

URSZULA BĘCZKOWSKA

Karol Kremer a Józef Kremer:
o obecności koncepcji estetycznych autora
Listów z Krakowa w praktyce architektonicznej
i konserwatorskiej krakowskich budowniczych
połowy XIX wieku

Obowiązujący w Krakowie ok. połowy XIX wieku model wykształcenia architektonicznego przewidywał pięcioletnie studia w Instytucie Technicznym pod kierunkiem Feliksa Radwańskiego¹, uzupełnione następnie dwuletnią aplikacją w strukturach miejscowej administracji budowlanej². W założeniu łączył więc on dwa, wyraźnie wydzielone, etapy edukacji: teoretyczny i praktyczny. Gdy jednak sięgniemy do źródeł z epoki, wyłania się z nich obraz kwestionujący jednoznaczność tak przeprowadzonego podziału. Z jednej bowiem strony w dokonywanych corocznie ocenach pracy pedagogicznej Radwańskiego wielokrotnie wówczas postulowano, aby jego uczniowie „w teorii architektonicznej większy postęp okazywali i nie za-

¹ J. Bialkiewicz, *Przemiany architektury krakowskiej w połowie XIX wieku*, Kraków 1994, s. 28.

² Archiwum Państwowe w Krakowie (dalej: APKr), WM 434, *Urządzenia Oddziału Budownictwa*, § 95.

kładali całej zalety na pięknym odrysowaniu budowli”³, z drugiej zaś, odnośnie do krakowskiego urzędu budownictwa formułowano opinie, że nie był on jedynie miejscem doskonalenia praktycznych umiejętności adeptów architektury, ale od momentu objęcia nad nim kierownictwa przez Karola Kremera⁴, stał się „jakoby budowniczą szkołą”⁵, której „wpływ (...) widocznym [był] w owym popędzie budowniczych ku estetycznej stronie zawodu”⁶.

Oddziaływaniu takiemu sprzyjał w tej instytucji m.in. tryb przygotowywania projektów, przewidujący obowiązek omawiania wstępnych pomysłów dotyczących realizowanych gmachów przez wszystkich zatrudnionych w urzędzie architektów oraz aplikantów. I choć ostateczny, materialny kształt, jaki dany twórca nadawał swojemu projektowi, zawsze zależny był od skali jego talentu, właściwego mu wyczucia formy, indywidualnej wrażliwości estetycznej etc., to leżąca u jego podstaw idea krystalizowała się w drodze wielogodzinnych dyskusji i stopniowego dochodzenia do najlepszych rozwiązań⁷. Konsultacje, te wpisane w codzienny harmonogram prac, stanowiły dla członków zespołu doskonałą okazję do wymiany poglądów i doświadczeń zawodowych, a także popularyzacji bliskich im koncepcji teoretycznych i estetycznych. Znaczenie tego forum trudno przecenić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że urząd zatrudniał większość spośród czynnych wówczas w Krakowie architektów, a wszyscy, którzy chcieli uzyskać pełnię uprawnień zawodowych, odbyć musieli w nim dwuletnią „praktykę”.

Najważniejsza rola w kształtowaniu postaw artystycznych pracowników i aplikantów urzędu budownictwa przypadła Karolowi Kremerowi nie tylko z uwagi na szerokie prerogatywy przyznane mu jako dyrektorowi tej

³ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej: AUJ), SI 577 (*Raporty o profesorach 1837/38 – 1845/46*), raport z roku 1839/40 (zob. też raport z roku 1841/42).

⁴ Karol Kremer piastował funkcję dyrektora urzędu w latach 1842–1854, zaś w latach 1854–1860 został przesunięty na stanowisko zastępcy dyrektora, a na jego miejsce powołano austriackiego urzędnika Konrada Schenkla. Zamieszczone w tym artykule uwagi na temat roli, jaką Kremer odegrał w krakowskim środowisku architektonicznym oraz informacje na temat funkcjonowania miejscowego urzędu budownictwa rozwinięte zostały w przygotowywanej przez autorkę pracy doktorskiej *Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837–1860*.

⁵ J. Łepkowski, *Wspomnienie o ś. p. Karolu Kremerze – budowniczym krakowskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 263, s. 273.

⁶ A. Stacherski, *O budowniczych krakowskich czasów naszych i stawianych przez nich budynkach*, w: J. Purchla, *O architekturze krakowskiej połowy XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 1987, t. 53, s. 131.

⁷ APKr, WM 434, § 21–25.

instytucji⁸, ale przede wszystkim dzięki niekwestionowanemu w środowisku autorytetowi jako znawcy stylów historycznych i zjawisk we współczesnej architekturze. Rozległa wiedza Kremera w dziedzinie estetyki i historii sztuki znajdowała potwierdzenie zarówno w jego praktycznej działalności architektoniczno-konserwatorskiej⁹, jak i rozprawach publikowanych na łamach „Rocznika Towarzystwa Naukowego Krakowskiego” (*Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, 1849¹⁰; *Wiadomość o niektórych starożytnych budynkach Krakowskich, ze stanowiska sztuki uważanych*, 1852¹¹). W swoich artykułach Kremer upowszechniał nowoczesne metody badań nad dziełami architektury i nieznaną jeszcze w Polsce, poprawną terminologię w zakresie stylów historycznych, a także podejmował problem odrębności rodzimej sztuki i próbował zdefiniować jej specyfikę¹². Według Stanisława Mieroszewskiego, słuchacza wykładów Karola Kremera z historii architektury (prowadzonych w latach 1839–1846 w prywatnym pensjonacie Józefa Kremera), „był to umysł wyższy, teoretyk, estetyk i nauczyciel pierwszorzędny, (...) [który przybliżał swoim uczniom] powstanie i przemiany każdego stylu, jego znamiona i filozoficzne znaczenie. Gdyby jego wykłady miały miejsce nie w Krakowie, w prywatnym Instytucie, ale w Berlinie lub Paryżu, byłyby mu zjednały sławę europejską”¹³.

⁸ Dyrektor urzędu budownictwa miał m.in. szerokie uprawnienia w zakresie określania programu aplikacji, dysponował decydującym głosem w trakcie obrad nad projektami, mógł zakwestionować (zarówno ze względów technicznych, jak i artystycznych) dokumentację rysunkową przygotowaną przez swojego podwładnego i nakazać mu ponowne jej opracowanie. Jego wpływ artystyczny na architektów zatrudnionych w urzędzie dokonywał się jednak przede wszystkim poprzez, potwierdzone źródłowo, próby ukierunkowywania ich zainteresowań. Kremer popierał studyjne wyjazdy zagraniczne współpracowników, zachęcał ich do prac naukowo-badawczych, udostępniał swój prywatny, bogaty księgozbiór architektoniczny, a także, w myśl obowiązku nałożonego na niego przez przepisy prawa, tworzył „gabinet modeli, prób materiałów budowlanych, wzorów rysunkowych itp. (...) służący do użytku nie tylko Budowniczych, ale i prywatnych, życzących sobie mieć objaśnienie o użyteczności jakiego nowego odkrycia”. Zob. *Urządzenie...* (przyp. 2), § 102.

⁹ C. Bąk-Koczarska, *Kremer Karol Roman*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej: PSB), t. 15, s. 270–272.

¹⁰ K. Kremer, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego” (dalej: RTNK) 1849, t. 19, s. 546–560.

¹¹ K. Kremer, *Wiadomość o niektórych starożytnych budynkach Krakowskich, ze stanowiska sztuki uważanych*, „RTNK” 1852, t. 21, s. 1–22.

¹² J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 91.

¹³ Zob. S. i S. Mieroszewscy, *Wspomnienia lat ubiegłych*, oprac. M. i W. Baryczowie, Kraków 1964, s. 99.

Tak entuzjastyczna recenzja dzisiaj budzić może zdumienie, gdyż spośród braci Kremerów to Józef, autor monumentalnych syntez z zakresu dziejów sztuki, cieszy się opinią wybitnego teoretyka i estetyka¹⁴. Bliskie pokrewieństwo pomiędzy Karolem Kremerem – osobą o kluczowym znaczeniu w gronie krakowskich budowniczych, wywierającą znaczny wpływ na kształtowanie się ich postaw artystycznych – a Józefem Kremerem – jednym z najbardziej cenionych estetyków polskich XIX wieku, w rozważaniach którego architektura znajdowała poczesne miejsce – prowokuje jednak pytania o możliwość traktowania pism autora *Listów z Krakowa* jako dokumentu stanu świadomości miejscowego środowiska architektonicznego i dopuszczalność ich wykorzystywania przy interpretacji zjawisk obecnych w lokalnym budownictwie około połowy XIX wieku. By odnieść się do tak sformułowanego problemu, należy najpierw zbadać charakter relacji pomiędzy myślą teoretyczną obu Kremerów. Pozwoli to następnie ocenić stopień zbieżności prezentowanych przez braci poglądów oraz rozstrzygnąć, na ile ich ewentualne podobieństwo było wynikiem jednostronnego oddziaływania (którego źródłem byłby oczywiście Józef Kremer), na ile zaś konsekwencją wzajemnych wpływów i inspiracji. Ustalenia te stanowić mogą dopiero punkt wyjścia do rozważań nad recepcją estetyki i historiografii Józefa Kremera w krakowskim środowisku architektonicznym. W tym zakresie postawić należy pytanie, czy koncepcje estetyczne autora *Listów z Krakowa*, a także prezentowany przez niego sposób rozumienia i postrzegania dawnej oraz współczesnej architektury znajdowały odzwierciedlenie w praktyce konserwatorskiej i architektonicznej miejscowych budowniczych, albo czy obecne były w powstających w tym kręgu publikacjach o sztuce.

* * *

„Śmiercią mojego brata Karola ugodzony zostałem raną serdeczną, która przez życie całe się nie wygoi. Bo ja z Karolem złączony byłem węzłem silniejszym niż pokrewieństwa, bo nas wiązała przyjaźń serdeczna, byliśmy sobie jakby wzajemnym dopełnieniem, myśmy jednym głosem mówili”¹⁵ – pisał Józef Kremer do Józefa Łepkowskiego w kwietniu 1860 roku, w kilka miesięcy po nagłej, przedwczesnej śmierci młodszego brata. Już pobieżne zestawienie drukowanych studiów obu Kremerów przekonuje, że tego zasygnalizowanego w liście duchowego powinowactwa nie można traktować jedynie jako dyktowanej nastrojem chwili figury retorycznej, bądź odnosząc wyłącznie do sfery prywatnej. Krąg wspólnych zainteresowań (obej-

¹⁴ J. Dużyk, *Józef Kremer*, w: PSB, t. 15, s. 268.

¹⁵ Biblioteka PAN w Krakowie (dalej: BPAN), rkps 4665/1.

mujący estetykę, teorię, filozofię oraz historię sztuki, a także archeologię i restaurację zabytków), rodzaj podejmowanej problematyki naukowej oraz sposób jej ujęcia – wszystko to wskazuje na bliskość postawy badawczej obu braci.

Przy głębszej analizie twórczości piśmienniczej Kremerów okazuje się jednak, że mamy do czynienia także z zasadniczym podobieństwem ich publikacji. Wyraża się ono przede wszystkim w „heglowskich” w genezie rozważaniach historiozoficznych i historiograficznych, determinujących ogólną wymowę tych rozpraw, oraz w sposobie rozumienia dzieła sztuki¹⁶. Co więcej, obaj bracia momentami posługują się nawet identycznymi obrazami, czasem dla przekazania podobnych, czasem zaś niemających ze sobą nic wspólnego idei. Jaskrawego przykładu dostarcza fragment z pierwszego tomu *Listów z Krakowa* (1843), w którym Józef, krytykując współczesnych sobie pisarzy francuskich, określonych przez niego mianem naturalistów (m.in. Balzaka, Sand), stawia przed sztuką postulat idealizacji i unikania silnych, dramatycznych emocji: „Powołaniem sztuki jest, ażeby wskazać wyższą naturę człowieka, nie ginącą choćby w najgłębszym i najsromotniejszym poniżeniu jego (...) Niechaj się figury autorów onych [owych „naturalistów – UB] uczą umierać od prostych Gladiatorów rzymskich, co z raną śmiertelną w piersiach konali na krwawej arenie: gdy w gasnącej żrenicy zakołysało się niebo i amfiteatr z tysiącami widzów obracał się niby wirem zawrotnym, wtedy wzgardzony ten Gladiator przypomina sobie, – iż to lud rzymski na niego patrzy; z ogromnym mozołem i z pełnym boleści trudem układa ciało swoje, nadaje mu postawę godną, estetyczną, by w obecności tego ludu co był świata królem, legnąć z zachością zdołał. A tak żywota swojego poniżenie kończył, równając się z Cezarem, Pompejuszem, boć i te harde olbrzymy starożytności upadając w krwi swojej, zakrywali togą oblicze, by świat nie obaczył ich rysów, znieważonych może ostatnim wyrazem fizycznej boleści”¹⁷.

Ten sam obraz, choć znacznie mniej rozbudowany, a przy tym trochę nieporadnie skonstruowany, posłużył kilka lat później Karolowi Kremerowi dla wyrażenia przekonania, iż każda epoka historyczna przemawia jednym, wspólnym głosem, będącym wyrazem ducha danego czasu: „W starożytnym świecie każdy grek pojmował piękność, cały lud grecki przysłuchiwał się wygłaszanym poezjom; gladiator padający pod ostrzem przeciwnika,

¹⁶ Problematykę tę, odnośnie do twórczości estetycznej Józefa Kremera, analizuje bliżej S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę*, w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 256–271.

¹⁷ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843, s. 181–182.

nadawał omdlewającemu ciału postać, która mogła wywołać poklask u artystycznego ludu”¹⁸.

Powyższa konfrontacja niewątpliwie przekonuje, że przywołany *passus* z rozprawy Karola Kremera jest wtórny wobec tekstu brata. Wydaje się, że tak zarysowaną zależność można rozciągnąć także na te fragmenty dzieł architekta, które dotyczą ogólnych zasad estetyki oraz przyczyn i mechanizmów przemian formalnych zachodzących w języku plastycznym kolejnych epok¹⁹. W tym zakresie budowniczy poruszał się chyba zdecydowanie mniej swobodnie od brata, dlatego chętnie adaptował jego koncepcje i sugestywny, przemawiający do wyobraźni czytelników język. Trudno natomiast odmówić samodzielności zasadniczym częściom prac naukowych Karola Kremera, obejmującym wyniki badań struktury architektonicznej opisywanych dzieł, ich wnikliwą analizę formalną i precyzyjne datowanie, oparte na rozróżnieniu poszczególnych faz stylowych, określonych przy użyciu najnowszej nomenklatury²⁰.

Takie wnioski znajdują potwierdzenie również w zestawieniu dat wydania pism obu braci. Wszystkie prace estetyczne Józefa Kremera, poza pierwszym tomem *Listów z Krakowa* (gdzie autor zajmował się rozważaniem ogólnych zasad estetyki i dziejami artystycznej fantazji, nie znał jeszcze prawidłowej terminologii z zakresu epok stylowych, dzieła sztuki odbierał w kategoriach nastroju, poddając się raczej ich emocjonalnemu oddziaływaniu, niż analizując ich strukturę formalną), powstały bowiem kilka lat po ogłoszeniu drukiem dwóch rozpraw Karola Kremera, w których zaproponował on, po raz pierwszy w rodzimym piśmiennictwie, nowoczesne metody studiów nad zabytkami architektury, a także wprowadził poprawną chronologię stylów średniowiecznych i prawidłowo wywiódł ich genealogię²¹. Pełen wykład dziejów sztuki, pióra Józefa Kremera, swą szczegółowością i rozmachem znacznie przewyższający szkice jego brata, rozwinięty został dopiero w publikacjach z drugiej połowy lat 50. XIX wieku (*Podróż do Włoch*²², *Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyńska*²³ i *O tryptyku z wystawy archeologicznej*²⁴). Zawierał on już obszerny opis

¹⁸ K. Kremer (przyp. 11), s. 3.

¹⁹ Tenże (przyp. 10), s. 548–550; tenże (przyp. 11), s. 1–6.

²⁰ K. Kremer (przyp. 10), s. 550–557; tenże (przyp. 11), s. 8–10, 13–21.

²¹ Tenże (przyp. 10), s. 548–551. Zob. też J. Frycz (przyp. 12), s. 91.

²² J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 1–5, Wilno 1859–1864.

²³ Tenże, *Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyńska*, Kraków 1856.

²⁴ Tenże, *O tryptyku z Wystawy Archeologicznej Krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*, Wilno 1859.

dzieł sztuki oraz trafne charakterystyki poszczególnych stylów, szeroko wyjaśniając ich pojawienie się w kontekście zachodzących przemian kulturowych i odsyłając do szerokiego materiału porównawczego.

Powracając do problemu relacji naukowych łączących obu braci, wydaje się, że można je postrzegać w kategoriach oddziaływania dwustronnego, gdzie Józef Kremer zawdzięczałby wpływowi brata przyswojenie i rozwinięcie metody patrzenia na zabytki architektury, wyróżniania faz ich budowy, czujnego tropienia rozwiązań oryginalnych, wreszcie datowania na podstawie najmniejszych detali²⁵. Te nowo nabyte umiejętności ujawnił on szczególnie w licznych fragmentach prac poświęconych budowlom krakowskim (kościół NMP, Franciszkanów, Kolegium Jagiellońskie). Przy większości opisywanych przez niego gmachów Karol Kremer prowadził prace restauratorskie.

Wspomniany dialog, nawiązany przez obu braci na płaszczyźnie wspólnych zainteresowań, inspirujący i wzajemnie wzbogacający w dziedzinie badań naukowych, doprowadził także do wypracowania pewnych koncepcji konserwatorskich, realizowanych w latach 40. i 50. XIX wieku przez Karola Kremera. Idea, która leżała u ich podstaw, musiała być z przekonaniem podzielana przez obu Kremerów, skoro wiele lat po śmierci brata Józef Kremer, mając okazję wypowiedzieć się w sprawie projektów kolejnych restauracji planowanych wobec gmachów, przy których kiedyś pracował Karol Kremer, powrócił do tamtych dawnych pomysłów, choć w opinii wielu mu współczesnych wydawały się one już wtedy nieaktualne. Np. w ekspertyzie przygotowanej dla komisji zajmującej się odbudową Sukiennic (1867), wbrew wyrażanym wówczas w Krakowie poglądom o konieczności przywrócenia gmachowi szaty gotyckiej (reprezentowanym m.in. przez Józefa Łepkowskiego i Władysława Łuszczkiewicza, zwolenników purystycznej restauracji w duchu „viollet-le-ducowskiej” jedności stylowej)²⁶, nawiązał Józef Kremer do zamysłu wyrażonego w niezrealizowanych planach brata, powstałych ok. roku 1852, by „charakter stylu istniejącej dziś attyki, wziętym

²⁵ Należy zaznaczyć, że ów praktyczny wymiar naukowego warsztatu Józefa Kremera, korygujący i rozsadzający pewne apriorycznie przyjęte kategorie estetyki Hegla, wiele zawdzięczał zapewne także najnowszemu, zwłaszcza niemieckim, publikacjom z dziedziny historii sztuki (Kugler, Lübke, Burckhardt).

²⁶ J. Łepkowski, *Sukiennice Krakowskie*, w: tenże, *Z przeszłości. Szkice i obrazy*, Kraków 1862, s. 114–115. Zob. też polemikę prasową wokół stylu restauracji Sukiennic w 1861 roku, która miała duże znaczenie dla wykrystalizowania się postaw obecnych w późniejszych dyskusjach nad tym problemem („Czas” 1861 nr 141, 142, 159, 162, 185).

(...) [był] za podstawę ornamentyki budowli całej”²⁷. W uzasadnieniu tej decyzji, w oparciu o szczegółową analizę stylową, Józef Kremer dowodził, że o obecnym wyrazie architektonicznym Sukiennic decydują elementy późniejszego „renesans[u] przechylając[ego] się już w styl barokko”²⁸, zaznaczające się przede wszystkim w formach owej attyki. I choć podzielał stanowisko swoich adwersarzy, że zasadniczo „styl ten już cechuje czas przekwitania sztuki budowniczey, to sprawiedliwość wymagała jego zdaniem, by przyznać, iż nasze Sukiennice są jednym z najpiękniejszych dzieł jego”²⁹. Ostatecznie więc konkludował, że „w przyszłym planie do odbudowania Sukiennic należeć będzie uwzględnienie tego stylu – i że w nowych częściach, gdyby jakie przybudować przyszło, wypadnie czerpać z tej attyki motywy architektoniczne i dekoracje”³⁰. Podobnie uczestnicząc w pracach komitetu (1869), mającego za zadanie przygotowanie programu dekoracji ścian restaurowanego niegdyś przez Karola Kremera dziedzińca Kolegium Jagiellońskiego (1839–1845, 1854–1860), Józef Kremer proponował stworzenie galerii malarskich portretów sławnych osób związanych z historią Uniwersytetu, będącej jakby uzupełnieniem i kontynuacją grupy wizerunków rzeźbiarskich, która wiele lat wcześniej umieszczona została przez jego brata na zewnętrznych elewacjach gmachu. Józef Kremer postulował wprowadzenie w górnych partiach ścian zespołu herbów, przewidzianych w pierwotnej koncepcji architekta, ale nieprzeprowadzonej wówczas do końca³¹. W tym kontekście na uwagę zasługuje wreszcie program restauracji Barbakanu sformułowany przez Józefa Kremera na zlecenie Magistratu (ok. 1869). Z treści jego zapisów wynika, że Kremer wyraźnie pragnął zachować budowlę w takiej postaci, jaką nadały jej prace konserwatorskie jego brata (1839–1841)³², proponując jedynie wymianę pokrycia cynkowego na dachówkowe oraz zasklepienie bramy wejściowej. „Takie zasklepienie (...) sprawiłoby, iż patrząc ze strony baszty na wnętrze rotundy, nasz wzrok

²⁷ J. Łepkowski (przyp. 26), s. 98–114; A. Sudacka, *Sukiennice Krakowskie w XIX wieku – bazar czy świątynia sztuki?*, „Rocznik Krakowski” 1995, t. 61, s. 80.

²⁸ J. Kremer, *Kraków wobec Polski i Sukiennice jego oraz słowo o Bramie Floriańskiej*, Kraków 1870, s. 40.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ AUJ, S I 190, pismo K. Kremera z 30 III 1841; AUJ, S II 1019, pismo J. Kremera z 3 I 1869. Więcej na temat restauracji Kolegium Jagiellońskiego pod kierunkiem K. Kremera zob. K. Estreicher, *Collegium Maius. Dzieje Gmachu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CLXX, „Prace z Historii Sztuki” 1968, z. 6, s. 208–249.

³² M. Borowiejska-Birkenmajerowa, *Barbakan krakowski*, Kraków 1979, s. 120–124.

ujrzałyby jej dziedziniec w jasnym świetle słonecznym, a to po przez ową szyję sklepioną, ściemnioną, co jak zawsze w podobnych razach wzmogłoby urok perspektywiczny”³³. Dążność do aranżowania architektury, aby zapewnić malarski sposób jej odbioru, stanowiła znowu model percepcji wypracowany w „kręgu Kremerów” o wiele wcześniej, przy okazji przeprowadzanej przez Karola Kremera restauracji krakowskiego kościoła Franciszkanów (1850–1854)³⁴, a następnie szczegółowo opisany przez Józefa Kremera w *Podróży do Włoch*: „gdy patrzymy przez przestrzeń bliższą, a zaciemnioną na przedmioty dalsze, a oblane światłem jasnym, mocnym – wtedy zdaje nam się, jakby ten dalszy widok cofnął się jeszcze do większej odległości, ale już w ożywionym zarysie, ale już w barwach eterycznych; on niby się zmniejsza, a przecież zagra we wszystkich szczegółach swoich; a ta wyrazistość, to światło spotęgowane, nastrojone do wyższych tonów, mający zmysły, opływając magicznym czarodziejstwem scenę całą (...) wtedy ten świat daleki oblewa się poświatą poetyczną, artystyczną”³⁵. Gdy więc, umiejętnie wykorzystując owe „prawa optyki”, w świątyni Franciszkanów przebito główne drzwi wejściowe w fasadzie zachodniej, naprzeciw prezbiterium, a nad nimi otwarto „okno arcywielkich rozmiarów, [wtedy] główna nawa zalana została wysoką jasnością lecz następnie nawa poprzeczna wraz ze środkiem kościoła, kędy te nawy krzyżują się z główną, zyskała światło prawie mroczne, szare; aż w końcu kościoła, zabrzmiało znowu światło potężne, wysokie. (...) Więc jeżeli dziś staniesz przy głównym portalu – przybliżał Józef Kremer uzyskany w ten sposób efekt – już wtedy przez szare i niby wieczorne światło środkowego kościoła widzisz ołtarz wielki i całe obejście jego zanurzone w jasności, otulające dziwną muzyką światła i barwę architekturę pradiadową”³⁶.

* * *

Wykazana na kilku przykładach daleko idąca zbieżność poglądów obu Kremerów przekonuje, że teorie estetyczne rozwijane przez autora *Listów z Krakowa* na kartach jego dzieł stanowiły także wykładnik przekonań Karola Kremera. Można się zatem spodziewać, że był on rzecznikiem podzielanym i współtworzonym przez siebie koncepcji w środowisku architektów

³³ J. Kremer (przyp. 28), s. 67.

³⁴ Więcej na temat tych prac restauratorskich zob. W. Bałus, *Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu*, w: W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, Kraków 2004, s. 102–107.

³⁵ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 2, Wilno 1859, s. 71–72.

³⁶ Tamże, s. 72.

skupionych wokół urzędu budownictwa. By ustalić, w jakim stopniu miejscowi twórcy rzeczywiście przejęli zapatrywania Józefa Kremera na temat architektury dawnej i współczesnej oraz na ile określiły one ich postawy artystyczne, najpierw pokrótce przeanalizowane zostaną najważniejsze aspekty Kremerowskich teorii.

Józef Kremer, jako pierwszy w naszym piśmiennictwie, przeprowadził poprawną periodyzację dziejów architektury aż do końca czasów nowożytnych, wyróżniając następujące epoki: antyczną (obejmującą architekturę grecką i rzymską), starochrześcijańską (wyrażającą się na Wschodzie stylem bizantyńskim, zaś na Zachodzie odpowiadającym mu stylem bazylikowym), średniowieczną (którą współtworzyły style: romański i gotycki), oraz nowożytną (na którą składały się renesans, barok i rokoko). Estetyk poprawnie określał granice chronologiczne kolejnych okresów stylowych, trafnie wykazywał ich cechy charakterystyczne, ze wskazaniem odcieni właściwych dla poszczególnych krajów, a całość swoich wywodów bogato ilustrował przykładami³⁷. Wychodząc z założenia, że „przeistoczenia i metamorfozy świata nigdy nie spoczywają, że każda epoka ma w sobie już zarody następnej”³⁸, wyróżniał style przejściowe³⁹. Każda formacja stylowa stanowiła dla Kremera wyraz ducha danej epoki, a zatem silnie uwikłana była w całość kształtu historyczno-kulturowych uwarunkowań danego czasu. Kolejne style pojawiały się zatem jako odbicie głębszego procesu przemian ideowych zachodzących w dziejach ludzkości⁴⁰.

³⁷ Najpełniejszy wykład historii architektury Józef Kremer przeprowadził w *Podróży do Włoch*, zwłaszcza w tomie 5.

³⁸ J. Kremer (przyp. 24), s. 29.

³⁹ W literaturze polskiej co najmniej do lat 60. XIX wieku panował chaos w zakresie terminologii i chronologii stylów. Poprawna periodyzacja i nomenklatura pojawiły się pracach badaczy francuskich już w latach 20. XIX wieku (w odniesieniu do stylów średniowiecznych, głównie romanizmu, m.in. u Gerville’a, Caumonta; pojęcie renesansu w znaczeniu wydzielonej epoki w historii kultury wprowadzili m.in. Montor, Montabert), a w wielkich syntezach badaczy niemieckich – w latach 40. XIX wieku (przełomowe dla ich popularyzacji były zwłaszcza dzieła Kuglera, Schnaasego i Hübscha). Badania nad barokiem były nieco opóźnione – ich początki przypadają na połowę lat 50. (Burckhardt); zob. G. German, *Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas*, London 1972, s. 45–51; W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały sesji SHS. Łódź, listopad 2002*, Łódź 2003, s. 16; M. Zgórniak, *O znaczeniu pojęcia „renesans” w XIX wieku*, w: tamże, s. 41; V.L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris 1980, s. 58–59. Na temat kształtowania się koncepcji „stylów przejściowych” zob. K. Niehr, *Gotikbilder-Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999, s. 187–191.

⁴⁰ J. Kremer (przyp. 17), s. 250.

Wyjątkowo dużo uwagi poświęcił Kremer w swych pracach stylom średniowiecznym, romanizmowi i gotykowi, które były dla niego manifestacją chrześcijańskiego ducha i, mimo znaczących różnic formalnych, pozostawały w jego przekonaniu pokrewnymi, bo wyrastały na gruncie tej samej myśli⁴¹. O ile jednak budownictwo romańskie⁴², rozwijające się pod patronatem hierarchii kościoła, było – według Kremera – tak jak ona „hierarchicznie uroczyste, zdyscyplinowane (...), przemawia[jące] świątecznie i poważnie do rzeszy pobożnej, [pełne] ładu i porządku”⁴³, o tyle gotyckie, wyrosłe na gruncie indywidualizmu właściwego średniowiecznej kulturze mieszczańskiej, odznaczało się wszechobecnym „rozpojedynczeniem i rozjednostkowaniem”⁴⁴, wyrażającym się nie tylko w formach poszczególnych budowli, ale także w istnieniu regionalnych i narodowych odmian ówczesnego stylu⁴⁵. Architektura gotycka zyskiwała jednak w interpretacji Kremera przede wszystkim mistyczną wymowę, a gotyk stawał się stylem najpełniej odzwierciedlającym żarliwość religijną późnego średniowiecza i doskonale współgrającym ze stanem religijnego uniesienia, a tym samym najlepiej odpowiadającym budownictwu sakralnemu⁴⁶. „Skądże (...) ta świątelnica uderza Cię taką potęgą niewymowną? Zkąd ci to mrówie uszanowania, te dreszcze czci i podziwienia chodzą po duszy? (...) Bo to budowanie jest jak Boży świat, jak wszechnica stworzenia”⁴⁷. W architekturze gotyckiej „materia odrodzona zmartwychstaniem, uskrzydłona duchem – zdaniem Kremera – zuchwale ulatuje w górę, zrywa z rzeczywistością. (...) tutaj lekkość form, dźwigających ogromne masy jest zwiastunem przewagi ducha nad naturą i przemożenia ciężkiej materii”⁴⁸. W swej pierwszej publikacji, idąc za wczesnymi niemieckimi romantykami, Kremer przekonywał, że gotyk jest wyrazem niczym nie ograniczonej wolności, a zatem nie określał

⁴¹ Tenże (przyp. 35), s. 52–54.

⁴² Pojęcie to, wprowadzone do polskiego piśmiennictwa o sztuce przez K. Kremera, u Józefa pojawiło się po raz pierwszy w trzecim tomie *Listów z Krakowa*. Zob. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3, Wilno 1855, s. 488.

⁴³ Tenże (przyp. 35), s. 51–52.

⁴⁴ Tenże (przyp. 42), s. 420–421.

⁴⁵ Tenże (przyp. 42), s. 422–424, 427; tenże (przyp. 24), s. 51–61.

⁴⁶ Przekonanie, że styl gotycki jest najbardziej stosowny dla budownictwa sakralnego, było wówczas powszechne (Pugin, Lübke, Kallenbach); P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury XIX w.*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” DXXV, „Prace z Historii Sztuki” 1979, z. 15, s. 50–52, 54–55, 58–59.

⁴⁷ J. Kremer (przyp. 42), s. 430–431.

⁴⁸ Tenże (przyp. 42), s. 430–431.

⁴⁹ Tenże (przyp. 42), s. 414.

go żadne normy, reguły, zasady⁴⁹. Z czasem jednak, zapewne pod wpływem prac Boisserée, Heideloffa czy Hoffstadta⁵⁰, szukał matematycznej interpretacji porządku, który legł u podstaw koncepcji gotyckiej świątyni: „A przecież zdaje się, że na dnie tej fantazji, niby bez granic wolnej, były prawidła krepujące ją, nakazujące przeróżne kombinacje i przeróżne połączenia liczb, figur jeometrycznych”⁵¹. Wreszcie w kolejnych pracach Kremer stopniowo, choć niechętnie, zaczął akceptować utrwalające się w zachodniej literaturze (przede wszystkim u Viollet-le-Duca, Essenweina) przekonania o konstrukcyjnej naturze gotyckiego stylu, choć były one sprzeczne z jego poglądami na temat samej istoty architektury, postrzeganej w kategoriach czysto ideowych. Nie chcąc więc wycofać się całkowicie ze swych wcześniejszych teorii, estetyk podjął próbę ich eklektycznego włączenia w nowy system interpretacji gotyku: „Wszak nie przeczę, że słuszność mają znawcy, którzy w najświeższych czasach twierdzą, że styl gotycki jest arcylogiczny (arcykonsekwentny) ze sobą – to prawda – przecież trudno z drugiej strony zaprzeczyć, że myśl główna, pierwotna, rodząca ten styl, była wskroś fantastyczna, a raz ją przyjąwszy, trzeba było razem z nią przyjąć wszystkie dalsze konsekwencje a następstwa jej, co też uczyniono z całą logiką”⁵².

Interesujący wydaje się także stosunek Kremera do renesansu⁵³. W jego ujęciu epoka ta, mimo nawiązania do form sztuki antycznej i ponownego zwrócenia się ku materializmowi, nie była o dziwo neopogańska, lecz w sensie ideowym stanowiła kontynuację średniowiecza i rozumiana była przez estetyka jako formacja kulturowa silnie nasycona duchem chrześcijańskim⁵⁴.

⁴⁹ Tenże (przyp. 42), s. 410, 428.

⁵⁰ S. Boisserée, *Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln*, München 1843; C.A. Heideloff, *Die Ornamentik des Mittelalters*, Nürnberg 1846; F. Hoffstadt, *Gotisches ABC*, Frankfurt/Main 1840.

⁵¹ J. Kremer (przyp. 42), s. 428.

⁵² Tenże (przyp. 35), s. 48.

⁵³ W pierwszym tomie *Listów z Krakowa* Kremer nie stosował jeszcze terminu „renesans”, lecz odwoływał się do określenia czasu powstania dzieł (np. „architektura XVI wieku”). Po raz pierwszy pojęcie „renesans” pojawiło się w trzecim tomie *Listów...* W późniejszych pracach autor wprowadził rozróżnienie na renesans (architektura XV wieku) oraz właściwe odrodzenie antyku (architektura wieku XVI), w czym pozostawał bliski Franciszkowi Maksymilianowi Sobieszczańskiemu: J. Kremer (przyp. 42), s. 265, 488–489; tenże, *Podróż do Włoch*, t. 5, Wilno 1864, s. 777–781; F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa 1849, s. 3.

⁵⁴ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 4, Wilno 1861, s. 320. Na temat ambiwalentnego traktowania renesansu w XIX wieku – bądź jako stylu chrześcijańskiego, bądź jako manifesta-

Najbardziej zaskakujące są jednak uwagi Kremera na temat baroku, tego „budowania (...) ubiegającego się za efektem, pełnego kaprysów i fiochów samowolnych, nieusprawiedliwionych żadną przyczyną konstrukcyjną”⁵⁵, szumn[ego], buńczucz[n]ego, trąbiąc[ego], wabiąc[ego] hałaśnie uwagę ku sobie”⁵⁶. Wprawdzie pod względem estetycznym barok stanowił dla Kremera znak upadku sztuki, w czym autor pozostawał typowym przedstawicielem swoich czasów, w odróżnieniu jednak od większości mu współczesnych uważał on, że „potępienie bezwzględne epoki baroko byłoby niesłusznoscią, bo trudno jej zaprzeczyć i znakomitych zalet”⁵⁷, a co więcej nie uchylał się on od trudnego zadania, jakim było bliższe zdefiniowanie tej tendencji stylistycznej⁵⁸. Opierając się na ustaleniach Jacoba Burckhardta, który jako pierwszy dokonał charakterystyki sztuki barokowej⁵⁹, Kremer wskazał jej następujące wyróżniki: nadmiar dekoracji, malarski, światłocieniowy sposób kształtowania dzieł, dynamika układów oraz współdziałanie architektury i wystroju wnętrz w celu osiągnięcia jednolitego efektu artystycznego⁶⁰. W konkluzji swych rozważań przekonywał zaś, że „tej spaczanej, skrzywionej epoce [baroku] można jeszcze przebaczyć, bo ten styl wyrósł z jej własnego serca, zgadzał się zupełnie z jej sposobem widzenia rzeczy: on był jej własnością. Ta epoka tak rzeźbiła, tak budowała, bo nie mogła inaczej”⁶¹. Zdaniem Kremera jeśli więc określona formacja stylistyczna nie odpowiada naszym wyobrażeniom na temat dobrego smaku, powinniśmy zawiesić sąd i próbować oceniać ją w kategoriach dla niej właściwych, nie zaś według jednej, ogólnej, uniwersalnej kategorii piękna. Żadna epoka nie daje się bowiem sprowadzić do drugiej, każda ma swoje miejsce w dziejach i swój własny, sobie tylko właściwy wyraz⁶².

cji poganizmu, zob. W. Bałus, *Przeciw nagości i pogaństwu. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX*, w: *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 125–127.

⁵⁵ J. Kremer, *Podróż...* (przyp. 53), s. 783.

⁵⁶ Tenże (przyp. 23), s. 13.

⁵⁷ Tenże (przyp. 53), s. 783.

⁵⁸ O powszechnym do połowy lat 50. XIX wieku „wypychaniu” baroku poza granice historii sztuki, nie tylko z powodu jego negatywnej oceny estetycznej, ale także niemożności zdefiniowania tej formacji stylowej, por. W. Bałus, P. Krasny, *Wiek XIX wobec baroku. Dwie strony medalu* (w druku).

⁵⁹ J. Burckhard, *Der Cicerone. Ein Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Wien–Leipzig 1858, s. 291–322.

⁶⁰ J. Kremer (przyp. 53), s. 541–542; tenże (przyp. 54), s. 76.

⁶¹ Tenże (przyp. 54), s. 320.

⁶² Por. W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje” 1995, nr 3, s. 69–80.

Stwierdzenie takie prowadziło Kremera do ważnych konsekwencji w zakresie pojmowania restauracji dzieł sztuki dawnej. Odżegnywał się on mianowicie od pomysłów puryfikacji wnętrz średniowiecznych kościołów, dopuszczając usuwanie z nich barokowego wyposażenia tylko wówczas, gdy było ono już zniszczone i nie nadawało się do użytku. Swe postulatory odnośnie do poszanowania zabytków ruchomych niezależnie od ich stylu wyraził Kremer opisując katedrę na Wawelu i zgromadzone w niej dzieła sztuki, które samoistnie, naturalnie narastały w jej wnętrzu poprzez wieki: „Nie mówmy tedy, że ten lub ów pomnik nie nadaje się ze stylu do architektury katedry naszej i do otoczenia swojego. Bo każdy styl jest tutaj naprawdę wieszczem swojego okresu”⁶³, „(...) żadne pokolenie nie przeszło milczkiem po tym przybytku, każda epoka zostawiła w nim, jakby na zadatek a na pamiątkę po sobie, dzieło swojej sztuki, którą utworzyła wedle właściwych uczuć swoich, wedle właściwego sobie stylu a zapatrywania się społecznego jej świata. W takowym przybytku nie widzisz samowoli, bo te pomniki jego mnożą się w nim z własnej siły i same przez się, jak one drzewa w odwiecznej samorodnej puszczy bożej, które same się sieją, same rosną i bujają w konary, gałęzie, liście i kwiaty”⁶⁴.

Jeśli chodzi o architekturę współczesną, Kremer, konstatując w „puginowskim” stylu mierność i bylejakość swojej epoki oraz cechujący ją brak indywidualizmu i fantazji⁶⁵, piętnował budownictwo będące „prawdziwym symem naszych czasów (...) trzeźw[e], rozsądn[e], prozaiczn[e] jak rachunek kupiecki (...) [które] ze swej istoty nie ma wydatnego charakteru (...) [tak jak] i terażniejsi ludzie, mają [oni] wprawdzie twarze, ale brak im fizjonomii”⁶⁶. Zdaniem Kremera współczesność, zamiast dociec własnej tożsamości, wsłuchać się we właściwy sobie rytm, odwołuje się jedynie do dziełnictwa przeszłości, traktując dostarczane przez nią rozwiązania jak łatwe do zaaplikowania szablony. O ile jednak możliwe jest powtórzenie kształtów dawnego budownictwa, o tyle nie sposób już odtworzyć ducha epoki, która je zrodziła, a zatem naśladownictwo takie zawsze będzie miało cha-

⁶³ J. Kremer (przyp. 23), s. 14.

⁶⁴ Tamże, s. 9.

⁶⁵ Zob. A.W.N. Pugin, *Contrasts: or a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*, London 1841 (por. polskie tłumaczenie pt. *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspaniałych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami współczesnymi; pokazanie obecnego upadku smaku*, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1770–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 467–472).

⁶⁶ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 1, Wilno 1859, s. 31.

rakter pustej formy: „Artyzm dzisiejszej Europy, z równą łatwością jak gotykę stwarza dzieła greckie, rzymskie bazylikowe, bizantyńskie, romańskie, renesansowe, rokoko, a nawet egipskie, chińskie, mauretańskie itd. My wszystko umiemy, my wszystkiego dokonamy, co stworzyła historia sztuki przez tysiące lat z okładem. Ta jednak mądrość dzisiejszego artysty pochodzi stąd, iż on tworzy głową, a nie natchnieniem, iż wie doskonale, co inne stulecia stworzyły, a sam jest bez istnej twórczej potęgi, bo go nie stać na styl własny, wyłącznie jemu właściwy”⁶⁷.

Jeśli nawet Kremer ostatecznie pogodził się z tą twórczą niemocą swoich czasów, uważał, że sięganie do stylu minionych epok, niczym do garderoby teatralnych strojów, winno być ujęte w pewne normy, najbardziej oburzało go bowiem obserwowane w tym względzie rozpasanie: „Spójrzysz na browar, rzekłbyś że to kościół; na owczarnię, że to ratusz; obaczysz karczmę podobną do galerii obrazów, a dwór do obory”⁶⁸. Tymczasem, jak pisał Kremer, „my, którzyśmy się wszystkich stylów przeszłości nauczyli na pamięć, a przez zimne badanie i naukę rozumiemy znaczenie każdego z nich, my winniśmy przecie mieć tyle taktu, byśmy umieli zastosować każdy z nich do treści mu odpowiedniej. Budujmy sobie jeżeli o to chodzi w stylu greckim i rzymskim dla żartu owe świątyniczki ogrodowe, lub teatru nasze, bo one są przecież dziedzictwem po świecie klasycznym. Cóż atoli znaczy ta pogańszczyzna, gdy sprawa z Bogiem chrześcijan, gdy stawiamy na cześć jego kościoły, gdy braciom zgasłym w Chrystusie dźwigamy grobowce? Dziwacznie spoglądają na nas te sarkofagi, te urny (...) należące do innego świata, do innych obyczajów”⁶⁹. Pierwszym więc postulatem formułowanym przez Kremera wobec współczesnej sobie architektury był szacunek dla wartości znaczeniowych poszczególnych stylów (*architecture parlante*).

Historyczne wzory nie mogły być, według Kremera, traktowane jak skostniały, wiernie kopiowany schemat. Zmiany, jakie dokonały się w świadomości i sposobie życia kolejnych pokoleń (zwłaszcza w XIX wieku – epoce rewolucji przemysłowej i cywilizacyjnego „przyspieszenia”), a także wykorzystywane w budownictwie nowe materiały i konstrukcje⁷⁰ sprawiały, że powrót do przeszłości, niezależnie od tego, jak bardzo, ze względów ideowych, upragniony, był niemożliwy. I tak jak „w dziejach świata zdarzenia

⁶⁷ J. Kremer (przyp. 24), s. 91. Kremer pozostawał tutaj bliski niemieckiemu estetykowi epoki romantyzmu Friedrichowi Theodorowi Vischerowi. Zob. F.T. Vischer, *Kritische Gänge*, t. 1, s. 210, za: P. Krakowski (przyp. 46), s. 38.

⁶⁸ J. Kremer (przyp. 17), s. 157.

⁶⁹ Tenże (przyp. 54), s. 320–321.

⁷⁰ Tenże (przyp. 24), s. 92.

nie wracają nigdy, nie rodzą się nigdy do siebie podobne, [a] każdy wiek gotuje [jedynie] materiał dla następnych pokoleń⁷¹, tak i w architekturze współczesnej „niedopuszczalne było – według niego – aby treść (...) nowocześnie wcisnąć w formy dawno umarłego i dawno w dziejach pogrzebanego świata”⁷². Pozostawało zatem jedynie swobodne rozwijanie „pradziadowego” dziedzictwa, twórcza kontynuacja historycznych rozwiązań.

Swoje poglądy w tym zakresie rozwijał Kremer posługując się przykładem stylu gotyckiego, który „nierównie więcej się stroi do uczuć a nawet potrzeb naszych, niż inne style do przeszłości należące. Ten gotycyzm naprawdę dziwną magią rozrzewnia serca nasze”⁷³. Mając tę świadomość Kremer spodziewał się, że „może atoli który z czytelników (...) zapyta, dla-czegóżby ten styl gotyckiej sztuki miał wyłącznie należeć do przeszłości dawno i na zawsze przebrzmiałej? Czyliż dzisiejsze mistrze (...) nie zdołają dokonać dzieł podobnych, zwłaszcza przy tak wyrobionej technice, wspartej na owym postępie olbrzymim umiejętności, a wynalazków pełnych dziwu, o których ani się marzyło owym młodzieńczym wiekom?” Na tak postawione pytanie Kremer odpowiadał w sposób właściwy wczesnym romantykom: „Gdyby ten styl w całej pełni swojej żył jeszcze w duszy naszej, ani byśmy pojmowali znaczenia jego w dziejach sztuki, ani byśmy się rozwodzili nad właściwością, a duchem jego. Gdyby ten duch jeszcze przebywał w nas, jak przebywał w Wiekach Średnich, jużby on żył w naszym uczuciu, więc nie stałby się przedmiotem naszego pojmowania, naszego rozumowania... My dzisiejsze pokolenie bierzemy ten styl na rozum, umiemy go na palcach, nauczyliśmy się go doskonale na pamięć. Lecz on nie jest już więcej przeważną i jedyną potrzebą serca naszego”⁷⁴. „(...) my budujemy z gotycka ile razy chcemy tak budować, Średnie Wiek budowały z gotycka, bo nie mogły budować inaczej, bo ten styl żył w ich uczuciu, a był wyrazem wewnętrznej, a najgłębszej istoty ich. (...) Jeżeli tedy czas tak długi a tak pełen rozmaitej i ważnej treści dziejowej legł między nami a okresem stylu gotyckiego, jeżeli pasmo tyłu przemian artystycznych oddziela nas od owego okresu, zatem zgodzimy się iż sztuka gotycka nie może być tem dla nas, czem była dla współczesnego sobie świata. Prawda, że (...) dziedzictwo po onych romantycznych wiekach jest właśnie najserdeczniejszym, najpotężniejszym czynnikiem naszego prozaicznego i zjałowiełego życia, prawda,

⁷¹ Tenże, *Listy z Krakowa*, t. 2, Wilno 1855, s. 111.

⁷² Tenże (przyp. 54), s. 320.

⁷³ Tenże (przyp. 24), s. 90–91.

⁷⁴ Tenże, s. 87.

że ogromne, a wielkiego znaczenia pierwiastki, zrodzone w owych stuleciach, stanowią arcyważne żywioły dzisiejszego społecznego życia (...) a jednak mnogie, inne nowoczesne pierwiastki tak silnie się odzywają w duszy naszej, że nas wręcz przerobiły na innych ludzi”⁷⁵.

W przekonaniu Kremera doskonała znajomość stylów przeszłości, krępująca czasem samodzielność współczesnych budowniczych, „zaiste ma to dobrego do siebie, że (...) broni od wandalizmu, nie pozwalając już psuć, a spaczać, a znieważać zabytków odziedziczonych po różnych epokach stylowych dawnej przeszłości”⁷⁶. W odróżnieniu bowiem od architektury współczesnej, w dziedzinie konserwacji zabytków obowiązywać powinna, według Kremera, bezwzględna wierność historycznym wzorom, a naukowe studia nad nimi „wyprzeć” powinny nieskrępowaną wyobraźnię artysty odpowiedzialnego za przeprowadzenie restauracji.

* * *

Spśród nielicznych publikacji powstałych w kręgu architektów krakowskich skupionych wokół urzędu budownictwa⁷⁷, jedynie artykuł Filipa Pokutyńskiego *Jak zapatrywać się należy na kierunek dzisiejszej architektury* poruszał problematykę zbliżoną do rozważanej przez Józefa Kremera, dlatego tylko on może być w tym kontekście przywołany⁷⁸. Pokutyński w swej pracy analizował m.in. relację pomiędzy architekturą dawną a współczesną, dokonując jednocześnie charakterystyki poszczególnych stylów przeszłości. Jego spostrzeżenia w tym zakresie stanowiły niemal powtórzenie przekonań Józefa Kremera. Dowiadujemy się mianowicie, że kolejne style wyrażają ducha poszczególnych epok, że w związku z tym nie można ich ani wykreować „na żądanie”, ani sztucznie narzucić⁷⁹, że prawdziwy powrót do daw-

⁷⁵ Tamże, s. 90–91.

⁷⁶ Tamże, s. 91–92.

⁷⁷ Struktura i skład osobowy krakowskiego urzędu budownictwa podlegały zmianom. W niniejszym artykule uwzględniono jedynie dorobek piśmienniczy i architektoniczno-konserwatorski aplikantów oraz budowniczych pracujących pod kierunkiem K. Kremera.

⁷⁸ F. Pokutyński, *Jak zapatrywać się należy na kierunek dzisiejszej architektury. Zarys osnuty na tle historii sztuki*, Kraków 1867. Inne publikacje miejscowych architektów miały charakter bardziej „praktyczny” niż teoretyczny, np. I. Hercoka, *Opis budowy szkół początkowych miasta Krakowa i jego Okręgu*, Kraków 1837; S. Gołębiowskiego, *O kosztorysach w budownictwie cywilnym, czyli przewodnik obliczania kosztów na budowie lądowe dla budowniczych, inżynierów, rękodzielników i wszelkich przedsiębiorców budowania służący*, Kraków 1845; T. Żebrawskiego, *Słownik wyrazów technicznych tyczących się budownictwa*, Kraków 1883; A. Stacherskiego (przyp. 6), s. 118–137.

⁷⁹ F. Pokutyński (przyp. 78), s. 19.

nych form budownictwa jest niemożliwy, a kopiowanie historycznych wzorów przypomina maskaradę i nie powinno określać postawy współczesnych twórców. W podobny do Kremera sposób postrzegał też Pokutyński istotę poszczególnych stylów. I tak renesans był dla niego stylem w pełni chrześcijańskim⁸⁰, a w opisie gotyckiej świątyni architekt eksponował rozczłonkowanie jej formy i różnorodność regionalnych rozwiązań, będące konsekwencją ówczesnego *indywidualizmu*⁸¹. Pokutyński interpretował gotyk w kategoriach mistyczno-symbolicznych, bliskich wykładni Kremera, kładąc nacisk przede wszystkim na zdefiniowanie idei determinującej formy gotyckiego kościoła i podkreślając wtórność wobec niej kwestii konstrukcyjnych⁸². Zadziwiające jest, że pogląd taki, wówczas już dość archaiczny, wyszedł spod pióra architekta-praktyka, podczas gdy niemal w tym samym czasie, niezwiązany ze środowiskiem pracowników urzędu, krakowski archeolog i konserwator zabytków Józef Łepkowski w swej książce *Sztuka. Zarys jej dziejów*⁸³ zdecydowanie akcentował techniczno-konstrukcyjne walory stylu gotyckiego.

Zastanawiając się nad obecnością teorii estetycznych Józefa Kremera, czy szerzej koncepcji wypracowanych w „kręgu Kremerów”, w praktyce architektonicznej budowniczych krakowskich połowy XIX wieku, należy zwrócić uwagę na dwa zjawiska: sposób funkcjonowania neogotyku w Krakowie oraz wyczulenie lokalnych twórców na wartości semantyczne architektury.

Odwoływanie się przez miejscowych budowniczych do stylu gotyckiego w budownictwie sakralnym nie wydaje się niczym zaskakującym i wpisuje się raczej w powszechne wówczas zjawisko, wynikające z postrzegania tego „kostiumu” jako najwłaściwszego dla budowli poświęconej chrześcijańskiemu kultowi⁸⁴. Interesujące, w kontekście uwag Józefa Kremera na temat wyjątkowej, na tle innych stylów, adekwatności gotyku do potrzeb

⁸⁰ Tamże, s. 15.

⁸¹ Tamże, s. 9.

⁸² Tamże, s. 11–13.

⁸³ J. Łepkowski, *Sztuka. Zarys jej dziejów, zarazem podręcznik dla uczących się i przewodnik dla podróżnych*, Kraków 1872.

⁸⁴ W „sakralnym” *oeuvre* krakowskich architektów zdecydowanie dominuje gotyk. Zob. np. T. Majewski, S. Gołębiowski – kościół w Zagórzcu (1848–1855); F. Księżarski – kościół w Chochołowie (projekt z 1852); A. Stacherski – kościół w Rzepienniku Biskupim (1855–1864); K. Kremer – kościół w Mukarowie (projekt z 1857); T. Żebrawski – kościoły w Żołyni (1864–1887), Ustrobniej (1859–1877), Jurkowie (ok. 1875), Nowej Górze (1885–1896); Aleksander Gebauer – kościoły w Wielowci (1861–1868), Zręcinie (1874–1878), Odrzykoniu (1874–1887), Padwi Narodowej (1878–1886), Regulicach (1883–1887).

i wyobrażeń współczesności, jest natomiast pojawienie się form gotyckich w tzw. architekturze urzędowej. Zaznaczyło się ono już w latach czterdziestych XIX wieku, wraz z objęciem kierownictwa nad urzędem przez Karola Kremera⁸⁵, podczas gdy w budownictwie urzędowym innych ośrodków długo jeszcze prymat wiodły formy klasyczne⁸⁶. Jako przykład tej tendencji przywołać można neogotycką kordegardę dobudowaną przez Karola Kremera i Tomasza Majewskiego (1841–1844) wzdłuż murów obronnych przy Bramie Floriańskiej⁸⁷ oraz roгатkę rakowicką wzniesioną przez Majewskiego (1843) w formach swobodnie interpretowanego neogotyku angielskiego⁸⁸. Zmiana preferowanych formuł stylowych po roku 1840 zaznaczyła się także w architekturze szkolnej na terenie Okręgu Wolnego Miasta Krakowa, za którą przez wiele lat odpowiedzialny był Ignacy Hercok (1836–1854). W tym zakresie interesującego przykładu dostarcza zwłaszcza zestawienie

⁸⁵ Wzrost zainteresowania neogotykiem wśród architektów zatrudnionych w miejskim urzędzie budownictwa zbiegł się z podjętymi przez K. Kremera restauracjami budowli średniowiecznych, tj. Barbakanu i Kolegium Jagiellońskiego. Nieprzychylnie komentował ten wkład w propagowanie form gotyckich w architekturze urzędowej emerytowany profesor UJ Ferdynand Kojśiewicz: „w prowadzeniu fabryk rządowych nabrał [on] tej zuchwałości, iż się uważa za pierworódce i zaszczepcę stylu gotyckiego w budowlach w naszym mieście przez niego prowadzonych” (F. Kojśiewicz, *Odpowiedź Ferdynanda Kojśiewicza na uwagi p. Karola Romana Kremera, dotyczące się odbudowania gmachu Jagiellońskiego*, „Jutrzenka” 1848, dodatek do nr 140).

⁸⁶ Zob. np. architekturę urzędową Warszawy, Lublina, Płocka, Kielc, Łodzi, Radomia (W. Kalinowski, S. Trawkowski, *Uwagi o urbanistyce i architekturze miejskiej Królestwa Kongresowego w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1956, s. 69–71, 94–95, 122, „Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki” 1) lub Poznania. W ostatnim z wymienionych ośrodków style neosredniowieczne pojawiły się w połowie lat 40. XIX wieku, ale wyłącznie w architekturze militarnej, o czym pisze Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, Warszawa–Poznań 1982, s. 170–179, 339–350, 364–366.

⁸⁷ Zob. Z. Beiersdorf, B. Krasnowolski, *Północny odcinek fortyfikacji miejskich Krakowa. Rejon Bramy Floriańskiej (dokumentacja historyczno-konserwatorska)*, s. 68–69. Wydawać by się mogło, że wybór stylu był w tym przypadku zdeterminowany formą Bramy Floriańskiej i sąsiadujących z nią baszt. Jeszcze jednak kilka lat wcześniej sięgnięcie po ten kostium stylowy wcale nie wydawało się tak oczywiste, o czym świadczy zachowany projekt jatek planowanych na miejscu późniejszej kordegardy, utrzymanych w formach klasycznych (APKr, ABM XXIV, pl. 3).

⁸⁸ APKr, Kraków – Plany Architektoniczne, Teki XXIV, roгатki, pl. 11; zob. też J. Purchla (przyp. 6), s. 111, 122. Wszystkie wcześniejsze roгатki są utrzymane w formach klasycznych; por. M. Borowiejska-Birkenmajerowa, J. Demel, *Działalność urbanistyczna i architektoniczna Senatu Wolnego Miasta Krakowa w latach 1815–1846*, Warszawa 1963, s. 71, 73, „Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki” 4.

projektów na szkołę w Kaszewie, gdzie jeszcze w 1840 roku Hercok proponował budynek utrzymany w bardzo uproszczonych formach klasycznych, podczas gdy w roku 1845 rozrysował nowy plan, w którym wprowadził, nawiązujące do gotyku angielskiego, okna o załamanych nadokiennikach oraz ornament w formie ostrołuków⁸⁹.

Jak styl gotycki wydawał się odpowiedni m.in. dla budowli sakralnych, „obronnych” i szkolnych, tak i inne kostiumy stosowane były zgodnie z przypisywanym im ładunkiem semantycznym, w dążeniu do wyeksponowania funkcji i przeznaczenia danego gmachu. Stąd klinika uniwersytecka rozbudowywana przez Karola Kremera w latach 1840–1843 zyskała dorycki portyk, gdyż „doryk to porządek męski tj. męstwu (...) w znoszeniu cierpień odpowiadający”⁹⁰, teatr wzniesiony przy placu Szczepańskim przez Kremera i Majewskiego w latach 1841–1843 odwoływał się do form renesansu florenckiego, uważanego za najstosowniejszy dla budowli poświęconych sztuce⁹¹, podczas gdy planowany przy ul. Grodzkiej 53 gmach Senatu Wolnego Miasta Krakowa (1843–1845) utrzymany miał być w formach klasycznych, gdyż tylko takie, według ówczesnych przekonań, z uwagi na swą reprezentacyjność, monumentalność i powagę, zapewnić mogły władzy odpowiednią oprawę⁹².

Na koniec wspomnieć warto jeszcze o zbieżności postaw konserwatorskich właściwych krakowskiemu architektom z postulatami wysuwanymi w tym kierunku przez Józefa Kremera. Znalazły one bezpośrednie odzwierciedlenie przede wszystkim w działalności jego brata Karola, uważanego dziś za jednego z twórców krakowskiej szkoły konserwacji zabytków⁹³. Restaurując po pożarze kościoła Franciszkanów, dążył wprawdzie do usunięcia barokowych elementów architektonicznych i nadania całości „pierwotnego”, gotyckiego kształtu, z dużym pietyzmem podszedł jednak do zachowanych, renesansowych i barokowych, elementów wyposażenia, jak: pomniki, ołtarze, odrzwia⁹⁴. Podobny szacunek wykazał wobec barokowych stalli,

⁸⁹ APKr, WMK V–17 a, s. 715, 721.

⁹⁰ Państwowe Historyczne Archiwum Ukrainy we Lwowie, f. 140, on. 1, cnp. 311, s. 66.

⁹¹ *Korespondencja z Krakowa*, „Orędownik Naukowy” 1842, t. 3, nr 16, s. 125; K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982, s. 86–87; P. Krakowski (przyp. 46), s. 76.

⁹² Projekt niezachowany, por. opis – APKr, WMK, V–148, s. 347–353.

⁹³ J. Frycz (przyp. 12), s. 89.

⁹⁴ O restauracji pomników z kościoła Franciszkanów prowadzonych przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie m.in. pod kierownictwem K. Kremera zob. J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*,

obrazów i ołtarza głównego w czasie restaurowania prezbiterium kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu⁹⁵. Taki sposób postępowania był dość powszechny także wśród jego współpracowników, by przypomnieć prace Pawła Barańskiego w tym samym kościele św. Katarzyny (1855–1864)⁹⁶, stanowiące kontynuację idei Kremerowskiej konserwacji, czy projekty odbudowy po pożarze kościoła Dominikanów, autorstwa Teofila Żebrawskiego⁹⁷. Te postawy nabierają wyrazistości, jeśli zestawimy je z przekonaniem Józefa Łepkowskiego i Władysława Łuszczkiewicza, wielokrotnie wypowiadających się wówczas w sprawie restauracji średniowiecznych kościołów jako rzecznicy puryfikacji ich wnętrza⁹⁸.

* * *

Niewielka ilość zachowanych materiałów źródłowych odnośnie do działalności środowiska krakowskich budowniczych sprawia, że wciąż nie mamy pełnego obrazu lokalnej architektury ok. połowy XIX wieku. Wszelkie rekonstrukcje ujawniających się tu postaw są więc naznaczone pewnymi uproszczeniami, a oparcie ich na „oderwanych” przykładach, jakie dość przypadkowo przechowały archiwa, rodzi obawy nadinterpretacji. Gdy jednak zarysowujące się w ten sposób poglądy miejscowych architektów zestawimy z przekonaniami prezentowanymi przez inne kręgi osób zajmujących się wówczas w Krakowie historią sztuki, konserwacją etc. lub spojrzymy na nie w szerszym kontekście ościennych ośrodków architektonicznych, wtedy wyraźniej rysuje nam się swoistość pewnych wyborów i decyzji artystycznych podejmowanych przez budowniczych współpracujących ze sobą pod kierunkiem Karola Kremera. W tym kontekście wydaje się, że dostrzegalne podobieństwo między teoriami estetycznymi prezentowanymi w dziełach Józefa Kremera a praktyką zawodową miejscowych architektów⁹⁹ pozwala

„Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 1957, s. 249, 253. O konserwacji barokowych marmurowych odrzwi w kościele zob. Archiwum Kościoła Franciszkanów, Akta Konwentu Krakowskiego 1851–1854, A II 13 c, nota z 10 VI i 25 XI 1853.

⁹⁵ APKr, Aug 478, s. 55–57, 185–187; APKr, Aug 487, s. 28.

⁹⁶ APKr, Aug 478, s. 411–417; „Tygodnik Katolicki” 1864, nr 40, s. 396; nr 41, s. 406.

⁹⁷ Na postawę Żebrawskiego wpływ wywierał także przewodniczący Komitetu Odbudowy kościoła Paweł Popiel; zob. M. Borowiejska-Birkenmajerowa, *Odbudowa kościołów Św. Trójcy i Św. Franciszka w Krakowie w drugiej połowie w. XIX – koncepcje i realizacja*, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1985, s. 26–27.

⁹⁸ Zob. zwłaszcza dyskusję wokół restauracji wnętrza kościoła Mariackiego; J. Frycz (przyp. 12), s. 118–119.

⁹⁹ Por. też uwagi w artykule Olafa Kryszewskiego w niniejszym tomie o wpływie Józefa Kremera na opracowany przez Wincentego Pola projekt przebudowy zamku w Lesku.

z jednej strony wnioskować o znaczącym oddziaływaniu na nią koncepcji autora *Listów z Krakowa*, współtworzonych i propagowanych przez Karola Kremera, z drugiej zaś strony traktować pisma estetyka jako wykładnik stanu świadomości lokalnego środowiska.

KAROL KREMER AND JÓZEF KREMER: ABOUT THE PRESENCE
OF THE AESTHETIC CONCEPTS OF THE AUTHOR OF *LISY Z KRAKOWA*
IN THE ARCHITECTURAL AND RESTORATION WORK OF KRAKÓW
BUILDERS IN THE MID-19TH CENTURY

The comparison of the writings of the Kremer brothers: Karol, a well-known Kraków architect and researcher of architecture, and Józef, the author of several syntheses of art history, the first ones to be published in Polish, reveals a strong similarity between the aesthetic and historiographic concepts of the two authors. It seems likely, therefore, that their ideas were shaped by a dialogue and a process of mutual inspiration. The theories developed and presented by Józef Kremer in his monumental works found a reflection in the architectural practice of Karol Kremer, and through him influenced other architects, since he was a leading figure in the local architectural circles.

When analysing the presence of the aesthetic concepts of Józef Kremer, or the entire "Kremer circle" in the architectural practice of Kraków builders in the mid-19th century, one can notice two phenomena: firstly, the way in which the neo-Gothic style functioned in Kraków, and its popularity in the so called "official architecture"; secondly, the care taken by the local architects to use particular stylistic costumes in accordance with their semantic value. The way in which Józef Kremer saw and understood old and contemporary architecture found a reflection also in the renovation work carried out by the local builders (who opposed the purification of the interiors of medieval churches and respected the modern movable elements of church interiors), as well as in the publications about art which were written in the local circles (see, for example, Filip Pokutyński's article *Jak zapatrywać się należy na kierunek dzisiejszej architektury* [How one should view the direction taken by today's architecture]).

The possibility of treating the writings of Józef Kremer as a document of the state of consciousness of the Kraków architects in the mid-19th century opens up interesting research possibilities, especially in view of the scarcity of extant sources which would enable a reconstruction of the artistic views among the members of the architectural circles in mid-19th century Kraków.