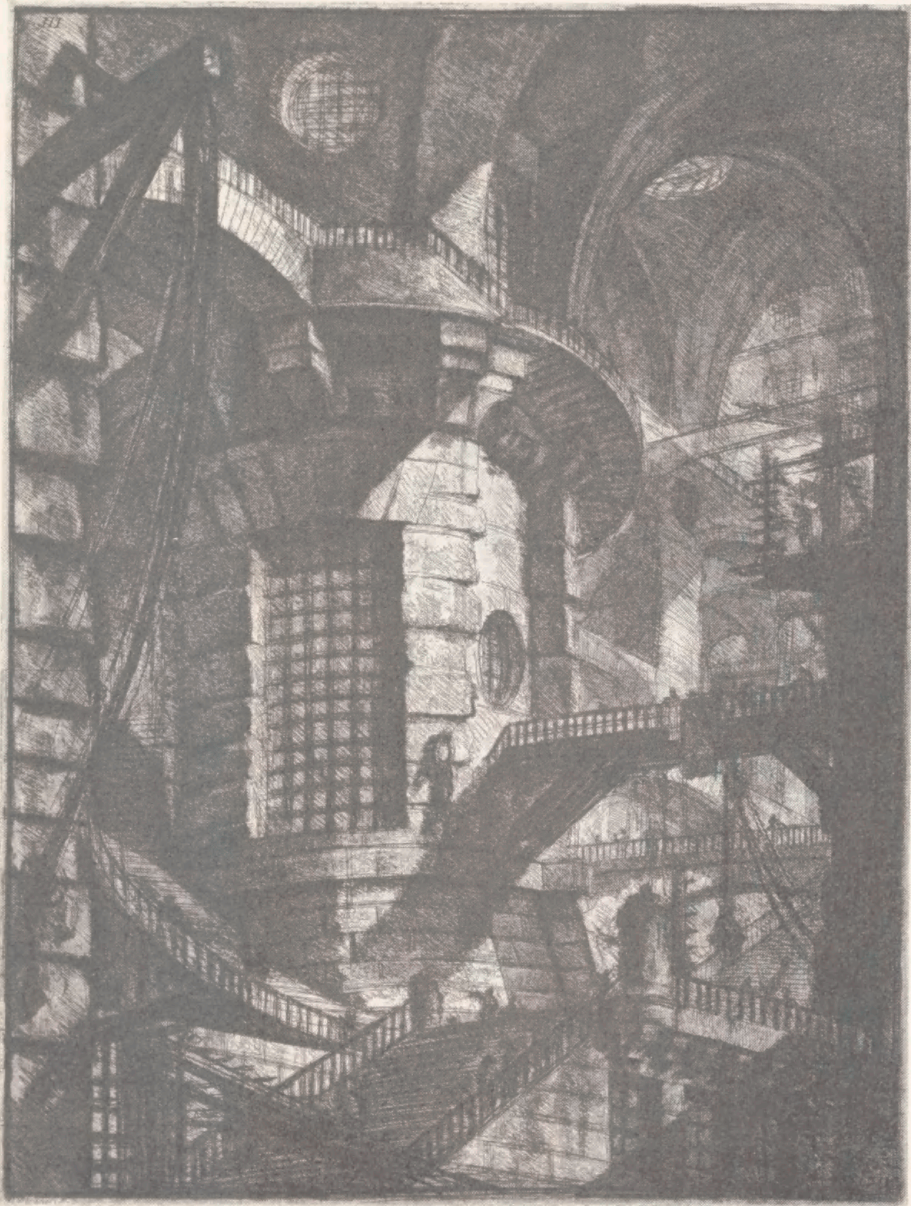
PIRANESIS SYNER

Af JØRGEN ANDERSEN

Den venezianske arkitekt og kobberstikker Piranesi berømte prospekter i serier som *La Magnificenza di Roma* og *Antichità Romane* fra 1750erne omfattes af samlere med interesse på grund af deres topografiske og arkitekturhistoriske værdi, og i den kobberstik-illustrerede bogs historie spiller den flittige kunstners livsværk også en betydelig rolle. Disse sider af hans arbejde er imidlertid allerede behandlet i kunsthistorien,¹ mens der er skrevet mindre om det spørgsmål, som her tages op: Piranesi's indflydelse i litteraturen, d.v.s. som litterær inspiration og ikke blot i den forstand, at Goethe, Coleridge o. a. har berømmet ham. Fra Piranesi's *Carceri*-illustrationer går vejen ind i den engelske skrækromantiks underjordiske haller.

Piranesi var i værker som de nævnte akkurat i gengivelsen og i de forudgående opmålinger, men i visse forhold var han på vildspor. For den topografiske korrekthed er det måske mindre heldigt, men i psykologisk henseende så meget mere interessant, at hans idéer om antikken synes at have virket sammen med en naturlig tilbøjelighed hos ham for det overdimensionerede. Dette træk spiller en væsentlig rolle i Piranesi's kunstneriske udformning af virkeligheden og har altid fængslet litteraterne, især i den tidlige romantik, der selv så stærkt følte trang til udvidelse.

Praktisk arbejde kender man ikke meget af fra arkitekten Piranesi's hånd. Kunstneren i ham gik fremfor arkitekten, så det blev hans livsopgave i billeder at skildre det antikke Roms storhed og forfald, og i de imaginære fængselsscener i *Carceri*-serien kommer vi fra den praktisk arbejdende arkitekt og den af historisk virkelighedsskilddring optagne kunstner til kunstneren, når han så indad i sig selv

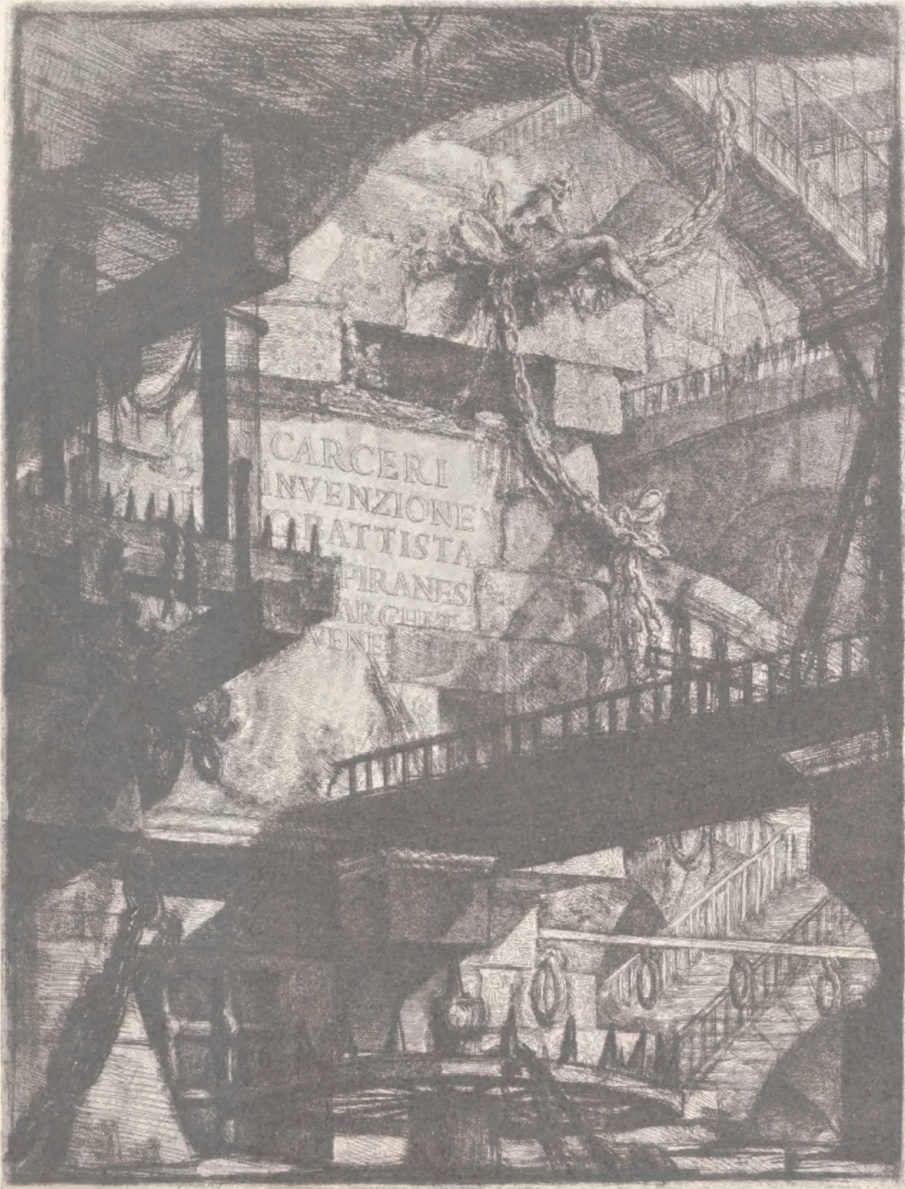


Hvælvinger og murpille med gittervindue fra Carceri-serien.

og omsatte indre spændinger i det, som for ham var det naturlige udtryk: arkitektonisk fantasi. Piranesi var dér sine egne drømmes digter, og det er intet under, at berømte forfattere som Coleridge, de Quincey, Gautier og nu senest Huxley har følt sig tiltrukket af den sindets arkitektur, som her er lagt blot i scener, som ingen forskerflid har kunnet finde magen til eller blot spor af i antikkens ruiner.

Aldous Huxley har for nylig sammen med en kendt fransk museumsmand besørgt *Carceri* i en smuk bibliofiludgave² med et indledende essay om Piranesi og vor egen tids litterære pessimisme; her tales om Kafka og Piranesis „angst“ — Huxley bruger dette Kierkegaardske ord. Han lægger megen vægt på *Carceri*'s psykologiske betydning som selverkendelse arkitektonisk udtrykt, vistnok uden at tage tilstrækkeligt hensyn til visse ydre forhold, som også indgår i *Carceri*, bl. a. de indtryk, kunstneren må have modtaget af den pavelige justits' grusomhed overfor banderne, der huserede på Campagnen; de henrettedes lig udstilledes med en plakat om halsen, mordere henrettedes ved at man anbragte delinkventen i en kurv, som man hejsede op og lod falde mod stengulvet, til manden ikke var menneske mere. Så véd man, hvor Piranesis „antenna pel suplizio de' malfatori“³ kommer fra, men unægteligt er det psykologisk særegent udformet i *Carceri*-stikkene, hvor tovene indgår dekorativt i kompositionen og svære lænker bindes i sløjfe: skønheden og det onde forenet.

Spørgsmålet om Piranesis indflydelse er i høj grad et engelsk anliggende, hvilket hovedsagelig skyldes, at kunstneren stadig selv havde opmærksomheden henvendt på de valutastærke engelske samlere.⁴ Piranesis berømte vasestik, *Vasi, candelabri* etc., som findes i Kobberstiksamlingen i meget smukke, uberørte eksemplarer, er for hovedpartens vedkommende dediceret til englændere; alene ved at blade dem igennem tæller man omtrent fyrretyve engelske navne. *Antichità Romane* 1756 skulde, dersom ikke en personlig uoverensstemmelse havde forhindret det, have været dediceret til en Lord Charlemont, medlem af det Dilettanti Society, som både Gainsborough og Reynolds har portrætteret små udvalgte grupper af; Reynolds' billede viser en gruppe fornemme, i kunsthistorisk arkæo-

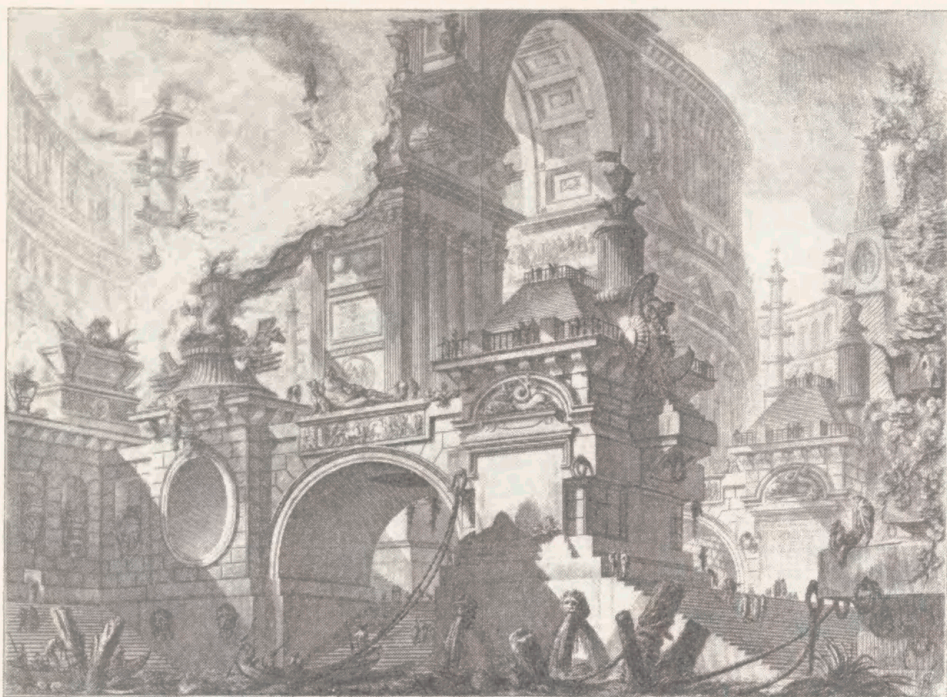


Titelkobberet til Carceri-serien.

logi initierede herrer studerende en antik vase; originalen sammenlignes med gengivelsen i et opslået, illustreret værk. I april 1757 indføres Piranesi i Royal Society of Antiquaries' annaler som æresmedlem af dette lærde selskab, som dermed påskønner hans fortjenester i studiet af antikkens Rom og imødekommer hans eget ønske (!) om optagelse — medlemskabet kunde nok være ham til nytte overfor de engelske samlere. De berømte brødre Adam, som senere fik så afgørende en indflydelse i neoklassicismen i engelsk dekorations- og møbelkunst, var Piranesis bekendte under deres lange ophold i Rom. Endnu flere af Piranesis engelske forbindelser kunde nævnes, men vigtigst i litterær henseende er dedikationen af to af stikkene i *Vasi, candelabri* etc. til den engelske rigmand og forfatter William Beckford, hvis excentriske roman „Caliph Vathek“ indeholder de tydeligst Piranesi-påvirkede scener i litteraturen.

Før Beckford er der imidlertid grund til at opholde sig ved en noget ældre forfatter, som på flere måder lignede ham — uden at de derfor havde noget tilovers for hinanden — Horace Walpole (1717-97), som med romanen „The Castle of Otranto“ indledede skrækromantikens korte, hektiske kapitel i engelsk litteratur. Boghistorien kender Horace Walpole for det private trykkeri, han holdt gående, Strawberry Hill Press, hvorfra hans egne bøger og enkelte andre smukke og nu sjældne værker udsendtes; bedst kendt er en udgave af Grays digte med illustrationer,⁵ som udmærket kendetegner arten af den gotiserende mode, „rokoko-gotikken“, som Walpole var foregangsmand for. Gotik og middelalder indgik som nye og overraskende ingredienser i skrækromanens reaktion mod det 18. århundredes klassicisme og fornuftprægede indstilling. De gotiske katedraler viste ligesom vejen for den begyndende romantiks himmelflugt væk fra den jordbundne klassicisme. Men så lidt vidste man på Walpoles tid om middelalderen og gotikkens perioder, så blandet var smagen, at Piranesi-indflydelsen endog hos Walpole selv slet ikke er så overraskende.

Walpoles bibliotek er ikke mere; det bortsolgttes ved auktion i 1840erne sammen med Strawberry Hill samlingen. Kataloget findes



En af de såkaldte 'groteschi', Parte di ampio magnifico porto. Fra Opere Varie.

i Det Kongelige Bibliotek og er et litterært kuriosum — ingen mindre end den viktorianske gyserforfatter Harrison Ainsworth introducerer samlingen, som indeholdt bibliofile sjældenheder som Walpoles egen roman trykt hos Bodoni i Parma, og som fra litterært synspunkt interesserer ved en imponerende samling „ruinlitteratur“, bøger om Pæstum, Palmyra, Balbec, Diocletians palads i Spalatro o.s.v. Piranesis *Carceri* ser det ikke ud til, at Walpole har ejet, i hvert fald ikke den hele serie, som måtte være optaget i kataloget, men i sin korrespondence kommenterer han Piranesis forkærlighed for det gigantiske, som „vilde få geometrien til at gå bagover og som det vilde kræve al Indiens rigdomme at føre ud i virkeligheden.“⁶ Det er utvivlsomt ‚groteschi‘ som den her gengivne, Walpole har i tankerne.

Om „The Castle of Otranto“'s tilblivelse fortæller Walpole selv,

hvorledes idéen til romanen kom i et drømmesyn: „Jeg vågnede en morgen i begyndelsen af juni fra en drøm, og alt hvad jeg kunde erindre var, at jeg troede, jeg var i en gammel borg (en ganske naturlig tanke for et hoved som mit fuldt af gotiske historier), og på øverste afsats af en storslået trappe så jeg en kæmpehånd ligge i en pansret handske.“⁷ I 1765 udkom bogen under fingeret navn som en foregiven oversættelse fra gammel-italiensk, og den pansrede hånd er omformet til en kæmpehjelm, der som et gigantisk hævnens symbol pludselig findes i borggården hos tronraneren Manfred, mens marmorhelmen fra Alfonso den Godes statue i St. Nicholas-kirken i Otranto lige så pludseligt er forsvundet.

På titelkobberet til Piranesis *Vedute di Roma* står der småbitte mennesker og peger op mod cæsarerne gigantiske statuer, der stirrer tilbage og smiler sært, mens een ligger væltet på ryggen med en søjletromle ned over sig. På frontispicen ligger der forneden tilhøjre en kæmpefod i marmor. En detalje fra den grotesk, som illustrerede Walpoles bemærkning om Piranesi, viser en dekorativt opsat kæmperustning og hjelm, som kunde rumme adskillige af de uendeligt små folk på trappen nedenunder. Det er ikke gotiske historier alene, som har spøget i forfatterens hjerne. Man kan dårligt tro andet, end at erindringen om Piranesis fængsler også har arbejdet sig ind i Walpoles drømme, når man ved foden af en vældig trappe i et *Carceri* stik på begge sider ser en gabende hjelm stå vagt. Handlingen i Walpoles roman kan forekomme grotesk, selv om fornuften kun er frakoblet i handlingsforløbet og ikke i karakterskildringen. Men for en historisk betragtning er der noget spændende ved pludselig her lige over midten af fornuftens århundrede at se drømmens symboler spillet ud i virkeligheden.

Væsentlig i overgangen fra klassicisme til romantik var forandringen i dimension, udvidelsen af rummet i og rummet omkring mennesket, og her spiller Piranesi-indflydelsen ind i udviklingen. Uimodståeligt mindes man overdimensioneringen i *Carceri* ved den profeti, som sætter handlingen igang i Walpoles roman: „at borgen og herredømmet over Otranto skal gå fra den nuværende slægt, når den tid



Detaille af foregående.



Detaille fra Carceri-serien.

kommer, hvor den virkelige ejer er blevet for stor til at kunne rumme ham.⁶⁸ Det er et første skridt på vejen til megalomanien i romantikkens litteratur — tyrannen Manfred selv er en skildring fra temperamentets overdrev. Hult rumler det fra borggården, og kæmpehjelms sorte fjerbusk bølger som i storm, når han griber efter sin svigerdatters uskyld; aneportrættet sukker, da hans ufromme lyster byder himmel og helved trods.

Hos den noget yngre Beckford (1759-1844) aner man en parodi på „The Castle of Otranto“, en formodning som støttes af hans ned-

sættende udtalelser om Walpoles Strawberry Hill gotik. Beckfords helt „Caliph Vathek“ fra bogen af samme navn repræsenterer ligesom Manfred temperamentets oprør, men Vathek overdriver alt, og overdimensioneringen drives bevidst ind i det parodiske med en maliciøs humor, som er Beckford egen. Den er uden sidestykke i engelsk litteratur, men stemmer med Piranesis syner, når han binder fængslernes lænker i sløjfer under de martredes skrig. Angstråb mødes med ekkoets hånletter i en forvirrende mislyd.

Alting i Beckfords liv var af fantastiske dimensioner. Han var umådelig rig; selv en formidabel ødselhed kunde ikke ruinere ham. Pengene flød til ham fra sort slavearbejde i plantagerne på Jamaica, som faderen havde oparbejdet. I hans opdragelse blev der ikke taget sparsommelige hensyn; da vidunderbarnet Mozart f. eks. i 1776 optrådte i London, blev han hentet til Beckford-familiens ejendom Fonthill for at undervise lille William i musikkens begyndelsesgrunde. Musik og sprog havde denne et betydeligt talent for; fransk læste han fra ganske lille, og orientalske sprog, arabisk og persisk, kastede han sig også over i en ung alder — „Caliph Vathek“ skreves på fransk og udgaves af Beckford i Lausanne 1787 under titlen „Vathek, Conte arabe“.

I 1770 ved faderens død havde drengen arvet Jamaica-millionerne, een million pund og 100.000 i årlig indkomst. Et homoseksuelt betonet forhold til en ung adelig dreng og en for åbenlys forbindelse med en smuk ung kvinde, gift med Beckfords fætter, søgte familien afbrudt ved at sende ham ud på en stor udenlandsrejse. 1780 rejste han ud over Venedig og Rom til Neapel, hvor han boede hos Sir William Hamilton, bekendt som kunstsamler og „ambasciatore d'Inghilterra a Napoli“, som han omtales i Piranesis dedikation af vasebogen til ham og to andre engelske samlere. Rejsens litterære resultat var den arrogante, men sjældent åndslivlige bog „Dreams, Waking Thoughts and Incidents“, som hører til de store bibliofile sjældenheder, illustreret af Cipriani med to af Bartolozzi graverede stik.

Beckford var ikke aristokrat som Walpole, men havde i sig en trang til nydelse og æstetisk raffinement, som overtraf alt, hvad nogen

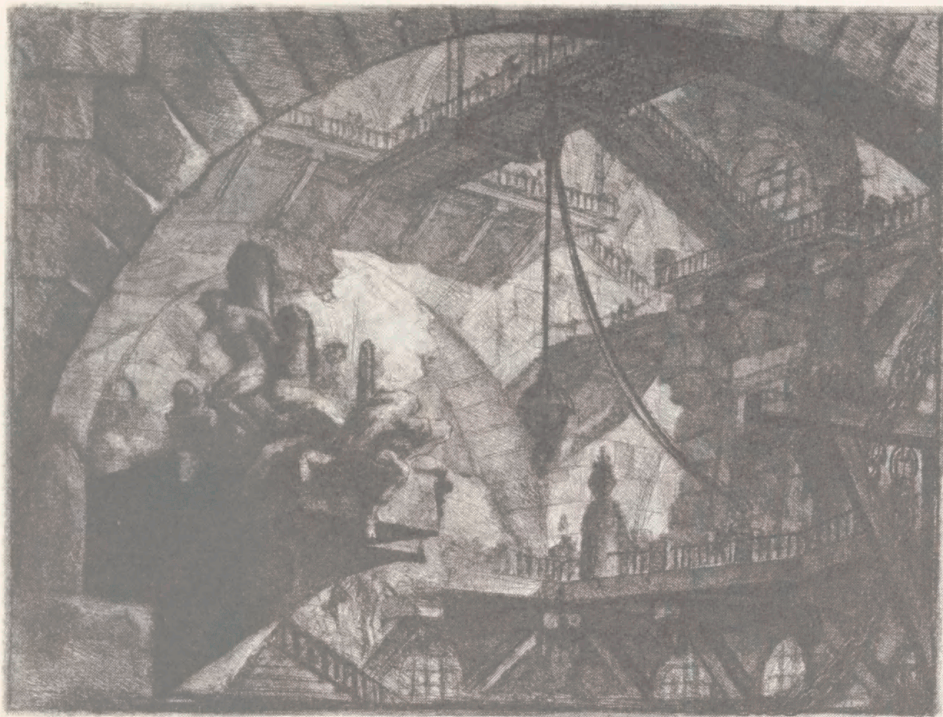
aristokrat kunde opvise magen til. Det kryber i huden på ham, når han i en kirke i Ostende afbrydes i sine betragtninger ved lugten af det fromme, men svedige kirkefolk. Han ynder hverken hollandsk kunst — portrætter af ølkrus — eller svinene i de flanderske byer, der lever et herreliv, indtil dødens og suppeflæskets time kommer. Han er en tasmørkets elsker i skildringen af Antwerpens kanaler, hvor spejlingen netop kan skimtes, mens kun enkelte formummede skikkelser færdes i den uddøde by — city of petrified people. I domkirken skygge længes han op i spiret, indtil klokkerne med et murrystende bimmel-bammel driver ikke alene de stille tanker, men Beckford selv på flugt.

På vej til Bonn fortæller han om, hvordan bjergene „begrænsede vort udsyn, og i tanken var jeg allerede ved toppen. Vidtstrakt og uvejsomt var sceneriet set fra disse fantasiens højder, og utallige de fabeldyr, som travede i min hjerne. Ridende på disse sælsomme firfodede fløj jeg fra klippe til klippe og byggede borge i Piranesis stil på toppen af de fleste.“⁹ I Venedig er Beckfords modtagelige sind præget af *Carceri*-stikkernes dysterhed: „Jeg gik ud i en båd og blev roet ned ad en kanal, over hvilken paladset kastede en kolossal skygge. Under disse uheldssvangre vande befinder sig de fangehuller, jeg har talt om. Dér ligger de ulykkelige og lytter efter årernes lyde og tæller hver gondol, som sejler frit forbi. Over vandet fører en marmorbro, et stolt og majestætisk bygningsværk, som forbinder fængslernes højest beliggende del med paladsets hemmelige gallerier; herfra føres misdæderne over til en grusom og mystisk død. Det gøs i mig, mens jeg sejlede derunder; og tro mig, det er ikke uden grund, at den benævnes sukkenes bro, *Ponte dei Sospiri*. Rædsler og sørgelige syner trængte sig ind på mig ved min tilbagekomst. Jeg kunde ikke spise til middag i ro, så stærkt var min fantasi påvirket, men jeg greb min blyant, tegnede afgrunde og underjordiske huler, et angstens og torturens rige med lænker, pinebænke, hjul og forfærdelige instrumenter i Piranesis manér.“⁹

Indtrykket af Piranesi var imidlertid ikke blot befordrende for Beckfords litterære melankoli, men stimulerede også på anden måde

hans fantasi. Interiører fra Fonthill viser, hvordan han i sit fantastiske gotiske palads anbragte antikke vaser ved foden af en gotisk kæmpetrapper,¹⁰ og endnu før hans eget Fonthill var bygget, mens han endnu beboede sin faders hus, udfoldede Beckford sig, som om han vilde hamle op med de scener, som engang må være udspillet i de gigantiske sale i Mæcenus' villa, hvis ruiner er illustreret i *Vedute di Roma*. Halvtreds år efter beskriver Beckford selv en saturnaliefest 1781 i det gamle Fonthill, iscenesat af teatermaleren Louthembourg og med yderst få og udvalgte gæster samlede omkring den unge herre, hans fætters hustru og den før nævnte adelige dreng; „en lilleverden af eksklusiv lykkefølelse, hvor jeg var omgivet af vidunderlige skabninger i al deres tidlige blomstrings friskhed, som skabte til nydelsen.“ „Gennem søjlehallerne og de vældige gemakker, vi vandrede i, strålede et blidt og behageligt lys . . . Den solide ægyptiske hal så ud, som var den hugget ud af den faste klippe . . . en uendelig trappe — der, når man så ned i den, syntes dyb som pyramiden, og når man så op, tabte sig i tågen — førte til suiter af prægtige gemakker, hvor det glitrende fra marmorgulve polerede som glas . . . Fra disse fyrstelige rum førte brede trapper rigt belagt med tæpper op til endnu en verden af udsmykkede rum og et galleri tegnet af Soane; og endnu højere — man kom der ad en vindeltrappe — fandtes et galleri med egenartede kunstværker og kostbare skabe. Gennem alle disse suiter, alle disse gallerier vandrede vi — kun alt for ofte hånd i hånd — og tonerne vældede frem hist og her . . . et ferige eller måske snarere et dæmontempel dybt under jorden beredt til mysterierne . . . Her var kort sagt det romantiske realiseret i sin intenseste virkning. Intet under, at sådanne scener inspirerede beskrivelsen af Eblis Hal.“¹¹ Dette hentyder til den sidste episode i Beckfords roman, et Piranesi-påvirket sceneri set gennem den litterære orientalismes farvede glas.

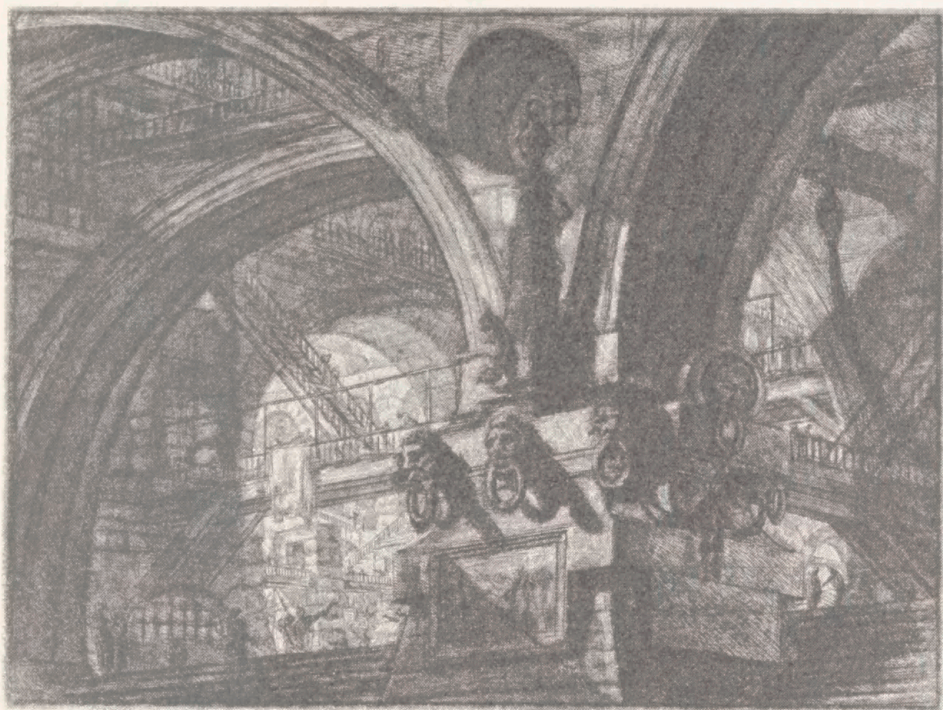
Caliph Vathek, niende kalif af Abassidernes slægt, er en hersker, som slår benene væk under folk alene ved at se på dem i vrede, ja undertiden rejser de sig aldrig mere, så han må beherske sig for ikke at affolke kalifatet. Faderens palads på de brogede hestes høj



Torturscene fra Carceri-serien.

udenfor Samarah udvider han med fem fløje, hver indrettet til tilfredsstillelse af en af de fem sanser. Beckfords særegne tone af storhedsvanvid og spexhumør anslås fra begyndelsen. Der er 1500 trapper op i Vatheks tårn, og folket er som myrer set derfra, omtrent som i *Carceri*, hvor mennesket er en krølle, en halvt tankeløs leg med gravstikken ind i kolossalarkitekturen. Af 300 retter sat for Vathek har han en skønne dag kun lyst til 32 — sikken et liv — før der er kommet en sær trold til ham, som bliver hans frister og forfører. Vathek fængsler ham, men til ingen nytte; det onde vil ud, og tilbage bliver kun vogternes afsjælede legemer — kaliffen sparkes dem til henad aften uden ophør. Ak, siger han og bider sine negle, da han har givet dem 40.000 spark, sikken en nar jeg er. Dernæst udsetter han 50 dejlige piger og lige så mange dåser abrikoser fra Kirmith som pris til den, der bringer nyt om den undvegne.

Den onde viser sig imidlertid tidsnok igen, til kaliffens fordærv. I sin faustiske stræben efter kundskab om himmel og helvede sælger han sig selv og overlades til slut til sin skæbne. Fortællingen rejser sig i storhed og alvor, mens Beckford holder igen på det kyniske humør, som ellers bobler uimodståeligt frem mellem bogens skiftevis uhørt voldsomme og dekadent skønhedsdyrkende afsnit. „Impietati et malis artibus“ — man skulde tro Beckford havde valgt sig det som motto, det står på en gravstele midt på et af *Carceri*-stikkene. „Med ugudelighedens og det ondes kunster“ går kaliffen til værks, og forfatteren ler. Da Vathek for at takkes trolden har ofret 50 af rigets smukkeste drenge til ham, klager deres stakkels fædre sig for kaliffen, og mødrene, tilføjer Beckford, skreg en oktav højere. Delvis ansvarlig for Vatheks fald er hans heks af en mor; trolddomskyndig og ond drager hun afsted på sin kirkegårdsglade kamel Alboufaki og fulgt af 50 sorte slavinder, stumme, blinde på det ene øje, men lystne efter komsammen med gespensterne. Gentagne gange afbrydes Caliph Vatheks store rejse til den underjordiske ilds palads, hvor Soliman Ben Daoud residerer omgivet af de talismaner, hvortil magten i verden er knyttet. Men Vathek fortsætter hårdnakket mod fortabelsen. En overgang er han ved at finde tilbage til koranen og den rette vej hos den gode Emir Fakreddin, men dennes datter Nouronihar besegler hans skæbne; hun har som alle Beckfords kvinder et skår af troldspejlet i sit hjerte, magt er det, hun ønsker. Uforglemmelig er en episode i seraillet, hvor hun og haremets piger lokker overeunukken Bababalouk op i en gyng, nøgne springer de op af badet og gynger ham, mens staklen skriger med fistelstemme og til slut havner i bassinet; han får badelagnerne over hovedet, og lamperne slås itu, så olien flyder og gør det umuligt for ham at komme op; natten over står han i vand i mørket. Eunukken i gyngen bliver et symbol i den opmærksomme læsers bevidsthed — sjældent er mandens fornedrelse og en kvindes skadefryd så klarsynet skildret — impietati et malis artibus. Og samtidig dufter her af mandeltræer i blomst, og under cypresserne vandrer påfuglene som i en Beardsley-tegning: skønheden og det onde forenet.

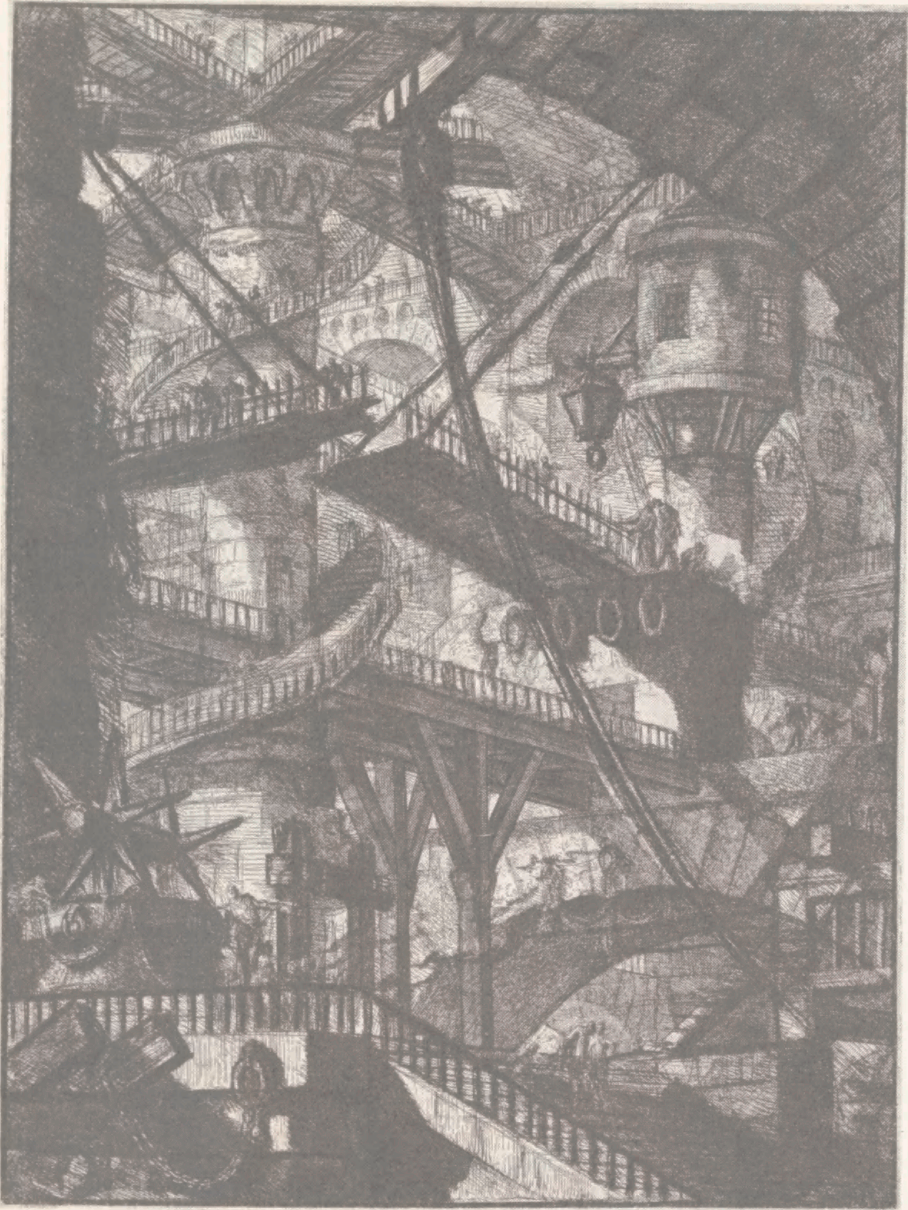


Interiør fra Carceri med grotesk udsmykkede hvælvinger.

Omsider når man frem til Istakars vidtstrakte ruiner med kongegravene. „En dødens stilhed lå over bjergene og i luften; på en vidtstrakt terrasse forstørrede månen skyggerne, som kastedes af de vældige søjler, næsten til skyerne nåede de; de skumle vagttårne, som ingen havde tal på, var ikke overdækkede, og søjlekapitælerne af en i denne verden ukendt orden var tilholdssted for nattens fugle . . . Tilhøjre rejste vagttårnene sig nede foran et kolossalt palads, hvis vægge var prydede med fremspringende figurer. Foran stod fire kæmpedyr, leoparder og griffe på een gang; skønt kun af sten indgød de angst.“¹² Klipperne åbner sig, og en marmortrappel fører Vathek ned i Eblis' hal, hvor de onde døde trænges, ligblege og bestandig med højre hånd mod hjertet, som brænder i fortvivlet anger. Næsten livløse, men stadig deres egen skæbne bevidst ligger her jordens fyrster fra før Adam, og størst blandt dem alle Soliman

Ben Daoud, som har bygget kæmpepaladset i Istakar, udtryk for hans tørsten efter magt. Caliph Vathek er en fortælling om den uhemmede vilje og magtstræben i en surrealistisk eksperimentel form. Bag vagttårnene og paladsets uendelige søjlerækker anes *Carceri* og Piranesi-stikkens voldsomme dimensioner, de indgår i overdrivelsen, som bogen huskes for — „Havde jeg bare Caliph Vathek ansat til at sparke ham,“ udbryder Keats et sted i et brev om en person, som har vakt hans mishag. Selve komikken i Caliph Vathek, som er uden sidestykke i engelsk litteratur, stemmer med Piranesis grumme humor i *Carceri*-serien eller et af vasestikkene „Mandens fire aldre“, dediceret til Beckford.

Piranesi-episoderne fra „Caliph Vathek“ synes at have gjort indtryk på den lidt senere digter George Crabbe, Peter Grimes' forfatter. I et digt om en gal adelsmand, Sir Eustace Grey, finder man i dennes fantasier både den stille, uendelige slette med de kolossale ruiner og drømmen om ophængning i et spir uendeligt højt oppe, noget lignende som Beckford følte i skyggen af katedralen i Antwerpen. Crabbe hørte ligesom Coleridge og de Quincey til dem af romantikkens digtere, som i opiumsdrømme havde oplevet den kolossale udvidelse af rummet og de gigantiske dimensioner, der tiltrak dem hos Piranesi. De Quincey fortæller i sin „En Opiumdrankers Bekendelser“ (1821-24) følgende: „For mange år tilbage, da jeg sad og bladede i Piranesis *Antiquities of Rome*, stod Coleridge ved siden af mig og beskrev for mig en serie stik efter denne kunstner, kaldet hans *Drømme*, som gengiver scener bygget over hans egne syner under en febersygdøm. Nogle af disse (jeg beskriver kun efter hukommelsen, hvad Coleridge sagde) forestillede vældige gotiske haller; på gulvet derinde stod store redskaber og instrumenter, hjul, tove, katapulter o. l., symboliserende en vældig kraft, som blev frigjort, eller en modstand overvundet. Krøb man langs væggenes sider fik man øje på en trappe, og dèr stod Piranesi famlende sig vej opad. Fulgte man trappen lidt frem, så man den nå en brat afslutning uden gelænder, hvor intet skridt videre var muligt for den, der var nået frem, undtagen ud i det tomme rum. Hvordan det end skulde



Vindebro, gallerier og vagttårn fra Carceri-serien.

gå med stakkels Piranesi, turde man måske nu gå ud fra, at det var slut med hans anstrengelser. Men fortsæt opad, og dør på en næste trappe, hvor Piranesi ses, står han på randen af afgrunden. Se videre op, og stadig højere til vejrs kan man skimte en trappe; og dør er Piranesi igen i vildelse, kun optaget af sin søgen; og sådan videre, indtil de ufærdige trapper og en Piranesi uden håb taber sig deroppe i rummets mørke. Med samme kraft i endeløs vækst og selv-gentagelse antog mine egne drømme arkitektonisk form. I sygdommens tidlige stadium var drømmenes pragt næsten udelukkende arkitektonisk, og jeg så for mig så prægtige byer og paladser, som det vågne øje aldrig har set undtagen i skyerne.¹³

Fortolkningen er en digters og går måske videre, end man strengt taget kan, men alligevel indeholder den sikkert meget af sandheden om *Carceri*-stikkene, og betegnelsen „Piranesis drømme“ er karakteristisk for Coleridge, der selv kendte drømmen som den aktive tilstand, hvoraf bl. a. digtet om Kubla Khans palads udsprang. Ordet drøm var fuldt af mening — et nøgleord i romantikkens psykologi. Disse digtere begreb den indre mening med Piranesis arkitektoniske drømme og dramatiseringen af jeg'et i *Carceri*, derfor fik de kendte illustrationer betydning for udvidelsen af rumfornemmelsen i romantikkens litteratur. Alt det, som Piranesi i *Carceri*-serien fandt udtryk for, synes man at genfinde i et første, ubearbejdet stadium i følgende par linier fra et drømmedigt¹⁴ af Coleridge:

inward desolations
an horror of great darkness
great things —

NOTER

- 1) HENRI FOCILLON: Giovanni-Battista Piranesi. Paris 1918. KaB.
ARTHUR M. HIND: Giovanni Battista Piranesi. With ... detailed catalogues of the Prisons and the Views of Rome. London 1922. K.
- 2) PRISONS by Aldous Huxley. With the "Carceri" Etchings by Giovanni Battista Piranesi and a critical study by Jean Adhemar. 1949. KB.
- 3) „Carcere oscura con antenna pel suplizio de' malfatori“ er titlen på no. 2 i Prima Parte serien, som i flere henseender er en forløber for *Carceri*.
- 4) ARTHUR SAMUEL: Piranesi. London 1910, p. 72. KaB.
- 5) KENNETH CLARK: The Gothic Revival. London 1928. Pl. I. KaB.
- 6) SAMUEL: op cit., p. 197.
- 7) HORACE WALPOLE: Letters ed. by Toynbee, brev til antikvaren Cole 9. marts 1765. London 1905. KB.
- 8) HORACE WALPOLE: The Castle of Otranto (i Shorter Novels of the 18th Century (Everyman)), p. 109.
- 9) WILLIAM BECKFORD: Travel-Diaries ed. by Chapman. Cambr. 1928, Vol. 1, p. 40 og p. 98. KB.
- 10) CLARK: op. cit., Pl. VII. KaB.
- 11) WILLIAM BECKFORD: Vathek, ed. by Chapman. Cambr. 1929, Vol. I, p. XIII-XIV. KB.
- 12) — Vathek (i Shorter Novels of the 18th Century (Everyman)), p. 269.
- 13) THOMAS DE QUINCEY: The Confessions of an English Opium-Eater (Everyman 1907), p. 237-38.
- 14) THE ROMANTICS. An Anthology by Geoffrey Grigson. 1942, p. 164.

Alle henvisninger til Piranesis stik er til kobberstiksamlingens eksemplarer, d. v. s. for *Carceri's* vedkommende Piranesis egen 2. udgave ca. 1761. 1. udg. kom hos Bouchard i Paris og er en del lysere og noget enklere i tryk og komposition.

K. = Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst

KB. = Det Kongelige Bibliotek

KaB. = Kunstakademiets Bibliotek

SUMMARY

The author traces the influence of Piranesi in English literature of the period of the Gothic novel and after. Horace Walpole's comment on the artist's love of the gigantic is illustrated by one of the 'groteschi' from "Opere Varie", and a detail from the same print shows an enormous suit of armour high above the tiny people. Another detail, from the *Carceri*, represents a similar trophy, large and menacing at the foot of a staircase. Both seem appropriate illustrations for "The Castle of Otranto", they may well have entered along with fragments of 'Gothic story' into Walpole's dream—in which the novel originated—of a gigantic staircase and a hand in armour.—Two of the "Vasi, candelabri" prints were

dedicated to William Beckford, whose travel-diaries prove how deeply influenced by Piranesi the author was. Having seen the Ponte dei Sospiri he found an outlet in designing scenes of torture in the manner of the *Carceri*. The evil mood of the *Carceri*—the heavy chains of the tortured tied in love-knots—is compared with the intentionally wicked psychology of “Caliph Vathek”. Piranesi’s dreams agreed well with the late 18th century horror and as ‘kolossal-architektur’ they fitted into the romantics’ sense of space. A tendency towards megalomania made Piranesi the classicist acceptable to romantics like Beckford, Coleridge, and de Quincey.