



Klasycyzm i utopia

Uwagi o symbolicznym charakterze dzieł
Asmusa Jakoba Carstensa*

Zofia Ostrowska-Kębtowska

Asmus Jakob Carstens, *Ajaks i Tekmessa*, 1788 r., akwarela, grafity, papier, Weimar, Kunstsammlungen.
Za: commons.wikimedia.org

Gdy mowa o utopijnych postawach w sztuce drugiej połowy XVIII w., przychodzi na myśl przede wszystkim architektura, projekty nigdy nie zrealizowanych budowli o gigantycznej skali i masywnych bryłach, które sięgają do najodleglejszych w czasie architektonicznych wzorów. Idealne piękno ma być osiągnięte przez czystą geometrię form. Te wizje gmachów całkowicie oderwanych od realiów ówczesnego życia cechuje, z jednej strony, głęboka pasja nie tyle reformowania tradycyjnej architektury, ile całkowitej jej przemiany, z drugiej zaś – oczywista megalomania.

Podobne zjawiska, choć rzadko tak radykalne, pojawiały się również w malarstwie i rzeźbie. W sposób interesujący analizował je Rudolf Zeitler w swej doktorskiej dysertacji wydanej w 1954 r. pod tytułem *Klassizismus und Utopia*¹. Nie tylko tytuł, ale także pewne założenia moich uwag nawiązują do tej właśnie książki, w której autor przedstawił po raz pierwszy swoją tezę o antynomiach czy też dualizmie struktury w dziełach kilku wybitnych artystów końca XVIII wieku. Tezę tę rozwinął później we wstępie do 11. tomu *Propyläen-Kunstgeschichte*, gdzie – już w odniesieniu także do XIX w. – stwierdził równoległe występowanie struktur dualistycznych i monistycznych².

Mówiąc o utopii czy szczególnej skłonności ludzi XVIII w. do utopijnego myślenia, które uwidoczniło się również w sztuce, Zeitler nie definiował bliżej tego pojęcia. Przyjmował jego obiegowe rozumienie, uważał bowiem, że sztuka nie ilustruje pojęć, lecz jedynie unaocznia przeżycia, uczucia, kompleksy wyobrażeń o niejasno zarysowanych granicach. Za przyczynę czy może raczej podłoże utopijnego myślenia artystów tego stulecia uznał silniejsze niż poprzednio, emocjonalne przeżywanie nie dających się rozwiązać sprzeczności, kontrastów, wynikających zarówno ze sporów politycznych, społecznych czy narodowych, jak moralnych, filozoficznych i artystycznych. Głębokie niezadowolenie z tego, co aktualnie istnieje, zrodziło nie tylko marzenia, ucieczki w czasie i w przestrzeni, ale także krytyki i dążenia do zmian – często trudne, czasem niemożliwe do zrealizowania. Stwierdzenia te dalekie były od wyczerpania zagadnienia XVIII-wiecznej utopii. Nie o to jednak chodziło. Zeitler przedstawił tu rodzaj hipotezy roboczej, która pomogłaby zrozumieć niektóre zjawiska w sztuce tego czasu, punkt widzenia, który uzasadniał wybór faktów poddanych badaniu. Podobnie potraktował pojęcie klasycyzmu (dziś powiedzielibyśmy może: neoklasycyzmu) jako znamiennej dla drugiej połowy XVIII w. postawy artystycznej, której cechą najistotniejszą miałyby być silne, odmiennego niż dawniej rodzaju więzi z antykiem³. Wychodząc z takich założeń, autor przeprowadził wiele interpretacji dzieł Canovy, Davida, Carstensa, Thorvaldsena, Reinhardta i Kocha, które w drugiej części pracy uzupełnił analizami wybranych tekstów źródłowych, szukając także i tam potwierdzenia przyjętych tez.

* Pierwodruk tekstu Z. Ostrowskiej-Kęłowskiej [w:] *Dylematy klasycyzmu. O sztuce Wrocławia XVIII-XIX wieku i jej europejskich kontekstach*, red. Z. Ostrowska-Kęłowska, Wrocław 1994, s. 81-105. Przedruk za zgodą Wydawcy.

¹ R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen*, Koch. Uppsala 1954. Rec. F. G. Pariset, „L'Information d'Histoire de l'Art” 1958, nr 3, s. 26-29.

² *Idem*, *Das unbekanntes Jahrhundert, Propyläen-Kunstgeschichte*, t. 11, Berlin 1966. Por. także W. Hoffmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1960.

³ R. Zeitler, *Klassizismus...*, s. 13-15.

Interpretacje Zeitlera zmierzały do wykazania budowanych na zasadzie kontrastu struktur dzieł zarówno z punktu widzenia budowy formalnej, jak i wyrażanych sensów. Szczególnie przekonujące wydają się te partie książki, które dotyczą Canovy. Natomiast w przypadku niektórych innych uwag Zeitlera zwróciły niemal jedynie treści. Tak dzieje się przy omawianiu prac Asmusa Jakoba Carstensa, które interpretowane są na podstawie dwóch, uznanych za kluczowe dla tego artysty, wątków obrazowych zbudowanych na zasadzie kontrastu⁴.

Pierwszy z nich to wyobrażenie działania i refleksji o tym działaniu poprzez przedstawienie dwóch na ogół postaci (np. *Ajaks i Tekmessa*, *Achilles i Priam*, *Bakchus i Amor*) silnie przeciwstawionych, pogrążonych głęboko w tragicznej lub melancholijnej zadumie nad istnieniem, którego rozciągłość w czasie jest sugerowana przez zespolenie myśli o przeszłości z momentem teraźniejszym i przewidywaniem przyszłości. Drugi motyw, zdaniem Zeitlera nadrzędny, to jeszcze bardziej rozbudowana refleksja nad własnym istnieniem i jednostkowym losem przez doświadczenie Czasu. Czas jest tu obrazowany nie przez alegorię, narrację czy wybrany, kluczowy moment akcji, ale przez przeciwstawione sobie szczególnego rodzaju działania i postawy. Jest to, z jednej strony, recytacja lub śpiewanie poetyckiego tekstu mówiącego o dziejach i przeznaczeniu, z drugiej zaś – skupione przysłuchiwanie się. Czas jest tu wyrażony w rozmaitych aspektach: przez ukazanie trwającej w czasie sceny, przez odwołanie się do treści śpiewanych poezji i przez aluzje do przeżyć słuchaczy. Z tego też powodu za szczególnie znamienne dla twórczości Carstensa uznał Zeitler takie przedstawienia, jak *Argonauci u Cheirona*, z postacią Orfeusza i słuchających jego śpiewu bohaterów, czy *Homer śpiewający Grekom*.

Przypomniane tu interpretacje Zeitlera, jeśli nawet do końca nie przekonują i nie wyczerpują możliwości wyjaśnienia tych, w moim przekonaniu, wyraźnie symbolicznych dzieł, to jednak na pewno słusznie zmierzają do wykazania złożonych zamierzeń artysty pragnącego wyrazić w sposób obrazowy tego rodzaju sensy. Słusznie też zamierzenia te uznane zostały za symptomatyczne dla schyłku XVIII wieku. Sądzę jednak, że wśród omawianych przez Zeitlera twórców Carstens prezentował postawę skrajną, która wyraziła się zarówno w treściach, jak i w strukturach formalnych jego dzieł, a także w próbach przemiany tych struktur. Te ostatnie sprawy autor traktował jednak marginalnie.

Pragnąc przyjrzeć się bliżej również tym problemom, nie można opierać się na pojęciu klasycyzmu sprowadzonym do artystycznego kierunku wyróżniającego się właściwie tylko szczególnie bliskimi związkami z antykiem. Więzy takie stanowiły czynnik bardzo istotny, ale nie były jedynym ważnym rysem tzw. dziś neoklasycyzmu drugiej połowy XVIII wieku. Wydaje się, że dzieła twórców takich, jak Carstens, postrzegać należy w ścisłym związku z szeroko rozumianym klasycyzmem XVII i XVIII w., z jednej strony, z drugiej zaś w perspektywie romantyzmu, a może bardziej symbolizmu XIX wieku. Wydaje się, że te dwa, pozornie odległe, punkty widzenia pozwoliłyby nie tylko na dalej idące



⁴ *Ibidem*, s. 129–143, szczególnie s. 131 n.



⁵ Podstawowe są nadal dwie pozycje: **C. L. Fernow**, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, nowe i uzupełnione wydanie H. Riegel, Hannover 1867 (dalej: **Fernow-Riegel**) oraz **A. Kamphausen**, *Asmus Jakob Carstens*, Neumünster 1941. Książka Fernowa, przyjaciela artysty, ma charakter źródłowy, natomiast bardzo dobra z punktu widzenia faktograficznego praca Kamphausena budzi wiele zastrzeżeń w zakresie interpretacji. W okresie powojennym nie ukazała się żadna pozycja książkowa. Wśród kilku artykułów za najważniejsze uznaje należy: **H. von Einem**, *Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern*, Opladen 1958, s. 78; **G. Kaiser**, *Mutter Nacht – Mutter Natur. Anlässlich einer Bildkomposition von Asmus Jakob Carstens*, [w:] *Bilder lesen Studien zu Literatur und bildender Kunst*, München 1981; **F. Büttner**, *Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz, „Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte“*, t. 52, Heide in Holstein 1983, s. 95–127.

⁶ **Fernow-Riegel**, s. 47 n.; **A. Kamphausen**, *op. cit.*, s. 12 n. Chodzi o rozprawę **D. Webba** *An inquiry into the beauties of painting...*, London 1760, tłum. H. Conrada Vögela: *Untersuchung des Schönen in der Mahlerey...*, Zürich 1766 i 1771. Por. także **R. Zeitler**, *Klassizismus...*, s. 129 n., 199; **F. Büttner**, *op. cit.*, s. 102, 111 n.

⁷ **Fernow-Riegel**, s. 49. Zwraca na to uwagę **R. Zeitler** (*Klassizismus...*, s. 130 n).

interpretacje znaczeń rysunków artysty i sensów ich form, ale także na pewne rozjaśnienie podłoża konstатовanych przez Zeitlera antynomii, dualizmu, kontrastu czy też uderzającej czasem jakby wewnętrznej niezgodności struktury tychże dzieł, a więc głębszego podłoża dręczących Carstensa utopijnych celów.

* * *

Poszukując wyjaśnienia elementów utopii w twórczości Carstensa, a także szczególnych sposobów, w jakich się one ujawniały, należy przypomnieć kilka spraw związanych z jego osobą i poglądami⁵. Była to postać już za życia uznana za kontrowersyjną i tak jest poniekąd do dziś. Jedni mają go za geniusza, inni za megalomana. Jednak niezależnie od oceny niewielkiego, fragmentarycznie zachowanego dorobku, panuje zgodny pogląd, że Carstens był – nie tylko na gruncie niemieckim – pierwszym bodaj nowego typu zbuntowanym artystą zmierzającym za wszelką cenę do całkowitej niezależności. Jego bezkompromisowość i odrzucanie wszelkich autorytetów intrygowały nawet przeciwników.

Urodzony w 1754 r. (należał więc do tej samej generacji co Canova, Flaxman i Blake) w małej miejscowości koło Schleswigu, syn młynarza, zmuszony terminować u kupca, od młodych lat pochłaniał literaturę piękną, również z kręgu *Sturm und Drang*, a zwłaszcza dzieła o sztuce Winckelmana i Webba⁶. Wbrew wszelkim okolicznościom zamierzał poświęcić się wyłącznie sztuce. Trafniej byłoby powiedzieć, że chciał być Artystą. Pod wpływem fascynującej go lektury utworów Klopstocka jego ideał Twórcy oparty był na wzorze poety, wyobrażenie o powołaniu malarstwa zaś zbliżało się do poezji. Antykizujące heksametry *Mesjasza* Klopstocka i jego ody kierowały wyobraźnię Carstensa już wówczas w stronę antyku, zwłaszcza Grecji, w czym utwierdzał go Winckelmann.

Jednak poglądy na malarstwo uformowały się u Carstensa głównie pod wpływem Daniela Webba, którego dzieło nie tylko czytał, ale robił zeń szczegółowe notaty⁷. Tą drogą dotarły doń elementy myśli Shaftesbury'ego i przekonanie, że sztuka rodzi się wyłącznie z wyobraźni genialnego twórcy, że o wartości dzieła decyduje to, co powstaje z subiektywnego przeżycia artysty. Czynione przez Webba rozróżnienie – pomiędzy „mechaniczną” stroną malarstwa, która poprzez iluzję, zwłaszcza koloru, naśladuje rzeczywistość, a stroną istotnie twórczą, ujawniającą się w rysunkowo tylko ujętych obrazach płynących z wyobraźni – miało ogromne konsekwencje dla przyszłej twórczości artysty. Wpłynęło nie tylko na wybór podejmowanych tematów z całkowitym wyłączeniem „prozaicznego” naśladowania rzeczywistości, ale także na eliminację koloru i lekceważenie technicznej strony wykonania dzieła. Najważniejszy był sam proces tworzenia z wyobraźni i uchwycenie wyobrażonej kompozycji w rysunku.

Przekonanie, że sztuka jest sprawą geniuszu, a nie wyuczonego „rzemiosła”, sprawiło m.in., że młody Carstens odrzucił możliwość nauki dworskiego malarza Johanna Heinricha Tischbeina starszego, która byłaby, zdaniem Carstensa, związana z „poniżającym usługiwaniem”, a to nie godziło się z wysokim powołaniem artysty. Dopiero w 1776 r., mając już 23 lata, podjął w kopenhaskiej Akademii studia malarstwa, które go jednak rozczarowały i wzbudziły gwałtowny sprzeciw. Nie chciał rysować gipsowych odlewów ani naśladować akademickich mistrzów, choć jego nauczycielem był m.in. Abildgaard. Nie interesował się zupełnie nauką perspektywy, proporcji i anatomii. Pragnął od początku tworzyć jedynie własne postacie i całe kompozycje – z wyobraźni! Uczył się w istocie sam. Chcąc jednak uzyskać złoty medal, by wyjechać na stypendium do Rzymu, posłał w 1780 r. kilka prac na wystawę Akademii. Prace te, ocenione jako najlepsze, otrzymały jednak medal srebrny, ponieważ – wedle przepisu Akademii – najwyższe wyróżnienie przysługiwało tylko laureatom srebrnego medalu. Carstens nie przyjął nagrody i publicznie nazwał przepisy Akademii „despotyzmem i tyranią”. W 1783 r. próbował dotrzeć do Rzymu, lecz z braku funduszy już z Mantui musiał wrócić. Kilka lat spędził w Lubece, utrzymując się z rysowania portrecików, których nie sygnował i do których się nie przyznawał. Okres ten wykreślił później ze swego życia, choć poszukując już „wielkiego stylu” dla ściennych malowideł, o których marzył przez całe życie, wykonał w tym czasie wiele kompozycji. Pokazane na wystawie w Berlinie, skłoniły one tamtejszą Akademię do zatrudnienia Carstensa jako nauczyciela rysunku. Choć był nieprzejednanym wrogiem tego rodzaju instytucji, zdecydował się przyjąć tę pracę w nadziei na otrzymanie stypendium do Rzymu. W Berlinie z trudem znosił stosunki panujące w tamtejszych elitach, pomimo że prace jego przyjmowane były z uznaniem.

Bardzo ważne dla artysty okazały się bliższe kontakty z młodym pisarzem, znawcą literatury i filozofii starożytnej, Karlem Philippem Moritzem, który nie tylko pogłębił zainteresowanie Carstensa Home-rem i grecką tragedią, ale zwrócił jego uwagę na dzieło Hezjoda *Teogonia*. Zagłębiając się w świat greckich mitów, wyobrażeń i postaci, Moritz – odmiennie niż Winckelmann – wnosił je z określonych kontekstów historycznych w sfery ponadczasowe i obdarzał złożonymi, nie do końca wyjaśnionymi znaczeniami. Szczególnie istotna wydaje się tu wieloznaczność tekstów Moritza⁸, który, trawestując wątki greckich mitów i tragedii, wiązał przeciwstawne wyobrażenia w sposób zupełnie nowy. Tragiczna postać Edypa była dlań prefiguracją Sztuki. Pod wpływem poglądów pisarza umacniały się też przekonania Carstensa co do najwyższego etosu sztuki, która nie służy ani państwu, ani religii. Jest światem odrębnym, celem samym dla siebie.

W 1792 r. Carstens otrzymał stypendium i wyjechał na trzy lata do Rzymu. Gdy minął ostateczny termin, a przychylny artyście minister von Heinitz nalegał na powrót do Berlina i podjęcie pracy, Carstens stanowczo odmówił i napisał ów słynny list, który – opublikowany w 1806 r.⁹ – stał się w niemieckich środowiskach artystycznych rodza-



⁸ Por. R. Zeitler, *Klassizismus...*, s. 214–218; H. von Einem, *Asmus Jakob Carstens...*, s. 24 n.; F. Büttner, *op. cit.*, *passim*.

⁹ Frenow-Riegel, s. 140–142 (tłum. cytatu Z. Ostrowska-Kębtowska). O stosunku Carstensa do Akademii w Kopenhadze i Berlinie por. A. Kamphausen, *op. cit.* oraz W. Busch, *Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*, [w:] *Berlin zwischen 1788 und 1848. Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste [katalog wystawy], Berlin 1981, s. 81–92.



¹⁰ Fernow-Riegel, s. 124 n.; H. von Einem, *Die Kunst der Deutschrömer. Klassizismus und Romantik*, [w:] *Stil und Überlieferung*, Düsseldorf 1971, s. 249 n.; W. Busch, *Akademie und Autonomie...*, s. 86 n.

¹¹ Opinie takie wyrażali m.in. Richard Muther, Cornelius Gurlitt, Richard Hamann, Alfred Kuhn i in.; A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 249 n.

¹² H. Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Morées 1760-1870*, München 1988, s. 178.

jem manifestu. Pisał tam m.in.: „muszę Jego Ekscelencji powiedzieć, że nie jestem własnością Akademii, ale należę do Ludzkości. Nigdy nie przyszło mi do głowy, ani też nigdy nie obiecywałem, że za pieniądze, które mi dano na rozwijanie mojego talentu stanę się do końca życia niewolnikiem Akademii. Tylko tutaj, pomiędzy najwspanialszymi dziełami sztuki, jakie istnieją na świecie, mogą się dalej rozwijać i rozliczyć się kiedyś przed światem z moich dzieł”. A nawiązując do ewangelicznej przypowieści, tak kończył: „Bóg mi powierzył moje zdolności i muszę nimi mądrze gospodarzyć, abym – gdy przyjdzie czas i powie On: czyń rachunek! – nie musiał odpowiedzieć: Panie, talent, który mi powierzyłeś, pogrzebałem w Berlinie”. Aby zrozumieć wagę tego listu, trzeba wziąć pod uwagę, że było to pismo do przedstawiciela państwa pruskiego, królewskiego ministra.

Artysta, już chory i bez środków do życia, pozostał w Rzymie do śmierci w 1798 roku. Z pomocą przyjaciół urządził w 1795 r. wystawę swoich prac w *atelier* po sławnym Batonim, którego pogardliwie nazywał „pędzlarzem”. Na własnej wystawie nie umieścił żadnego obrazu olejnego. Znalazły się tam jedynie kartony i rysunki, niektóre uzupełnione akwarelą lub temperą. Jedni wystawę Carstensa ostro krytykowali, inni uznali ją za otwarcie „nowej epoki w sztuce”¹⁰.

* * *

Przypomnienie w tym miejscu pewnych faktów było konieczne. Stanowią one bowiem ważne elementy potwierdzające niezwykłość artysty. Trudno byłoby odszukać w dziejach sztuki wcześniejszych epok precedensy tego rodzaju postawy i zachowań, takiej kategoryczności wypowiedzi, a równocześnie ekscentryczności i megalomanii. Wziąwszy pod uwagę wybitny talent, który mógł zapewnić ubogiemu i skromnego pochodzenia artyście uznanie i życiowy sukces, wydaje się, że konsekwencja w realizowaniu postawionych sobie celów artystycznych miała charakter bliski utopii.

Czy równie utopijne były cele Carstensa? Niektórzy współcześni mu krytycy, a także historycy sztuki końca XIX i początku XX w. zarzucali mu nierealność zamysłów, nieumiejętność ukończenia dzieł, błędy anatomiczne i perspektywiczne, a także „mglistość i niejasność” sensu. Mówiono o „nieudanym stylu papierowym” i „pogrubionym antyku”¹¹. Zdarza się, że i dzisiejsi badacze odrzucenie przez artystę studium natury i dążenie do tworzenia dzieł tylko – jak piszą – ze „zmudnie szkolonej pamięci” uznają za tragiczną pomyłkę, która ograniczyła i zubożyła jego sztukę¹².

Wedle dominujących w drugiej połowie XVIII w. poglądów, idei piękna, doskonałych form szukać należało w ułomnej naturze poprzez jej oczyszczenie i wybór odpowiednich elementów, a także w sztuce antycznej, w której proces taki dokonany został w doskonały sposób. Byli

i tacy, jak Daniel Webb, którzy twierdzili, że genialny twórca drogą imaginacji, entuzjazmu, subiektywnego przeżycia może w sposób bezpośredni dotrzeć do świata idei i stworzyć doskonałe dzieła wprost z wyobraźni. Jednak artyści tego czasu wybierali z reguły pierwszą drogę i nie rezygnowali ze studium natury, w niej poszukując odblasku doskonałości. Gdy chcieli mówić o abstrakcyjnych ideach i pojęciach, sięgali do alegorii, które gorąco polecał sam Winckelmann. Tak więc współcześni na ogół sceptycznie przyjmowali wysiłki Carstensa. Gdy Schiller dowiedział się, że artysta narysował *Czas i Przestrzeń* jako unoszące się na tle nieokreślonej bieli karty papieru dwie ludzkie postacie, które unaczyniać miały Kantowskie kategorie, napisał złośliwy dystych: „Istotnie, *Czas i Przestrzeń* zostały namalowane. Teraz będziemy oczekiwać, że z podobnym szczęściem ktoś zatańczy nam *Cnotę*”¹³. Wydaje się, że nie znającemu przedstawienia poecie absurdalny wydał się sam pomysł obrazowania niewidzialnych pojęć, bo rysunek ten bliski jest jeszcze tradycyjnej alegorii.

Zamysłem Carstensa nie było jednak tworzenie dzieł alegorycznych ani też skonstruowanych na zasadzie narracji scen religijnych, historycznych czy mitologicznych. Jego figuralne kompozycje przedstawiają wprawdzie antycznych herosów lub bohaterów greckich tragedii. Brak tu jednak na ogół wyreżyserowanych akcji i retorycznych gestów. Przedstawione postacie są często jakby skierowane do wnętrza i pogrążone w zamyśleniu. Ich skupienie, posępna nieraz zaduma świadczą się zdają bardziej o zmaganiach duchowych i refleksjach nad losem niż o planowanych czynach. Znamienne są pod tym względem wspomniane już kompozycje analizowane przez Zeitlera w aspekcie refleksji nad czasem: *Argonauci u Cheirona* i *Homer śpiewający Grekom*. W przypadku obu tych dzieł interpretacje Zeitlera należałoby rozszerzyć, mówiąc o jeszcze jednym obrazowanym tu wymiarze czasu, zapewne w intencjach artysty nadrzędnym: o Czasie Muzycznym czy Poetyckim, czyli o Wiecznym Czasie wielkiej sztuki¹⁴.

Wiele dzieł Carstensa – i te wydają się najbardziej charakterystyczne – wiąże się z motywami, wątkami kosmologicznymi. Nie są to jednak tradycyjne, uzgodnione z wyobrażeniami chrześcijańskimi przedstawienia alegoryczno-rodzajowe, gdzie pory roku, dnia czy stadia życia wiążano z codziennymi zajęciami i rozrywkami, a natura, cały świat służyły człowiekowi. Sięgając do archaicznych fenickich i greckich mitów, do Hezjoda, Homera i Platona, a inspirowany także dziełem Moritza *Götterlehre*¹⁵, do której *notabene* wykonywał ilustracje, artysta próbuje dać własną, nową wykładnię świata i człowieka. Życie, los, przeznaczenie i śmierć, przestrzeń i czas, światło, poranek i noc, siły tworzące i niszczące – wszystko to pogrążone jest w zagadkowej, niepojętej i dwuznacznej tajemnicy, pięknej, a równocześnie przerażającej. Rzucony w ten świat i poddany jego mocom człowiek, próbując zgłębić tragedię swojego istnienia, trwa w zamyśleniu.

Wśród projektów, szkiców, fragmentarycznie zachowanych cykli uwagę zwraca przede wszystkim słynny karton *Noc i jej dzieci*,



¹³ Fernow-Riegl, s. 253 n.; A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 180 n., 195 n.

¹⁴ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983 – szczególnie rozdział *Muzyka słowa* (s. 66–88).

¹⁵ K. Ph. Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten*, Berlin 1791. Por. A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 105 n.; R. Zeitler, *Klassizismus...*, s. 214 n.; H. von Einem, *Asmus Jakob Carstens...*, s. 21 n.; E. Menz, *Genuss des wirklichen Lebens – Karl Philipp Moritz*, [w:] *Berlin und die Antike. Aufsätze*. Deutsches Archäologisches Institut [katalog wystawy], Berlin 1979, s. 270 n.; F. Büttner, *op. cit.*, *passim*.



¹⁶ **W. Köhler**, *Die Nacht mit ihren Kindern* von J. A. Carstens, „Genius” 1920, s. 85 n.; **U. Christoffel**, *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948, s. 18 n.; **R. Zeitler**, *Klassizismus...*, s. 140 n.; **H. von Einem**, *Asmus Jakob Carstens...*, *passim*; **idem**, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840*, München 1978, s. 50; **G. Kaiser**, *op. cit.*, *passim*; **M. Neuwirth**, *Thorwaldsen im Spannungsfeld mythischer Bildfindungen um 1800*, [w:] *Künstlerleben in Rom. Berthel Thorwaldsen (1770–1844). Der danische Bildhauer und seine deutschen Freunde* [katalog wystawy], Nürnberg 1991, s. 55 n., 388 n. Podobne rozbieżności w interpretacjach widoczne są również w odniesieniu do innych dzieł, np. *Homer śpiewający Grekom*, *Walka tytanów i bogów*, *Ganimed*, *Narodziny światła* i in.

¹⁷ **C. Gurlitt**, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts*, wyd. 3, Berlin 1907, s. 41 n.

¹⁸ **H. von Einem**, *Deutsche Malerei...*, s. 32 n.; **G. Lammell**, *Deutsche Malerei des Klassizismus*, Leipzig 1986, s. 144 n.; *Künstlerleben in Rom...*, s. 397, gdzie mowa o „radykalnym klasycyzmie”.

¹⁹ Ujawnia się to w kopiach z kartonów *Homer śpiewający Grekom* i *Złoty Wiek*. W badaniach nad Thorwaldsenem nie zwraca się na to jednak uwagi. Por. **Berthel Thorwaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen**, Museum der Stadt Köln [katalog wystawy], Köln 1977, s. 41 n.; *Künstlerleben in Rom...*, s. 67 n., 388 n.

²⁰ **K. Simon**, *Jakob Asmus Carstens und die Romantik*, „Die Kunst” 1922, s. 203–211; **F. Novotny**, *Painting and Sculpture in Europa 1780–1880*, Harmondsworth 1960, s. 27; **R. Rosenblum**, **N. W. Jansen**, *19th Century Art, Painting–Sculpture*, New York 1984, s. 60.

Sen i Śmierć (1795). Kompozycja ta, w której obok pięknej postaci Nocy i dziecięcych przedstawień Snu i Śmierci pojawiły się inne jeszcze dzieci Nocy – Nemezis, Los i trzy śpiewające Parki, jest jednym z najbardziej znanych dzieł Carstensa. Uderzający jest fakt, że sens i forma tego kartonu, wielokrotnie analizowanego i, wydawałoby się, rozpoznanego we wszystkich elementach, u każdego z interpretatorów rozumiane są inaczej. Podstawowe rozpoznania ikonograficzne są oczywiście wspólne, ale „wykładnie hermeneutyczne” różnią się. Co więcej, w miarę wyjaśniania autorzy sami zaczynają podawać w wątpliwość swe rozpoznania, stwierdzając, że nie mogą one być ani pełne, ani ostateczne. Niektórzy dochodzą do wniosku, że sensy tego przedstawienia są rozmaite i trudne do wyjaśnienia, ponieważ artysta chciał „wyrazić to, co jest niewyraźne”¹⁶.

Niezależnie od tego, jak dalece przekonujące i pełne są interpretacje zmierzające do odkrycia i zwerbalizowania znaczeń w tej i innych kompozycjach Carstensa, ważne są ponawiające się stwierdzenia wielowarstwowego charakteru tych znaczeń oraz intuicyjne odczucie niepełnej ich wyrażalności. Wrażenia takie, określane w końcu XIX w. jako „mglistość i niejasność” kompozycji Carstensa¹⁷, głównie ich treści, sformułowane były jako zarzut wobec twórcy, którego uważano za jednego z wybitnych przedstawicieli niemieckiego klasycyzmu. Z punktu widzenia założeń tego kierunku artystycznego brak jednoznacznej wymowy dzieła budził sprzeciw. Pomimo sygnalizowanych tu obserwacji złożonego i trudnego do wyjaśnienia sensu, a także budowy dzieł artysty, współczesna historia sztuki nadal wiąże jego twórczość z klasycyzmem, neoklasycyzmem lub tzw. dojrzałym klasycyzmem¹⁸. Ten właśnie dylemat próbował rozwiązać Zeitler, wysuwając tezę o dualizmie czy też antynomiami struktury dzieł w twórczości kilku wybitnych artystów drugiej połowy XVIII wieku. W obrębie szeroko rozumianego klasycyzmu wyodrębnił na tej zasadzie i powiązał dzieła Davida, Canovy, Thorwaldsena, Kocha, Reinhardta i Carstensa.

Chociaż interesujące tezy, a zwłaszcza analizy Zeitlera są do pewnego stopnia przekonujące, to jednak trzeba zauważyć, że różnice pomiędzy dziełami wspomnianych artystów mają nieraz charakter zasadniczy. Trudno np., jeśli chodzi o koncepcję obrazu, dopatrzeć się podobieństwa dzieł Davida do kartonów Carstensa. Ciekawe są z tego punktu widzenia kopie niektórych jego kartonów wykonanych przez Thorwaldsena. Kopie te pokazują wyraźnie, że znakomity rzeźbiarz, podziwiając sztukę Carstensa, nie w pełni ją rozumiał lub nie akceptował swoistych jej założeń. „Poprawiał” je bowiem w swoich kopiach zgodnie z tradycyjnymi regułami akademickimi w sprawach perspektywy, proporcji, anatomii i in.¹⁹ Odmienność, a na pewno skrajność postawy, poglądów i dzieł Carstensa wśród wyłonionej przez Zeitlera grupy wydaje się oczywista. Jest to, być może, jedna z przyczyn, dla której nowsi badacze wymieniają artystę czasem wśród takich postaci, jak Füssli, Flaxman czy Blake. Już dawniej sporadycznie mówiło się o nim jako o romantyku²⁰.

Nielatwo byłoby jednak powiązać Carstensa z nurtem romantycznym, szczególnie niemieckim, pomimo że jego rysunki wywarły później wpływ na Rungego i nazareńczyków. Jednak stosunek Carstensa do religii był całkowicie obojętny, jeśli nie wrogi, a jego świadomość wypełniały wyłącznie archaiczne, pogańskie, ahistoryczne mity. Obca była mu również natura. Jedynym właściwie motywem jego kompozycji jest postać ludzka, przedstawiana nie tylko jako ogarnięta wewnętrznymi, irracjonalnymi emocjami, ale równie często jako myśląca. Wydaje się także, że zbliżone do romantycznego przeżywanie losu, czasu, samotności czy wyobcowania jest u Carstensa bardziej refleksyjne i bardziej posępne. Nie znajduje rozwiązania w religii, naturze czy przyjaźni. Dopiero w dwóch ostatnich, przed śmiercią wykonanych pracach pojawiła się jakby próba rozjaśnienia tragedii losu przez zbliżenie dwojga ludzi (*Pożegnanie Hektora*) lub marzenie o *Złotym Wieku*.

Istnieje w twórczości Carstensa jeszcze jedna ważna cecha, która różnić się go zdaje od romantyków, a zbliża raczej do niektórych neoklasyków, np. do Canovy. Jest to wielka świadomość znaczenia formy, kompozycji formy i niechęć do poddawania się w jej kształtowaniu emocjonalnej samowoli czy impulsom płynącym wprost ze strony natury. Nie jest to forma akademicka, lecz w pełni własny, jednak zdyscyplinowany, niezwykle precyzyjny sposób kształtowania dzieła, poddany niemal geometrycznym, choć wcale nie regularnym porządkom rytmów, osi, akcentów. Obraz-kompozycja stanowi zamknięty w sobie świat stworzony z form, jak na tamte czasy, abstrakcyjnych, wyłonionych z myśli i wyobraźni artysty. Poza niektórymi rzeźbami Canovy trudno wśród współczesnych artystów odszukać tak bardzo uporządkowany sposób tworzenia dzieła. Wydaje się natomiast, że o podobnych zjawiskach pisze Ryszard Przybylski w odniesieniu do klasycznej poezji XVII i XVIII wieku²¹.

Trudno wprawdzie zestawiać sztukę słowa i malarstwo, jednak właśnie w przypadku Carstensa, wielbiciela poezji, która była najistotniejszym źródłem jego wyobrażeń o artystycznym tworzeniu, podobieństwa te powinno się brać pod uwagę. Wzorem artystycznego geniuszu byli dlań zawsze poeci: Orfeusz, Homer, Osjan, Dante. Pokusa porównywania dzieł artysty z klasyczną poezją jest tym większa, że wskazana bliskość nie jest jedyną. Uważa się, że szczególne dla klasycznych poetów znaczenie miał Wzór, którym nie była akademicka reguła, przepis, lecz konkretne wielkie dzieło z przeszłości, stanowiące, z jednej strony, jakby miarę wielkości, z drugiej zaś – ponadczasowe świadectwo tajemnicy ludzkiej egzystencji, świadectwo ludzkiej prawdy i mądrości. Powołując się na Eliadego, Przybylski zwraca też uwagę na sprawy, które zdają się wyjaśniać pewne aspekty sztuki Carstensa, a mianowicie na to, że nawiązanie do Wzoru nie było jego kopiowaniem, lecz ponawianiem odwiecznego mitu czy symbolu. Ponawianie zaś Wzoru mogło się dokonać tylko poprzez wyobraźnię, czyli imaginację, która w swej istocie jest właśnie przeżywaniem, odnawianiem archetypicznych wzorców-obrazów²².



²¹ R. Przybylski, *op. cit.*, s. 53 n. W podobnym kierunku zmierzają niektóre stwierdzenia Christoffela (*op. cit.*, s. 20 n., 26) i Buscha (*Akademie und Autonomie...*, s. 87 n.).

²² R. Przybylski, *op. cit.*, s. 85–88; U. Christoffel, *op. cit.*, s. 20 n.



²³ Por. R. Zeitler, *Klassizismus...*, s. 218.

²⁴ Wyjaśnienia dzieł Carstensa u niektórych badaczy (Kaiser, Büttner, *op. cit.*) wydają się prowadzić w tym kierunku, lecz o symbolizmie mówił otwarcie tylko Christoffel (w 1948 r.). Jednak sądy jego, a także Kaisera, nie przyjęły się. Nie wyciągnięto też żadnych wniosków z uwag H. H. Hofstättera (*Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, pierwsze wyd. niem. 1973 r.), który uważa, że Carstens, podobnie jak Blake, Runge i Füssli, prowadzi do XIX-wiecznego symbolizmu.

Na pytanie, skąd bierze się wyobraźnia, geniusz, siła twórcza, francuscy klasycy odpowiadali słynnym: „*Je ne sais quoi!*”. Była to tajemnica, której nie można przeniknąć. Często jednak przyjmowano pogląd, że to Helios-Apollo zsyła na poetów światło natchnienia. U Carstensa źródło natchnienia, geniuszu i wszelkiej sztuki bywa jeszcze bardziej zagadkowe, a przy tym mroczne. Inaczej niż u starożytnych i klasyków XVII i XVIII w. matką wszechrzeczy, właśnie także sztuki, źródłem geniuszu, natchnienia i samego Światła jest Noc, z której wszystko się wyłania i w której wszystko ginie. Nieustannie tworząc i niszcząc, Noc jest równocześnie piękna i straszna. Jej dzieci to nie tylko Sen i Śmierć, ale także Parki, Nemezis i Przeznaczenie. Także przeznaczenie sztuki i artysty²³.

Myśli te, wypełniające wyobraźnię Carstensa i widoczne w jego dziełach, wydają się odległe od XVII–XVIII-wiecznego klasycyzmu, któremu, pomimo fascynacji tajemniczymi źródłami natchnienia poetyckiego, obca była tego rodzaju niejasność i wieloznaczność. Wydaje się, że archaiczne greckie i fenickie mity, a także motywy z Homera i greckich tragedii uległy tu szczególnej transformacji, którą można określić jako s y m b o l i s t y c z n ą.

Zdaje się na to wskazywać kilka cech dzieł artysty, które uderzały już wcześniejszych badaczy, cech wyraźnie zbliżonych do niektórych przynajmniej właściwości późniejszego XIX-wiecznego symbolizmu²⁴. Obrazów Carstensa nie można wyjaśnić „do końca”. Pozostaje zawsze wrażenie czegoś zagadkowego, nie rozwiązanego i w związku z tym niepokojącego. Wielowarstwowość i wieloznaczność osiągnana np. przez łączenie w jednej postaci kilku różnych wzorów archetypicznych, czego przykładem jest postać Nocy, powoduje ciągle zmiany interpretacji w zależności nie tylko od naukowego punktu widzenia, ale także od osobistych przeżyć i doświadczeń odbiorcy. Ponadczasowe problemy ludzkiej egzystencji w świecie, jej czasowe i przestrzenne ograniczenia są u artysty zabarwione wyraźnie subiektywnymi emocjami. Posępność, melancholia, przygnębienie, tragiczny smutek, kiedy indziej szaleństwo i furia – są wyrazem jednostkowego, a równocześnie ogólnoludzkiego doświadczenia i losu.

Jeśli rozpoznania te i przypuszczenia są w jakiejś mierze słuszne, to nasuwa się pytanie, czy symbolizm Carstensa, dążenie do wyrażenia sensów symbolicznych znalazło u niego wyraz także w poszukiwaniu nowego, adekwatnego sposobu tworzenia o cechach odmiennych od tradycyjnego akademickiego obrazu opartego na powszechnie akceptowanej zasadzie *mimesis*. Częściowej odpowiedzi na to pytanie udziela życie Carstensa, skupione wyłącznie na sprawach sztuki. Poczuciu ogromnie ważnej misji towarzyszyło zwątpienie i ogromne wysiłki, by pokonać przepaść pomiędzy zamiarami a ich realizacją. W jego dorobku uderzająca jest liczba szkiców, pomysłów, prób i fragmentów przy niewielu pracach ukończonych. Znamy dziś tylko część *œuvre* Carstensa, które po jego śmierci uległo rozproszaniu. Ta fragmentaryczność bierze się jednak i stąd, że sam artysta wiele dzieł zniszczył. Niemal wszystkie

jego rysunki i kartony nie stanowią ostatecznej wersji dzieł. Nie miały to być obrazy olejne. Niemal wszystkie jego prace to projekty do nigdy nie zrealizowanych malowideł ściennych. Carstens uważał zresztą, że dzieła ukończone, zwłaszcza obrazy olejne, są martwe. „Żywe” były dlań w trakcie ich powstawania.

Badacze zwracają uwagę na rozmaicie wyjaśniany fakt zróżnicowanego poziomu prac artysty. Obok dzieł silnie przemawiających są i takie, które uważać można za nieudane eksperymenty. Dotyczy to zarówno podjętych tematów, jak i sposobu ich przedstawienia. Ciekawe jednak, że zarysowują się na ten temat ostre czasem różnice zdań. Dzieła uznane przez niektórych za doskonałe, przez innych oceniane są jako słabe²⁵.

Wydaje się, że mniej udane są dzieła, w których temat wymagał wyreżyserowania akcji związanej z konkretnymi działaniami, utrwalenia krótkiej chwili czasu realnego. Bez wątpienia i w tych kompozycjach zależało Carstensowi na wyrażeniu pewnych ogólnych idei. Gdy jednak nie było tam sposobności i miejsca na wprowadzenie jakby równoległych czy idących w głąb elementów sygnalizujących refleksje, które, odnosząc się np. do innego rodzaju czasu, przenosiłyby całe wydarzenie w odmienną rzeczywistość – słowem, gdy brakło drugiego członu „dualistycznej struktury” Zeitlera – dzieło nie uzyskuje rezonansu.

Przykładem może być wysoko przez niektórych niemieckich badaczy ceniony karton *Eteokles wyruszający do walki*, który był zapewne próbą zmierzenia się lub dialogu z *Przysięgą Horacjuszy*²⁶. Brak u Carstensa tej porywającej siły, którą dawała realność i jasność wielkiej metaforze Davida apelującej w sposób jednoznaczny w imię niewątpliwych dla francuskiego malarza cnót obywatelskich. Podobna idea poświęcenia życia dla ojczyzny uzyskała wprawdzie u Carstensa wymiar jeszcze bardziej ogólny i postacie są jakby nośnikami symbolu, lecz to właśnie sprawia, że ich gwałtowne, odnoszące się do krótkiego momentu zrywu bohatera gesty i ruchy stały się retoryczne i wewnętrznie puste. Wydaje się, że sceny uwikłane w tego rodzaju akcje nie stwarzały możliwości wyrażenia idei niejasnych, wewnętrznie sprzecznych, powodujących duchowe konflikty.

Do najwybitniejszych należą te kompozycje Carstensa, w których, jeśli pojawiają się poruszone postacie, brak w istocie akcji, ruchu i realnego czasu. Dzieła takie, jak *Noc i jej dzieci*, *Narodziny światła*, *Śpiwające Parki* czy *Bakchus i Amor* – wszystkie należałoby określić jako symboliczne. Są i takie, w których akcja jest jakby zatrzymana i przeniesiona w inne wymiary długo trwającego, graniczącego z wiecznością czasu muzyczno-poetyckiego. To *Argonauci u Cheirona* i *Homer śpiwający Grekom*. Jeszcze inne rozpięte zostały jakby pomiędzy dwoma biegunami: działaniem i refleksją, tak jak się to dzieje w kompozycjach związanych z Homerem (*Bohaterowie w namiocie Achillesa*, *Achilles i Priam*). I te dzieła są w pewien sposób „zamarłe”, nie dające się do końca wyjaśnić, zdają się symbolizować niejednoznaczne sensy.

Carstens był świadom, że jego wieloznaczne idee trudno wyrazić w konwencjach sztuki naśladowującej rzeczywistość. Już w okresie stu-



²⁵ Np. *Eteokles wyruszający do walki* lub *Walka bogów i tyranów*.

²⁶ H. von Einem, *Deutsche Malerei...*, s. 52 n.



²⁷ Wypowiedzi Carstensa i jego listy publikuje **Fernow-Riegel**, s. 190 n., *passim*.

²⁸ *Ibidem*, s. 190 n., 242 n., 252 n. O sposobie pracy Carstensa pisze na tej podstawie **Kamphausen** (*op. cit.*, *passim*).

²⁹ Podobne opinie wyrażają tacy historycy sztuki, jak **von Einem** (*Deutsche Malerei...*, s. 45, 49) czy **Börsch-Supan** (*op. cit.*, s. 176-178).

³⁰ **Fernow-Riegel**, s. 171 n., 185 n.

³¹ Cyt. za: **H. Börsch-Supan**, *op. cit.*, s. 177.

diów przestał, jak wiemy, rysować, opierając się na naturze i modelu. Rysowanie z natury pozwalało bowiem, w jego przekonaniu, uchwycić tylko nie powiązane i niewiele znaczące szczegóły. Aby utrwalić idee pojawiające się w myśli i wyobraźni, należało tworzyć postacie i kompozycje wyłącznie „z pamięci”. Jedynie wówczas uzyskać można „organiczną”, wewnętrzną zgodność postaci-figury z wyrażaną przez nią ideą. W przekonaniu artysty jedynie geniusz mógł w ten sposób tworzyć dzieła²⁷.

Carstens był przekonany o swojej genialności i ten właśnie antynaturalistyczny pogląd był nie tylko deklaracją, lecz kierował rzeczywistością jego postępowaniem²⁸. W przeciwieństwie do niemal wszystkich współczesnych mu malarzy, Carstens nie starał się o dokładne poznanie zasad perspektywy i nie studiował budowy ludzkiego ciała. Do dziś wyrażane są opinie, że zamykanie oczu na rzeczywistość i zerwanie z tradycją nowożytnego warsztatu malarskiego, a także eliminacja koloru – to po prostu mankamenty wynikłe z zaniedbania normalnych studiów. Mówi się nawet, że w późniejszym okresie Carstens „próbował ze swych braków i słabości uczynić cnotę”²⁹. Wydaje się, że opinie te wynikają z niedostrzegania radykalizmu antynaturalistycznej postawy artysty i takich właśnie założeń jego sztuki. Sprawa jest o tyle ważna, że nadal głównym, a właściwie jedynym nośnikiem idei Carstensa były elementy rzeczywiste – ludzkie postacie. Jednak nie ich poprawna anatomia, lecz owa „wewnętrzna zgodność”, „charakter” i „uczucie” były tu sprawą najważniejszą³⁰.

Zastanawiać się jednak można, skąd biorą się te wzniosłe, wyolbrzymione, głęboko w sobie pograżone przedstawienia bogów, herosów, pod ludzką postacią wyobrażonych mitów i symboli – na ogół przejmująco tragiczne lub pełne melancholijnej zadumy. Nie są to postacie wizyjne. Czy więc istotnie, odrzucając rysowanie z natury, musiał artysta stworzyć swe dzieła „ze zmuśnionej szkolonej optycznej pamięci” i czy pamięć ta miałaby dotyczyć zjawisk obserwowanych w naturze? Wydaje się, że nie. Zrywając z naturą, Carstens, podobnie jak Blake, znajduje inny świat, z którego czerpie w sposób nieograniczony. Świat ten, istniejący w jego pamięci i wyobraźni, był jednak dostępny także w rzeczywistości. To świat tak ważnych dla klasyków Wzorów-Archetypów utrwalonych w sztuce dawnej. Dla Carstensa to antyk, również Giulio Romano, a przede wszystkim Michał Anioł, którego dzieła kontemplował, w najbardziej entuzjastyczny sposób podziwiał i chciał z nimi rywalizować. To była jego Miara i Wzór najwyższej sztuki monumentalnych kompozycji.

Pomimo widocznych licznych związków nie można tu mówić o naśladowaniu czy kopiowaniu. Zauważył to nawet Chodowiecki, który, wspominając zarozumiałość i megalomanię Carstensa, twierdził, że jest on „karykaturą Michała Anioła”³¹. Uwaga była złośliwa, ale do pewnego stopnia trafna. Carstens nigdy nie kopiował fresków sykstyńskich, ale je „z pamięci” w daleko idący sposób przetwarzał. Równocześnie tak dalece utożsamiał się z Michałem Aniołem, tak głęboko wnikał w jego dzieła, że jego postacie przyjmował jak własne. Wskrzeszał je i ponawiał, obdarzając jednak innymi znaczeniami.

Jeszcze bardziej złożony charakter miały inspiracje antykiem, wyjątkowo łącznie greckim. Dziełami starożytnej rzeźby i malarstwa dostępnymi w Rzymie mało się interesował. Nie był to świat, którego szukał, o którym marzył od młodości: odległa archaiczna Hellada! Trzeba zwrócić uwagę na pewną szczególną cechę jego obrazu antyku. Tylko wyjątkowo domyślać się można korzystania z jakiegoś konkretnego historycznego źródła. W przeciwieństwie do wszystkich neoklasyków brak u Carstensa dążenia do zachowania archeologicznej wierności w przedstawianiu realiów: szat, naczyń, sprzętów, architektury – w czym tak bardzo celował Gavin Hamilton. U Carstensa biorą się one raczej z jego własnych pomysłów, nieraz daleko odbiegających od tego, co wiedzano wówczas o sztuce i kulturze dawnej Grecji. Historyczna wierność na pewno nie była jego celem, tak jak perspektywa, z której oglądał archaiczną Helladę nie była historyczna.

Carstens od początku docierał do tamtego świata inną drogą – poprzez teksty literackie i filozoficzne, z których czerpał idee, mity, wątki tematyczne, symbole, motywy, postacie. Najważniejsze wydaje się jednak, że – jak pisał jego przyjaciel, krytyk i pisarz Carl Ludwig Fernow – „jego dusza żyje wyłącznie w świecie bogów i tytanów, u Hezjoda i Homera [...]”³².

Nie tyle więc erudycja historyczna i pamięć, ile tęsknota i siła wyobraźni przenosiły go w tamten świat, na długo zanim przyjechał do Rzymu. Wpływ lektury Winckelmanna musiał być ogromny. To już nie tylko entuzjazm i kontemplacja, lecz najgłębsze duchowe doświadczenie decydujące zarówno o sztuce, jak o życiu i losach artysty. Wizja antyku jest tu jednak inna. Winckelmann wielbił Grecję klasyczną, harmonijną, piękną i spokojną, budzącą uczucie najwyższego, radosnego uniesienia. Świat bogów to mitologiczny Olimp i Parnas, a świat ludzi jest uporządkowany historycznie. Carstens, zapewne także pod wpływem Moritza³³, sięga do czasów archaicznych, do straszliwych nieraz mitów mówiących o początku i ponadczasowości świata i człowieka. Jego wyobrażenia i postacie nie mają wiele wspólnego z klasyczną mitologią. To przedklasyczny świat gigantów i tytanów, wzniosły, ale okrutny i tragiczny lub melancholijny. Potężny, ale posępny. U Carstensa symbolizuje on zarówno nieodgadnione początki świata, jak i los współczesnego człowieka.

Mimo głębokich różnic oba te obrazy: literacki Winckelmanna i rysunkowy Carstensa, zdają się być osiągnięte w podobny sposób – poprzez żywą wyobraźnię. Carstens nie był jednak wizjonerem. Ponowić więc trzeba pytanie o to, czy, odwracając się od rzeczywistości, komponował swe dzieła głównie na podstawie obrazowych wzorów sztuki dawnej, czy też powstały one dzięki szczególnej pracy wyobraźni. Czy więc Carstens obdarzony był rzeczywiście tą zdolnością kreatywną, tak wysoko wówczas cenioną i przez samego artystę uważaną za właściwą tylko geniuszom, nazywaną „*Erfindungskraft*” – twórczą siłą wyobraźni. Trudno na te pytania odpowiedzieć. Można jednak zadać jeszcze inne. Czy charakter idei, które wyrażał, i sposób tworzenia postaci i scen bez studium rzeczywistości, oprócz błędów anatomicznych i perspektywicz-



³² O poglądach estetyczno-filozoficznych Fernowa por. H. von Einem, Carl Ludwig Fernow. *Eine Studie zum deutschen Klassizismus, Forschung zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin 1935. Cytat z listu pisanego w 1795 r. z Rzymu. Por. A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 185 n.

³³ Por. przyp. 15.



³⁴ Frenow-Riegel, *passim*; R. Zeitler, *Klassizismus...*, s. 129 n.; F. Büttner, *op. cit.*, s. 144 n.; W. Busch, *Akademie und Autonomie...*, s. 87 n.

³⁵ R. Rosenblum, *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction* [dysertacja: New York 1956], New York 1976; *idem*, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1970, rozdział *Toward the Tabula Rasa, passim*. Por. także W. Busch, *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, wyd. H. Beck i in., *Thorvaldsens Kunst, [w:] Künstlerleben in Rom...*, s. 67 n.

nych, wywołał inne jeszcze zmiany, które potwierdzałyby jego sposób tworzenia dzieł? Słowem, czy dla swoich symbolicznych sensów poszukiwał nowego sposobu obrazowania? Badając sztukę Carstensa, wypowiedziano się przede wszystkim na temat treści jego dzieł. Natomiast sprawy tzw. struktury przedstawiającej – rysunku, bryły, a zwłaszcza przestrzeni i płaszczyzny oraz ich relacji nie były z tego punktu widzenia rozpatrywane.

* * *

Najwyraźniej rysuje się stosunek Carstensa do spraw barwy, której jest zasadniczo przeciwny. Ten najbardziej dlań zmysłowy czynnik obrazu – którym nadal osiągano złudzenie realnej przestrzeni natury, właściwości i wygląd ciała, szat, fakturę przedmiotów – zostaje odrzucony. Artysta używa czasem akwareli lub tempery, stosując wówczas barwy lokalne. Na ogół są one dość intensywne, płasko położone i obwiedzione zamykającym konturem. Nie chodzi tu jednak o dekoracyjność płaszczyzny, raczej o podniesienie ekspresji przedstawienia. Zwarte plamy barwne scalają płaszczyznę i monumentalizują kompozycję, co było zabiegiem w pełni świadomym – Carstens myślał ciągle kategoriami malarstwa ściennego, oczywiście nie iluzjonistycznego. Wszystko skłania do stwierdzenia, że umowne, jeśli nie schematyczne traktowanie koloru wiąże się ze zdecydowanym odwrotem od pobarokowej tradycji i od natury. Taką też rolę spełnia barwa w kartonie *Eteokles wyruszający do walki*, kompozycji wyjątkowo przestrzennie rozbudowanej, gdzie przez silnie działające formy architektoniczne powstaje wrażenie głębi. Wydaje się, że pokrywając powierzchnię rysunku prawie nie zróżnicowanymi, położonymi jakby niezależnie od postaci i przedmiotów odcieniami ugrów i zieleni, artysta zmierzał do neutralizacji głębi. Barwa stanowi tu rodzaj przejrzystej, wyrównującej folii i przypomina raczej fakturę ściany, muru stanowiącego podłoże fresku.

Najważniejszym środkiem wypowiedzi Carstensa był rysunek. Podkreślał to sam twórca, mówiąc, że tylko w rysunku można wyrazić sens idei, wewnętrznych przeżyć, myśli i pojęć. Zbieżne były sądy wielu dawnych i współczesnych teoretyków, artystów, nawet filozofów, a także znanego Carstensowi Daniela Webba³⁴. Przekonanie, że właśnie w rysunku realizuje się obraz i jego idea, było niemal powszechne. Jednak malarze bardzo rzadko skłonni byli ograniczyć się do linii. Wśród tych, którzy konsekwentnie posługiwali się niemal wyłącznie rysunkiem, i to tym najbardziej czystym, a więc konturem na białej karcie papieru, wymienia się również Carstensa³⁵. Obok takich twórców jak Blake i Flaxman jest on uważany za jednego z nielicznych, którzy zmierzają tą drogą do zmiany dawnego typu przedstawienia naśladowującego rzeczywistość. Porównywanie dzieł tych trzech artystów jest jednak trudne i nieco mylące. Rysunek, linia, której używali, jest u każdego z nich inna, o czym innym mówi i spełnia inną rolę w budowaniu obrazu.

U Blake'a linia uchwytywać ma wprost, czasem jakby pośpiesznie i dynamicznie ulotne wizje artysty, w których wszystko ma charakter niematerialny. Istnienie lub nieistnienie przestrzeni jest związane z charakterem przedstawienia, a więc zależy od rodzaju i „miejsca” wizji, a nie wynika z rozważania samej idei przestrzeni jako determinanty egzystencji ludzkiej. Nic nie skłania do porównywania wizyjnej rzeczywistości Blake'a z realną. Można by powiedzieć, że w ten sposób problem nowego obrazu został rozwiązany przez zerwanie więzi. Nie wydaje się jednak, aby Blake zastanawiał się nad problemem budowania nowego typu obrazu. W jakimś sensie jego dzieła są jakby notatkami wizyjnych doznań, ilustracjami poetyckich tekstów.

Flaxman jest klasycznym ilustratorem, co nie stoi w sprzeczności z jego niewątpliwym nowatorstwem. Linearny kontur jest u niego niezwykle czysty i precyzyjny. Eteryzny, pełen wdzięku i elegancji rysunek dematerializuje zarówno postacie, jak i przestrzeń. Staje się ona umowna. Czy problem przestrzeni w obrazie został tu jednak istotnie podjęty i w jakiś sposób rozwiązany, czy też ominięty? Wielkie walory dekoracyjne rysunków inspirowanych wazowym malarstwem nie ulegają wątpliwości. Jest jednak zrozumiałe, że ogromne zainteresowanie, jakie budziły ilustracje Flaxmana w całej Europie, również u takich artystów jak Ingres, który przez całe życie borykał się z problemami linii, formy i przestrzeni, dość szybko minęło. Przestrzeń u Flaxmana nie była nośnikiem wyraźniej określonego sensu. Sprowadzona została do neutralnego tła.

Konturowy, jedną kreską prowadzony rysunek na białym tle o neutralnym charakterze znał także Carstens. Prace takie wykonywał już w latach 80., ale nie traktował ich wówczas jako ostatecznej wersji dzieła. Służyły raczej krystalizowaniu kompozycji³⁶. Dopiero w 1796 r. powstała seria 24 tak właśnie rysowanych ilustracji do *Argonautów*³⁷. Podobieństwa do trzy lata wcześniej wydanej w Rzymie *Iliady* z rycinami według rysunków Flaxmana są uderzające. Są to równie precyzyjne, czysto linearne i konturowe rysunki, całkowicie pozbawione modelunku. Nie są one jednak traktowane ornamentalnie ani tak płaszczyznowo, jak u angielskiego artysty. Niektóre sceny dziejące się na tle architektury czy we wnętrzach zawierają elementy przestrzenne. Są one jednak tak uproszczone, a czasem nieproporcjonalne, że działają raczej jak schematy czy znaki.

Te właśnie prace Carstensa cenią niektórzy najwyżej³⁸. W innych dostrzega się cechy obrazu jeszcze tradycyjnego, szczególnie ze względu na istnienie modelunku i dawnej przestrzeni porenasansowej. Jest to słuszne tylko do pewnego stopnia. Wynika bowiem z założenia, że głównymi miernikami nowatorstwa w malarstwie końca XVIII w. miałyby być: konturowy rysunek i płaszczyznowość przedstawienia lub całkowite wykluczenie sugestii przestrzeni. Wydaje się jednak, że drogi do nowoczesności, do odrzucenia zasady *mimesis* były bardziej różnorodne.

Tworzenie nowych sposobów obrazowania nie wynikało tak bardzo z czystego eksperymentowania formą, lecz wiązało się raczej z poszuki-



³⁶ Por. A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 263 n.

³⁷ Szttychy wodne rysunków Carstensa wykonał Anton Joseph Koch. Wydanie nastąpiło dopiero w 1799 roku. Zob. M. Neuwirth, *Joseph Anton Koch – Asmus Jakob Carstens. Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument einer Künstlerfreundschaft*, Graz 1989, *Künstlerleben in Rom...*, s. 391 n.

³⁸ R. Rosenblum, *Transformations...*, s. 180 n.



³⁹ W takich przypadkach perspektywę wykreślał podobno przyjaciel Carstensa, znany architekt Friedrich Weinbrenner. Por. A. Kamphausen, *op. cit.*, s. 158 n.

⁴⁰ Por. przyp. 38.

waniem adekwatnych form wypowiedzi dla nowych idei. Tak było, jak można sądzić, w przypadku Blake'a i Carstensa. Obaj nie chcieli przedstawiać realnej rzeczywistości i kierowali się w stronę świata niematerialnego, który dla Blake'a był jedyną rzeczywistością. Natomiast Carstens, malując abstrakcyjne pojęcia, idee czy mity, pragnął mówić również o subiektywnym ich wymiarze – jako o determinantach ludzkiej egzystencji. Postacie, które tworzy, są więc równocześnie symbolami idei istniejących poza wszelką przestrzeń, jak i przedstawieniami wyrażającymi doświadczenia i myśli jednostki. Postacie te są więc w pewnym sensie konkretnymi ludźmi. Konturowy rysunek służący artyście do ilustrowania *Argonautów* był w tym przypadku niewystarczający. Stanowi on zawsze podstawę kompozycji, wyodrębnia kształty postaci, ale nie jest jedynym określającym je czynnikiem.

Swoim wyołbrzymionym postaciom o uproszczonych, nieco zgeometryzowanych kształtach, przypominających ciężkie archaiczne porządki architektoniczne, artysta daje wolumen zbliżony do wolumenu rzeźby czy właśnie architektury. Warto tu przypomnieć znany fakt, że Carstens przy rysowaniu niektórych postaci posługiwał się wykonanymi własnoręcznie rzeźbami, z których do dziś tylko jedna się zachowała (*Atropos*, 1796). Czy uzyskane w ten sposób wyniki należy określić jako utrzymanie tradycyjnego modelunku dającego złudzenie naturalnej trójwymiarowości? Wydaje się raczej, że porównać by można ten proceder do tzw. rzeźbiarskiego traktowania postaci w obrazie. I to jednak budzi sprzeciw. Postacie Carstensa nie są – jak się to wśród współczesnych mu malarzy zdarzało – malowanymi figurami, na których upięto draperie. Zwartość i ciężkość jego modelunku, masywność form (krytycy mówili o „pogrubionym antyku”), idące za tym uproszczenie i odrealnienie skłaniają raczej, jeśli chodzi o porównania, do wybiegania daleko naprzód – może w stronę kubizmu.

Dwoistość postaci Carstensa, ich istnienie w różnych jakby wymiarach czasu, ich rzeczywistość, a równocześnie nierealność – wszystko to wiązało się również ze sprawą przestrzeni, w której były one osadzone. Artysta próbował ten problem rozwiązać na różne sposoby. Chociaż mówi się, że nie opanował reguł perspektywy, są to w jego dorobku dzieła, w których przestrzeń zorganizowana została w sposób całkowicie tradycyjny³⁹. Mówią o tym takie kompozycje jak *Uczta u Platona* czy wspomniany *Eteokles*. Są to jednak wyjątki rzadkie. Na ogół artysta, tak jak w *Argonautach*, upraszcza i konwencjonalizuje dawną porenasansową konstrukcję przestrzeni i powraca czasem do idealnej, ściśle centralnej przestrzeni geometrycznej okresu renesansu. Uważa się, że takie poczynania są podobne do działań w tym zakresie Davida⁴⁰. Wydaje się jednak, że istnieją u nich pod tym względem głębokie różnice. Przestrzenie Davida są proste i uporządkowane, równoległe do płaszczyzny obrazu zamknięte. Są to jednak nadal w pełni realne wnętrza lub może sceny teatralne, gdzie bez zakłóceń toczą się działania grup postaci. Natomiast u Carstensa wnętrza zmienia się w rodzaj otwarcie demonstrowanego schematu, który w dobie renesansu mógłby uchodzić za zgodny z rze-

czywistością, lecz u schyłku XVIII w. jest znakiem świadomie przyjętej konwencji. Zakłócone bywają również proporcje, stosunek wielkości wnętrza do ludzkich postaci. Czasem jest ono niezmiernie wyolbrzymione, kiedy indziej przytłaczająco ciasne.

Uwagę zwracają dwie sceny związane z *Iliadą*, które wedle Homera rozegrały się w namiocie Achillesa. Carstens umieścił je w poprawnie perspektywicznie wykreślonych, lecz uderzająco ciasnych, ascetycznie prostych pudłach wewnątrz, których przestrzeń rozsadzana jest przez potężne postacie. Mamy więc do czynienia nie tylko z umowną, odrealnioną przestrzenią, ale także z niepokojącym napięciem, które towarzyszy scenom. Pojawiają się tu również, znane z późniejszych dzieł Ingesa, świadome niekonsekwencje w perspektywicznym przedstawieniu wnętrza i postaci ujmowanych z różnych punktów widzenia. Podważa to normalne stosunki przestrzenne, realny charakter postaci i sprzętów. Wydaje się, że nie są to próby porządkowania i systematyzowania tradycyjnej przestrzeni⁴¹, ale jej kwestionowanie.

Najczęściej jednak kompozycje figuralne Carstensa nie mają jasno określonej przestrzeni, co nie oznacza, że nastąpiła – tak jak u Flaxmana – jej likwidacja. Pojawiają się bowiem obok postaci czy jakby za nimi fragmenty pejzażu lub przedmioty, które są jednak raczej znakami lub atrybutami niż elementami budującymi „normalne” stosunki przestrzenne. W kompozycjach tych, podobnie jak w dziełach, którym brak w ogóle elementów sygnalizujących głębię, przedstawiających wyłącznie postacie, istnieje nadal, choć nie dające się dokładnie określić, wrażenie przestrzeni. Tworzy się ona przez same postacie, wokół nich i pomiędzy nimi, przez wzajemne ich relacje lub ich brak, zapewne podobnie, jak się to dzieje w rzeźbach Canovy⁴². Przestrzeń zdaje się więc tutaj istnieć tylko w związku z postacią człowieka.

Czy ten sposób sygnalizowania przestrzeni w malarstwie świadczy o próbie przetworzenia naturalistycznej, opartej na doświadczeniu rzeczywistości, iluzyjnej, pobarokowej przestrzeni, z jednej strony, w to, co ogólne, pojęciowe, ponadjednostkowe i jakby filozoficzne, a równocześnie w całkowicie subiektywne, ale tylko wewnętrzne doświadczenie i przeżycie przestrzeni, które może ludzi między sobą dzielić lub łączyć? Interesujące z tego punktu widzenia wydaje się rozwiązanie dwóch rysunkowych kompozycji Carstensa.

Ajaks i Tekmessa (1788) to dwie, niemal profilowo ujęte, zwrócone ku sobie, lecz wyraźnie rozdzielone, w zbliżonym układzie przedstawione siedzące postacie: z lewej tuląca dziecko, rozpaczliwie wpatrzona w męża Tekmessa, z prawej pogrążony w posępnych myślach, całkowicie zwrócony do wnętrza, heroiczny, ale nieszczęsny, doświadczony przez los Ajaks z pochyloną głową wspartą na dłoni. Potężne, wyolbrzymione postacie, zamknięte linearnym konturem, tworzą dwie odpowiadające sobie, lecz całkowicie odrębne, wyraziste formy na gładkim tle. Zarysowana na nim forma koła – z jednej strony, znak tarczy Achillesa, przyczyny szaleństwa Ajaksa, z drugiej, symbol świata i kosmosu, sprawia jednak, że to neutralne tło działa jak przestrzeń, głęboka i przerażająca,



⁴¹ Jak utrzymuje Rosenblum – por. przyp. 38.

⁴² Ciekawe analizy dzieł Canovy przeprowadził Zeitler (*Klassizismus...*, s. 74 n.).

która łączy się z przestrzenią między postaciami, potęgując wrażenie pustki, dystansu, osamotnienia i nieszczęścia. A równocześnie, pomimo tej niewątpliwie symbolicznie działającej przestrzeni, pomimo niemal rzeźbiarskiej plastyczności form ciał i draperii, całe przedstawienie utrzymane jest w płaszczyźnie zwartej, zamkniętej, uporządkowanej, zbudowanej z elementów sprowadzonych tutaj jakby do syntetycznych znaków. Nie ma w tym dekoracyjności. Wydaje się natomiast, że takie działanie formą można określić jako symboliczne.

Drugi rysunek to *Pożegnanie Hektora z Andromachą* (1798). W drugiej połowie XVIII w. temat bardzo często podejmowany. Nadawał się do przedstawienia heroiczych postaw i głębokich, na ogół sentymentalnie wyrażanych uczuć. Wspólne tym obrazom były retoryczne gesty, przekonujące wyrazy twarzy, ich mimika, a w tle – oblężona Troja. Wydaje się, że rysunek Carstensa, zawierający esencję zamierzonej sceny, odbiega od współczesnych konwencji. Utrzymuje jednak wszystkie najważniejsze dla tematu sensory, a równocześnie znacznie je wzbogaca. Bo też chyba żaden z ówczesnych artystów, malując to pożegnanie, nie ograniczył tak radykalnie narracji na rzecz symboliczności przedstawienia.

Wydaje się, że dla Carstensa rysunek ten wiele znaczył. Chyba dopiero tutaj, jakby w zaledwie pomyślanym czy w wyobraźni zobaczonym dziele, tuż przed śmiercią, inaczej rozwiązał dręczące go problemy świata i człowieka. Przestrzeń, czas, ludzkie w nich istnienie nie straciły ogólności, ponadczasowości idei, wyrażająca je forma jest nadal heroicznie monumentalna. Wszystko jednak uzyskało niezwykłą spistość i związało się w sposób nierozdzielny z wyraźniej zaakcentowanym motywem egzystencjalnym: sprawą życia, miłości, rozstania i śmierci konkretnych ludzi. W przedstawieniu tym są oni, jak nigdy dotąd, zbliżeni. Tak jakby w ich spokojnym, milczącym spotkaniu znalazł artysta rozwiązanie losu człowieka, a także mówiącego o nim obrazu.

Jest to czysty rysunek, ale jego wyraźne linie określające zarysy postaci dalekie są od puryzmu. Wykonane kredką są szersze, bardziej miękkie. Linie te w partiach szat, postaci, a także pomiędzy nimi tworzą jakby istotę przestrzeni i czasu, które w tym przedstawieniu nabrały jeszcze głębszych niż dawniej wartości emocjonalnych. Siła ich wyrazu i oddziaływania wynika jednak nie tylko z faktu, że kontury te „naśladują” realne kształty żegnających się postaci mężczyzny, kobiety, dziecka i związanej z tą grupą służebnej. Wydaje się, że linie tego rysunku, nie tracąc funkcji przedstawiających, nabrały tu również dodatkowych, jakby niezależnych od tamtych funkcji, wartości. Nie są to na pewno walory typu dekoracyjnego. Wznoszenie się i łagodne opadanie, przeciwstawianie linii ukośnych i miętko zaokrąglonych, prostych i wijących się, a także rytmiczne odpowiadanie sobie zawartych pomiędzy nimi płaszczyzn – wszystko to, przy bardzo uproszczonym traktowaniu sylwetek postaci i braku szczegółów twarzy, stało się głównym środkiem wyrażania sensu. Nasuwają się tu porównania nie tylko z rysunkami Hansa von Marées⁴³, ale także Seurata, przypomina się ich rozumienie linii jako zdolnej do symbolizowania idei.

Pomimo to powstrzymałabym się przed wiązaniem dzieł, nie tylko Carstensa, ale także innych mu współczesnych, takich jak Blake, ze sztuką drugiej połowy XIX w. i przed akcentowaniem znaczenia tych twórców przede wszystkim jako prekursorów nowoczesności. Wprawdzie wszyscy oni, ostro krytykując dotychczasową sztukę, przypisywali sobie misję stworzenia nowej, to jednak, szczególnie w przypadku Carstensa, taki punkt widzenia od strony naszej współczesności neutralizuje istotne cechy jego twórczości i zamazuje ich wyrazistość. A byłyby to: nie tylko utopijność, ale także głęboka świadomość utopijności zamiaru stworzenia nowego, czysto wyobraźniowego dzieła sztuki; dramatyczne próby przybliżenia i pojednania abstrakcyjnych idei i ludzkiej egzystencji.

Prof. dr hab. Zofia Ostrowska-Kęłbowska

*Urodziła się w Poznaniu 7 XI 1931 r. i większą część pracy naukowej poświęciła badaniom nad sztuką Wielkopolski XVIII i XIX w., skupiając się na architekturze i malarstwie. Pracowała w Muzeum Narodowym w Poznaniu, początkowo w Dziale Malarstwa Polskiego, a następnie jako kustosz w Dziale Malarstwa Europejskiego. W 1970 r. związała się z Uniwersytetem Wrocławskim. Była m.in. prodziekanem Wydziału Filozoficzno-Historycznego, kierowała Katedrą Historii Sztuki, a później Instytutem Historii Sztuki. Była uznaną badaczką sztuki niemieckiej okresu klasycyzmu i romantyzmu. W Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego stworzyła podwaliny badań nad sztuką Śląską XIX i początków XX wieku. W jej obszernej spuściźnie naukowej sporo miejsca zajmują rozważania poświęcone sztuce nowoczesnej. Stypendystka rządu francuskiego, Fundacji Edwarda Raczyńskiego w Anglii, DAAD, Historisches Kommission zu Berlin oraz Fundacji Lanckorońskich. Członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN oraz członek-korespondent Polskiej Akademii Umiejętności, a także: Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego i Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Odznaczona Srebrnym i Złotym Krzyżem Zasługi i nagradzana przez Wydział I Nauk Społecznych PAN, ministra szkolnictwa wyższego, arcybiskupa metropolitę poznańskiego i rektora Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książek: *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, *Pałace wielkopolskie z okresu klasycyzmu*, *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, *Pałac Działyńskich w Poznaniu i Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780-1880*. Zmarła 28 XII 2010 roku.*

Notice

The original text, together with a large summary in German and an illustration appendix, was printed in *Dylematy klasycyzmu. O sztuce Wrocławia XVIII-XIX wieku i jej europejskich kontekstach*, ed. by Z. Ostrowska-Kęłbowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994.

This reprint has the publishers' agreement.