

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 stroniącego 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 grandiloquencję, ani w pseudouczoną 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 „świątynicy 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. Zdecydowały 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 [czyściej] 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 probiecznego 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 znowu konsekwentnie Hegłowska filozofia dziejów⁶ – zresztą w swojej samocenie Kremer wyraźnie ujmował własny rozwój filozoficzny jako stopniowe oddalanie się od Hegła. 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 Schległa czy Schellinga, które stały się jednym z nurtów języka estetyki, swoistą *lingua franca* połowy XIX stulecia. Przejmując od Hegła 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 ujrzeć wewnętrzne piękno¹², czy do apologii pobożnej sztuki Tre-

¹⁰ Bardzo trafnie zestawił 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 nierozzerwalną jedność z chrześcijaństwem, będącym objawieniem i nauką o tajemnicach bożej miłości” – Friedrich Schlegel, „Über die deutsche Kunstaussstellung 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 „rzewnej 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 Alexis 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 „najglówniejsze 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 „świątynicy 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 Lanziiego – 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.

manna. 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 filozofią, 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 niejaką regułą w połowie XIX stulecia, postrzega wytwory sztuk plastycznych przed 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 zdątną. 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 Vasariego: 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 Vasariego 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 zapatrywaniami 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 cokolem. 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 „zbożenia 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 Heglowskiego 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 ułudy” – 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 „dykcyjniku 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” arcyzmu, 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 podziwia, ale i lęka się zarazem, jako że u jego podstaw tkwi koncepcja czystego utylitaryzmu, 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 terażniejszej i czynić z niej narzędzie delegitymizacji owej terażniejszości. Jeżeli czegoś od sztuki oczekuje, to niekoniecznie odrodzenia pobożnego sentymentu w prerafaelskiej 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 Heglowskiemu 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 wykwittem nieśmiertelnej jego istoty. Dlatego też właśnie sztuki piękne pojawieniem swoim uszlachetniają, umacniają uczucia człowieka; dlatego właśnie stały obok cnoty, obok religii jako zacne jej sprzymierzeńce”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 tysiącnymi 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.