

Aleksandra Bernatowicz

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0002-9001-0071

Więżenia na niby

Carceri Piranesiego w interpretacji Jana Bogumiła Plerscha

Abstract

Pretend Prisons: Piranesi's *Carceri* as Interpreted by Jan Bogumił Plersch

This article offers a discussion and formal interpretation of previously undescribed drawings by Jan Bogumił Plersch, depicting prison interiors modelled on engravings from Giambattista Piranesi's *Carceri d'Invenzione*. The text is based on historical sources and the modest reference literature available to date. The comparative method, focusing on the formal features of the sketches, has made it possible to identify in Plersch's works qualities original in relation to Piranesi's etchings.

Keywords

Jan Bogumił Plersch, Giovanni Battista Piranesi, Stanisław August Poniatowski, 18th-century Polish drawing, 18th-century Italian graphic art, 18th-century theatre

Abstrakt

Artykuł stanowi pierwszą w literaturze przedmiotu próbę omówienia i interpretacji formalnej rysunków Jana Bogumiła Plerscha, przedstawiających wnętrza więzienne wzorowane na rycinach z cyklu *Carceri d'Invenzione* Giambattisty Piranesiego. Tekst oparty jest na przekazach źródłowych i dotychczasowej, skromnej, literaturze. Metoda komparatystyczna, skupiona na formalnych cechach prezentowanych szkiców, pozwoliła wyodrębnić walory prac Plerscha oryginalne wobec akwafort Piranesiego.

Słowa kluczowe

Jan Bogumił Plersch, Giovanni Battista Piranesi, Stanisław August Poniatowski, rysunek polski XVIII wieku, rysunek włoski XVIII wieku, teatr XVIII wieku

Jana Bogumiła Plerscha nie trzeba nikomu przedstawiać: nadworny artysta Stanisława Augusta zasłynął jako wybitny malarz i projektant dekoracji ściennych w królewskich rezydencjach. To była najważniejsza wprawdzie, lecz nie jedyna sfera jego twórczej aktywności. Kwalifikacje freskanta, zwłaszcza umiejętność zakomponowania dużej powierzchni i kreowania iluzji przestrzennej sprzyjały profesji dekoratora teatralnego. Toteż malarstwo sceniczne stało się istotną dziedziną jego twórczości.

Najczęściej tworzył kurtyny, okazjonalne albo stałe (tak zwane „pierwsze”) oraz dekoracje repertuarowe, którymi dysponował każdy teatr: wzgórze, strumienie, ogrody, wiejskie chaty, pałacowe wnętrza. Komponował konwencjonalne pejzaże, ale i architekturę. Niekiedy malował sceny alegoryczne inspirowane mitologią. Po abdykacji króla i III rozbiorze projektował dla Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego okazjonalne transparenty, kurtyny albo obrazy sceniczne o tematyce historycznej, nasycone patriotycznymi aluzjami.

Zespół dziewięciu rysunków Plerscha wzorowanych na rycinach z cyklu *Carceri d'Invenzione* Giambattisty Piranesiego, stanowi zbiór osobny i zagadkowy¹. Zwykło się sądzić, że są to projekty sceniczne, przewidziane do konkretnej – zrealizowanej bądź nie – inscenizacji operowej lub teatralnej. Według mnie nie ulega wątpliwości, że Plersch nie skopiował dziewięciu rysunków Piranesiego dla własnej przyjemności. Byłoby to sprzeczne z jego praktyką artystyczną. Jedyne prace, które można przypisać bezinteresownej inicjatywie malarza-reportera i obserwatora wydarzeń, to rysunki na temat powstania kościuszkowskiego. A i one stanowią często szkicowe studia do planowanych obrazów.

Intrygująca seria rysunków Jana Bogumiła Plerscha budziła dotąd umiarkowane zainteresowanie badaczy². Parokrotnie odnotowano w literaturze fakt jej istnienia w zbiorach Ossolineum, dokąd trafiła w 1921 jako dar Jana Gwalberta Pawlikowskiego (1860–1939), właściciela zbiorów w Medyce i wybitnego

¹ Wszystkie rysunki przechowywane są w Muzeum Książąt Lubomirskich (dalej: MKŁ) stanowiącym Oddział Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wykonane piórem, pędzlem, lawowane tuszem, nr inw. l.g. 5405-l.g. 5410 oraz l.g. 5416-l.g. 5418. Sygnowane są szkice: 5406, 5408, 5409, 5410, 5417, 5418. Trzy prace (5405, 5407, 5416) zostały oznaczone nazwiskiem artysty. Zależność rysunków Plerscha od *Carceri* Giambattisty (Giovanniego Battisty) Piranesiego zauważyła Barbara Król, „Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha”, *Pamiętnik Teatralny* 3, z. 3/4 (1954): 157–158.

² Oprócz Barbary Król: Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog ilustrowany wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886* (Lwów, 1894), 32, poz. 180 (Bołoz Antoniewicz wymienia tylko jeden rysunek, obecnie nr inw. l.g. 5410); Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860: Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.* (Kraków, 1897), 85; Maria Grońska i Maria Ochońska, *Zbiory Pawlikowskich: Katalog*, red. Tadeusz Solski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960), 225–226, 227, 228; Aleksandra Bernatowicz, „Plersch Jan Bogumił”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7 (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), 271.

kolekcjonera, wnuka oraz spadkobiercy galerii Gwalberta Józefa (1793–1852)³. Nie jest jasne, w jaki sposób rysunki Plerscha trafiły do rąk Gwalberta Józefa, który własną kolekcję artystyczną zaczął formować około 1820, a więc już po śmierci królewskiego artysty. Pawlikowski odziedziczył wiele dzieł po swym ojcu Józefie Benedyckie (1770–1830). Rodzi się więc naturalne w tej sytuacji pytanie: czy rysunki inspirowane *Carceri* powstały na zamówienie jednego z Pawlikowskich, czy też zostały zakupione do kolekcji od samego artysty lub wkrótce po jego śmierci w 1817 roku. Przychylam się zdecydowanie do tej drugiej hipotezy. Jeśli ją przyjąć, rysunki nabył najpewniej Józef Benedykt Pawlikowski. Natomiast zlecaniodawcą projektów scenicznych był, jak sądzę, król Stanisław August.

Istotną w tym kontekście informację przynosi „Specyfikacja malowania”, bezcenny dokument, który Plersch sporządził dla monarchy pod koniec 1795 roku⁴. Pośród różnych scenografii wykonanych „w wielkim teatrze” („nowym teatrze”, „Komediałni”), jak nazywano wówczas scenę w łazienkowskiej Pomarańczarni, wymienił bowiem „więzienie”⁵. Jak udało mi się ustalić, dekoracja ta powstała w 1790, o czym świadczą rachunki z kwietnia i pierwszych dni maja⁶. Na początku sierpnia Plersch ustawiał ją w teatrze, a także poprawiał dwie inne, współpracując z włoskim malarzem scenicznym, Innocente Maraino⁷.

Odnalezienie asygnat odnoszących się do dekoracji przedstawiającej więzienia przesądza ostatecznie kwestię jej przeznaczenia: nie ma już wątpliwości, że scenografia została wykonana do królewskiego Teatru w Pomarańczarni, choć nadal nie wiadomo do jakiego spektaklu. Skoro montaż przygotowano na początku sierpnia, przedstawienie mogło odbyć się jeszcze w tym miesiącu albo we wrześniu. Zastanawia jednoczesna aranżacja „więzienia”, „lasu” i „miasta” – ta ostatnia scenografia była autorskim projektem Maraino, który zainkasował za

³ Za wszelkie informacje i konsultacje dotyczące zbiorów Pawlikowskich serdecznie dziękuję pani Beacie Długajczyk z Ossolineum.

⁴ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD), Archiwum Kameralne, nr 111/150, Jan Bogumił Plersch, *Specyfikacja malowania zastługującego się na najłaskawsze względy Najjaśniejszego Króla Mci Pana Miłośniwego*, 77. Dokument opublikowała Barbara Król-Kaczorowska, „Specyfikacja malowania Jana Bogumiła Plerscha dla Stanisława Augusta”, *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 4 (1967): 556–558. Autorka jako pierwsza zasugerowała, że „więzienie” wspomniane w *Specyfikacji malowania* mogło być wzorowane na jednej z rysunkowych kopii *Carceri* Piranesiego wykonanej przez Plerscha dla teatru, a tym samym, że rysunki te mogły powstać dla króla.

⁵ Plersch, *Specyfikacja malowania*, 77.

⁶ AGAD, Archiwum Kameralne, nr 111/454, *Notte de la dépense pour la nouvelle décoration de la Prison du 12 à 18 avril 1790 à Lazienki*, 300; *Notte de la dépense pour les nouvelles décorations de théâtre de Lazienki de 19 à 24 avril* 1790, 302, 309 (nota z okresu od 26 kwietnia do 2 maja).

⁷ AGAD, Archiwum Kameralne, nr 111/456, rachunek Plerscha z 8 sierpnia 1790, 144. Wynika z niego, że od 23 lipca do 4 sierpnia pracował w teatrze nad montażem scenografii więzienia i poprawianiem „lasu” oraz „miasta” (autorstwa Innocente Maraino).

nią wysokie wynagrodzenie⁸. Widocznie wszystkie dekoracje stanowiły plastyczną oprawę jednego spektaklu. Inscenizacją, która wymagałaby zilustrowania zarówno więzienia, jak i lasu oraz miasta, była opera komiczna *Le Déserteur* (w polskim tłumaczeniu *Zbieg*) z librettem Jean-Michela Sedaine'a i muzyką Pierre'a Alexandre'a Monsigny'ego⁹. Jej francuska premiera odbyła się w 1769 i odtąd *Zbiega* wystawiano parokrotnie na scenach warszawskich w latach: 1778, 1782, 1788 i w 1789 w Łazienkach¹⁰. Ale akurat w sierpniu i w następnych miesiącach 1790 – przynajmniej tak wynika ze znanych mi dokumentów – opery nie pokazano w Pomarańczarni. Za to w Teatrze Narodowym zaprezentowano utwór *Le Déserteur* już w lutym i, jak przypuszczał Ludwik Bernacki, chodziło tu raczej o dramat Louisa-Sébastiena Merciera pod tym samym tytułem¹¹. W każdym razie scenografię przedstawiającą więzienie, a także las i miasto pokazano publiczności w tej samej sali teatralnej, którą Plersch ozdobił wcześniej plafonem i dziewięcioma iluzjonistycznymi łóżami z wizerunkami widzów oglądających spektakl¹².

Z przytoczonych źródeł wynika, że artysta nie tylko zaprojektował dekoracje, ale także uczestniczył w ich montażu. Czy również je namalował? Myślę, że przeważnie realizował – oczywiście w asyście pomocników – swoje pomysły, choć zapewne zdarzało się, że poprzestawał na fazie koncepcyjnej. Jak wynika z badań Elżbiety Szmit-Naud, w omawianej epoce przygotowanie scenografii teatralnej należało do zadań szalenie czasochłonnych i uciążliwych¹³. Dekoracje malowano z reguły w pozycji stojącej, a podczas nanoszenia na płótno pierwszej warstwy malarskiej używano wielkich pędzli przypominających miotły, które trzymano równocześnie w obu dłoniach¹⁴. Obrazy sceniczne wykonywane w technice klejowej lub temperowej wymagały szybkiego, zdecydowanego działania, gdyż po wyschnięciu zmieniał się odcień barw. Można zatem powiedzieć, że

⁸ AGAD, Archiwum Kameralne, nr III/456, *Decorazione di Città*, 141 i rachunki Maraina, 142; nr III/457, *Tabelle de Lazienki*, k. 29 i *Bilan de Recette et de Dépense: aux peintres Maraino et Plersch*, k. 38.

⁹ Za tę wskazówkę uprzejmie dziękuję Recenzentowi/Recenzentce mojego artykułu.

¹⁰ Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka w teatrze i na dworze Stanisława Augusta* (Warszawa: „Arx Regia”. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, 1995), 158, 165, 211, 215, 220. To, że opera *Le Déserteur* była wystawiana w królewskim teatrze potwierdza „Inwentarz muzyki teatralnej J. K. Mci spisany 1797” opublikowany przez Karynę Wierzbicką, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. 1, *Czasy stanisławowskie* (Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1951), 160.

¹¹ Por. Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2 (Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1925), 223.

¹² Plersch ukończył malarską dekorację ścienną sali teatralnej w łazienkowskiej Pomarańczarni w lipcu 1788.

¹³ Elżbieta Szmit-Naud, „Iluzjonistyczne scenografie teatralne jako gatunek malarstwa dekoracyjnego: Technika wykonania na przykładzie dekoracji francuskich teatrów dworskich”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 38 (2010): 143–167.

¹⁴ Szmit-Naud, „Iluzjonistyczne scenografie teatralne”, 156.

przydawały się tu umiejętności freskanta – malowidło ściennie też należało wykonać sprawnie, na ogół (w zależności od techniki) jeszcze na wilgotnym tynku.

Czy rysunki Plerscha wzorowane na Piranesim miały związek ze zrealizowaną przez niego dekoracją przedstawiającą więzienie, wzmiankowaną w przytoczonych rachunkach dworu królewskiego z 1790 roku? Enigmatyczny charakter zapisu uniemożliwia wprawdzie jednoznaczną identyfikację tej scenografii z jakimkolwiek rysunkiem Plerscha, uwiarygadnia jednak taką hipotezę. Tym bardziej, że znany jest projekt sceniczny artysty na zupełnie inny temat, wzorowany wiernie właśnie na Piranesim. Mam na myśli *Wnętrze z kolumnadami* – niemal dokładną kopię ryciny przedstawiającej westybul świątyni antycznej, opublikowanej w *Prima Parte di Architettura e Prospettive* (1743) Piranesiego¹⁵. Świadczyłoby to o korzystaniu z rycin włoskiego artysty podczas pracy przy warszawskich inscenizacjach teatralnych.

John Wilton-Ely zwrócił uwagę, że dekoracje teatralne z motywem więzień nie należały na europejskich scenach do rzadkości. Projektował je Filippo Juvarra (scenograf oper wystawianych dla Marii Kazimiery Sobieskiej w Palazzo Zuccari), a wśród artystów współczesnych Piranesiemu (i Plerschowi) – Marco Ricci, Luigi Vanvitelli oraz artyści z rodu Bibienów¹⁶. Pietro di Gottardo Gonzaga, włoski malarz sceniczny i mistrz optycznej iluzji, zaprojektował dwa bozzetta przedstawiające lochy, zapewne dla teatru w Ermitażu¹⁷. Przykłady można mnożyć.

Zanim *Carceri* zyskały swych entuzjastów, Piranesi był już znaną osobistością wśród koneserów i miłośników sztuki. Wybitny grafik, architekt legitymujący się tytułem „architetto veneziano”, erudyta, znawca antyku, honorowy członek londyńskiego Society of Antiquaries, projektant i ekscentryczny wizjoner, zasłynął jako twórca widoków Rzymu, zgromadzonych w monumentalnej serii *Le Antichità romane* (1756). Jego pozycję ugruntowała edycja *Vedute di Roma* (powstawała w latach 1746–1778), skomponowana z widoków najbardziej znanych budowli Wiecznego Miasta, zarówno antycznych, jak i nowożytnych, zaprezentowanych w fantastycznej scenerii. Wierności detalom architektonicznym

¹⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie, Jan Bogumił Plersch, *Wnętrze z kolumnadami*, nr inw. Rys. Pol. 6078. Rycinę Piranesiego omawia i reprodukuje John Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer* (New York: The Pierpont Morgan Library, 1993), 4, 6, il. 5. Por. Luigi Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings* (Köln: Taschen, 2016), 78.

¹⁶ Wilton-Ely, *Piranesi as Architect*, 12.

¹⁷ Anna Maria Matteucci Armandi, „La musique des yeux: Fantasie in scena a corte”, in *Dal mito al Progetto: La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, t. 2, ed. Nicola Navone and Letizia Tedeschi (Mendrisio: Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, 2003), 840, il. 613, 614. Niestety, autorka nie napisała, do jakiego spektaklu one powstały. Wiadomo, że Pietro Gonzaga przybył do Petersburga w 1792.

towarzyszą tu brawurowe eksperymenty ze skalą obiektów i z perspektywą, które stały się znakiem rozpoznawczym rycin Piranesiego.

Półowa stulecia, gdy artysta zdobył sławę, to czas odkryć archeologicznych w Herkulanum, Pompejach i Stabiach, epoka intensywnej eksploracji świata starożytnego i narodzin klasycyzmu. Piranesi był jednym z tych, którzy przyczynili się do wykreowania nowej wizji antyku. Wyważonym, starożytnym formom potrafił nadać rys dramatyzmu i deformacji. Z pasją restauratora zabytków dokumentował wprawdzie sztukę antyku, ale dopuszczał śmiało kompilacje różnych prezentowanych przedmiotów, o czym świadczy choćby słynna waza rzymska opublikowana w *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi* (seria z lat 1768–1778). W *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769) zaproponował innowacyjne rozwiązania w dziedzinie ornamentyki i dekoracji wnętrz, inspirowane sztuką starożytną – nie tylko świata antycznego, ale także Egiptu¹⁸.

Stanisław August – który systematycznie kolekcjonował wszystkie dzieła Giambattisty Piranesiego oraz jego syna i współpracownika Francesca – był także posiadaczem rycin z cyklu *Carceri*¹⁹. Edycja, złożona z 16 plansz, stała się własnością monarchy wkrótce po publikacji nakładu (drugiego i trzeciego) II wydania (po 1761–1778) w rzymskim warsztacie Piranesich²⁰. Królewski malarz miał więc swobodny dostęp do tych kompozycji i zapewne sięgał po nie w poszukiwaniu inspiracji. Mimo ogromnych strat wojennych, kolekcja ta szczęśliwie ocalała i obecnie znajduje się w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (dalej: Gab. Rycin BUW). To właśnie do niej porównuję rysunki Plerscha.

W zestawieniu z niesłychanie sugestywną, kompilacyjną techniką stosowaną przez Piranesiego rysunki Plerscha są spokojne, wykonane płynnymi dotknięciami pędzla, lawowane tuszem, wycieniowane miękką płamą. To interpretacja

¹⁸ O wpływie dzieł Piranesiego na malarskie dekoracje ścienne polskich artystów w czasach Stanisława Augusta zob. m.in. Aleksandra Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości: Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza, 1777–1820* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006), 75, 95, 127, 128, 132, 164, 166, 228.

¹⁹ Teresa Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta* (Warszawa: „Arx Regia”. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 1999), 14, 119, 121. Por. też Jolanta Talbierska, „Katalog akwafort z serii *Carceri*”, w: *Uwięziony geniusz: Giovanni Battista Piranesi. Wystawa w 300. rocznicę urodzin; Zamek Królewski w Warszawie-Muzeum, 28 września 2020 r. – 5 stycznia 2021 r.*, red. Tomasz Jakubowski, (Warszawa: „Arx Regia”. Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie-Muzeum, 2020), 70; Jolanta Talbierska, „Prace Giovanniego Battisty i Francesca Piranesich w kolekcji króla Stanisława Augusta”, w: *Splendor i wiedza: Biblioteka królewska Stanisława Augusta; Eseje*, red. Alina Dziecioł i Tomasz Jakubowski (Warszawa: „Arx Regia”. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 2022), 189–206.

²⁰ Luźne plansze przedstawiające *Carceri* ukazały się w 1749, natomiast pierwszy nakład II wydania w 1761. Do lat siedemdziesiątych XVIII wieku ukazywały się kolejne nakłady II wydania, nieznacznie różniące się między sobą. Odbitki, które otrzymał Stanisław August, pochodzą z drugiego lub trzeciego nakładu, a więc z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych i wczesnych lat siedemdziesiątych XVIII wieku, por. Talbierska, „Katalog akwafort”, 70–72.

ugrzeczniiona, pozbawiona dramaturgii, napięć, skupiona na odwzorowaniu motywów i kompozycji. Oczywiście, technika graficzna stwarza inne możliwości ekspresji aniżeli lawowany rysunek. Projekty Plerscha mają charakter szkiców i stąd – w znacznej mierze – wynikają odmienne efekty wizualne. Należy też pamiętać, że u samego Piranesiego istnieją zauważalne różnice między poszczególnymi stanami tej samej ryciny²¹. Dotyczy to zarówno pierwszego, jak i drugiego wydania *Carceri d'Invenzione*. Niemniej porównuję to, co widać, a interpretacja różnic między rycinami i rysunkami jest – na tym etapie badań – indywidualnym przywilejem. Myślę, że taka uspokojona wersja wyraża ściśle charakter talentu Plerscha. Jego pozbawiona dramatyzmu sztuka oparta jest na łagodzeniu kontrastów, poszukiwaniu lekkości, harmonii i wdzięku. Te cechy twórczości artysty współbrzmiały z oczekiwaniami Stanisława Augusta, któremu bliska była estetyka uspokojonego rokoka i kameralnego, umiarkowanego klasycyzmu. Gust króla można określić jako wysublimowany, lecz dość zachowawczy, nieskłonny do śmiałych eksperymentów.

Kameralna forma kopii *Carceri* mogła dodatkowo wynikać z uwarunkowań przestrzennych Teatru w Pomarańczarni – jeśli przyjąć, że te właśnie rysunki stanowiły wstępne projekty dekoracji przygotowanych przez Plerscha do spektaklu zaprezentowanego w 1790 roku. Scena łazienkowska ma 15,2 metra głębokości i prawie taką samą szerokość – 15,5 metra. To niemal kwadratowa powierzchnia. Jej wysokość wynosi 10 metrów wraz ze stropem poddasza²². Podobne moduły stosowano w dworskich teatrach francuskich, podczas gdy sceny włoskie, a także te budowane na terenie monarchii Habsburgów i księstw Rzeszy były znacznie głębsze i relatywnie wąskie, co ułatwiało kreowanie przekonującej iluzji perspektywicznej. Parametry Teatru w Pomarańczarni skłaniały natomiast projektanta do takiej aranżacji, która nie zdominuje całkowicie aktora czy śpiewaka – wielkością, ostentacyjnie masywną formą i stopniem komplikacji przestrzennej.

Oto plansza, która w zamyśle Piranesiego pełniła funkcję karty tytułowej²³ (IL. 1 i 1A). W rysunku Plerscha zniknął – co zrozumiałe – nie tylko tytuł, ale też elementy sprzyjające dramaturgii: liny i powrozy podwieszone do belek w lewej części kompozycji, masywne bloki skalne, na których siedzi więźni

²¹ Zob. np. stan I i II ryciny *Dymiący ogień*, Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi*, 158–159. Stan II jest bardziej dramatyczny, co dotyczy większości akwafort z drugiego wydania.

²² Wymiary sceny w Pomarańczarni podaje za Barbara Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy: Budynki i sale w latach 1748–1975* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 50.

²³ Moritz Wullen and Georg Schelbert, eds., *The Piranesi Principle* (Leipzig: E. A. Seemann, 2020), 58.

**IL. 1** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PLERSCH

**IL. 1A** Karta tytułowa

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

skrępowany płataniną łańcuchów²⁴. Pozostało więzienne, labiryntowe wnętrze podzielone za pomocą ramp, schodów o niejasnym przeznaczeniu i pomostów. Przestrzeń jest jednak bardziej klarowna, jej złowrogi wyraz łagodzi równomierne oświetlenie. Przykuty łańcuchem więzień siedzi wyprostowany, w nienaturalnie statycznej pozie. Gdyby nie więzienne atrybuty i narzędzia tortur, można by odnieść wrażenie, że mężczyzna przykuty łańcuchem do belki uczestniczy w niewinnej maskaradzie.

W rysunku inspirowanym planszą IIII Plersch całkowicie pominął sztafaż figuralny (IL. 2 i 2A). Pozostawił architekturę, odtwarzając – za Piranesim – skomplikowane relacje przestrzenne. Skoro nie ma ludzi poddawanych torturom, znika nastrój grozy, a wrażenie to potęguje jasne, zalane światłem wnętrze²⁵. A przecież mimo odmiennej techniki wykonania, Plersch mógł powtórzyć za

²⁴ МКЛ, Jan Bogumił Plersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g. 5417; Gab. Rycin Buw, Giovanni Battista Piranesi, karta tytułowa, nr inw. zb. d. 10667. Na temat tej ryciny zob. Andrew Robison, *Piranesi: Early Architectural Fantasies; A Catalogue Raisonné of the Etchings* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), nr 29, 142–147; Jolanta Talbierska, „Katalog akwafort”, 73–74.

²⁵ Plersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g. 5408; Piranesi, *Carcere IIII: Okrągła wieża*, nr inw. zb. d. 10670. Na temat ryciny por. Robison, *Piranesi*, nr 30, 148–151; John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings – an Illustrated Catalogue*, t. 1–2 (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994), no. 28.

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 2** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 2A** Carcere III: Okrągła wieża

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

© GABINET RYCIN BUW

Piranesim kontrastowe napięcia walorowe. W porównaniu z akwafortą, u polskiego artysty jest też mniej dookreślających przestrzeń szczegółów. Na przykład lina przytwierdzona do belki w lewej części kompozycji, która na rycinie stanowi wyraźny i mocny akcent, w rysunku traci swą przytłaczającą moc.

Podobnie dzieje się w kompozycji wzorowanej na akwafortce VIII – pomieszczenie właściwie nie budzi skojarzeń z więzieniem, a jedynym elementem opresyjnym jest łańcuch przykuty do kamiennego bloku²⁶ (IL. 3 i 3A). Sztandary zatknięte na piętrze, a zwłaszcza panoplia stanowiły przecież częsty element wystroju paradnych klatek schodowych. W stosunku do akwaforty Płersch nieznacznie poszerzył przestrzeń, wyraźniej zaznaczając (z lewej strony) ostatnią kondygnację. Dopowiedział to, co Piranesi ledwie zasugerował, pozbawiając zarazem ten fragment kompozycji niepokojącej tajemniczości.

²⁶ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5407. O tym rysunku zob. Aleksandra Bernatowicz, „Obrazy, kopiersztychy, rysunki»: Wyposażenie domu malarza królewskiego Jana Bogumiła Płerscha”, *Kronika Zamkowa. Roczniki. Seria nowa* 1 (67) 2014: 206, 208. Piranesi, *Carcere VIII: Schody z trofeami*, nr inw. zb. d. 10669.

**IL. 3** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 3A** *Carcere VIII: Schody z trofeami*

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Puste, zapewne sześciokondygnacyjne wnętrze, Płersch swobodnie skopiował z ryciny xv (**IL. 4 i 4A**). Zasugerowaną scenę cechuje wprawdzie znaczny stopień komplikacji przestrzennej, lecz daleko jej – podobnie jak w innych pracach polskiego artysty – do niejednoznaczności przedstawień Piranesiego. W głębi, za monumentalnym arkadowym przejściem widać zakratowane okna, galerie komunikacyjne, schody. Rysownik pominął jednak szczegóły potęgujące nastrój obcości i grozy, jak sznur czy masywne girlandy przypominające łańcuchy²⁷.

Bezludna jest scena inspirowana akwafortą *Carcere IV: Wielki plac* (**IL. 5 i 5A**). Płersch zrezygnował tu z wielu elementów, znacznie upraszczając przestrzeń. Pozostawił narzędzia tortur: łańcuchy przymocowane do kamiennych filarów, koło zębate i linę przytwierdzoną do belki²⁸.

²⁷ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5406; Piranesi, *Carcere xv: Kamienny postument z lampą*, nr inw. zb.d. 10679.

²⁸ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5416; Piranesi, *Carcere IV: Wielki plac*, nr inw. zb. d. 10668.

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 4** Wnętrze więzienia

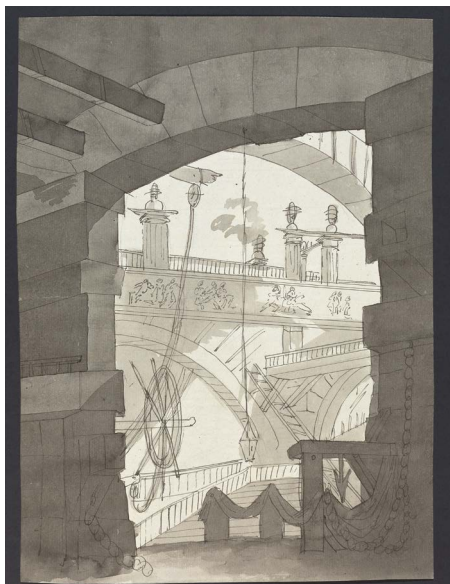
JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 4A** Carcere XV: Kamienny postument z lampą

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

© GABINET RYCIN BUW

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 5** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 5A** Carcere IV: Wielki plac

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

© GABINET RYCIN BUW

Kolejną kompozycją pozbawioną postaci jest rysunkowa interpretacja *Carcere vi: Dymiące palenisko*²⁹, ukazująca kilkukondygnacyjne wnętrze więzienne (**IL. 6 i 6A**). Nad arkadowym przejściem, na drugiej kondygnacji, unoszą

²⁹ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5418; Piranesi, *Carcere vi: Dymiące palenisko*, nr inw. zb.d. 10672.

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 6** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH



© GABINET RYCIN BUW

IL. 6A Carcere VI: Dymiące palenisko

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

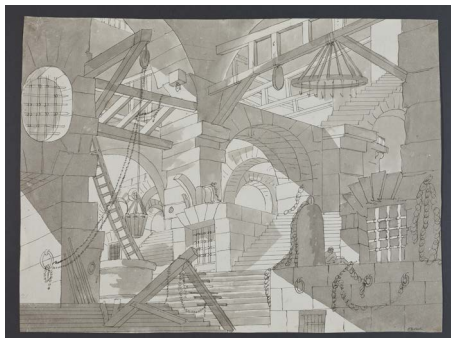
się kłęby dymu. W głębi widać zakratowane okna, galerie komunikacyjne, korytarze, schody i drabiny. Do ścian przytwierdzone są łańcuchy, liny i belki zakończone kolcami, niewątpliwe narzędzia tortur. Tu Płersch zachował wrażenie skomplikowanej, ciemnej, ciasnej przestrzeni.

Na rysunku inspirowanym akwafortą XIII (*Studnia*), tylko jedna postać przykuta łańcuchem przypomina widzowi o tym, co ogląda³⁰ (IL. 7 i 7A). U Piranesiego jest to scena z udziałem wielu osób, pozostających we wzajemnych, nie zawsze czytelnych dla odbiorcy relacjach. Dwaj mężczyźni schodzą po schodach, wlokąc za sobą łańcuchy (być może jeden z nich jest strażnikiem), pod studnią siedzą inni, zapewne poddawani torturom. Nad zakratowanym oknem, obok fragmentu koła zębatego, także widać figury ludzkie.

Rycina XVI, w której Piranesi epatuje grozą z sennego koszmaru, u Płerscha zamieniła się w pogmatwaną, trudną do zdefiniowania, pozbawioną życia przestrzeń i tylko nieliczne narzędzia tortur świadczą o tym, że oglądamy klaustrofobiczne lochy, z których nie ma ucieczki (IL. 8 i 8A). Zniknęły postaci

³⁰ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5409; Piranesi, *Carcere XIII: Studnia*, nr inw. zb. d.10677.

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 7** *Wnętrze więzienia*

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 7A** *Carcere XIII: Studnia*

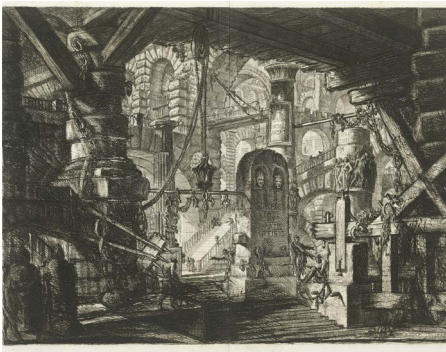
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

© GABINET RYCIN BUW

© MUZEUM KSIĄŻĄT LUBOMIRSKICH

**IL. 8** *Wnętrze więzienia*

JAN BOGUMIŁ PŁERSCH

**IL. 8A** *Carcere XVI: Postument z łańcuchami*

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

© GABINET RYCIN BUW

– zarówno więźniów, jak i strażników/oprawców – zaludniające akwafortę. Zostały za to dwa, poruszające i wieloznaczne napisy. Na kamiennej płycie czytamy: IMPIETAT ET MALIS ARTIBUS („bezbożnym i złym sztukom”), zaś na stelli nagrobnej widnieje skrócona inskrypcja AD TERROR EM INCRESCEN. [tis] AUDACIAE („aby wywołać strach z powodu rosnącej zuchwałości”). Ze zdania zaczerpniętego z Tytusa Liwiusza – INFAME SCELUSS [arbo]RI INFELICI SUSPE[nde], czyli „powiesić haniebną zbrodnię na nędznym drzewie szubienicy” – ocalało zaledwie kilka liter³¹.

³¹ Płersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. I.g 5405; Piranesi, *Carcere xvi: Postument z łańcuchami*, nr inw. zb.d. 10680. Tłumaczenie cytatów zamieszczonych przez Piranesiego Jolanta Talbierska, „Carceri Giovanniego Battisty Piranesiego: Architektoniczna fantazja i intelektualna metafora”, w: *Uwięziony geniusz*, 58–61.

**IL. 9** Wnętrze więzienia

JAN BOGUMIŁ PLERSCH

**IL. 9A** Carcere X: Więźniowie na wysuniętej platformie

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Najbardziej drastyczną wymowę ma przedstawienie wzorowane na rycinie x, u Piranesiego nasyconej okrucieństwem (**IL. 9 i 9A**). W oryginalnej, graficznej wersji oglądaliśmy więźniów poddawanych torturom na wysuniętej platformie. Na górnej kondygnacji widać pilnujących ich strażników. I tu Plersch starał się złagodzić charakter sceny, redukując liczbę postaci i rezygnując z ostrych kontrastów światłocieniowych³². W ślad za włoskim artystą, zamieścił natomiast – pojawiające się także w innych rysunkach – elementy antyczne: kapitele kolumn, arkady, sarkofagi, panoplia, reliefy z popiersiami cesarów, czy posągi lwów.

Piranesi manipulował przestrzenią, przedstawiając w jednej rycinie tę samą scenę ogladaną z różnych, nieoczywistych punktów widzenia³³. Między innymi wprowadził do *Carceri* elementy koncepcji *scena per angolo*³⁴. Ta metoda perswazji przestrzennej w teatrze, zainicjowana przez Ferdinanda Galli da Bibienę³⁵, polegała na wprowadzaniu bocznych kadrów i wielu osi w miejsce wyznaczania centralnego punktu zbiegu linii. Dzięki temu widz mógł oglądać przedstawienie z nieoczekiwanej perspektywy, co wzmacniało poczucie uczestnictwa w realnej scenie. Pełne imponujących skrótów malarstwo sceniczne Bibieny było

³² Plersch, *Wnętrze więzienia*, nr inw. Ig 5410; Piranesi, *Carcere x: Więźniowie na wysuniętej platformie*, nr inw. zb.d. 10674.

³³ Na temat perspektywy w dziełach Piranesiego zob. Joanna Barbara Rapp, „A Geometrical Analysis of Multiple Viewpoint Perspective in the Work of Giovanni Battista Piranesi: an Application of Geometric Restitution of Perspective”, *The Journal of Architecture* 13, nr 6 (2008): 735–736, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13602360802573868>.

³⁴ O stosowaniu tej metody przez Piranesiego zob. Alexander Kupfer, *Piranesi's Carceri: Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie* (Stuttgart: Belser Verlag, 1992), 23–28.

³⁵ Ferdinando Galli da Bibiena, *L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: Considerazioni pratiche* (Parma, 1711).

niewątpliwie dobrze znane Plerschowi, choćby z okresu nauki w Augsburgu, a potem w Wiedniu. Wnętrza ponurych karcerów wzorowane na Piranesim pozwalały popisać się umiejętnością operowania zawiłymi skrótami perspektywicznymi. Odtwarzając jego ryciny, polski artysta naśladował koncepcję *scena per angolo*, wprowadzając pewne uproszczenia. Mimo to udało mu się powtórzyć złudzenie wielowymiarowych, skomplikowanych przestrzennie więziennych lochów, oglądanych z różnych punktów widzenia.

Zastanawiający wydaje się wybór rycin, które skopiował Plersch: I (tytułową), III, IV, VI, VIII, X, XIII, XV, XVI. Pomiął między innymi wyjątkowo makabryczną w swej wymowie akwafortę II, przedstawiającą mężczyznę poddawanego torturom na skalnej półce. Jakimi kryteriami kierował się projektant bądź jego zleceńodawca, kopiując akurat te sceny spośród szesnastu plansz Piranesiego? Na rysunku stanowiącym interpretację ryciny VIII zatytułowanej *Schody z trofeami*, z prawej strony znalazło się oznaczenie: „12 Plersch”³⁶. Czyżby artysta wykonał co najmniej dwanaście szkiców scenicznych? A może skopiował wszystkie akwaforty, czyli szesnaście plansz, a potem rysunki zaginęły albo zmieniła się wola zleceńodawcy?

Wiele napisano o niejednoznacznej wymowie *Carceri d'Invenzione* Piranesiego, o „metafizycznej grozie rycin”³⁷. W zamyśle włoskiego artysty – co podkreślił na karcie tytułowej – to więzienia wyimaginowane, choć impulsu do ich urzeczywistnienia na papierze dostarczyły mu antykwareczne studia nad pozostałościami starożytnego karceru (późniejszego Tullianum) istniejącego przy Forum Romanum³⁸. *Carceri* to dzieło szczególne w twórczości Piranesiego. Oniryczne, złowrogie fantazje wypełniły skomplikowaną przestrzeń. Odwiedzamy miejsca bez tablic informacyjnych „wejście” i „wyjście”. To czytelną metafora ludzkiego losu. Romantycy – malarze, graficy, pisarze – dostrzegali w tych obrazach zarówno neurotyczne wizje, jak i wołanie o ludzką godność

³⁶ To rysunek nr inw. I.g. 5407.

³⁷ Literatura na temat cech formalnych oraz interpretacji *Carceri d'Invenzione* Piranesiego jest ogromna. Dlatego tutaj przywołam jedynie kilka publikacji, w których można znaleźć bibliografię zagadnienia: Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic versus Classic Art* (London: Murray, 1976); John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi* (London: Thames and Hudson, 1988); David R. Marshall, „Piranesi's Creative Imagination: The Capriccio and the Carceri”, in *The Piranesi Effect*, ed. Kerianne Stone and Gerard Vaughan (Sydney: NewSouth Publishing, 2015); 111–134; Elisa Debenedetti and Francesco Nevola, eds., *Giovanni Battista Piranesi: Predecessori, contemporanei e successor; Studi in onore di John Wilton-Ely* (Roma: Edizioni Quasar, 2016); Talbierska, „Carceri Giovanniego Battisty Piranesiego”, 48–67; Helen B. Kampmann Marodin, „Unlocking Piranesi's Imaginary Prisons” (praca magisterska, College of Arts and Sciences University of South Carolina, 2018), https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/etd/article/5881/&path_info=Marodin_sc_0202M_15854.pdf.

³⁸ Heather Hyde Minor, „Magnificence without Meaning: Piranesi's Carceri and the Antiquarian Imagination”, *The Art Bulletin*, nr 106 (2024): 33–61.

czy sprawiedliwość, wyraz buntu przeciw zniewoleniu³⁹. Więzienia Piranesiego rezonują w słynnym *Confessions of an English Opium-Eater* (1822) Thomasa Penzona De Quinceya. Victor Hugo w kilkuwersowym wierszu *Les Mages* użył określenia – wielokrotnie potem powtarzanego przez interpretatorów dzieł Piranesiego – „czarny mózg”⁴⁰. Artystów nowoczesnych najbardziej interesowały formalne aspekty *Carceri*. A współczesnych Piranesiemu? Wyobrażone więzienia postrzegano jako emanację zła, dla którego jedynym antidotum mogło być utopijne, oświeceniowe marzenie o triumfie rozumu i cywilizacji, w której zapanują wolność i równość. Albo jako zawiłą, intelektualną szaradę.

Interpretatorzy dzieł Piranesiego zauważyli też wyraźny rys ironii i szyderstwa, czytelny między innymi w przemyślnie skonstruowanych, wieloznacznych inskrypcjach – zwłaszcza w przywołanej scenie XVI. Nieprzypadkowo, wśród postaci tworzących relief trzonu kolumny, widnieje tu symboliczna figura samego Piranesiego. Podobno artysta pragnął zadrwić ze swych osobistych wrogów (zwłaszcza Jamesa Caulfeilda, lorda Charlemont), których – niczym barbarzyńców pokazanych w poszczególnych, wyimaginowanych scenach – spotka surowa i okrutna kara⁴¹. Ten prześmiewczy wątek pojawia się jeszcze w pominiętej przez Plerscha rycinie *Carcere II* – tym razem symboliczna postać Piranesiego celuje rylcem (lub igłą akwafortową) w spętanego więźnia, poddawanego torturom. Nad kamiennym łukiem widnieją łacińskie inskrypcje i popiersia tych obywateli Rzymu, którzy zbuntowali się przeciw tyranii Nerona.

W uładowanej interpretacji nadwornego malarza zatracają się groza, lęk, bezsens i świadomość nieodwracalnego osaczenia w okrutnej pułapce. Znika dosłowność, pozostają aluzje. Tak, jakby artysta pragnął oszczędzić publiczności zbyt trudnych emocji, pozostawiając każdemu przestrzeń na działanie wyobraźni. Z pewnością to tylko jedna z możliwych interpretacji rysunków inspirowanych Piranesim. Druga połowa roku 1790 – termin wystawienia spektaklu z dekoracją przedstawiającą więzienie być może wzorowaną na *Carceri* – to czas szczególny. W Polsce i w całej Europie. We Francji od roku trwa krwawa rewolucja, która w bezwzględny sposób rozprawia się z wrogami lub choćby podejrzanymi o nielojalność. Jeszcze nie doszło do Rządów Terroru, królobójstwa i masowych egzekucji, ale atmosfera gęstnieje. W Rzeczypospolitej to czas darowany przed katastrofą. Nadciąga groźba rosyjskiej interwencji, sprowokowanej ostatecznie

³⁹ O recepcji *Carceri* w literaturze, zwłaszcza XIX wieku zob. Kupfer, *Piranesi's Carceri*, 79–134; Wilton-Ely, *Piranesi as Architect*, 160, 162.

⁴⁰ Cyt. za: Talbierska, „*Carceri* Giovanni Battisty”, 56.

⁴¹ Na ten temat obszernie: Silvia Gavuzzo-Stewart, „Irony in Piranesi's *Carceri* and *Lettere di Giustificazione*”, in *Giovanni Battista Piranesi: Predecessori, contemporanei e successori; Studi in onore di John Wilton-Ely*, ed. Elisa Debenedetti and Francesco Nevola (Roma: Edizioni Quasar, 2016).

w 1792 przez Konfederację targowicką. Rośnie napięcie, którego kulminacja nastąpi w 1794 roku. Na razie jednak król jest z narodem, obraduje Sejm Wielki, nazywany przez współczesnych rewolucyjnym, a towarzyszą mu entuzjazm, pojednanie i ogromne nadzieje na spektakularne reformy. „Galerie przepełnione były widzami, którzy z gorączkową ciekawością przysłuchiwali się obradom i głuchym pomrukami wyrażali sprzeciw lub uznanie” – odnotowała w swych pamiętnikach Wirydianna Fiszerowa⁴². A Jan Duklan Ochocki wspominając stolicę tych lat, pisał o epoce Konstytucji majowej: „Naówczas [w 1791] całe miasto łączyła najściślejsza jedność, klasy wszystkie przychylnie sobie podawały dłonie, szukano w każdym przyjaciela i brata...”⁴³. Uzdrawianiu i ratowaniu Rzeczypospolitej asystowały literatura, teatr i przede wszystkim publicystyka. Jednak wieści, które docierały z rewolucyjnej Francji brzmiały ostrzegawczo i budziły uzasadnioną grozę. Okoliczności niewątpliwie sprzyjały dramatycznym wizjom i można sobie wyobrazić, że dekoracja skomponowana z wnętrz więziennych wpisywała się w społeczne emocje: lęki i silne pragnienie – szeroko pojętej – sprawiedliwości. Jakkolwiek do intensywnego zaangażowania teatru publicznego i samego Wojciecha Bogusławskiego w sprawy narodowe i obywatelskie doszło nieco później, bo po 1793 roku.

Właściwy sens swobodnych kopii nadwornego malarza będzie możliwy do odszyfrowania dopiero wówczas, gdy uda się – miejmy nadzieję niebawem – jednoznacznie określić tytuł spektaklu, do którego zamówiono rysunki. Kłopot wynika z niedostatku źródeł. Brakuje afiszów teatralnych, recenzji i relacji prasowych, które – standardowe dla ówczesnego teatru publicznego – należały do rzadkości w przypadku sceny królewskiej. Głównym źródłem wiedzy pozostają zatem rachunki, asygnaty i bilanse wydatków dworu⁴⁴. Jak dotąd poruszamy się więc w sferze spekulacji, gdyż analiza repertuaru ówczesnego Teatru w Pomarańczarni nie przyniosła jednoznacznych rezultatów.

⁴² Wirydianna Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych: Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych* (Londyn: nakładem tłumacza Edwarda Raczyńskiego, 1975), 156.

⁴³ Jan Duklan Ochocki, *Pamiętniki [...] z pozostałych po nim rękopismów przepisane i wydane przez Józefa Ignacego Kraszewskiego*, t. 2 (Wilno, 1857), 373. Por. też Aleksandra Bernatowicz, „Portret czasów rewolucji”, *Biuletyn Historii Sztuki* 74, nr 3/4 (2012), 601.

⁴⁴ Żórawska-Witkowska, *Muzyka w teatrze i na dworze*, 203.

Bibliografia

- Ficacci, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*. Köln: Taschen, 2016.
- Gavuzzo-Stewart, Silvia. „Irony in Piranesi’s Carceri and Lettere di Giustificazione”. In *Giovanni Battista Piranesi: Predecessori, contemporanei e successori; Studi in onore di John Wilton-Ely*, ed. Elisa Debenedetti and Francesco Nevola. Roma: Edizioni Quasar, 2016.
- Grońska, Maria, i Maria Ochońska. *Zbiory Pawlikowskich: Katalog*, red. Tadeusz Solski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.
- Kossecka, Teresa. *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*. Warszawa: „Arx Regia”. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 1999.
- Król, Barbara. „Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha”. *Pamiętnik Teatralny* 3, z. 3/4 (1954): 157–159.
- Król-Kaczorowska, Barbara. „Specyfikacja malowania Jana Bogumiła Plerscha dla Stanisława Augusta”. *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 4 (1967): 556–558.
- Kupfer, Alexander. *Piranesi’s Carceri: Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*. Stuttgart: Belser Verlag, 1992.
- Marshall, David R. „Piranesi’s Creative Imagination: The Capriccio and the Carceri”. In *The Piranesi Effect*, ed. Kerianne Stone and Gerard Vaughan. Sydney: NewSouth Publishing, 2015.
- Minor, Heather Hyde. „Magnificence without Meaning: Piranesi’s Carceri and the Antiquarian Imagination”. *The Art Bulletin*, no. 106 (2024): 33–61.
- Rapp, Joanna Barbara. „A Geometrical Analysis of Multiple Viewpoint Perspective in the Work of Giovanni Battista Piranesi: an Application of Geometric Restitution of Perspective”. *The Journal of Architecture* 13, no. 6 (2008): 701–736. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13602360802573868>.
- Robison, Andrew. *Piranesi: Early Architectural Fantasies, a Catalogue Raisonné of the Etchings*. Washington: University of Chicago Press, 1986.
- Szmit-Naud, Elżbieta. „Iluzjonistyczne scenografie teatralne jako gatunek malarstwa dekoracyjnego: Technika wykonania na przykładzie dekoracji francuskich teatrów dworskich”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 38 (2010): 143–167.
- Talbierska, Jolanta. „Carceri Giovanniego Battisty Piranesiego: Architektoniczna fantazja i intelektualna metafora”. W: *Uwięziony geniusz: Giovanni Battista Piranesi; Wystawa w 300. rocznicę urodzin; Zamek Królewski w Warszawie-Muzeum, 28 września 2020 r. – 5 stycznia 2021 r.* Redakcja Tomasz Jakubowski. Warszawa: „Arx Regia”. Wydawnictwo Zamku Królewskiego w Warszawie-Muzeum, 2020.
- Talbierska, Jolanta. „Katalog akwafort z serii Carceri”. W: *Uwięziony geniusz*.
- Talbierska, Jolanta. „Prace Giovanniego Battisty i Francesca Piranesich w kolekcji króla Stanisława Augusta”. W: *Splendor i wiedza: Biblioteka królewska Stanisława*

- Augusta. Eseje*, redakcja Alina Dziecioł i Tomasz Jakubowski. Warszawa: „Arx Regia”. Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, 2022.
- Wilton-Ely, John. *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings – an Illustrated Catalogue*. Volume 1–2. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994.
- Wilton-Ely, John. *Piranesi as Architect and Designer*. New York: The Pierpont Morgan Library, 1993.
- Wilton-Ely, John. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Wullen, Moritz, and Georg Schelbert, eds. *The Piranesi Principle*. Leipzig: E.A. Seemann, 2020.

ALEKSANDRA BERNATOWICZ

dr hab., prof. w Instytucie Sztuki PAN, historyczka sztuki. Od 2018 kieruje Pracownią Słownika Artystów Polskich. Specjalizuje się w malarstwie 2 poł. XVIII wieku – wiele jej prac dotyczy malarskich dekoracji ściennych. Jej zainteresowania badawcze obejmują także społeczny wymiar funkcjonowania artystów. Przygotowuje monografię Jana Bogumiła Plerscha.