

MAŁGORZATA ŁOBOZ

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

„BO JAK POEZJA I SZTUKA, TAK MIŁOŚĆ JEST IDEA”.
JÓZEFA KREMERA PEREGRYNACJA
DO GROBU JULII W WERONIE

Ze wszystkich figur wyobrażających miłość, które kiedykolwiek stanęły na jawie ludzkim, *Romeo i Julia* Shakespeare’a najgłębiej wstrząsnęły sercem człowieka. Ta tragedia zaiste zostanie na zawsze arcydziełem i miłości i poezji samej¹

– powyższa konkluzja zamyka intelektualną peregrynację Józefa Kremera do domu (czy raczej na podwórko) Capulettich w Weronie, a właściwie erudycyjną wędrówkę do dziedzictwa szekspirowskiego dramatu, wyrażającego *casus* niešťczęśliwej, porywczej, szalonej i młodzieńczej miłości, określonej przez Geoga Brandesa mianem „wielkiego prototypu tragedii miłosnej w literaturze światowej”². Kremer – profesor filozofii i historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (z wykształcenia prawnik), jeden z najwyżej cenionych i szanowanych XIX-wiecznych animatorów polskiej estetyki filozoficznej, autor *Wykładu systematycznego filozofii* (1849-1852), jako heglista był uznanym interpretatorem romantycznej teorii poznania opartej na irracjonalizmie i transcendencji oraz głosicielem indywidualizmu artystycznego, opartego na przekonaniu, że

duch, prawda nieskończona, wciela się w postać umysłową i dlatego właśnie piękność artystyczna jest pierwszą nauczycielką człowieka, roztwierając mu państwo duchowe i objawiając mu prawdy najwyższe³.

Te „prawdy najwyższe”, wyróżniające estetykę lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, obecne w pismach Józefa Kremera, Karola Libelta, Wincenego Pola, nobilitowały kultywowanie tak zwanych stylów narodowych oraz dążenie do zachowywania „pamiętek przeszłości”, zarówno ogólnoeuropejskich,

¹ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 7, Warszawa 1878, s. 290.

² Cyt. za: S. Barańczak, *Postowie*, w: W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1994, s. 178.

³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, s. 136.

jak rodzimych, dyskwalifikowały natomiast dysharmonię rozmaitych stylów artystycznych i predylekcji do naśladowczych manier epok minionych.

Jadwiga Smolkówna (wnuczka Kremera), wskazując podporządkowanie jego myśli estetycznej paradygmatom filozoficznym, sugerowała, że „był heglistą, ale osnową jego poglądu na świat była nie oderwana idea, tylko osobowość Boga”⁴. W rozważaniach estetycznych, chrystianizując koncepcję Hegla, wysunął tezę o nieśmiertelności duszy⁵, istotę sztuki sprowadzając do syntezy pierwiastka materialnego i duchowego, utożsamianego z nieskończonością. Nie ulega wątpliwości, że refleksję o literaturze rozwinął w aspekcie estetyki nawiązującej do romantycznej epistemologii, której celem było zdobycie pełnej wiedzy o świecie doznań i przeżyć wewnętrznych artysty. Jako romantyk – zawieszony między tradycyjnymi pytaniami filozofii a zamiłowaniem do scjentystycznymi, dociekliwie dochodził genezy dzieła literackiego i starał się odpowiedzieć na pytanie o relację twórcy wobec rzeczywistości⁶.

Swoje poglądy kształtował i rozwijał w erudycyjnym kręgu heglisty F.T. Vischera (autora *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen*), z którym notabene polemizował w *Listach z Krakowa*, był inspirowany przez Hegla (którego wykładów słuchał w Berlinie), F.D.E. Schleiermachaera (znawcy Platona), Schellinga, Winckelmanna, podczas studiów w Paryżu uczęszczał na wykłady Cousina, którego doktryny (podobnie jak poglądy Comte’a) traktował z nieufnością. Choć Struve przypisywał jego dziełom wiele zbieżności z estetyką Taine’a⁷ – z całą pewnością Kremer był wyrazicielem myśli romantycznej (aczkolwiek w wielu przypadkach minimalizował rolę sztuki romantyzmu, krytykując nierzadko wybrane dzieła literackie epoki). Zarazem jego twórczość krytycznoliteracką można uznać za integralną część rozległego studium estetycznego, a *Listy z Krakowa* (1843-1855) – za pierwsze polskie dokonania w dziedzinie estetyki.

Zainteresowanie badaczy działalnością Kremera kształtowało się systematycznie od XIX w. Jego dzieła wszystkie ogłosił drukiem, opatrując szkicem krytycznym Henryk Struve (1877-1880)⁸. Z monografii zasługujących na uwagę należy wymienić Stanisława Brzozowskiego *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk* (Warszawa 1902) oraz *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię* (Warszawa 1903). W ostatnim czasie, w związku z jubileuszem dwusetnej rocznicy urodzin, refleksja Kremera została szeroko omówiona i scharakteryzowana

⁴ J. Smolkówna, *Kilka słów o rodzinie. Wspomnienia z lat 1880-1939*, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps nr 14136/II.

⁵ Por. S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę*, w: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 257.

⁶ M. Saganiak, *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005, s. 226.

⁷ S. Morawski, dz. cyt., 227.

⁸ H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, Warszawa 1881.

przez literaturoznawców, filozofów i historyków sztuki (w tomie zatytułowanym *Józef Kremer 1806-1875*, pod red. J. Maja, Kraków 2007).

Legenda Julii Capuletti, w pewnym sensie współtworząca tzw. romantyczną konwencję miłości, zaintrygowała go jeszcze przed powzięciem kolejnej (drugiej) podróży do Włoch w 1852 r. W opublikowanych wcześniej *Listach z Krakowa* sformułował wykładnię tej zachwycającej literackiej legendy, której tematem jest miłość, a bohaterowie wierzą tylko w prawo własnego serca, lekceważąc wszystkie inne prawdy⁹.

Wydaje się, że legendę werońską Kremer nieco przesadnie moralizował, sprowadzając poczynania bohaterów do bezrozumnego szaleństwa i za prawdopodobne przyczyny nieszczęścia wskazując „grzech” wybujałych namiętności. Jednocześnie był zafascynowany tą przypowieścią o złożoności ludzkiego losu oraz względności dobra i zła moralnego, sugerując na przykład, że

Benvolio i ojciec Lorenzo są pierwiastkami zgody i rozumu zimnego, ale słowa ich i starania giną wśród huku rozigranych namiętności; bo tam, gdzie serce jest rozkołysane burzą rozumu, na mowy nie wystarcza¹⁰.

Notabene, w całym I tomie *Listów* (zwłaszcza w liście VI) polemizował z przesadną apologią uczucia inicjującego istotę i treść sztuki. Jak można wnioskować z tego osobliwego wykładu estetyki, wyrażonego w bezpośrednim, lecz wyrafinowanym stylu (zainspirowanym prawdopodobnie przez zaprzyjaźnionego pisarza, Pawła Czajkowskiego¹¹), nawet w literackiej legendzie poszukiwał prawdy całościowej:

Spojrawszy na te wszystkie figury, na te ideały, które wchodzą do tej tragedii, wyznasz zaiste, że miłość, związki rodzinne, powaga rodziców, męstwo, uważanie rzeczy ze stanowiska filozoficznego, zdrowy rozsądek i rozum, zmysłowość, rząd publiczny, są prawdami pełnymi wagi, lecz każda z nich jest tylko prawdą pojedynczą¹².

Zdawał sobie jednocześnie sprawę, że całkowitej prawdy w epoce romantyzmu należy upatrywać w idei wyższej, a losy bohaterów (zamknięte w imperatywnej formule: „Co się stać winno konieczne się staje”¹³) zależą od Opatrzności determinującej wszelkie ich inicjatywy.

W swoich rozważaniach o dramacie Szekspira po 1852 r., Kremer dokonał istotnej korekty. Intelktualnym pokłosiem tej estetycznej wędrówki, a poniekąd uzupełnieniem *Listów*, stała się *Podróż do Włoch* (opublikowana w latach

⁹ Por. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Kraków 1843, s. 382.

¹⁰ Dz. cyt., s. 384.

¹¹ Por. Z. Sudolski, *Józef Kremer w świetle pamiętników i korespondencji*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 69.

¹² J. Kremer, dz. cyt., s. 386.

¹³ Dz. cyt., s. 387.

1859-1864). Sam autor zastrzegał, że nie jest to publikacja naukowa, ponieważ zrezygnował z systematycznego wykładu i przyjął metodę prezentacji wrażeń z podróży. Z całą pewnością odbył podróż erudycyjną, pozostając w kręgu podróży włoskiej Goethego, lecz korzystał również z publikacji K.F. Ruhmora, F. Kuglera, W. Lübkego, J. Burckhardta, A. Stahra¹⁴. Narrator-podróżnik odgrywa w tej relacji znikomą rolę, swobodnie wybierając opisywane obiekty i dzieła sztuki włoskiej i europejskiej, wprowadzając swobodne dygresje. Zwracają uwagę panoramiczne opisy przemierzanych szlaków, eksplikacja wiedzy o starożytności, zainteresowanie etnografią i archeologią, fragmenty pejzażowe, stanowiące o wyidealizowanym Obrazie Italii. *Podróż* Kremera jest niezwykle ciekawym dokumentem peregrynacji do źródeł kultury.

Warto jednocześnie zauważyć, że Kremer próbując dokonać rozbioru teorii romantycznej idei miłości – sam przy okazji uległ fascynacji romantycznym konwencjom obyczajowym. Nie sposób sprecyzować, na ile był świadomy, że romantyczną konwencję miłości w literaturze polskiej niełatwo poddać szczegółowej charakterystyce. Zdawał sobie jednak sprawę, że zagadnienie miłości (określonej przez Martę Piwińską „propagandą aktywistycznego i mistycznego personalizmu”¹⁵) w epoce romantyzmu generowało istotę przemian filozoficznych i światopoglądowych.

Podróż Kremera przynosi pełne uświadomienie rangi (przejętej z tragedii Szekspira) literackiej legendy, która w polskiej literaturze romantycznej nie znajduje wcale nazbyt wielu reinterpretacji. Spośród nielicznych jej poetyckich realizacji – we wczesnej twórczości Mickiewicza można spotkać tłumaczenie *Z tragedii Szekspira. Romeo i Julija* (akt II scena II) i choć ów przekład powstał wcześniej, bo w okresie rosyjskim poety (w 1827 r., opublikowany na łamach „Melitele” w 1830 r.), zwraca uwagę sensualistyczny, plastyczny portret Julii, metaforycznie przekazujący syntezę pejzażu, uczuć, dynamizmu emocji, piękna kobiecego ciała, którego blask może zaćmić nawet światło gwiazdy:

Dwie gwiazdy, w pilnej kędyś posłane potrzebie,
 Proszą oczu Julii, by raczyły w niebie
 Świecić, nim gwiazdy wrócą i znowu zaświecą.
 I cóż, jeśli jej oczy do niebios ulecą?
 I cóż, jeżeli gwiazdy błysną wśród jej czoła?
 Blask Julii oblicza gwiazdy zaćmić zdoła,
 Jako dzień gasi lampy; a niebo jej okiem
 Powietrzną jasność takim lałoby potokiem,
 Że ptaki dzień w mylnym witałyby dźwięku¹⁶.

¹⁴ S. Morawski, dz. cyt., s. 264.

¹⁵ M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1995, s. 520.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Z tragedii Szekspira Romeo i Julija*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1995, s. 335.

Można zaryzykować stwierdzenie, że echa Mickiewiczowskiego obrazu poetyckiego występują w *Podróży do Włoch* Kremera, we fragmencie analizującym kwestię miłości stanowiącej siłą sprawczą wszystkich procesów organicznych:

Kędy spojrzysz oczyma, kędy sercem posłuchasz, wszędzie a zawsze usłyszysz i obaczysz to prawo miłości, co wiąże nawzajem jestestwa z sobą. Ono przemawia w migotem, błyszczącym kruszców państwie; o niem prawią gwiazdy – owe nieme niebios wędrowce; to prawo wznosi się w woni kwiatów, maluje ich liście barwne i rysuje ich formy przeróżnego kroju; ta ustawa spieszny, wije się po ziemi, płąsa po wodach i lata po powietrzu w wiecznie ruchomem zwierząt królestwie. A gdy roślina, zwierzę umrze, gdy się stanie niemą martwicą, wtedy znów rozpoczynają władztwo swoje moce chemiczne, wiążące, jednoczące się wedle pokrewieństwa swojego¹⁷.

Gdy na przełomie XVIII i XIX w. zakwestionowano racjonalistyczno-klasyczny porządek sztuki, w romantycznej filozofii pejzażu – tajemniczej, symbolicznej, medytacyjnej, natura objawiała się jako byt autonomiczny. Kremerowska wizja romantycznego związku człowieka z naturą (ujawnionego w uczuciu miłości) potwierdzała filozoficzne rozważania o strukturalnej kosmogonicznej jedności.

W przekładzie Mickiewiczowskim zwraca uwagę *casus* typowo romantycznej miłości – najwyższej wartości etycznej, potężniejszej od śmierci, pokonującej bariery wszelkich negatywnych zachowań ludzkich, przełamującej wszelkie konwencje i ustalone normy społeczne, fatalistycznej siły determinującej straszącą postawę bohaterów, wyrażoną w perswazji Romea:

Kochaj mnie tylko, potem niech się groźba ziści.
Lepiej jest koniec znaleźć w cudzej nienawiści
Niżli w długim miłości niewzajemnej zgonie¹⁸.

Z całą pewnością na Mickiewicza, jak później na Kremera, wywarła wpływ lektura estetycznej rozprawy Schellinga *O stosunku sztuk plastycznych do natury* (1807), akcentującej prawdę sztuki polegającą na wiernym odtworzeniu nie kształtów zewnętrznych, lecz zawartej w nich istoty świata, a więc zmierzającej do ukazywania w dziele sztuki nie formy, lecz tego, co „ponad formą”. Lektura Schellinga uzasadniła konieczność odkrywania i wydobywania mistycznej impresji. Dlatego właśnie romantycy, stosując zasadę korespondencji sztuk, uważali malarstwo za sztukę najbardziej symboliczną ze wszystkich dziedzin, prowadzącą do kontemplacji piękna (obejmującego również przyrodę). Mickiewiczowski podmiot liryczny, ulegając relatywizacji przestrzeni oraz wrażeń wzrokowych (dwie gwiazdy jak oczy Julii ulatujące ku niebiosom), uosabia symetrię świata doskonale zorganizowanego, którego dolny i górny firmament wzajemnie interioryzują się w sobie i łączą w łudzącym poczuciu jedni. I właśnie taka bohaterka

¹⁷ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, s. 285.

¹⁸ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 336.

romantyczna, predestynowana do kreacji przeżyć, wydaje się centralnym (a zarazem najważniejszym) elementem porządku natury (warto zauważyć, że Mickiewicz podążał śladem R. de Chateaubrianda, który w *Geniuszu chrześcijaństwa* doświadczał podobnych mocy¹⁹).

W podobnej formule malarskiego światło-cienia postrzegał Kremer Julię Capuletti w swojej skromnej literackiej interpretacji – wszak Romeo zobaczył Julię na „świecistym” festynie²⁰. Wydaje się, że historia werońska odgrywała w jego romantycznym światopoglądzie ogromne znaczenie. Od początku interpretował ją metaforycznie i traktował w kategoriach wzorca estetycznego. Kiedy wspominając swą pierwszą podróż włoską (odbyłą w okresie młodości, około 1824 r.) uświadomił sobie, że pominął dom Capulettich – postanowił podjąć metodę naukową, wszak materialne świadectwo tej legendy – grób Julii – był dla niego jedynie insynuacją grobu (również Heine zwracał uwagę na fikcyjność tych zabytków):

nikt nie wierzy w jego znaczenie historyczne – pisał – chyba jakaś młoda Angielka, co chorą sentymentalnością nad nim rozplywając, deklamuje wiersze z tragedii i na wielką rozpacz uszu włoskich wyśpiewuje fałszywe arie z owej opery²¹.

Olga Płaszczewska sugeruje, że chodzi o operę Vincenza Belliniego (*Montecchi e Capuletti*), wystawioną w 1830 r. w Wenecji. Warto jednak zauważyć, że w zbliżonym okresie, w 1854 r. (*Podróż do Włoch* nie zawiera cech dziennika podróży, nie była relacjonowana na bieżąco, w toku przemierzanej trasy, lecz została zredagowana po powrocie do Krakowa, z uwzględnieniem dokonywanych przez Kremera uzupełnień, również o wydarzenia kultury i lekturę aktualnych publikacji, między innymi dał się poznać jako zaangażowany czytelnik artykułu Lucjana Siemieńskiego, opublikowanego w 1853 r.) Franciszek Liszt wystawił tę samą operę w Weimarze, notabene z niesmakiem się o niej wyrażając w polemice wymierzonej przeciwko „czcigodnemu produktowi staroświeckiej szkoły”, zawdzięczającemu swoją artystyczną egzystencję „połączeniu spadku po Rossinim z panującymi zasadami szkoły romantycznej”²². Operę Belliniego krytykował nie tylko Liszt, lecz także Berlioz, który w swojej kantacie symfonicznej

¹⁹ „Miliony rozszanych gwiazd na niebieskiej przestrzeni, księżyc pośród firmamentu zawieszony, morze bez granic, nieskończoność na niebie i wodzie. Nigdy widoczniej nie objawiłeś człeku twojej potęgi, jak pod owe nocy, kiedy rzucon między gwiazdy i morza nad sobą i pod sobą bezdenności poczuwa”. R. de Chateaubriand, *Duch wiary chrześcijańskiej, czyli jej piękność i zalety*, przeł. z francuskiego przez ks. G.G. i G.B., Wrocław 1816, s. 29. Notabene Mickiewicz w jednym szeregu wymieniał Chateaubrianda, de Maistre’a, Lemennais’go jako tych, którzy określają zasady „tegożczesnego życia narodów europejskich”. Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Kurs IV, wykład X, w: tenże, *Dziela*, t. 11, Warszawa 1998, s. 125.

²⁰ J. Kremer, *Podróż do Włoch*, s. 252.

²¹ Dz. cyt., s. 258.

²² A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1983, s. 282.

Romeo i Julia (1839) usiłował sprostać wymaganiom Szekspira, wybierając słowo jako środek ekspresji niezbędny dla zilustrowania sceny cmentarnej (co podkreślił w librecie partytury)²³.

Lecz szczegóły muzykologiczne (których zapewne Kremer był świadomy) nie są znowu aż tak istotne dla jego wyostrzonej (w sensie intelektualnym i poznawczym) wypowiedzi. Nie ulega wątpliwości, że autopsyjne spotkanie z domem Julii – nie było dla niego doświadczeniem fascynującym (owo przykre uczucie rozczarowania omawia Płaszczewska, wskazując żaloszny rozdźwięk między rzeczywistością a obrazem budowanym w świadomości kulturowej wielu epok²⁴). To rozżalenie demonstrował w formie lakonicznych apostrof:

Więc to ten dom biedny, obleciały, wąski, jest domem, w którym się urodziła Julietta! Znowu rozwiała się we mgłę jedna z ulud tak od wielu lat w duszy przechowywanych! [...] Jak rzekłem, obleciały był ten dom i obtargany. Jakoś nie mogłem na żaden sposób oswoić się sam ze sobą i z tem tak obcem dla mojej wyobraźni otoczeniem. Na koniec wstąpiłem do wnętrza domu. Podworec wcale nie pałacowaty, a do tego zaśmiecony, nie chędogi, pełno na nim mierzwa i nawozu. Jakieś fury chłopskie, przodki od bryk, dyszle, żłoby, koła oparte o ściany – więc odory mocne stajenne. Na tym dziedzińcu jak gdyby świat cały wymarł. Ale nie! Spoza jakichś drzwi słychać gwar, hałasujące głosy. To szynk furmański! Bo do rodziny Capuletti dziś gospodą furmanów. Na koniec znalazłem schody; wprawdzie one jak prawie wszędzie w tym kraju, były kamienne, ale wąskie i wcale nie wspaniałe. I tak ciasno i niedomaszno i zaniedbano na pierwszym piętrze. Com tu widział wystarczyło, aby mi znów na żywe oczy pokazać, iż rzeczywistość jest tak biedną, bezbarwną, szaraczkową jeśli jej poezja nie ustroi farbami z niebiańskiej palety swojej²⁵.

Ów żal spowodowany zgrzebnymi realiami aktualnego wyglądu kamienicy Capulettich otwiera rozważania nad przemijalnością losu ludzkiego. Niemniej – status Julii jako symbolu kochanki tragicznej – przetrwał dzięki literackiej legendzie, którą Kremer usiłował zrewaloryzować. Przy tym nie wysilił się na żadną własną interpretację fabuły, natomiast kierując się koniecznością przywoływania treści fabularnej – posiłkował się kolejnym z nielicznych świadectw lektury Szekspira, a mianowicie w przypisie odwoływał się do wspomnianego felietonu Lucjana Siemieńskiego opublikowanego na łamach „Czasu” (1853, nr 58)²⁶.

²³ Dz. cyt., s. 150.

²⁴ O. Płaszczewska, *Literatura i legenda w Podróży do Włoch Józefa Kremera*, w: *Józef Kremer 1806-1875*, s. 234-235.

²⁵ J. Kremer, dz. cyt., s. 254-255.

²⁶ Z Siemieńskim Kremer zaprzyjaźnił się w 1855 r. i to autor *Wieczorów pod Lipą* ułożył na cześć Kremera panegiryk, eksponujący jego zasługi dla edukacji społecznej:

„Oświecaj! Naród czci, co godne części!

On zna Twoje znoje, odda cześć i Tobie,

Bo kto krajowi drogi ducha wieści,

Z tym duch narodu – w życiu i na grobie!”

(*Od Lucjana Siemieńskiego*, Kraków 15 listopada 1872). Cyt. za: *Krynica wiadomości. Korespondencja Józefa Kremera z lat 1834-1875*, zebrał, z rękopisów odczytał, przypisami i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Kraków 2007, s. 244.

Na co zwrócił uwagę Siemieński w historii werońskiej? Przede wszystkim podkreślił rolę namietności, akcentując scenę, w której Julia ściśnięta za rękę przez Romea – wypowiedziała znamioną deklarację:

Nie dziw się pan, że błogosławię jego przyjście; pan Merkurio, który ze mną tańczył, zmroził mnie; aż dopiero ty grzecznością swoją przychodzisz mnie rozgrzać²⁷.

Następnie wskazywał kolejne kluczowe węzły fabularne, istotne dla budowania napięcia dramatycznego: ślub w konfesjonale, zbrodnię popełnioną przez Romea i podstęp Fra Leonardo, który usypiając Julię nie przewidział, że w jej pozorny pogrzeb uwierzy Romeo, samobójstwo oraz charakterystyczną dla bohaterów romantycznych śmierć z miłości na skutek spotęgowanych emocji wynikających z wewnętrznego rozdarcia i niemożności racjonalnego przeciwdziałania cierpieniom:

zbudziła się Julia, nie pomału zdziwiona, ujrawszy obok siebie Romea, lecz kiedy od mnicha i od owego sługi dowiedziała się o całym zdarzeniu, uczuła ból niezmierny, tak niezmierny, że wzywała ducha i nie mogąc wyjęknąć ani słówka, zmartwiła przy piersiach swego małżonka²⁸.

Siemieński (a poniekąd Kremer) odczytywał dramat Szekspira (z 1591 r.), przypisując mu konwencje możliwe do wykorzystania przez literaturę romantyczną.

Co jednak najistotniejsze – konsekwencją niemiłego rozczarowania podwóreczkiem Capulettich stała się niezmiernie ciekawa (z punktu widzenia dociekań nad estetyką romantyzmu), aczkolwiek monotonna w lekturze, pominięta dotąd przez interpretatorów twórczości krytycznej Kremera, rozprawka zatytułowana *Skąd się bierze, że miłość była, jest i będzie po wszystkie wieki tak niewyczerpaną i nigdy nieskończoną treścią dla poezji i sztuki pięknej?*

Autor sankcjonuje w niej i uzasadnia istotę romantycznego geniuszu artystycznego, formułuje wykład filozofii sztuki europejskiej, eksplikuje ideę nieskończoności, która powinna kształtować stosunek artysty do świata. Głównym prawem sztuki – wedle Kremera – miało być otwieranie uczuć na nieskończoność. Jawi się więc jako apologeta i kontynuator określonego wzorca „stylu” myślenia romantycznego. W rozprawie można wyznaczyć dziesięć jasno wyłożonych tez, stanowiących jednocześnie kwintesencję światopoglądu romantycznego, dotyczącego koncepcji sztuki i powołania artysty.

1. Pierwszą tezę wyznacza koncepcja sztuki interpretowanej w duchu antropologicznym, nastawionym na eksplikację wewnętrznego świata przeżyć człowieka o nadprzyrodzonych zdolnościach „jasnowidzenia” i prezentacji w sztuce nie tylko

²⁷ J. Kremer, dz. cyt., s. 252.

²⁸ Dz. cyt., s. 254.

doświadczeń egzystencjalnych, lecz także wydarzeń historycznych, konwencji obyczajowych, przemian kulturowych:

[...] przeznaczym dla arcyzmu przedmiotem jest już sama postać człowieka, tym szlachetniejsza, że ją prześwieca dusza płomieniem własnej bezśmiertnej istoty swojej; podobnie też cisze domowego życia rodzinnego obyczaju i znowu pracowanie się kipiących uczuć serca, walki człowieka ze światem, i radości, smętki i wesela – i samo umieranie jego – głębokim odgłosem przenikną fantazje mistrza, do dzielności ją budząc. A dopieroż losy całych ludów, ich kolebki otulone w aureole mitów, ich triumfy, ich boleści i mogiły, ich uroczyste nieba dziękczynienia lub błagalne krwawe łzy a pokuty ofiarne! Zaiste – życie dziejowe całych ludów i całych wieków odsłonię jest przed jasnowidzeniem twórczego geniuszu²⁹.

2. Kolejną tezę wyznacza przekonanie, że człowiek natchniony geniuszem artystycznym nie może poprzestać na powierzchownej percepcji rzeczywistości, podlega nieskończonym reprodukcjom inspirowanym przez treści duchowe, przeżycia, emocje – źródło dokonań artystycznych:

Zaprawdę, rzeczywistość ziemiska, doczesna, nie wystarczy nieskończonej tęsknocie, robiącej w tajemniczym wnętrzu człowieka. W głębiach jego wołają głosy innych światów, rajskiej dziedziny wysłanniki. Człowiek party będąc temi mocami silniejszymi od niego, przestać nie może na formach jestestw rzeczywistych które jako doczesne, ułonne, pojawiają się i znikają w czasie. On tedy je przerabia i przeistacza na dzieła artystycznej piękności, by się stały wyrazem tej duchowej nadziemskiej treści, przebywającej w jego sercu. W tem przeto parciu mocy nadświatnych w piersiach człowieka należy upatrywać źródło, powód a pierwszy związek wszelakiej sztuki i wszelakiej poezji³⁰.

3. W emocjonalnym stylu Kremer głosił pochwałę romantycznego indywidualizmu, natchnienia i improwizacji. Dobitnie dowodził, że każdy człowiek (zwłaszcza natchniony geniuszem romantycznym) objawia własny indywidualizm, ponieważ talent artystyczny wyposaża w zdolność kreacji rzeczywistości oraz w moc przekształcania i odmiany wszystkich ludzkich doznań. Sztuką predestynowaną do szczególnej siły wyrazu jest poezja („najwyższy gatunek sztuk pięknych”):

poeta biorąc [...] człowieka za główną osnowę swojej kompozycji, wyzwoli go od tych wszystkich przyborów [codziennosci], a tym samym spotęguje, wyświeci w nim tę istotę ogólną, o którą właśnie głównie chodzi, jako o piastę a treść całego dzieła. Ale z drugiej strony autor także spotęguje jego indywidualność odrębną, różniącą go od innych ludzi, a ku temu właśnie użyje tych tylko znamion, które najdobitniej wzmogą tę osobniczą charakterystykę jego³¹.

W literaturze najwyżej cenił możliwość ekspresji emocjonalnej, ujawniającą rozmaite ideały w artystycznej formie. Uzasadniając rolę miłości w konstrukcji

²⁹ Dz. cyt., s. 257.

³⁰ Tamże.

³¹ Dz. cyt., s. 271.

fabularnej, powoływał się nie tylko na Szekspira, lecz także na twórców polskich: Alojzego Felińskiego i Mickiewicza:

Albo uważmy jeszcze miłość! Ona jest uczuciem powszechnem a tak dawnem, jak sam ludzki ród, lecz choć z istoty swojej ogólnej jest wiecznie jedna i tą samą, przecież ona w dziełach istnych mistrzów wykwita zawsze w nowych a nowych formach. Porównajmy ją z sobą, np. Ofelię, Desdemone, Julię Capuletti w Shakesperze, Małgorzatę Goethego z Barbarą lub Aldoną naszą!³².

4. Podkreślił również niezbędną i nieocenioną rangę fantazji (wyobraźni) w procesie twórczym. W stwierdzeniu opartym na założeniu, iż „fantazja ma źródła w nieskończoności człowieka, zdolność swobodnej kreacji w nieskończonej istocie”, z filozofii Hegla rozwinął definicję piękna jako przejawu „ducha w postaci zmysłowej” oraz „harmonii wszystkich władz psychicznych”, a zatem „proste naśladowanie natury” w sztuce uważał za zabieg niemożliwy.

5. Wreszcie najistotniejsza kwestia rozprawy: romantyczna koncepcja miłości. Jej genetyki Kremer upatrywał w kryzysie myśli oświeceniowej. Uważał, że na przekór racjonalistycznej koncepcji człowieka – romantyzm stworzył bohaterów o rozbudowanych cechach osobowościowych – indywidualistów, z których nie da się ułożyć schematycznych paradygmatów. Będąc zapewne inspirowany przez rewolucyjną „zasadę naszego wieku” Schleiermachera (którego wykładów był słuchaczem) – w romantycznej teorii poznania uwzględniał elementy psychologii, antropologii, teologii. Dostrzegał zatem ścisły związek między miłością romantyczną a teorią poznania. Twierdził, że miłość jest stanem umożliwiającym poznanie:

Miłość jest mocą niewymowną, magiczną, owem uczynieniem, co silniejszym będąc od woli, włada duszą dwojga kochanków. Tak też bywa, że w miłości występuje wola niby niezależna, samodzielna a przecież działająca mimowolnie. Zapewne indywidualność, w sobie głęboka, pełna bogatej treści duchowej, okazać może odnośnienie się swoje na zewnątrz przeróżnym działaniem swoim niekoniecznie miłością w ścisłym znaczeniu. Jednak i to pewną a niezaprzeczoną prawdą, że miłość we właściwym płciowym znaczeniu wtedy będzie tylko zasną, szlachetną, wzniosłą i wtedy tylko będzie głębokiej patetyczności, jeżeli zapłonie w indywidualności szlachetnej zasnę, głębokiej a bogatej treści. Dlatego też możesz śmiało sądzić o wartości młodzieńca, wedle zapatrywania się jego na miłości uczucia³³.

6. Uwzględniając w swojej teorii również modne wówczas zjawiska mesmeryzmu („Bieguny magnetyczne, elektryczne nawzajem tęsknią do siebie i tym silniej mają się do siebie, im więcej spotęgowana będzie ich moc. Barwy sprzeczne rozszczepionego w pryzmacie promienia, spływając z sobą, znów tworzą promień biały np. czerwona i zielona. Chemiczne ciała łączą się wedle wrodzonego

³² Tamże.

³³ Dz. cyt., s. 283.

im wzajemnego powinowactwa”³⁴), sformułował prawo miłości (określone „zakonem”) – koncepcję wynikającą z przekonania, że miłość jest siłą (fizyczno-metafizyczną) rządzącą światem, przejawiającą się w ideach związanych z sympatią; tej koncepcji nadał rangę idei filozoficznej.

7. Siódma teza rozprawki Kremera korespondowała z pojęciem miłości łączącej różne pierwiastki, również przestrzeń natury. Wskazując paralełę między bytem natury a jej poznaniem autor konstatawał, że bez miłości poznanie natury jest niemożliwe.

8. W relacjach uczuciowych (psychicznych i fizycznych) między kobietą a mężczyzną (będących „wzajemnym siebie uzupełnieniem”) Kremer dostrzegł przenikanie się wartości idealnych („przyświeca co ziemskie, umacnia, uszlachetnia co z szlachetności zrodzone”)³⁵.

9. Predestynował jednak „duchowe kochanie”, które „jest wyższym a charakterystycznym pierwiastkiem miłości między ludźmi”³⁶. Okazał się zresztą wnikliwym czytelnikiem Szekspira przedstawiającego gorącą namiętność w formule czystości i niewinności (motyw często później eksploatowany w literaturze romantycznej).

10. W konkluzji rozprawki Kremer sformułował fundamentalną deklarację nadającą pojęciu miłości rolę ukonstytuowanej ideowo wartości estetycznej:

Gdy miłość jest tak niewyczerpaną osnową dla fantazji twórczej, zatem nie dziw, że miłość jest tak podobna do sztuki i poezji. Bo jak poezja i sztuka, tak miłość jest ideą, jest płomieniem nadświatnym, gorejącym w formie ziemskiej, doczesnej³⁷.

Warto sobie uświadomić, że z fundamentalnymi stwierdzeniami Kremera zainspirowanego przez zwiedzanie Werony – korespondują dwie poetyckie realizacje legendy werońskiej. Wprawdzie Olga Płaszczewska w swojej monografii (*Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*) pominęła *Album włoskie* Teofila Lenartowicza, motywując swą decyzję datą publikacji (1870), to jednak nie ulega wątpliwości, że twórczość tego pisarza sytuuje się w kręgu tematów, konwencji i poetyki romantycznej³⁸. Znamienne, że w wierszu zatytułowanym *Serenada* pojawiają się reminiscencje tragedii Szekspira. Nie jest to jednak historia wyjęta wprost z fabuły dramatu, lecz wspomnienie dwojga młodych nieszczęśliwych kochanków, których losy nakładają się na legendę z Werony. Nawiązuje do niej pejzażowa sceneria: cyprysy, cmentarz, chór słowików, balkon, okno, róże i bukiet nieśmiertelników rzuconych pod stopy młodzieńca symbolizujących śmierć kochanki, po której już tylko „noc, jasność, woń”:

³⁴ Dz. cyt., s. 285.

³⁵ Dz. cyt., s. 288.

³⁶ Dz. cyt., s. 289.

³⁷ Ibidem, s. 289.

³⁸ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003, s. 304.

Z balkonu w dół,
 Tam, kędy róże wiszą,
 Giulety cień
 Wciąż mi się snuł
 Wieczorną wyzwał ciszą,
 Jak jedno z śnień.

Romea duch
 W cieniach, gdzie oko ginie,
 Patrz jak ten mur,
 Budził mój słuch
 Brzękiem na mandolinie
 I śpiewał chór [...]

Słowików chór
 Tak z gęstych cieni szlochał,
 Jakby im wzór
 Romeo dał
 Jak swą Giulettę kochał,
 Gaj pieśnią brzmiał³⁹.

Podobnie u Kremera – „pałac chmurny”, bramy ciężkie, mroczna roślinność, upiorny nastrój, szlochający chór, schody kręte. Wiersz Lenartowicza można uznać za metaforę ideowo-artystyczną. Czytelnik przenosi się do literackiego ogrodu, w którym rozgrywa się spektakl powielający motywy szekspirowskie. Z jednej strony jest to opowieść o miłości i śmierci (czy raczej śmierci z miłości?), z drugiej strony w tym nastrojowym ogrodzie zwraca uwagę tautologia cmentarza i (pośmiertnych) pamiątek kultury. Jednocześnie w Lenartowiczowskich opisach włoskiej prowincji (romantycy przysposobili sobie prowincję!) zachwyca plastyczna wyrazistość kształtów i barw, pogłębione sylwetki psychologiczne postaci, pełni prostoty i wdzięku bohaterowie ludowi, wypowiadający szczerze i niestłumione uczucia. Nie ulega wątpliwości, że w tych bohaterach (nawiązujących do postaci szekspirowskich) realizuje się historyczna synteza kultury europejskiej.

Jak wiadomo, Lenartowicz oprowadzał po Włoszech Józefa Ignacego Kraszewskiego. Wprawdzie Weronę Kraszewski zwiedzał samodzielnie, ale wyraził refleksję wpisującą się w wizję umarłej rzeczywistości, którą zrewaloryzować jedynie w literackiej legendzie może geniusz artystyczny:

Werona wspaniale się ukazuje z gmachami swymi, z okolicą pełną ruin zamków na górach, wspomnienie Romea i Julii białą nad nią leci chmurką. Dlaczego geniusz poety trwalszą okrywa sławą niż dziejowe całuny? Z jednego grobowca obrosłego chwastem wyrosnął ten kwiat cudowny⁴⁰.

³⁹ T. Lenartowicz, *Serenada*, w: tenże, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, BN I Nr 5, Wrocław 1972, s. 261.

⁴⁰ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, t. 1, oprac. P. Hertz, Warszawa 1977, s. 198.

Wreszcie w najsłynniejszej polskiej reinterpretacji opowieści o Romeo i Julii – w znanym liryku Norwida (*W Weronie*, red. przed 1862) – poeta o aspiracjach artysty-kapłana sztuki, przekazuje niebanalny wykład filozoficzno-estetyczny. Wiadomo, że Norwid czytał Kremera (również Cieszkowskiego, Libelta, Trentowskiego) i że poprzez lekturę Cieszkowskiego zradykalizował idee heglowskie⁴¹. Wiadomo, że był w Weronie w 1848 lub 1849 r. i że istnieją cztery autografy tekstu (w tym jedna kopia autoryzowana przez Norwida i kopia sporządzona przez Lenartowicza dla Kraszewskiego z zaginionego rękopisu), jednak do tragedii Szekspira nawiązuje w sposób luźny. W kreowanej w wierszu scenerii również zwracają uwagę cyprysy – symboliczne drzewa śmierci, nieodłączny atrybut cmentarny od czasów starożytności. Samotny pielgrzym-poeta staje na ruinach literackiej legendy (obserwuje „gruzy nieprzyjaznych rodów”, „rozwalone bramy do ogrodów”). Czuje się przytłoczony obrazem podupadających zabytków, wydaje się rozczarowany, że miejsce tragedii o miłości i nienawiści jest zaniedbane. Sugeruje, że jedynie poeta romantyczny potrafi współczuć bohaterom tragedii, ponieważ jest intelektualistą sprawnie poruszającym się w świecie literatury oraz ma świadomość historycznej ciągłości kulturowej. Poza nim – literacką legendę próbuje kreować natura. Jedna z gwiazd (nazwana „Izłą nieba”) spada, lecz od razu poeta znajduje naukowe uzasadnienie tego zjawiska:

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie Izy są, ale że kamienie [...]⁴².

Choć koncepcja estetyczna Norwida była w wielu punktach zbieżna z poglądami Kremera, to jednak o wiele bardziej skomplikowana w założeniach artystycznych (zwłaszcza dotyczących roli sztuki w społeczeństwie, odpowiedzialności moralnej artysty, powszechności piękna, słowa poetyckiego jako narzędzia poznania)⁴³. Obniżenie gwiazdy do kategorii meteorytu, kontrast wierzeń ludowych z dziedzictwem osiemnastowiecznego racjonalizmu, stanowi o ogólnej pesymistycznej wymowie utworu, poddającego w wątpliwość regenerację martwych ideałów.

Kremer chciał te ideały odświeżyć w filozoficznym traktacie o miłości. I to właśnie rozprawę Kremera należy uznać za interpretacyjny klucz do romantycznego odczytywania legendy literackiej. *Podróż do Włoch* jest nie tylko podróżą po obszarach europejskich zabytków kulturowych, lecz przede wszystkim poszukiwaniem źródeł poznania. Konkretny punkt przestrzeni geograficznej – Weronia

⁴¹ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Norwida*, s. 314.

⁴² C.K. Norwid, *W Weronie*, w: tenże, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, BN I Nr 271, Wrocław 1990, s. 25.

⁴³ Por. S. Morawski, dz. cyt., s. 323.

– sprowokował autorską wizję emocjonalnego potraktowania dzieła literackiego, w której zrezygnował z realistycznego opisu, dzieląc się z czytelnikiem refleksją zainspirowaną przez Szekspira. W ten sposób stał się kolejnym oryginalnym realizatorem gatunku – podóży jako czynności związanej bezpośrednio z lekturą i jej interpretacją.

“Just like poetry and art – love is a concept”.
Józef Kremer’s pilgrimage to the grave of Juliet in Verona

S u m m a r y

The subject of this article is the interpretation of one part of “Journey to Italy” by J. Kremer (1859-1864) which describes his visit to Verona (in 1852). This description constitutes an intellectual pilgrimage to Shakespearean literary tradition of drama (Romeo and Juliet). Kremer moralized this legend seeing the cause of the characters' tragedy in the 'sin' of their passion. At the same time he was fascinated by the parable of complexity of human lot and relativity of moral values. The text by Kremer explains the importance of the literary legend of which there are few reinterpretations in Polish romanticism. The most important part of this description is a very interesting essay about love. This essay can be regarded as the interpretative key to the romantic understanding of the literary legend.