



Józef Kremer

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



E S T E T Y K I

Y
C
Y
S
A
L
K



P
O
L
S
K
I
E
J

universitas

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



SERIA POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

redakcja naukowa serii
Krystyna Wilkoszewska

Józef Kremer

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

wprowadzenie, wybór i opracowanie
Ryszard Kasperowicz

Kraków

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2011

ISBN 97883-242-1504-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl



SPIS TREŚCI

<i>Ryszard Kasperowicz, Józef Kremer. Wstęp</i>	VII
---	-----

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH JÓZEFA KREMERA

1

ITALIA. HISTORIA SZTUKI JAKO PODRÓŻ, JAKO EKFRAZA I JAKO BIOGRAFIA

Z Krakowa do Wiednia	4
Kras	44
Triest	49
Wenecja	73
Werona	165

2

RZYM: GENIUSZ MIASTA I CZŁOWIEKA JAKO SYMBOL UKRYTEJ HISTORIOZOFII

Rzym	170
----------------	-----

3

ELEMENTY ESTETYKI I TEORII SZTUKI W ŚWIECIE FILOZOFII DZIEJÓW I FILOZOFII SZTUKI

Listy z Krakowa (wybór)	268
Bibliografia	351

Ryszard Kasperowicz

JÓZEF KREMER. WSTĘP

W dziejach polskiej estetyki, historii sztuki i literatury podróżniczej Józefowi Kremerowi przypada miejsce szczególne. Kremer był nie tylko jednym z prekursorów tych dziedzin namysłu nad sztuką w Polsce. Pozostając w pamięci potomnych przede wszystkim jako autor niezwykle żywej, barwnej i zajmującej *Podróży do Włoch*, Kremer należy do owego kręgu wybitnych autorów piszących o Italii w XIX wieku, w którym błyszczą nazwiska tej miary, co William Hazlitt, Robert Southey, John Ruskin, Jacob Burckhardt, Rumohr, Passavant czy Hippolite Taine. Kremerowi z oczywistych powodów – tradycji wykształcenia – najbliższe były nauka i kultura niemieckojęzyczna. Nie będzie zatem nadużyciem, jeśli prezentację sylwetki Kremera zaczniemy od przypomnienia *Der Cicerone* Jacoba Burckhardta.

Kiedy w 1855 niespełna czterdziestoletni Jacob Burckhardt wydał *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, jeden z najpopularniejszych przewodników artystycznych po sztuce i architekturze Włoch, będący zarazem wykładem nowoczesnego modelu dziejów sztuki i wprowadzeniem w tajniki widzenia formy, zwalczającym „nieco postarzały” język dotychczasowej estetyki, jako motto swej książki obrał słowa Pliniusza Starszego: „Haec est Italia Diis sacra” – słowa, które niedwuznacznie wskazywały na długotrwałą, zawsze żywą tradycję sakralizacji Italii, „das klassische Land”, jako ojczyzny i depozytariusza doskonałego piękna. Burckhardt, z całą premedytacją przywołując wieloznaczne pojęcie „Genuss”, koncentrujące w sobie zarówno wykształcony, harmonijny smak, naoczną kontemplację piękna jako wyższej, idealnej formy bytu („zweite Dasein”, „zweite, ideale Schöpfung”) oraz umiejętność postrzegania formy artystycznej określonej poprzez optyczne jej oddziaływanie i konkretne, historycz-

ne zadania czy funkcje, przezeń pełnione, odczytuje sztukę Italii nie tylko jako wzorzec estetyczny, lecz także jako wzór poznania historycznego. Przeszłość artystyczna tego kraju układa się nie tyle w chronologiczno-topograficzny schemat, ile raczej w palimpsest doświadczenia, u którego źródeł leży pragnienie ukojenia, sprowokowane niechęcią do politycznych przemian epoki nowoczesnej, oraz nadzieja duchowego odrodzenia.

Burckhardt nadzwyczaj skutecznie, jak się zdaje, pogodził w swoim *Der Cicerone* nakaz edukacyjnej wędrówki, spopularyzowany niezliczonymi relacjami z oświeceniowej Grand Tour, z romantyczną wiarą w regeneratywną i rewelacyjną potęgę sztuki: ideał kulturalnego *virtuoso*, nie stoniącego od ekstatycznego przeżywania formy artystycznej (w *Der Cicerone* przekazanego zazwyczaj za pomocą poetyckiej w tonie ekfrazy), urzeczywistnia się dzięki zdystansowanej i zdyscyplinowanej analizie dzieł sztuki, podyktowanej regułami historycznej dyscypliny – przewodnik Burckhardta wychodzi naprzeciw różnym oczekiwaniom, nie popadając ani w romantyczną grandilokwencję, ani w pseudouczone oschłość, podążając szczęśliwie drogą wytyczoną gdzieś pomiędzy *Podróżą włoską* Goethego a typowym *Handbuch der Reisenden in Italien* w stylu Ernsta Förstera¹.

Nic więc dziwnego, że zarówno Burckhardt, jak i Förster pojawiają się jako ważne, wręcz fundamentalne punkty odniesienia w *Podróży do Włoch* Józefa Kremera, autora, któremu – powtórzmy – słusznie przypada dumne miano jednego z pierwszych w Polsce estetyków i propagatorów wiedzy o sztuce². *Podróż do Włoch*, wydawana w latach 1859–1864, była starannie przemyślaną relacją, wyposażoną, by tak rzec, w wielorakie intencje, z podróży odbytej przez Kremera w 1852.

Rzecz jasna, Kremer nie był pierwszym Polakiem, który podjął się opisanie swojej wymarzonej podróży do „świątyni i przybytku” całego świata³ – wszelako nikt przed nim nie tylko nie poświęcił tyle miejsca sztukom

¹ Przewodnik Förstera był przewodnikiem krajoznawczo-artystycznym w pełnym tego słowa znaczeniu, zawierał bowiem szczegółowe informacje na przykład o klimacie i rzeźbie terenu poszczególnych regionów Italii, instytucjach i przemyśle, wiadomości historyczno-artystyczne, opis ważnych lub ciekawych obyczajów, wreszcie informacje ważne dla podróżujących. Samego Ernsta Förstera Kremer podejmował gościnnie w Krakowie.

² Zob. np.: Stanisław Brzozowski, *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk*, Warszawa 1902; Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.

³ O stanowisku Kremera na tle wcześniejszych podróży do Italii w literaturze polskiej por. ważne spostrzeżenia: Krzysztof Żaboklicki, *Józef Kremer w Neapolu*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, redaktor tomu Jacek Maj, Kraków 2007, s. 211–220 [odtąd ten bardzo ważny tom studiów o Kremerze cytowany jako: *Józef Kremer (1806–1875)*.]

pięknym, ale też nie nadał swoim historyczno-artystycznym obserwacjom charakteru tak uporządkowanego, konsekwentnego (aczkolwiek jednostronnego) w swoim historiozoficznym przesłaniu. Zadecydowały o tym i cele przyświecające naszemu podróżnikowi, jak i jego bogate doświadczenie. W 1852 Kremer był już bowiem człowiekiem dojrzałym, autorem ważnych prac, uczonym, na którego czekała godność rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Urodzony w 1806, po maturze w 1823 wstąpił na Uniwersytet Jagielloński, gdzie studiował prawo, rozwijając cały czas zainteresowania filozoficzne⁴ – w 1850 został zresztą profesorem rzeczywistym filozofii na tymże Uniwersytecie. Po złożeniu *rigorosum* Kremer wyjechał na studia do Berlina, który, jak pisał, „[...] jaśniał we wszystkich gałęziach umiejętności mężami wielkiej sławy; profesorami byli na przykład Savigny (romanista), Hegel, Ritter (filozof), Raumer (historyk), Schleiermacher (teolog i filozof), Gans (filozof-prawnik), i wielu innych, [...]”⁵. Pobyt w Berlinie uzupełniły, naturalną kolejną rzeczą, wyprawy do Heidelbergu, gdzie swój pobyt Kremer uznał za „najpiękniejsze wspomnienie młodości”, przyjęty z wielką życzliwością przez uczonych tej miary, co Friedrich Schlosser czy prawnik Anton Friedrich Thibaut; zaopatrzone przez swoich berlińskich i heidelberskich profesorów w listy polecające, udał się do Paryża, gdzie spotkał luminarzy nauk przyrodniczych, historycznych i filozoficznych w osobach słynnych na całą Europę Guizota, Cousina i Cuviera. W stolicy Francji był także świadkiem upadku Karola X i wydarzeń rewolucji lipcowej, przeżył wreszcie fascynację naukami saintsimonistów, ale, jak potem sam wyjaśniał, przed błędami tej doktryny ustrzegł go Romuald Hube, prawnik, profesor prawa na Uniwersytecie Warszawskim.

Tak czy owak, rok 1830 okazał się, rzecz jasna, rokiem przełomu. Wybuch Powstania Listopadowego popchnął Kremera w szeregi powstańców, brał udział (i został ranny) w bitwie grochowskiej. Po upadku twierdzy modlińskiej i klęsce Powstania dostał się na powrót do Krakowa, ale

⁴ W swojej autobiografii wspominał na przykład lekturę Kantowskiej *Krytyki [czyści] rozumu* następująco: „Wybrałem sobie wydział prawniczy, ale krom tego, filozofia przemawiała do mnie dziwnym urokiem. Wziąłem się do czytania źródeł filozofii, więc oryginalnych dzieł, z wytrwałością uporną studiowałem na przykład *Krytykę rozumu* przez Kanta, byłem rad sobie, gdy mi się udało na dzień strawić choć trzy kartki tego dzieła; była to istna gimnastyka rozumu” – *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 3. W *Podróży do Włoch* Kremer z żartobliwą ironią wykorzystuje swoją zażyłość z filozofią Kanta, wprowadzając na karty swojej relacji autoironiczny, noszący znamię parodii komentarz do ciągłego sporu o dozwolone w tego typu relacji proporcje pomiędzy obmyśloną konstrukcją a materiałem opisów z doświadczenia w postaci niezwykle ciekawego dialogu, który wiodą ze sobą Pan Noumenon oraz Pan Phaenomenon.

⁵ Ibidem, s. 7–8.

droga kariery prawniczej czy urzędniczej była dlań na razie zamknięta. Kremer, nie rezygnując z pracy naukowej i publikując swoje pierwsze poważniejsze studia filozoficzne w „Kwartalniku Naukowym” (w 1835), postanowił założyć prywatną szkołę dla szlacheckich synów, co po wielu trudach udało mu się urzeczywistnić. W 1843 ukazał się pierwszy tom *Listów z Krakowa*, pomysłanych jako zarys systemu estetycznego i teoretyczno-artystycznego Kremera, którego fragmenty w niniejszej edycji przedrukowujemy. Objąwszy, jak już wspomniano, stanowisko profesora rzeczywistego filozofii na Uniwersytecie, w tym samym, 1850 roku został mianowany profesorem estetyki i sztuk pięknych w Szkole Sztuk Pięknych. Kolejne lata przynosiły następne publikacje: *Podróż do Włoch*, studia z historii sztuki, poświęcone sztuce bizantyńskiej, rzeźbie i malarstwu gotyku, wreszcie rozprawę *Grecja starożytna, jej sztuka, zwłaszcza rzeźba* z 1868.

Nie ulega wątpliwości, że w pamięci potomnych Kremer zapisał się w pierwszym rzędzie jako autor *Podróży do Włoch*. Wydawana w latach 1859–1864 *Podróż* nie była jednak relacją spisaną na żywo, bezpośrednim, żywym sprawozdaniem, choć Kremer starannie zadbał, by wątek osobistej reakcji, żywości wrażenia, witalności odczucia nigdy nie osłabł i nie umknął z pola widzenia czytelnika – potrafił bowiem bardzo umiejętnie zachować równowagę pomiędzy historyczno-artystyczną erudycją, literackim i historycznym schematem, kształtującym jego widzenie kultury, krajobrazu i dziejów Italii a bystrością obserwacji, której nie sposób mu odmówić. Adresując swoje dzieło do publiczności zafascynowanej legendą i mitem „ziemi klasycznej”, Kremer dobrze zdawał sobie sprawę z tego, że w gruncie rzeczy jego praca jest pracą pioniera – sprawą kluczową było nie tyle przekonywanie czytelnika co do znaczenia czy roli sztuki jako takiej, ile raczej dostrojenie potocznych wyobrażeń na temat Italii do nowego bagażu wiedzy artystyczno-historycznej. Służą temu na przykład stosunkowo częste odniesienia i porównania zwyczajów ludu włoskiego oraz dziejów Italii do elementów pamięci o Polsce – oprócz manifestacji przywiązania do kultury polskiej, manifestacji patriotyzmu, Kremer proponuje łatwą do przyswojenia skalę porównań, i to na jej tle dopiero nabierają pełnego sensu liczne hiperbolizacje oraz próby uwznioślenia przeżyć. Czytelnik ma wówczas wrażenie pogłębienia subiektywizmu autorskiego doświadczenia jako probierczego kamienia autentyczności, przy czym wiadomości o artystyczno-historycznym charakterze służą wzbogaceniu i uporządkowaniu owego doświadczenia według osi tak biograficznej, jak i powszechno-historycznej – historiozoficznej. Należy bardzo stanowczo podkreślić, że Kremer starał się ze wszystkich sił o dochowanie wierności ustaleniom nauki o sztuce jego epoki, nawet jeśli dość bezkrytycznie powtarzał za włoskimi historiografami pewne legendy, jak choćby o wprowadzeniu techniki olejnej przez Belli-

niego i Antonella da Messina – legendę dziś już zupełnie odrzucaną przez historię sztuki.

Przenikanie się obu czasowych osi, tak charakterystyczne dla narracji podróżniczej, która stawia sobie cele edukacyjne i wychowawcze – a Kremer jest takim po trochu *preceptor Poloniae* – narzuca postrzeganie przeszłości jako celowego procesu; wędrówka włoska autora jest spełnieniem od zawsze żywionego zamiaru i marzenia w takim samym stopniu, w jakim w Italii rozegrała się zaplanowana epopeja ducha – epopeja, której ostatecznym przeznaczeniem był duchowy i artystyczny triumf chrześcijaństwa, symbolizowany przez Rzym, bazylikę św. Piotra, wizerunek „wszechnicy świata”, oraz twórczość Michała Anioła.

Kremer, postrzegając sztukę i historię w perspektywie rozwoju ducha, i wiążąc jednocześnie kulturę w jedność jako przejaw określonej postaci historii religii i wiedzy, jest spadkobiercą romantycznej filozofii sztuki w takiej mierze, w jakiej zezwalała na to przyjmowana przezeń nie tak znówu konsekwentnie Hegłowska filozofia dziejów⁶ – zresztą w swojej samocenie Kremer wyraźnie ujmował własny rozwój filozoficzny jako stopniowe oddalanie się od Hegla. Przynajmniej od czasów słynnych dywagacji z *Laokoona* Lessinga – był to zresztą motyw charakterystyczny dla oświeceniowej refleksji nad związkiem pomiędzy kulturą jako narzędziem cywilizowania i religii, dość wymienić Shaftesbury’ego czy Gibbona – usiłowano udzielić odpowiedzi na pytanie o najbardziej sprzyjającą sztuce formę religijności. O ile jednak Lessing czy inni oświeceniowi teoretycy dążyli do pogodzenia pięknej formy i wymogów religii, przeprowadzając swoistą apologię harmonijnego związku piękna i humanizującej religijności Greków, o tyle romantycznych myślicieli nurtował problem relacji pomiędzy duchowością i zmysłowością formy, pomiędzy pragnieniem uchwycenia nieskończoności Absolutu i skończonością ludzkiej siły artystycznej, relacji widzianej w kontekście Prawdy bardziej niż Piękna⁷. Kremer niejedno zawdzięcza, jakkolwiek trudno byłoby tutaj wskazywać na bezpośrednie filiacje, spopularyzowanym ideom wczesnych romantyków niemieckich: Fryderyka Schlegla czy Schellinga, które stały się jednym z nurtów języka estetyki, swoistą *lingua franca* połowy XIX stulecia. Przejmując od Hegla koncepcję dynamizmu ducha jako rozwoju świadomości i wznoszenia się

⁶ W tym kontekście Andrzej Walicki pisze raczej o próbie godzenia heglizmu z katolicyzmem u Kremera, zob. Andrzej Walicki, „*Filozofia narodowa*”, *romantyzm i „absolutny idealizm”*, w: tenże, *Między filozofią, religią a polityką. Studia z myśli polskiej epoki romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 105.

⁷ Zob. o tym np.: Magdalena Saganiak, *Elementy irracjonalizmu w estetyce Józefa Kremera*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 291.

na coraz wyższy stopień prawdy, autor *Podróży* próbuje pogodzić antagonizm najwyższego powołania sztuki chrześcijańskiej, ukazującej prawdę Bożych idei, z doskonałością artystyczną Greków. Hegłowska dialektyka dziejów nie jest Kremerowi do końca przydatna, gdyż w istocie rzeczy pociąga za sobą detronizację (zniesienie) nawet najwspanialszej formy sztuki na rzecz czystego pojęcia filozoficznego. Kremer za to uparcie stoi na (wczesno)romantycznym stanowisku, że to sztuka jest najwyższym rodzajem poznania. Pozostaje ona bowiem „summą życia naszego tak duchowego jak materialnego”, w sztukach rozwija się dziejowa treść – świadomość człowieka, „wszystkie pierwiastki żyjące i pracujące od wieków w duszy człowieka”, otoczone „wdziękiem nadświatnym”⁸.

Sztuka staje się więc najważniejszym źródłem do poznania dziejów człowieka, narzędziem uchwycenia charakteru epoki, wreszcie sceną odsłaniania się aktywności Stwórcy w historii. Stojąc choćby przed bazyliką św. Marka w Wenecji, która uderza widza „fantastycznością i samowolą tego budowania”, Kremer stawia sobie za cel „wypatrzeć duszę okresu, który ją stawiał”, a także odczytać w symbolicznej księdze architektury moralny charakter ludu – to jego duchowa energia pojednała charakterystyczne przeciwieństwa formy architektonicznej; to, co jawi się jako paradoks formy, zostaje rozwiązane na poziomie wyższej perspektywy „duchowej”: interpretacja dzieła sztuki jest poszukiwaniem wyższej harmonii, przejawiającej się tak w konkretnych realizacjach, jak i w naznaczonym panowaniem chrześcijaństwa ostatecznym celu historii.

„Historia wewnętrzna ducha” nie potrzebuje więc rozwiązania antagonizmu doskonałości pogańskiej, greckiej formy artystycznej i formy chrześcijańskiej na poziomie czystej estetyki – antagonizm ten został przekroczony z chwilą, gdy chrześcijaństwo dokonało prawdziwego odkrycia wnętrza człowieka, traktując każdego, w przeciwieństwie do religii greckiej, indywidualnie. Jakkolwiek rzeźba grecka⁹ wyrażała doskonale utożsamienie „człowieka zewnętrznego i wewnętrznego”, a historia Grecji była „niby rzeźba cudowna”, to przecież musiała ulec niepowstrzymanemu pochodowi ducha. Jak powiada Kremer, „Grecja umarła na własną piękność” – osiągnąwszy apogeum, sztuka grecka nie była w stanie pchnąć naprzód *dynamis* ducha, nie mogła rozwikłać dziejowych sprzeczności – zadanie to mogło dopiero rozwiązać chrześcijaństwo.

⁸ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, Wilno 1881, t. 1, s. 12.

⁹ O poglądach Kremera na rzeźbę grecką zob.: Piotr Szubert, *Posąg jako „duchowe widziadło”: o poglądach Józefa Kremera na rzeźbę*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 311–320.

Właściwie rzeczy ważąc można by powiedzieć, że autor *Podróży* nie musi szukać pomocy w charakterystycznych antynomiach, bez końca powielanych, za pomocą których usiłowano określić konieczną odmienność sztuki antycznej od sztuki chrześcijańskiej¹⁰. Pojawiają się one u Kremera, ale nie pełnią funkcji strukturalizującej dzieje – na sercu leży mu bowiem przede wszystkim wyeksponowanie nieuniknionego triumfu wiary chrześcijańskiej, ekspozycja jej prawdy poprzez sztukę, by się tak wyrazić, która dokonuje się niejako *sponte sua* w faktyczności historii oraz wynika z samej natury twórczości artystycznej¹¹. Sztuka przeto, „będąc ślubem między niebem a ziemią”, jest sposobem uchwycenia „wiekuistości” oraz „nieskończoności” ducha, ukazaniem „piękności nie z ziemi zrodzonej”. Kremerowi bliżej tutaj do późnych tekstów Fryderyka Schlegla, w których niemiecki myśliciel stwierdzał bezwzględną wyższość sztuki chrześcijańskiej nad antykiem, ponieważ tylko dusza, wprawiona w ruch miłosnym pragnieniem, może ujrzyć wewnętrzne piękno¹², czy do apologii pobożnej sztuki Tre-

¹⁰ Bardzo trafnie zestawil je choćby Wolfgang Kemp: wedle całego zastępu XIX-wiecznych autorów sztukę antyku cechuje m.in. cielesność, piękno formy, spokój, skończoność, dominacja rzeźby, sztukę chrześcijańską odpowiednio duchowość (uduchowienie), pobożność, dynamika (niepokój), nieskończoność, dominacja malarstwa – zob. Wolfgang Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen*, München 1994, s. 10.

¹¹ „Jakoż jasna jest rzecz, fantazja twórcza człowieka zawsze będzie odpowiednia stopniowi na którym stanęła jego wiara a cała treść religijna duszy jego. Natchnienie mistrza istotnie chrześcijańskiego będzie zawsze natchnieniem najwyższym a jedynie prawdziwym; będzie prawdą” – Józef Kremer, *Podróż do Włoch*. Tom czwarty (*Z Livorno do Neapolu – Neapol – Pompeja*), Wilno 1861, s. 207. Tego typu stwierdzenia pojawiają się u Kremera regularnie.

¹² W roku 1825 Fryderyk Schlegel, uzupełniając swój artykuł z 1819 roku na temat wystawy prac artystów niemieckich w Rzymie, konkludował: „Bowiem to dusza właśnie widzi piękno, zmysł oka spostrzega tylko materialną powłokę formy zewnętrznej albo wdzięku, zaś myśl chwytą tylko to, co wzniosłe. Aliści owo światło duszy, podobnie do magicznego zwierciadła wyobraźni twórczej, w którym wewnętrzne oko duszy widzi piękno, staje się dostępne tylko dzięki prawdziwej miłości, i dlatego też jest istotowo zjednoczone i stanowi nierozdzielalną jedność z chrześcijaństwem, będącym objawieniem i nauką o tajemnicach bożej miłości” – Friedrich Schlegel, „Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über der gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom” (1819), w: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I. Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente*. Hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982, s. 147–148. Kremer w podobnym duchu interpretuje w *Listach z Krakowa* antyczny mit o Erosie i Psyche, i odnosząc go do artystycznego poszukiwania nieskończonego piękna pisze o „rzecznej miłości”, obejmującej w jedno doczesność i wiekuistość, by wreszcie w *Podróży* zrekapitulować poglądy na miłość jako siłę stwórczą następująco: „I inne

centa i Quattrocenta, głoszonej przez Alexisa François Rio w poczytnej *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses forms*. Kremer zbyt jednak był przywiązany do legendy włoskiego Renesansu, zbyt mocno przemawiały doń losy i charaktery mistrzów miary Tintoretta czy Michała Anioła z nieśmiertelnymi anegdotami Vasariego¹³, by bez poczucia utraty oddawać się nabożnej kontemplacji *les primitifs*. Najważniejszym celem autora *Podróży* jest przekonanie czytelnika, że duch pobożności, moralnej surowości i prostoty nie wyklucza podziwu dla potęgi artystycznej wyobraźni, kulminującej w twórczości Michała Anioła: jego gigantyczna postać nie należy do żadnego okresu artystycznego, stoi właściwie ponad czasem, „wyobraża wszystkie sztuki, wszystkie czasy, wszystkie narody”, a jego sztuka „wtrąca w nieskończone bezednie”. Podróż do Włoch, będąc wprowadzeniem w dzieje sztuki, w „najgłówniejsze zwroty i epoki w ich historycznym rozwoju”, które mają potwierdzić i uzasadnić bezwarunkową wyższość estetyki zbudowanej na chrześcijańskim pogodzeniu skończonego i nieskończonego, jest przecież także wędrówką, przynajmniej od wyprawy Goethego, nie tylko do „świątyni i przybytku całego świata”, lecz także do miejsca duchowego odrodzenia¹⁴. „Zaiste!” – woła Kremer – „We Włoszech możesz odświeżyć, odkapać duszę widokiem dzieł arcy-mistrzów cyrkla, dłuta i pędzla”. Italia niesie w darze „chleb idealny”, kanoniczność form artystycznych i wzory narracji artystycznych biografii, wśród których nie mogło zabraknąć, rzecz jasna, proroka nowoczesnej religii sztuki, Winckel-

jeszcze jest podobieństwo miłości do natchnienia wieszczów i mistrzów. Jakoż gdy piękności geniusz w chwili zachwyty wstąpi w ducha śmiertelnego człowieka, już ten człowiek nie jest sam sobą, już on oddany we władztwo wyższej mocy [...]. Dzieło twórczej potęgi rodzi się na świat wolną wolą mistrza, a przecież mistrz tworzy, bo nie może nie tworzyć. Tak i miłość jest potęgą obcą, a przecież własną; kochankowie działają z natchnienia tej potęgi, więc niby bezświadomie, a przecież działają z własnej woli i niby z pełną świadomością swoją” – Józef Kremer, *Podróż do Włoch*, Wilno 1859, t. 2, s. 519.

¹³ Luca Bernardini uważa, że Kremer sporo zawdzięcza także *Historii malarstwa we Włoszech* Luigiego Lanzi – Luca Bernardini, *Józef Kremer we Florencji*, w: *Kremer (1806–1875)*, s. 201. Sposób wykorzystywania przez Kremera podstawowych monografii o sztuce Włoch i Grecji, znanych w drugiej połowie XVIII i pierwszej połowie XIX wieku, a reprezentowanych przez takich autorów, jak Winckelmann, Brunn, Overbeck, Selvatico, Lanzi czy von Rumohr, Kugler, Burckhardt, powinien stać się jeszcze przedmiotem głębszych studiów.

¹⁴ Owo odrodzenie staje się możliwe także, jak bardzo trafnie podkreśla Luca Bernardini, dzięki sile wspomnienia i scalenia na powrót tego, co zostało zapamiętane tylko fragmentarycznie: Luca Bernardini, *Józef Kremer we Florencji*, w: *Kremer (1806–1875)*, s. 199–200.

man. Inna rzecz, że autor *Podróży* kreśli wizerunek uczonego archeologa i ojca historii sztuki, wydobywając przede wszystkim jego bezgraniczne poświęcenie się sztuce jako quasi-religijną misję poszukiwania oraz ocalenia boskiego piękna – pomijając „neopogańskie” rysy, tak ważne dla uformowanej przez Goethego legendy Winckelmanna w Niemczech czy Anglii. Podkreślając jednolity charakter myśli i osobowości niemieckiego archeologa, Kremer zauważa zarazem jej pewną jednostronność, którą składa na karb oświeceniowej, „w czasie okropnej czczości serca”, edukacji.

Co ciekawe, Kremer z reguły stara się wykroczyć poza perspektywę historyka sztuki, ponieważ fragment krajobrazu, historyczny fakt czy wspomnienie z młodości nader często stają się pretekstem do przeistoczenia się narratora w historyka kultury – jak słusznie wskazywała Olga Płaszczewska, Kremer rozwija pasjonujący chwilami dialog, oparty na najróżniejszych skojarzeniach, porównaniach i przywołaniach, z bardzo bogatą tradycją literacką i historyczną. Legenda miesza się tutaj z faktami, wątki literackie, nierzadko najzupełniej fikcyjne, z autentycznymi postaciami, spostrzeżenia na temat literatury i historii sąsiadują z uwagami o muzyce¹⁵; Kremer nie byłby jednak sobą i sprzeniewierzyłby się wyznawanej przez siebie historiozofii, gdyby pozbawił ową „intelektualną wędrówkę” wymiaru moralnego – nie różniąc się zresztą zbytnio od swoich współczesnych, autor *Podróży* chętnie dopuszczał się typowej operacji swobodnego przenoszenia „kwalifikacji” moralnych w dziedzinę krytyki artystycznej. Zdarza się wszelako, że owa porównawcza i asocjacyjna perspektywa przestaje pełnić rolę mniej czy bardziej statycznej panoramy kulturowej, ale urasta do rangi narzędzia oceny – w tym wypadku Olga Płaszczewska bardzo trafnie zauważa, że Kremer łączy dzieła odległe, zarówno jeśli idzie o datę ich powstania czy o środki artystycznego wyrazu, wydobywając za to ich wewnętrzną dysharmonię¹⁶. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest nie tylko

¹⁵ Zob. Olga Płaszczewska, *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch” Józefa Kremera*, w: *Kremer (1806–1875)*, s. 221–240, gdzie zawarta została wnikliwa i szczegółowa analiza różnych kremerowskich odniesień do tradycji literackiej i historycznej.

¹⁶ Ibidem, s. 227. Bywa także, że kultura literacka i wiedza historyczna Kremera, przywołująca rozmaite skojarzenia, służy do oceny pewnych zjawisk kultury współczesnej, jak choćby w przypadku ciętej, ironicznej, kapitalnej prezentacji popularnej na Wyspach Brytyjskich mody na wywoływanie duchów: praktyczność oraz realizm Rzymian, tak bardzo kontrastujący z ich wiarą w zabobony, skłania Kremera do poszukiwania analogii w świecie mu współczesnym: „Praktyczność i realizm Rzymian z jednej strony, a zabobon ich z drugiej strony, przywołuje na pamięć mimowolnie dzisiejszych Anglików i Amerykanów. Anglicy są także ludem arcypraktycznym, rozsądnym, realistycznym, więc też wygadują przeciw obrządkom kościoła katolickiego nie przeczuwając ich głębokiego znaczenia, więc też nie wierzą w filozofię, nazywając ją mrzonką do

wielość intencji, towarzyszących „zaprogramowanemu” odbiorowi *Podróży*: ich autor dysponuje bowiem obszernym, choć niezbyt bogatym słownikiem pojęciowym i krytycznym w odniesieniu do dzieł sztuk wizualnych – Kremer, co znowu było niejako regułą w połowie XIX stulecia, postrzega wytwory sztuk plastycznych przede wszystkim w perspektywie historyczno-religijnej i filozoficzno-literackiej; nauka, jaką odebrał z *Der Cicerone* Burckhardta, okazuje się być niedostatecznie pogłębiona – przyznać należy wszelako, że kierowały nim inne motywy. Nie oznacza to bynajmniej, że nie dostawało mu zmysłu historycznego czy estetycznej wrażliwości, co zdradzają przede wszystkim jego ekfrazy malowideł, rzeźb i architektury – skoro jednak penetruje dzieje sztuki przede wszystkim pod kątem obecności ducha, charakteru epoki i ludu, śladu odcisniętego temperamentu twórcy, jego spojrzenie siłą rzeczy nabiera elementów literackich – Kremer nie tyle oczekuje anegdoty, ile swoistego dramatyzmu, pozwalającego mu na ukazanie dynamiki twórczego geniuszu – elementy konstrukcji, formy, jej porządku wewnętrznego muszą ustąpić albo przed ideałem artystycznym, wywiedzionym z wyższego porządku „uduchowienia”, albo przed intrygującymi czytelnika niczym detektywistyczna powieść tajemnicami biografii twórcy.

niczego nie zdatną. Ale natomiast ci materialści rozsądkowi, praktyczni, wierzą w wirujące i pukające sprzęty, i ani wątpią, że nogi stołowe są najwierniejszymi pośrednikami żyjącego człeka ze światem duchów. Ów szal wirujących stolików i stołów, który przed kilku laty opanował całą Europę, lecz znowu po chwili tak nagle zniknął spłoszony przez wracający wśród ludzi zdrowy rozsądek, ten szal nie opuścił Anglii owej, niby ojczyzny zdrowego zmysłu *common sense*, ale owszem rozszerzył się w najlepsze. [...] Ale co więcej przedmiot ten stał się od niejakiego czasu osnową arcyzajmującą nawet dla dzienników politycznych. A rzeczą godną uwagi iż dziennik *Star*, który wśród nich wyobraża najpotężniej materializm, stał się pierwszym i najgorliwszym rzecznikiem owych duchów hałaśnych; loskotnych; i rozbiera z wielką flegmą w długich kolumnach pytanie: czy duchy pojawiają się w stołowych nogach dobitniej przed obiadem lub po obiedzie, i czyli skuteczniej jest, by się wielkie palce osób siedzących około stołu dotykały tylko z lekka, czyli też aby się splatały ze sobą? A w wieku zeszłym, w tym stuleciu sławnym z oświaty – w tym wieku Voltaire’a, Diderota i La Melvie, w tym wieku materialistycznym, co się uwieńczył obrzydliwą książką *Système de la Nature* żyły społecznie z onymi filozofami oszusty i czarodzieje, jakim był np. Cagliostro i ów Saint-Germain, który twierdził, iż znał osobiście Chrystusa Pana!” – Józef Kremer, *Podróż do Włoch*. Tom piąty. Część pierwsza (*Rzym*), Wilno 1863, s. 320–322. Także historia nowoczesna prezentuje w oczach Kremera zmaganie się pierwiastka duchowego z płaskim materializmem, który jest nie tylko wrogiem wyższych aspiracji kultury ludzkiej, ale przede wszystkim religii i wiary religijnej. Przytoczone przez Kremera zjawiska należały do żelaznego zasobu argumentacji przeciwników Oświecenia, jakkolwiek w jego przypadku posłużyły za dodatkowy element apologii katolicyzmu.

Przejawia się to chyba najpełniej w stosunku Kremera, bardzo niejednoznaczny, do sztuki baroku. Kryteria oceny sztuki we Włoszech krakowski podróżnik zaczerpnął przede wszystkim od Vasario: apogeum procesu odrodzenia sztuk jest dlań, podobnie jak dla wielkiego włoskiego historiografa, twórczość Rafaela i Michała Anioła¹⁷, punktami zwrotnymi tego procesu pozostają postaci Giotta, Masaccia i Leonarda da Vinci. W jego analizie na przykład obrazów czy rysunków Rafaela występują elementy bardzo typowe dla XIX-wiecznej popularnej metody postrzegania twórczości tego malarza jako zrodzonej pod bezpośrednim boskim natchnieniem, *eo ipso* doskonałej od początku i w najdrobniejszym choćby szkicu – u Rafaela narzuca się boska harmonia i muzyczność konturu – bardzo często porównywano go z Mozartem. Zresztą dla Kremera muzyka i poezja, podobnie jak dla Hegla, stanowią mimo wszystko ukoronowanie sztuki – w muzyce można najpełniej wyrazić indywidualność uczuć każdego pojedynczego, indywidualnego człowieka, godząc jednocześnie ten wyraz z porządkiem boskiej – kosmicznej harmonii tonów; muzyka, jak zauważa Kremer, odrodziła się w XVI wieku i od tej pory już nas nie opuszcza – w ten sposób wielki rozkwit muzyki w XIX w. i jej miejsce w romantycznym pantheonie sztuki zostaje ocenione jako konieczny przejaw rozwoju ducha. Nie trzeba atoli przypominać, że siłą sprawczą renesansu sztuk jest dla Kremera dynamika ducha, poszukującego jedności prawdy i piękna, tj. realizmu i idealizmu, co przyjmuje za Heglem i pismami Rio, podczas kiedy dla Vasario istotą postępu, zawsze waloryzowanego w stosunku do artystycznych możliwości konkretnego czasu, było rozwiązywanie kolejnych problemów artystycznych na drodze ku doskonałemu mimetyzmowi i uchwyceniu wymykającej się regułom gracji, wdzięku, możliwego do realizacji tylko poprzez pokonywanie trudności sztuki. Na barok wszelako Kremer spogląda oczyma Winckelmanna i XIX-wiecznych historyków: wraz z Burckhardtem krytykuje niepotrzebną ruchliwość, zmienność, fantastyczność i dziwaczność form barokowych, samowolę twórców i kaprysy nadpobudliwej wyobraźni, która przestała się liczyć z niezmiennymi zasadami sztuki oraz piękna: „barokizm” grzeszy przesadą, uwielbieniem efektu dla samego efektu, łamaniem reguł, będących kręgosłupem logiki formy artystycznej, dając w rezultacie „koncert hałaśny, krzykliwy”. Co jednakowoż niezmiernie cha-

¹⁷ Analiza twórczości Michała Anioła jako przejawu potężnej, przelamującej wszystko siły woli i artystycznego charakteru jest wzięta przez Kremera wprost z Burckhardta – ale tylko analiza, bo Kremer inaczej, w zgodzie z własnymi zapatrywaniem historyzoficznymi, ocenia zarówno samą sztukę, jak i oddziaływanie Michała Anioła – zob. o tym: Ryszard Kasperowicz, *Jacob Burckhardt i Józef Kremer*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 301–310.

rakterystyczne dla literackiej dykcji Kremera, że zrazu porzuca on rzeczowy dyskurs artystyczno-historyczny, i dla spotęgowania krytycznej oceny chętnie sięga po zabieg antropomorfizacji formy i historii: barok jest oznaką „wieku ciężkiego, ciasnego oddechu”, „stroi fochy i spazmatyczne grymasy”, przypomina wreszcie „kokietę, zapominającą o godności sztuki”¹⁸.

¹⁸ U Burckhardta opis reguł architektury barokowej oparty jest na ocenie relacji pomiędzy logiką elementu architektonicznego, jego funkcją i efektem, jaki sprawia: „Sztuka baroku przemawia tym samym językiem, co sztuka renesansu, wszelako posługuje się jego zdziwiałym dialektem. Antyczne porządki kolumnowe, belkowanie, przyczółki i tak dalej wykorzystywane są w najróżniejszy sposób z wielką dowolnością; jednak teraz o wiele silniejszy niż poprzednio akcent pada na ich właściwość jako elementów rozczłonkowania ściany. Wielu architektów komponuje w nieustannym fortissimo. Kolumny, półkolumny i pilastry otrzymują z każdej strony oprawę dwóch, czasem trzech pół- i ćwierćpilastrów; tyleż razy przerwane zostaje i wysunięte w przód całe belkowanie; to samo, stosownie do okoliczności, dzieje się z cokółem. Z braku organicznego podziału ściany żąda się od tego, co w epoce renesansu było zasadniczo niczym więcej, jak tylko dekoracją, by teraz wyrażało siłę i namiętność. I zmierza się do realizacji owego celu poprzez zwielokrotnienie i spotężnienie form. [...] Bezpośrednim skutkiem owego spotężnienia było stępienie oka na wszelkie subtelniejsze niuanse. Wychodzi to na jaw w sposób szczególny wówczas, gdy dąży się do uzyskania wyrazu wspaniałości. Można by się spodziewać, że rzymska architektura epoki cesarskiej będzie zmuszona użyć całego swego bogactwa roślinnych i pozostałych plastycznych form, rowkowania kolumn, ozdobionych ornamentem baz, liści zdobiących architrav, cudownego przepychu fryzów, wreszcie owej plastycznej pełni detalu koronujących gzymsów, nie mówiąc już o konsolach czy rozetach. Wszystko to jednak znalazło zastosowanie tylko w kilku miejscach i nieomal nigdy w pełnym stopniu, najczęściej tylko w zubożonej, wycinkowej postaci. W najzupełniej czymś innym poszukiwano *takiej* podniety dla oka, która miałaby odpowiadać poszukiwanej wspaniałości: w ruch zostają wprawione składniki całej budowli jako takiej, pozbawione ornamentalnego detalu, za to przeładowane przechodzącymi przez wszystko, nierzadko bezsensownymi profilowaniami wszelkiego rodzaju: przede wszystkim przyczółek od czasów Berniniego i Borrominiego zaczyna się łamać, nabrzmiewać i wyginać we wszystkich kierunkach. [...] Rzadko jednak bierze się na poważnie wyrażanie funkcji budowli. Poszczególne formy zdają się raczej otrzymywać życie zrazu niezależne od całego organizmu, niebawem chorobliwe” – Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1925, s. 348–349. U Kremera czytamy: „Fantazja, uważająca efekt nadzwyczajny, imponujący za najwyższe zadanie sztuki, a gospodarząca kapryśnie i samowolnie architektonicznymi szczegółami, jest główną cechą mistrzów budowników tego stylu. Samowolność takowa w używaniu szczegółów tak się rozkołysała, że ona już nie pytała o przeznaczenie np. kolumn, gzymsu, belkowania, płaskosłupu itd.; lecz mieści je nie tylko tam, gdzie ich wcale nie potrzeba, lecz nawet używa ich wbrew ich konstrukcyjnemu znaczeniu i myśli ich wewnętrznej. Barocco każe architekturze wyprawiać sztuki łamane; gzymsy i szczyty łamią się, urywają, podskakują, wykrzywają się na wszystkie strony a kolumny się kręcą w świder, w sznur! A te szczegóły archi-

Najwymowniejszym przykładem będzie tutaj konkluzja opisu weneckiego kościoła S. Maria della Salute Baldassare Longheny: „Ta architektura – to jakby dama bogata, lecz bez przyrodzonego smaku i taktu, która rada by na balu pokazać wszystkie kosztowności, jakie posiada: więc ponawieszała najrozmaitszych świecidełek na sobie i chodzi niby żywy sklep jubilerski, sama sobie rada, że jej się tak pięknie udało”.

Największym bowiem występkom przeciwko pięknu doskonałemu, pięknu ducha, nie jest wcale odejście od wewnętrznych zasad kształtowania, porzucenie czy może tylko przebudowa logiki formy: największym błędem nie są „zboczenia estetyczne”, lecz oddalanie się sztuki od źródła idealności, od swego prawdziwego przeznaczenia, będącego zarazem gwarantem jej wolności i niezależności, „wartości artystycznej”, jak powiada Kremer, „istniejącej samej przez się i dla siebie”.

Nie ma większego sensu dociekać, czy w takim stwierdzeniu Kremera kryje się więcej uwagi dla Platońskiej idei piękna, czy może dla Kantowskiej autonomii piękna formy samej, czy może wreszcie dla Hegłowskiego piękna jako bytu dla siebie. Sztuka, jakkolwiek historycznie rzecz biorąc pełniła bardzo różne funkcje, zachowuje swoją autonomię, nie w znaczeniu nowoczesnej autonomii samoznaczącej formy, ale autonomii ducha jako powołania człowieka ku sferze boskiej. Istotą Kremerowskiego przesłania jest to, że sztuka prawdziwie idealna przestaje mieć cokolwiek wspólnego zarówno z potoczną rzeczywistością, jak i z historycznie osadzonym modelem estetycznym: „dzielnicę” swojej twórczości człowiek ma przekazaną od Boga, i sztuka tworzy zawsze w dziedzinie „ideałów i uludy” – jeśli wszelako istnienie jest urzeczywistnieniem istotowej doskonałości danego konkretnego bytu, to natychmiast zrozumiemy, że „nad wszystkie dzieła wszystkich największych geniuszów artystycznych, wyższej doskonałości jest jeden listek rzeczywisty”. Deklaracja takowa, której nie powstydziliby się żaden początkujący tomista, autorowi *Podróży* daje asumpt do podkreślenia absolutnej niezależności i wyjątkowości sztuki: sztuka nie stwarza rzeczywistości, zresztą „piękno” i „szpetota”, odniesione wprost do jestestw świata natury, poza sferą artystyczną, nie funkcjonują, wywodzi po Kantowsku Kremer, w „dykcyonarzy nauk przyrodniczych”, ponieważ nie opisują doskonałości poszczególnych stworzeń, lecz tylko nasze do nich nastawienie,

tektoniczne prawie bez wyjątku są tak zazdrośne, a tak pełne własnej miłości, iż każda z nich z fanfarońską natężą się ile sił, a puchnie, a wypina się na przód, aby inne efektem przesadzić; zatem każda z nich hałasuje najgłośniejszym, by ściągnąć na siebie uwagę świata” – Józef Kremer, *Podróż do Włoch*. Tom czwarty. (Z *Livorno do Neapolu – Neapol – Pompeja*), Wilno 1861, s. 76.

„ze względu ludzkiego”. Toteż „dzielnicą” artyzmu, wznoszącego się nad rzeczywistość ludzką, pozostanie „państwo wdzięcznej uludy”.

To już echo Schillerowskich *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*, repetycja formuły o „państwie pięknego pozoru”, wezwanie do edukacji moralno-estetycznej w imię wolności, w imię pogodzenia obowiązku i skłonności w artystycznym ideale piękna, symbolu ludzkiej godności. Tę wolność, w zupełnej zgodzie z Schillerem, Kremer widzi przede wszystkim w sposobach, w jakich ludzie się bawią – nie są bowiem do zabawy przymuszani: „gdyż najczęściej każdy pracuje, bo musi, a zawsze bawi się, jak chce” – powiada. I nie wolno nam tego przeoczyć – Kremer wielokrotnie mówi o umiłowaniu sztuki jako strażnicy cywilizacji, bowiem sztuka udziela człowiekowi schronienia tam, gdzie czuje się zupełnie zagubiony i przytłoczony: w świecie nowoczesnego przemysłu, którego rozwój Kremer podziwiał, ale i lękał się zarazem, jako że u jego podstaw tkwi koncepcja czystego utilitaryzmu, czystej praktyczności.

Krakowski profesor sztuk pięknych nie był, jak można się tego spodziewać, nadmiernym entuzjastą świata nowoczesnego – ale zarzut jakiegось przyrodzonego konserwatyzmu byłby zgoła niesprawiedliwy. Kremer oczekiwał od sztuki, że siłą swego idealnego wektora wyznaczy człowiekowi przestrzeń „uduchowienia”, które niekoniecznie będą się pokrywały z obszarami wiary: swoisty, mówiąc nieco przesadnie, „kulturowy fideizm” Kremera ma swoje oczywiste granice. Warto jednak zwrócić uwagę, że kontrast świetności idealnej sztuki Odrodzenia i współczesności nie przeradza się w historyczną krytykę „wieku mechanicznego”, jak to się zdarza Carlyle’owi, ani też nie wyradza się w niepohamowaną drwinę ze współczesnych mieszkańców Italii, przywłaszczających sobie, niczym „Graeculi” Cezara, chwałę swoich antenatów, co nierzadkie wcale u piewcy Wenecji, Johna Ruskina. Kremera nazbyt pochłania i zniewala piękno krajobrazu, barwność obyczajów i wielkość duchowa sztuki Florencji, Rzymu i Wenecji, by przykładać ją wprost do kondycji teraźniejszej i czynić z niej narzędzie delegitymizacji owej teraźniejszości. Jeżeli czegoś od sztuki oczekuje, to niekoniecznie odrodzenia pobożnego sentymentu w prerafaelickiej manierze, kodyfikowanej w akademickim stylu przez Friedricha Overbecka, lecz raczej pogody ducha, tak podziwianej w Italii, i powagi o religijnym charakterze, naznaczającej, jak mniemał Goethe, wielką sztukę jako taką. Prawdą jest, że zamierzając przedstawić dzieje artystycznej fantazji różnych ludów autor *Listów z Krakowa* podporządkował je Hegłowskiemu kierunkowi rozwoju ducha, który zmierza nieomylnie najpierw ku pięknu Grecji, a potem, odkrywszy nieskończoność, realizuje się poprzez unię piękna i wiary w sztuce Renesansu. I choć potęga wiary wyrasta ponad moc sztuki, to przecież są one ze sobą konieczne i nierozdzielnie spokrewnio-

ne: „człowiek nie może nie mieć sztuki, ona jest najwyższym wykwitem nieśmiertelnej jego istoty. Dlatego też właśnie sztuki piękne pojawieniem swoim uszlachetniają, umacniają uczucia człowieka; dlatego właśnie stały obok cnoty, obok religii jako znaczne jej sprzymierzenie”¹⁹. Niemniej jednak, zauważa trzeźwo Kremer, uszlachetnienie ducha ludzkiego jest skutkiem, a nie przyczyną siły piękna artystycznego – właściwym źródłem twórczości jest „nieskończoność człowieka”, i mimo ciągłego przypominania, że sztuka religijna jest „szczytem sztuki wielkiej”, w dziejach sztuki, które wszak nie mogą stać się dziejami pobożności czy sentymentu religijnego, zawiera się raczej nadzieja indywidualnego duchowego odrodzenia, „odkapania duszy”, aniżeli recepta dla nowoczesności – paradoksalnie zdaje się on podzielać tutaj poglądy Goethego i kręgu „Weimarer Kunstfreunde” czy przeprowadzoną przez Friedricha Theodora Vischera fundamentalną krytykę celów „nazarenizmu”, reprezentowanego przez Overbecka. Nie bez przyczyny Kremer z aprobatą cytuje słowa Goethego o prawdach, które zeszyły z nieba nagie i sztuka przyodziła je w piękne sukienki. Nie oznacza to jednak, że byłby gotów sprowadzić ją do poziomu „ekspozycji idei” – gdyby tak się stało, żadna podróż do Italii nie byłaby potrzebna.

Wskazanie na związki Kremera z różnymi, czasem rywalizującymi ze sobą wątkami tradycji romantycznej teorii sztuki i historii sztuki pierwszych dekad XIX wieku rzuca światło na pewną niejednorodność jego stanowiska oraz swoisty eklektyzm, nad którym Kremer starał się zapanować już to odwołując się do Heglowskiej historiozofii, już to wykorzystując topikę z popularnej *Reiseliteratur*. Wszelako autorowi *Podróży* trudno byłoby postawić zarzut naśladownictwa, widzieć w nim epigona romantycznych utopii, upatrujących w sztuce jedyne lekarstwo na zanik wiary i inne schorzenia nowoczesności. Kremerowi idzie bowiem w sukurs zmysł obserwacji, umiejętność konstruowania trafnych, uderzających porównań oraz wierność kanonowi perfekcji rzeźby greckiej i renesansowego malarstwa, ponieważ to właśnie ów kanon, modyfikowany od wewnątrz niejako poprzez dar widzenia, paradoksalnie okazał się szansą na rozluźnienie gorsetu Heglowsko-religijnego spełnienia dziejów sztuki. Sławiąc wielkość Italii, powiązaną tysiącami nićmi z całą kulturą literacko-historyczną Europy, Kremer otwierał przed oczyma i wyobraźnią polskiego czytelnika podwoje do świata sztuki, za którymi czekał *Juliusz II* oraz *Wieczory florenckie* Juliana Klaczki, a także eseje Kazimierza Chłędowskiego. Bez wiary Kremera w idealny porządek sztuki ich droga byłaby nierównie dłuższa i trudniejsza.

¹⁹ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, Wilno 1855, t. 1, s. 147.

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH
JÓZEFA KREMER

1

*ITALIA.
HISTORIA SZTUKI JAKO
PODRÓŻ, JAKO EKFRAZA
I JAKO BIOGRAFIA*

Z KRAKOWA DO WIEDNIA

Był to ranek letni, przeczysty i pogodny; natura dokoła tak sobie była rada w tym stroju swoim zielonym, że pełna uciechy umizgała się do niebiańskiego błękitu, co ją też nawzajem bawił, składając jej z lekkich różowych obłoczków dziwne kształty, postaci magiczne, i znów je rozwiewając z kolei sadził się na nowe koncepta, a coraz to wymyślniejsze figury i obrazki.

Póki nasz pociąg jeszcze okrążał lukiem miejskie obejście, póty wśród hałaśnego gwaru i turkotu dolatywał głos któregoś z dzwonów krakowskich. A głosy dzwonów – to nie lada muzyka! Te głosy – to niewidzialne czarodziejskie nitki, co nas wiążą z miastem ojczystym. Schiller onej cudnej pieśni swojej „O Dzwonie” dodał godło: „*Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango*”. A cóż dopiero dzwony rodzinnego miasta, gdy się z niego wyprawiamy na czas przydłuższy! Ulisses marzył niegdyś z miłością o dymach z chat ojczystych, bo on nie znał dzwonów, co prawią miedzianymi usty o życiu krajów, o życiu ludzi i o różnych ich kolejach. Wszak trzema tysiącami lat później Napoleon, jak mówią, słysząc dzwony, wzywające na wieczorne nabożeństwo, zatrzymał się w przechadzce samotnej – stanął i rozrzewnił się do dna duszy swojej; bo mu te dźwięki zagrały całym światem wspomnień z dziecięcych lat. Mówią też, że owe wspomnienia, w duchu jego wywołane, miały mu poddać myśl o konkordacie ze Stolicą Apostolską. Czyli się rzecz iście tak ma, nie wiedzieć z pewnością; to jednak niewątpliwa, że skoro mąż, jak Napoleon, który dosłyszał zegara historii, co wybija, jakby godziny, wielkie epoki w dziejach świata, mógł jeszcze być poruszony głosem dzwonu, będącego dziełem marnych rąk śmiertelnego człowieka – tym więcej zrozumieć można, że nam, ludziom powszednim, tak się dziwnie serce rozbiera na tony dzwonów domowego grodu. Te ich wołania, to niby uczucia pokoleń wszystkich, co przepłynęły długim następstwem wieków; te tony nie tylko głoszą ludziom Boże i ziemskie sprawy, lecz one nawet tak się splotły z życiem, tak przejęły dusze każdego z nas, jak to powietrze ojczyste, jak tchy naszych borów i powiewy naszych łąk.

Podobnie tedy jak wszystkim się zwykle dzieje, tak i mnie się stało, gdy pędem pary oddalałem się od rodzinnego gniazda. Ów głos, dolatujący z wieżyczki ubocznego kościółka, choć tak skromny, wskrzesił w pamięci tony wszystkich innych dzwonów, znanych nam od dawnych, od bardzo dawnych lat. Zdawało się, jakoby te wieszczce spiżowe to zlewały dźwięki swoje w jeden wspólny akord; to znów jakoby każdy grając z osobna, z kolei budziły w sercu wspomnienia rzewne a treść przeszłości całej. Bo wiecie dobrze, że te głosy dzwonów krakowskich tak zestroiły się do kamertonu serc naszych, iż każdy z nich, gdy przemówi, już obudzi w głębiach piersi wtórującą im strunę. W tych dźwiękach napowietrznych słyszemy jakby symbolikę naszego żywota i wszystkich kolei jego.

Ów ton tak przeciągły, głęboki a przecież tak rzewny, towarzyszył ci, gdyś szedł za trumną ojca lub przyjaciela od serca: tamten wołał za dziecięcych lat i jakby gromił i burczał, gdy nam jakoś nieradno było zabrać się do książek; ten znowu zwierzyński, od wielu lat pęknięty, pod wieczór klekotem suchym, jakby drewnianym, lecz bolejącym i przenikliwym, przypominał pacierze za utonionych w Wiśle; ów znowu głosił święta radosne miastu, bo w nocy wigilii Bożego Narodzenia zwołuje na mszę pasterską, lub na Wielkanocną rozurekację Pańską. Więc też zmartwychwstają radosne obrazy, lube, serdeczne wspomnienia z porannej młodości życia naszego. Inny zaś przywodzi dźwiękiem swoim one noce długie, nieprzeczekane, gdyś czuwał u łóżka drogiego ci człowieka, licząc tchym umierającego i straszące miejskiego zegara uderzenia. I znów inny, ów okropny dzwon złowrogi, co z wysokości wieży Mariackiej do dna przeraża duszę, krzycząc na miasto, że demon pożaru stanął wśród spokojnych mieszkań ludzkich, jego to wołanie straszliwe mieszało się z chmurami czarnych dymów i z morzem płomienistym, ze słupcami ognia, gdy gorzały domy, ulice, pałace, rynki i kościoły krakowskie. A dymy te, urósłszy w olbrzymów potwornych, kroczą po mieście, głowy chowając w obłoki, to znów się tarzają po ziemi i wiją się i gramolą, jakby węże stugłowe, piekiel wysłańcy. Ten dzwon jęczał jakby w mękach, gdy promienne słońce lipcowe, patrząc przez pożogę, świeciło niby bladą księżycową poświatą; i wołał dzwon ratunku, gdy noc zapadła, gdy one dymne widma potworne paliły się krwawym płomieniem, a dźwięgając się ponad wieże, ponad jęki ich dzwonów, chodziły w triumfach po walącym się grodzie naszym; te widma potrzęsały pochodnie, miecąc pożogę pod obłoki. Więc pytasz, czyli się roje nowych światów zapaliły na niebie? czy to głównie lecące, czy może gwiazdy, co się gonią wśród chmur ciemnych i czerwonych? Już pożar przetrzymał rozpaczliwe wołania dzwonu, pożar rozhukany szaleje, a dzwon oniemiał, oniemieli ludzie i patrzą w osłupieniu na własnego nieszczęścia majestat! I patrzą na strzaskane sprzęty, długoletnie świadkowie domowych losów rodzinnych, na wizerunki

ojców, matek swoich, co teraz porozstawiane niby śmieci po ulicy błotni-
stej. I nie wierzą swoim zmysłom, co im mającą jakby gorączkowym, zło-
wrogim snem!

Słuchaj, teraz brzmia inne tony; brzmia pełne głębokie akordy, niby
archaniołów arfy, i płyną harmonie po morzu powietrznym i bije nad mia-
stem powódź tonów wspaniałą falą, śpiewając żywym i umarłym, niby to
chóry milionów, co przebolewały już żywot ziemski, którym nie dojmie już
doczesne cierpienie – to Zygmunt stary! to dzwon nad wszystkie dzwony;
na jego wołanie tak wdzięcznie, uroczyście i świątecznie ci w duszy a spo-
kojnie w sercu; te tony – to z innych światów muzyka; one goją i koją, co
w sercu tęskni i boli; na głos Zygmunta i ochoty weselne, gwarne, poważ-
nieją, a maleje, biednieje, co w chwili, co ziemską boleścią zrodzone.

Otóż takowe uczucia, wspomnienia i obrazy przelatywały poprzez du-
szę moją, gdy dźwięki jednego z krakowskich dzwonów jakby na ostatnie
pożegnanie doścignęły nas wśród wartkiego pędu a turkotu na kolei żela-
znej; te tony, jakby szybkością błyskawicy, przywiodły na myśl owe wszyst-
kie niegdyś przebyte, to jasne, to posępne, to radosne, to ciemne sceny
życia naszego. Bo, jak dobrze wiecie, gdy dusza w napięciu, potrzeba
tylko lekkiego potrącenia, a już na dnie istoty naszej ożyją wszystkie posta-
ci, wszystkie obrazy niby dawno wygasłe, dawno ogłuchłe, i wszystkie staną
przed duszą w barwach świeżych, w wizerunkach wydatnych, jak gdyby się
działy w żywej obecności naszej. Pożegnaj się z rodzinną strzechą, z krajem
twoim, a długo jeszcze będziesz patrzył na świat sercem wstecz zwróco-
nym, i obaczysz całą przeszłość za sobą zostawioną, wszystką obecność, co
się wplotła w życie i w duszę twoją.

Już minęły linie łagodne, faliste i tak wdzięczne góry Świętej Bronisła-
wy, i mogiły, i gaje, i lasy u jej stóp rozesłane; minęły łąki i role, potoki,
wioski i dworki, i dwory, i kościoły sielskie, i już przesunął się cały ten świat
domaszny, każdemu z nas z przechadzek dalszych tak dobrze znany. Wte-
dy już widoki coraz mniej poufale, coraz to więcej obce, cudze, zbliżały się
i przemykały pędem. Więc teraz już Bogu polecając i dom, i swoich, i mia-
sto, i kraj, mogłem jakoś upamiętać się chłodem; i zostałem sam na sam
z myślami moimi.

Wiemy jednak wszyscy, jak to zwykle z nami bywa! Choćbyś już najpil-
niej u siebie rozważył zamiar jakiegś dalszej podróży, przecież znowu i zno-
wu nawracać będziesz myślą na cel, który cię ma uprowadzić w dalekie
strony. A to tym częściej będziesz rozbierał te ochoty twoje, im ci trudniej
przyjdzie odstać od powszednich trybów życia i porzucić na czas przydłu-
ższy te swojskie a ciche kąty domowe. A może czytelnicy moi i tego do-
świadczyliście na sobie, że to właśnie w pierwszych chwilach już rozpoczę-
tej podróży zwykle najradziej rozpatrujemy się raz jeszcze w zamiarach,

których dokonać chcemy tą wycieczką naszą, a dzieje się to, jak myślę, z tej przyczyny, że w chwilach takowych z jednej strony nie wabi nas jeszcze świat nowy, ciekawy, a z drugiej strony już jakoś są ukołysane uczucia, które zakipiały w nas przy pożegnaniu się ze swoimi i z domową strzechą, i z krajem rodzinnym; a nadto, rozpoczynając już drogę, widzimy, jak ta podróż, która dopiero niedawno była pomysłem, stała się naprawdę rzeczywistością.

Zrozumie tedy czytelnik życzliwy, że i u mnie podobnie się zdarzyło. Jakoż w pierwszych godzinach oddalenia się od Krakowa, gdy mnie już odbiegły ojczyste strony, spoufalone od pierwszej młodości mojej, gdy już daleko za mną zostały owe cudne natury dekoracje, co obstały wkoło dziejowy dramat starego naszego grodu, gdy już wieżycy i kościoły krakowskie utonęły gdzieś w dalekim morzu powietrznym; wtedy przeprowadziłem przed oczy, niby na przegląd, te wszystkie życzenia moje, które ziścić pragnąłem w tej podróży mojej, i uobecniłem sobie wszelkie cele, których w niej dosięgnąć zamierzyłem.

Ufam, czytelniku mój, że nie policzysz mi za jakąś próżnostkę natrętą, jeżeli ci szczerze wypowiem wszystko, com sobie wtedy roił i marzył, myślę, że nawet zeznania takowe będą ci na rękę. Bo choć prawda, że każdemu wolno jeździć, kędy i jak mu się podoba, toć przecież, jeżeli się zabiera do opisanja drogi swojej, już każdy czytelnik słusznie się zapyta, mówiąc: „powiedz, po coś jeździł, abym mógł wiedzieć, czyli twój opis pójdzie mi w smak i rym, abym mógł ocenić, czyli ci się pisanie twoje udało”. Dlatego, czytelniku mój, zapraszam cię w myśli z sobą do wagonu i zwierzę ci się ze wszystkich zamiarów, które mnie wiodły do Włoch, a dopełnię tego tym chętniej, że w tych pierwszych chwilach drogi mojej już miałem zamiar pisanja tej książki. Tak więc już wtedy miałem przed oczyma czytelnika, jakby obecnego sobie, i prawilem mu w myśli o rodzaju opisu tej wycieczki mojej. Otóż, chcąc być zupełnie szczerym, nie tylko przytoczę czytelnikowi łaskawemu te cele podróży mojej, które mają jakieś znaczenie ogólne, a więc odnoszą się do publiczności, lecz wypowiadam się nawet i z takich, które są li osobiste i mnie samego się tyczą. Myślę albowiem, że jeżeli w rozbiórach ściśle naukowych pisarz winien roztoczyć sam przedmiot swój, a nie występować bynajmniej z osobistymi chętkami, uczuciami swoimi, tedy przeciwnie ze samej istoty opisu podróży wypływa, że tam, krom rzeczy, koniecznie widać autora, z całym osobistym usposobieniem jego.

Zaczynam przeto owe wyznania moje!

Któż z nas nie zna pana Longina Siekierzyńskiego Skarbnikowicza Czerskiego, z którym nas niedawno zaprzyjaźnił Kraszewski. Pamiętamy wszyscy, jak to zacnego pana Longina co rano witał grzyb ogromny, który z kilku mniejszymi w ocienionym kątku pokoju przez noc wyrastał i jak

to biedny Skarbnikowicz, skoro tylko ujrzał grzyba, leciał i dusił go nogą z całej siły, rozrzucając starannie szczątki nieprzyjaciela. Lecz wiecie także, że uparty grzyb, choć stokroć gnieciony, zawsze się pojawiał, i że ta walka Skarbnikowicza z owym grzybem rozpoczynała się dzień każdy, bo przez każdą noc ten wróg jego tak się uwinął, że co rano musiał powiedzieć gospodarzowi szyderskie „dzień dobry”.

Otóż, widzicie, jak mniemam, że każdy człek, póki żyw, jest takim biednym Siekierzyńskim. Bo jak świat długi i szeroki, nie ma zaiste nikogo, choćby i najszczęśliwszego, co by mu dzień w dzień nie wyrastał w życiu jakiś grzyb, lub przynajmniej jakiś grzybek mały, a to w kształcie jakiegoś kłopotu lub kłopotku, biedy lub biedki drobnej. Lubo prawda, że nam nie zawsze tak łatwo, jak panu Longinowi, zgnieść tych gości natrętnych!

Cóż tedy w tym osobliwego, że każdy rad by, choć od czasu do czasu, uwolnić się od tych codziennych fechtunków z życiem i ze światem. Nie ma tedy i dziwoty żadnej, że i ja zapragnąłem pofolgować sobie na chwilę i ochłonać troszkę z pracy a codziennego trudu. I to jest pierwsza przyczyna, która mnie wiedzie w dal.

Domyślam się atoli, że każdy z nas chętnie przyzna, iż samo usuwanie się spod biedek powszednich jeszcze w tym względzie nie wystarczy, bo takowe jest tylko istną negacją. A wiecie dobrze, że sama goła negacja, sama potęga ujemna, nigdy i nigdzie jeszcze na nic się nie zdała; aby złe uleczyć, trzeba koniecznie jeszcze pierwiastków budujących i twierdzących, dodatnich. Więc zgodzicie się ze mną, że nie tylko wypada oswobodzić się od stosunków ciasnych, dusznych, ale potrzeba na miejsce ich przeniknąć się jeszcze treścią wielką a głęboką, tudzież napęłnić duszę stosunkami na wielką, na ogromną stopę. A czyliż jest na całej ziemskiej kulicy kraj, co by w tej mierze sprostął ziemiom włoskim! W nich przejmują myśl wędrowca powiewy dziejorodne świata. Zaiste, jak lud każdy, co ciężko napracował się z historią, co twardą walką zdobywał wśród wielu stuleci chorągwie zwycięskie i dosługiwał się wieńców chwały, rad zawiesza te wieńce swoje i zatyka sztandary w świątnicy bóstwa swojego; tak dla dziejów całego ludzkiego rodu, dla wszystkiej jego chwały i zasługi podobną świątynią, podobnym przybytkiem są – Włochy.

Wszak owe prawdy, których się historia powszechna dobiła w latach tysiącznych, owe, że tak rzekę, potęgi wiekuiste, które ona krwawym trudem wyważyła z głębin ducha ludzkiego, łączą się to dalszym, to bliższym przymierzem z włoskim półwyspem, więc zostawiły oznaki swoich triumfów na tej ziemi wybranej, co jest trzech części świata sąsiadem. Na niej to dzieje stare, na niej bajki pradziadowe, pierwsze zawiązki kultury i historia nowa, i stulecia średnie odprawiły żywot swój; tutaj sileniem lat tysięcy wykluwała się największa część owych wielkich wypadków, co nadawały

zwrot ludzkim myślom i jej rozwojowi; tu rodził się ów długi szereg wielkich mężów, owych olbrzymich postaci, co, jakby wyobraźniki a wysłańcy mocy historycznych, stanęły w galerii ludzkich dziejów. Dlatego też zaiste sama natura, owa tak chętna duchów służebnica, całym wdziękiem, całym urokiem najwyższym ustroiła, uposażyła tę ziemię, czyniąc ją zającą widownią dla dramatów historii. Czyliż więc dziwno, że skurczą się w drobiazgi owe małe troski życia, gdy odetchniesz tutaj pełnymi piersiami tym powietrzem, którym same ludzkie dzieje oddychały. Tutaj zaprawdę rozplyną w nicestwie owe powszednie życia zabiegi obok rozmiarów olbrzymich, którymi historia wymierza trudy i pańszczyznę rodowi ludzkiemu. Tutaj na tej ziemi Italskiej, wobec spraw Bożych, wobec ważących się losów świata, serce wędrowca się rośnie, bo przeczuwa zadanie duchów stworzonych, a tak się dźwignie nad te mgliste, mroczne, codzienne poniża, że się już brata z tym, co wielkie, co święte – a to co drobne, maluchne, gdzieś pod sobą w głębi zostawia. Wtedy duch człowieka, uznając, że z dziedziny nadzmysłowej rodem, zmiata z siebie ślady doczesności ziemskiej. W takich to chwilach maleje życie tuteczne i pierzchają mgłą wszystkie troski i wszystkie biedy światowe.

Tak przeto od wielu, od bardzo wielu lat Włochy nęciły mnie ku sobie, ku tamtym stronom zwracając chęci moje i serdeczne życzenia. Więc w chwilach, gdy trudki i mozoły powszednie życia, zachody i prace nużyły i trawiły siły, wtedy, w tych szaroburych chwilach, zapalałem sobie na pociechę niby świeczkę w duszy, samemu sobie przyrzekając, że się wyprawię kiedyś do Włoch. W tych obietnicach, sobie samemu czynionych, byłem niejako podobny do onego dziwaka, co go wymyślił ów genialny Hoffmann szalonej pamięci. Ów dziwak, o którym on prawi, choć już był staruszką siwym, tak lubił marzyć o latach pacholących swoich i o tych ich pociechach i radościach, że ile razy był zadowolony z siebie, sam sobie obiecywał w nagrodę niespodzianki jakieś. Więc w wigilię imienin swoich skupował sam sobie, niby bez wiedzy własnej, jakieś cacka, obrazki, złociste jabłuszka, jasełka i bawidelka, a to wszystko rozkładał wieczorem na stole i obstawiał stoczkami, niby zupełnie w sposób, jak to ongi przed wielu, wielu laty czyniła dla niego matka jego. A gdy nazajutrz wstał i obaczył te wiązania i obrazki, jasełka i jabłuszka złote, już nie było końca radości i pociechy jego. Podobnie i ja sobie czyniłem, obiecując odbyć tę podróż włoską. Choć, po prawdzie mówiąc, owe jabłuszka złociste, które wędrowca na owej włoskiej ziemi czekają, są to istne hesperyjskie jabłka życia naszego, które, wedle starego greckiego mitu, strzeżone są przez „troski trudu pełne, owe siostry ponure, co je zrodziła ciemna noc, a zrodziła je bez małżonka, bez miłości”. Jakoż te jabłka złote zdobył Herkules długim szeregiem niesłychanych prac, znojem krwawym i poświęceniem bez granic. A nie

lada też są owe obrazki i bawidelka, które Italia dla wędrowca przechowuje, boć to są dzieła piękności, bo to są arcydzieła wielkich mistrzów w sztuce!

Więc też mnie, jak każdego innego, nęciły ku sobie Włochy i tameczne sztuki pięknej cuda, bo kogoż one nie urzekną lubym czarodziejstwem swoim! One, jak wyleczają umysł życiem codziennym zbolały, tak promieniem wdzięków swoich rozświecają, ogrzewają uczucia nadziemską jasnością, wprowadzając je z ckliwej tutecznej doliny w świat radości przeczystych.

Bo przecież „człowiek nie tylko samym chlebem żyje!”, jest jeszcze inny chleb – chleb idealny, co umaczany w winie niebiańskiej poezji wzmacnia siły duchowe, by dotrwały do ostatka, a gdy pożyjesz chleb ten, już się zwiążesz przymierzem z tym, co zacne i wielkie, i pogodzisz się ze światem i z życiem, i z sobą.

Zaiste! We Włoszech możesz odświeżyć, odkąpać duszę widokiem dzieł arcymistrzów cyrkla, dłuta i pędzla. Italia jest piękności obiecaną ziemią, w niej zebrane, jakby w muzeum a galerii, pomniki a zadatki najważniejszych okresów sztuki. Tam w rozwaleniu, krzewem i zieleń porośla, wdzęczy się architektura grecka, tak pełna uroku i cichej harmonii, tam patrzy na wędrowca owo harde, pełne grozy a wzniosłego majestatu budowanie starego Rzymu. Na ziemi włoskiej artystyczny Hellenów duch skamieniał nieprzeliczoną ludnością rzeźbionych postaci, które, rodząc się w przeróżnych okresach rozwijającej się, kwitnącej i umierającej sztuki, jakby przez usta marmurowe opowiadają nam całą historię i wszystkie epoki klasycznej skulptury. I znowu owe obrazy malowane, owe mozaiki i wazy przechowane w miastach i grobowcach zapadłych, ziemią i popiołem zasypanych, lawą niby wiekiem trumny przywalonych, uczą nas, czym było malarstwo w starożytnym, klasycznym świecie.

Lecz skoro już na włoskiej ziemi nauczyć się możesz, jak się rodziła, żyła i umierała starożytnych mistrzów twórcza fantazja, tym ci więcej tam na pomnikach czasów chrześcijańskich zrozumieć zdołasz, czym była sztuka w stuleciach w Chrystusie wychrzczonych. Tam na żywe oczy widzisz, jak budowania starorzzymskie z wolną przeistaczają się na przybytki Boże, jak na zuchwałych zwaliskach pogańskiego przepychu wyrasta architektura domów Zbawiciela, jak ona, nabierając własnego tętna i własnego oddechu, staje się osobną, nową, nigdy dawniej niewidzianą sztuką. Tak architektura odbywa we Włoszech przemienienia swoje. Tutaj snuje się nic duchowa fantazji artystycznej przez pokolenia wszystkie i przez stulecia wszystkie, a bylebyś dojrzał tej nici, niby tajemniczej duchów przędzy, a obaczysz, jak to z siebie następnie się znienacka rodziły wszystkie architektoniczne formy i style chrześcijańskich ludów.

Wiecie też, że gdy nastąpiła godzina, już ona wskrzesiła we Włoszech rzeźbę, co rosła i rozwijała się piękną pod wodzą zacnych mistrzów, aż się nie stała przedmiotem tytanicznej miłości Michała Anioła, onego arcydzieła Włoch; ona wtedy, wzmógłszy się kochaniem jego w duchowładną moc, zatrzęsała do dna sercem człowieka.

Lecz jeżeli architektura, jeżeli rzeźba czasów chrześcijańskich tak świetnie promieniują na ziemi włoskiej pomnikami zacnymi, cóż dopiero rzecz o sztuce malowania? Ona, obrawszy sobie we Włoszech ojcowiznę swoją, roztuliła się tutaj piękną jak już nigdzie w żadnym narodzie, jak już nigdy w żadnym dziejowym okresie. Bo powiedzcie, czyli wszystkie inne ludy europejskie razem wzięte, w całym długim paśmie swojego żywota, zdobyły się na tak wielką liczbę tak wielkich geniuszy w malarstwie, jak ta jedna ziemia włoska! A malarstwo jest sztuką chrześcijańską, a malarstwo włoskie zrodziło się i rozwinęło o własnej mocy i potęgę. Bo gdy architektura i rzeźba ludów nowożytnych, w pierwotnych zaczątkach swoich, oparły się na wzorach klasycznych, póki nabrawszy własnego polotu fantazji, nie zrodziły, zwłaszcza w budownictwie, nowych i odrębnych stylów; przeciwnie, malarstwo urosło i wzmogło się we Włoszech, prawie bez wzorów i przykładów, puścizną ze świata klasycznego przekazanych. Wiecie, jak to włoskie malarstwo rozkwitło w różnych odrębnych szkołach, z których każda zapłonęła właściwą sobie dążnością, właściwą zaletą, a przecież one wszystkie, nawzajem się uzupełniając, złożyły jedną wielką całość, jedną wielką sztukę wszechnicą, mając za wspólne serce swoje piękność najwyższą z bezśmiertnych światów zrodzoną. I dotychczas, po świątyniach Pańskich, po pałacach, po przybytkach sztuki promieniają piękną te dzieła malowane i patrzą na nie pokolenia późne, a podziwienie przejmują je dreszczem, gdy widzą, jak przed ich oczyma, przed ich zmysłami, a w żywej obecności na doczesnym jawie, owe tajemnicze ducha wróżby, co były przy stworzeniu wszechrzeczy w serce człowieka włożone, przybierają na siebie formy cielesne, stając się piękną. I oddają późne pokolenia hołdy geniuszowi ludzkiemu, i składają dziękczynienia nadniebnemu Siewcy, co posiał te gwiazdy ludzkie wśród śmiertelnego świata.

Zważ zatem, jeżeli w tych Włoszech szczęśliwych nauczyć się możesz, czym architektura, rzeźba i malarstwo starożytności klasycznej, i czym jest architektura, rzeźba i malarstwo w historii chrześcijańskiej; jeżeli tam tych trzech rodzajów sztuki wypatrzeć zdołasz najglówniejsze zwroty i epoki w ich historycznym rozwoju, więc podobno jest nam po co odwiedzić te Włochy!

Wyznaję jednak, iż prócz tej ogólnej ponęty, wabiącej wszystkich pod niebo włoskie, miałem jeszcze osobny i osobisty powód. Jakoż, właśnie pod owe czasy, zabierałem się do skreślenia obrazu „dziejów artystycznej fanta-

zji” w historii powszechnej ludzkiego rodu (t. II i III, *List. z Krak.*), więc nie tylko miałem nadzieję, że ta wycieczka moja do Włoch pokrzepi umysł i nastroi go usposobieniem stosownym do pracy tego rodzaju, lecz ufałem, że mi ona dostarczy na czas długi wspomnień, niby duchowego chleba, i że będę miał znów na kilka lat czym żyć umysłowo, a na koniec rokowałem sobie, że ten przelot, choć pośpieszny, przez Włochy poda mi zaiste sposobność uzupełnienia wyobrażeń moich o wielu jeszcze dla mnie wątpliwych szczegółach historii sztuki we Włoszech; co nawet w pewnym względzie było obowiązkiem moim¹.

Choć atoli tuszyłem sobie, że ta wędrówka moja pójdzie na korzyść owej książki, którą skreślić miałem, mogłem jednak przewidzieć, że tylko drobna część spostrzeżeń i notat, w podróży mojej poczynionych, umieścić się zdoła w tym dziełku, bo ono miało być tylko ogólnym, pobieżnie rzuconym szkicem dziejów artystycznej fantazji. Tak się tedy stało, że mi się czepiła myśl skreślenia osobnego opisu tej wycieczki, który by, obok treści dotyczącej się scen natury i ludzi owych stron, *wyjaśnił zarazem ogólnym zarysem historią architektury, rzeźby i malarstwa, a to tak w czasach chrześcijańskich, jak i w starożytności klasycznej*. Ta myśl tak mocno mnie zajęła, iż postanowiłem u siebie wykonać ją wedle sił moich. Przewidywałem, że książka takowa mogłaby być właśnie uzupełnieniem owego szkicu dziejów artystycznej fantazji (t. II i III, *List. z Krak.*), bo co w nim winno być jedynie ogólną zasadniczą teorią, znalazłoby w takowym opisie podróży swoje udowodnienie, unaocznienie i praktyczne zastosowanie. *Tak przeto złożyłaby mi się w formie wędrówki przez Włochy, niby historia sztuki, wykazana na pomnikach rzeczywistych, istniejących za ziemi włoskiej*. Lubo atoli wiem, że sztuka roztoczyła się we Włoszech właściwym i wyłącznym sobie trybem, a więc różnym od jej historii w innych krajach Europy, jednak nikt też zaiste nie wątpi, że dokładniejsze wyświecenie różnych epok sztuki włoskiej wystarczy, aby nabrać nie lada wyobrażenia o jej dziejach u najcenniejszych ludów Europy. Wszak nawet owe właściwości włoskiej sztuki, o ile one rzeczywiście miejsce mają, właśnie podać mogą pożądaną porę do porównań i wyjaśnienia tego, co się w innych krajach działo.

Otóż przełożyłem szanownemu czytelnikowi – *cały zamiar i cel tej książki*.

Z tego założenia mojego nietrudno poznać, że w tej pracy będę miał głównie na względzie tę część publiczności naszej, która ani podróżowała we Włoszech, ani chce odbywać podobnej wędrówki; wszelako pilnując

¹ Jakoż, do moich dawniejszych obowiązków w Uniwersytecie, miałem właśnie świeżo sobie powierzone wykłady estetyki i historii sztuki (mianowicie architektury, rzeźby i malarstwa) w Szkole Sztuk Pięknych.

drogiej strzechy domowej, rada przecież zapoznać się nieco z historią architektury, rzeźby i malarstwa. Jednak mimo to zdaje mi się, iż nie zbłądzę, gdy w pracy tej, ile się da, zwrócę baczenie moje i na tych czytelników, którzy albo już byli we Włoszech, albo się do nich wybierają. Proszę atoli i najuprzejmiej ostrzegam, aby nikt nie mniemał, jakoby ta książka mogła mu zastąpić przewodnika. Bo nie tylko dziś nie brak już doskonałych przewodników, ogłoszonych w różnym języku, więc też nie ma czego powiększać ich liczbę; lecz nawet ich przeznaczenie jest inne, a inne będzie przeznaczenie książki niniejszej. Jakoż gdy przewodnik winien z natury swojej wymieniać i wyliczać wszystko, co piękne a ważne, nic w tym względzie nie opuszczając, przeciwnie, obecna książka moja, założywszy sobie skreślenie dziejów sztuki, winna głównie wybierać sobie małą liczbę z tych pomników i dzieł artystycznych, które są przedstawieniem sztuki i jej stylu w pewnej epoce i w pewnej miejscowości; lecz za to takowe wybrane pomniki i dzieła winny być w naszej książce ile możliwości dokładnie opisane, aby czytelnik mógł z nich nabrać wyobrażenia o typie społecznego okresu sztuki.

Rozumie się atoli, że mimo tych wszystkich chęci i życzeń moich ten zarys wycieczki mojej nie będzie sobie rościł prawa, aby miał uchodzić za istną historię sztuki; bo taka historia wymaga dzieła systematycznego, z osobna ku temu zakrojonego, a nie opisu podróży, w której przedstawienie dzieł sztuki, wedle następstw po sobie idących epok, nie zawsze od woli naszej zależy; a nadto, obraz mojej wycieczki, właśnie dlatego, że nim jest, obejmie zapewne wiele przedmiotów innych, nastręczonych przez podróż, a niemających żadnego związku z historią sztuki. Prócz tego nie braknie też, jak myślę, ustępów będących wpływem osobistego nastroju duszy, bo uczucia nasze, nawet mimo woli naszej, zabrzmią w nas i zadygocą, gdy się pojawią cuda natury i dziwy ludzkiego geniuszu, a trudno też, by ci nie zawtórowała w piersiach obca radość i obca boleść.

Otóż tak ułożywszy sobie pomysł do całej tej książki, jakoś nie lękałem się już czyjego z boku zarzutu, jakobym bez potrzeby pomnażał tłumny stek opisów Włoch, których i tak już bez liku na świecie. Bo naprzód dość widzieć, jak to się dzieje w innych literaturach europejskich! One choć tak są obfite w książki tego rodzaju, jednak im rokrocznie przymnażają się podróże do Włoch, a przecież nikt się tam nie krzywi na przybytek takowy. I arcysłusznie! Bo nigdy do syta napatrzeć się nie możesz temu, co z istoty swojej wielkie i piękne i treści głębokiej; owszem, im częściej do dzieł sztuki nawrócisz, tym silniej w sobie spotężniejesz i duchem urośniesz; bo piękność, podobnie jak prawda, jest bez granic i niewyczerpana nigdy; więc kto by w przedmiocie nieskończonym a bez granic widział jakieś granice i rzecz od dawna wyczerpaną, to chyba dla ograniczenia swojego własnego umysłu, a wyczerpanej treści ducha swojego. Widać tedy, że już dla tych powo-