

KRONIKA PARYZKA

LITERACKA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA.

„Nos bons Villageois” pięcio-aktowa komedia Wiktoryna Sardou — „Alcesta” tragedia liryczna Glucka. — „Amfitrion” Moliera. — Albert Dürer w Wenecyi i Holandyi” przez Karola Narrey. — Bucheza „Traité de politique et de philosophie Sociale.” — Wylewy rzek francuzkich, projekta zapobieżenia powodzi: Projekt Napoleona IIIgo. — Pokoik Berangera. — Wiadomości literackie.

Nowe zwycięstwo odniesione w teatrze Gymnase przez pana Sardou, dowodzi podniosłego talentu doskonale odpowiadającego duchowi czasu, oraz ciągłego opadania poziomu sztuki dramatycznój.

Nie ulega wątpliwości, że ogół nie szuka już w teatrze przyjemności literackich ani wzruszeń wynikających z rozbioru uczuć, ale jedynie rozrywki. Był więc autor zadowolony niespodziankami, byle nie było czasu do refleksyi ani znużenia ciągłego śmiechu, ani monotonii ciągłego płaczu; byle żywe sprzeczności dawały samolubnemu umysłowi gimnastykę do życia podobną, słuchacze wybaczą nieobecność prawdy, niepoprawność stylu, ubóstwo obserwacyi, i powracają z takiego widowiska rozweseleni, choć z próżnym sercem i bez nadziei żeby od ciepła doznanego wrażenia, myśl jaka wyższa w ich głowie dojrzała.

Ze sztuki pana Sardou wychodzisz wesół i zdziwiony, zupełnie jak z szafy Devenportów, nie myśląc zgoła o duchu, ale jedynie o sposobach mistyfikacyi.

Czar pana Sardou działa jednako na wszystkich: myślących i nie myślących. My co niniejszą ocenę kreśliśmy, klaskaliśmy niemniej jak drudzy, i za to czujemy naj-

większą do pana Sardou urazę. Talent jego tak subtelny, tak zręczny, taki przewrotny, że nawet krytyków psuje: sądzić go można tylko zaocznie.

Sztuka dramatyczna stała się sztuką robienia majątku; ponieważ chodzi jedynie o przyciągnięcie tłumu, wszystko dobre co jemu się podoba. Tysiączne szczegóły wmieszane do akcji, błyszcza jak świecezki które kuglarze zapalają pomiędzy kubkami, żeby olśnić patrzącego a sobie zrobienie figla ułatwić. Wbiegnie dziewczę, powie słówko, pokaże białe ramię i ucieka; ktoś błaznuje, ktoś peroruje, żeby chód akcji sporszym się wydał; mnóstwo figur wychodzi na scenę, żeby się zdawało że każda z nich jest inną nutą w tej symfonii. Tłum staje się niepotrzebny w chwili rozpoczęcia dramatu, ale odrazu zbija z tropu widza, zmuszając go do szukania w tej zgrai ról głównych, klucza do tajemnicy, której nie ma.

Oto proceder ogólny dzisiejszych dramaturgów paryżkich. Wszyscy oni fabrykują synopizma na nerwy, usiłują podzielać na wszystkie zmysły, rozegrać widza tak, żeby mu było przyjemnie przez cały wieczór, żeby się myśleniem nie zmęczył, a nazajutrz zamiast krzesła, kupił łożę.

W tym rodzaju spekulacji Sardou jest mistrzem. Bieglejszy strategik od Scribego, który też spekulować umiał, działa massaini i nie wydaje krótszej bitwy jak pięcio-aktową. Ponieważ w komedyi „*Nos Bons Villageois*” treści załedwie na trzy akty, dwa ułożył z intermezzów i przegładów siły zbrojnej.

Kiedyż powszechność się przesyci tém piśmiennictwem bez ducha, bez ideału, bez moralnej nauki i literackiej wartości? Powodzenie ogromne pana Sardou zdaje się wypływać z moralnego położenia kraju, i Francya od myślenia odzwyczajona, chce się tylko bawić, a pan Sardou jest bawicielem pierwszego rzędu.

Dziś pisarz nie kładzie serca w dzieło, ale jedynie cząsteczkę swego dowcipu. Polityka bezwstydną, literatura kuglarską, popłaca; dlatych Sardou, tak dramatyzuje, jak politykuje Girardin: obaj paradoxem, wrzawą, żywą gestykulacją, żarcikami, zastępują stały grunt niezmiennej wiary i dojrzałego przeświadczenia.

„*Chłopi*” pana Sardou nie są prawdziwym wizerunkiem francuzkiego włościanina, nie są anatomią tego potężnego tworu, który teraz tak cięży na szali francuzkich swobód, nie są charakterystyką tego instynktowego dyplomaty, który przez miłość własności, więcej wypotrzebuje geniuszu na wypędzenie Paryżanina z morga ziemi, niż wszystkie razem Talleyrandy wypotrzebowali onego na złe uczynki. Sardou nie poszedł ani w ślady Balzaka, ani pani Sand; uczuł on, że za słaby żeby się mógł mierzyć z rzeczywistymi chłopem; więc odmalował tych przedmieściowych, których studyował za rogatkami. Na czele tych wieśniaków postawił aptekarza, episiera i dzierżawcę; trójkę hultajską, na bruku nie na zagonie zepsutą. Więc sam nawet tytuł komedyi jest zwodniczy.

Pisarz starego autoramentu byłby wybrał jednego chłopca i przedstawił go w Wojnie z Paryżanami; w nim jednym byłby uosobił wszystkie pożądliwości, filuterye, niewiści, i byłby to typ uderzający! Ale takiego procederu używać tylko może pisarz potężny. Sardou grubą sztukę zmienił na drobne: zamiast jednego wieśniaka przedstawił trzech, stanowiących jednaką kwotę.

Szukajmyż więc nie już psychologicznego studyum, ale zabawną historyjkę i obaczmy jak autor zaciekawia publiczność przybyłą, widzieć drapieżne zwierzęta a oglądającą wiewiórkę w klatce.

Podniesiona kurtyna odsłania ogród wiejski: na pierwszym planie dziewczki piorą chusty u źródła; dekoracya miłutka.

Podczas kiedy dziewczki szczebioczą, przybywa z wędką niejaki Moryson, paryżki mieszczanin świeżo osiadły w gminie Bouzy-le-Tétu, gdzie się rzecz dzieje. Moryson na to się wyniósł na wieś żeby nie nosić kamizelki; syn jego Henryk, młody adwokat przywiódł go w te strony nie mówiąc że się kocha w baronowej, żonie mera tej gminy, oraz w jej siostrze, pannie Genowefie. Henryk poprzedniej nocy przez mur wchodził do parku, żeby raz jeszcze spróbować czy nie ubłaga okrutnej baronowej a powracając z bezskutecznej wycieczki, zgubił kapelusz. Przybywa więc po dniu, szukać zguby. Ale kapelusz już wpadł w ręce dzierżawcy

Grinchu, który zazdrości Morysonowi sprzedanego gruntu, zazdrości merowi że jest merem, wszystkim źle życzy, i zamierza skorzystać z nocnej wyprawy pana Henryka.

Scena pomiędzy baronem, Morysonem i Grinchu łożącym razem ryby na wędki, jest bardzo zabawna: wieśniak uważając obu za wrogów, knuje w sercu najczarniejsze zamiary pozbycia się przybyszów.

Następuje spotkanie Henryka z Genowefą. Ta kochając go szczerze i sądząc że jest kochaną, powierza mu klucz od ogrodu, żeby miał krótszą drogę do pałacu. Rozmowa naiwna toczy się przez parkan. Cały ten pierwszy akt żywy, kolorowy i zabawny, chociaż płytki, dobrze usposabia do drugiego.

W drugim występuje karczma wiejska i parada Gwardyi narodowej. Scena dość brudna: wieśniacy golą brody, myją się i ubierają w świąteczne suknie bez najmniejszej ceremonii. Wśród tego oprzętu, Grinchu, aptekarz Floupin i episier Tetillard, jako trzech sławni Szwajcarzy, wykonywają straszną przysięgę wypędzenia pana mera, obcego, paryżanina, Giesslera gminy Beuzy-le Têt. Mają nadzieję otrzymać pożądaną skuteczną, dowodząc merowi że go żona oszukuje. Dowodem będzie Henryk schwytany nocą w parku. Zhańbiony baron opuści wieś, a wtedy aptekarz Floupin, zostanie merem.

W trzecim akcie sztuka rozpoczyna się rzeczywiście. Teatr przedstawia salon pałacowy; mer przyjmuje władze miejscowe i obiecuje przybyć na wieczorną zabawę.

Nadchodzi wieczór pożądaný. Służba pałacowa tańczy na wsi, nikogo na właściwém miejscu nie ma. Henryk korzystając z zamieszania, wchodzi ukradkiem do domu w zamiarze uwiedzenia starszej siostry. W salonie zamiast baronowej zastaje Genowefę. Tu śliczna scena. Niewinność dziewczęcia rozpędza wszystkie chmury, które młodzieńcowi prawdziwą miłość zasłaniały. Wstydi się swoich planów, postanawia kochać wyłącznie tę dziewczeczkę tak czystą w roztrzępaniu a w uczciwości stałą.

Obaczywszy Henryka w domu o tej porze, Genowefa żałuje że mu klucz dała. Czystość i czułość naiwnej duszy, walka uczucia z obowiązkiem, precudnie oddana! Henryk przysięga że wróci jutro prosić o rękę Genowefy. Ona,

promienna miłością, silna wiarą, bieży na bal, pracować nad popularnością szwagra. Henryk w ogrodzie wpada w pułapkę zastawioną przez ową trójkę hultajską. Grinchu, Floupin i Tetilard ścigają go jak wilka: nagnany ku pałacowi wraca do salonu i tą razą zastaje baronową, która ujrzawszy go woła, iż jest zgubioną!

Pogoń wnet do salonu wpada: baron na czele, za nim słudzy i chłopci zastają młodzieńca sam na sam z baronową.

W podobnym razie *Antony* zabija *Adelę Hervey* i ocala honor kochanki sławnym wykrzyknikiem: „*Elle me résistait, je l' ai assassiné!*”

Za dni naszych kochankowie inaczej się poświęcają, więcej są oswojeni z myślą kradzieży niż mordu. Henryk zrywa naszyjnik baronowej i szepcze baronowi do ucha: „Nie gub mnie! przyszedłem kraść.”

Na tém słowie kortyna zapada. Zręczność pana *Sardou* taka, że nikt przeciwko temu wykrętowi nie protestuje: nikomu nawet dziwnem się nie zdaje, że młodzieniec który właśnie otrzymał zapewnienie miłości od uczciwej dziewczyny i ma prosić o jej rękę za kilka godzin, nie wypowie tej prostej prawdy: wyszedłem do ogrodu po rozmowie z panną *Genowefą* którą kocham, która mnie kocha i z którą chcę się ożenić.

To objaśnienie proste, mające być rozwiązaniem, musiano odłożyć z powodu potrzeby dwóch następnych aktów: zresztą, nie byłoby dramatu. Trzeba się zabawić udręczeniem uczciwego człowieka, który uchodzi za złodzieja. Wybieg bez sensu, ale wśród ognia dramatu, efektowny. Publiczność klaszcze, a widząc małżeństwo w perspektywie, chętnie zezwala na całogodzinną emocyą.

Czwarty akt dowodzi zdolności dramatycznych niepospolitych.

Złodziej z baronem są sam na sam. Wzruszony młodzieńcem winowajcy, odgadując że w tej całej sprawie miłość być musi, mniemając że kradł dla jakiej kochanki, baron chce uwolnić Henryka. Sam nie może, bo jest inerm, ale jak na to, przybywa *Moryson*. Baron nie wiedząc że to ojciec, bo młody zataił nazwisko, porucza gościowi oswobodzenie schwytanego w pałacu złodzieja, i wychodzi. Hen-

ryk wybiega z ukrycia, rzuca się w objęcia ojca i wyznaje całą prawdę. Moryson nie chce żeby jego syn za złodzieja uchodził, ale z drugiej strony, jeżeli go uniewinni, jeżeli powie prawdę, zazdrośny baron wyzwie Henryka i zabije.

Za naszych czasów miłość ojcowska bywa powszechnie niskiem samolubstwem. Moryson woli żeby syn umknął jak złodziej, niż pozostał i bił się. Dalekośmy od Cyda! Trzeba być na wskroś przesiąkłym tegoczesną praktycznością, żeby temu pocziwemu ojcu nie dać choć jednego błysku bohaterstwa.

Henryk ma uciekać, kiedy ojciec w obawie żeby syn się nie zabił skacząc z balkonu, miwowlonie woła w obec barona: „Henryku, ostrożnie!”

Krzyk ten zdradzający znajomość Morysona ze złodziejem, budzi podejrzenie barona. Ze śledztwa ściągniętego przez komisarza policyi, pokazuje się że Henryk kłamał; chłopci napomykają o współnictwie baronowej; jój pomieszczenie podejrzenie zmienia w pewność: baron już nie złodzieja ale uwodziciela żony widzi w Henryku, ukazuje się jak człowiek w serce ugodzony; chłopci myślą że już dopięli celu, baron kryjąc przed nimi rozpacz, pocichu wzywa Henryka na plac boju.

W piątym akcie żona chce się usprawiedliwić, ale mąż jój nie wierzy. Henryk też protestuje daremnie. W odpowiedzi baron daje mu pistolet i wysyła do ogrodu; gdzie odbędzie amerykański pojedynek bez świadków: kto pierwszy ujrzy drugiego, strzeli, mierząc jak do zwierza.

Baron ma wyjść na to spotkanie, kiedy powraca z balu Genowefa, i zaczyna się najpiękniejsza scena téj sztuki.

Genowefa, sama naiwność i prostota, opowiada baronowi jak pracowała nad pozyskiwaniem mu we wsi przyjaciół: tańcowała ze wszystkimi malkontentami, zachwyciła ich i oczarowała; teraz już wszyscy pana mera kochają. W zamian sprawczyni tego cudu, żąda, nie dzielenia z nim władzy zdobytej kokieterią, ale szczęścia.

Po takim wstępie, Genowefa szwagrowi, który licząc minuty niecierpliwie jój słuchał, wyznaje miłość swoją dla

Henryka; mówi, jak baronowa go znienawidziła, jak uciekła od niego z Pyreneów gdzie się poznali; że wstąpił do niego najniesłuszniejszy, że on koniecznie powinien wziąć stronę Henryka i tam dalej.

Opowiadanie to, uniewinniające baronową, rugujące podejrzenie z serca męża, zajmujące, czarujące, upajające go, jest arcydziełem, mianowicie skoro je podniesie gra aktorów doskonałości niezrównanej.

Podczas tych zwierzeń, słysząc w ogrodzie strzał. Strzał ten psuje efekt wyborniej sceny, ale Sardou, nie poprawny mistyfikator, musiał powtórzyć swój strzał do lisa z „*Nos Intime*.” Chłopi szpiegowie, którzy nie chcą żeby ułudzić się zabił, chwytają na czas samobójczą rękę. Demony stają się aniołami, odprowadzają zbiega, uściski i wesele.

Zarzuty cisną się tłumnie. Jak przypuścić, żeby mąż mógł choćby na chwilę uwierzyć w tę kradzież dyamentów, tak widocznie zmyśloną? Przypuściwszy jego łatwowierność, czemuż Henryk zamiast brnąć w kłamstwa, nie uniewinnił się, żądaniem ręki Genowefy? Razi także zbytek awantur nagromadzonych w ciągu tej jednej nocy. Nigdy, żadna hiszpańska komedia pełna wykradzeń, serenad i pojedynków, nie była hałaśliwszą, jak ta wiejska zabawa w Bouzy-le-Têtu. Jednoś czasu w której Sardou zamknął swą akcją, zmusiła go do czynienia cudów mnożenia. Cała gmina jest jednocześnie wszędzie, jak wojsko w cyrku, wychodzące jedną a wchodzące drugą bramą.

Mimo to wszystko, przyznać trzeba, że nigdy Sardou nie był zręczniejszy, nigdy lepiej nie utrzymał równowagi pomiędzy łzami a śmiechem. Stary Moryson jest żywcem wzięty z paryzkiego sklepu towarów kolonialnych; Genowefa, ilekroć się pokaże, zostawia jasne wrażenie anielskiego zjawiska.

Wznowiona „*Alcesta*” Glucka, w Wielkiej Operze, nie znalazła powodzenia jakie miała przed pięć laty, kiedy pani Viardot pierwszą grała rolę. Francuz przyszłości, Fanfan Benoiton nie smacznie uznał dzieło Glucka: „ce n'est pas

rigolo, zawołał, ça ne peut plaire qu' à des *Poseurs d'émotions pas chic*, le vieux Gluck!" Zbyteczna mówić, że cała liczna rodzina Benoitonów podziela zdanie Fanfana, a przyjaciele wtórują rodzinie.

Pierwsze przedstawienie *Alcesty* było łodowate. Smak skażony niską orgią muzyczną, która od kilku lat na paryżkiej scenie hałasuje, słuch sparaliżowany prądem muzyki niecną, która Paryż zalała, nie dozwala już publiczności uczuć rozkoszy w świątyni harmonii; przepaść ją od niej dzieli: nie czyste ścieki trudniej czasami przebyć niż morze. Paryż głuchy na wzniosłe akordy, ale my, niemniej czcimy geniusz Glucka. W muzyce jest on *starożytnym* w całym znaczeniu tego słowa: posiada wielką prostotę starożytnego umysłu, jego trzeźwość potężną i naturalność w szczytności. Nie trwoni on melodyi na czeze ozdoby, wyraża myśli określone z dokładnością męskiej wymowy; nuta jego wtóruje dramatowi jako draperya kształtom posągu. Pieśń Glucka ma w sobie wieczną prawdę namiętności. Tak jak nas dziś wzrusza, byłby rozczulił i zachwycił Ateńczyków. Eschyles i Sofokles nie pragnęliby pewno innego muzyka dla swoich chórów.

Jakże wzniosłym smutkiem tchnie chór rozpoczynający dramat: „*Boże zmiłuj się nad nami!*“ to wołanie wniebogłosne całego ludu we łzach.

Pierwsza pieśń *Alcesty* oplakującej konającego męża, tchnie gorącą miłości, która całą jej rolę cechuje; rola ta jest jękiem, od początku do końca, ale ileż odcieni w tej żałobie! ile akordów pełnych, muzyk wysnuł z tego łkania. *Alcesta* Glucka płacze jak *Niobe*, jak *Ariana*, jak wszystkie rozpaczliwe posągi starożytne, których wiecznej żałoby nigdy dosyć podziwiać nie można.

Spuszczona zasłona podnosząc się powtórnie, odsłania świątynię *Apolina* którego nie omylniej wyroczni słucha królowa. Grany wtedy marsz religijny, ma piękność płaskorzeźby *Panatenuszów*, opisowa symfonia uplastyczna ją oku. Widzisz defilujących starców srebrno-włosych; dziewice niosące kwiaty, dzieci ciągnące na ofiarę barany, pasterzy przygrzywających na podwójnej fletni. Flet odzywa się także w marszu Glucka, ale mocne akordy wiolonczelli tłumią na-

pół delikatną jego nutę; słyszysz ją, gubisz, znów chwytasz; nie przedziwniejszego jak ta harmonia: jestto jakby śpiew ptaszka świergocącego zeicha w głębokim szumie liści.

Po marszu, wielki kapłan intonuje hymn sławny, przez chór podjęty: „*Boże potężny odsuń od tronu!*” modlitwę gwałtowną, upartą, nie mającą w sobie chrześcijańskiej pokory, a bijącą w Olymp skrzydłem greckiego geniusza swobodnie obcującego z bogami.

Apollo na pozew staje: wielki kapłan uroczystém *recitativem* przyjdzie boga oznajmia. Głos jego po gradusach bieży w górę, z modlitwy w zachwyt wpada; za każdym taktem zapal kapłana potężnieje, jakby go obecność boga ogarniała stopniami. Drga trójnóg, śpiew kapłana porywa całą orkiestrę, która dotąd tylko oczekiwania wyrażała dreszcze, i wybucha *deus* Eneidy, muzyką spotęgowany.

Wyrocznia wieści że Admet umrze, jeżeli kto inny śmierci za niego nie poniesie chętnie.

Jedna, jedyna nuta wyroczni, brzmi uparcie i twardo jak śpiżowy głos przeznaczenia. Tłum przerażony ucieka, chór się łamie, mnoży, rozpierzcha: akordy potracające się spolem, wyrażają obłąkanie, wystraszonego ludu. Głosy biegają do upadłego; słysząc krzyki tragiczne przypominające wielkie, temu podobne widowiska w poezyi i malarstwie; słuchaczowi przychodzi na myśl tłum ciekający przed aniołami, na Rafaelowskim fresku *Heliodora*. Ten sam tu styl i rozmiar takż.

Alcesta omdlona na stopniach ołtarza, pozostaje z wolna ocucona myślą ofiary: chce umrzeć za męża. Recitativo wyrażające jęj bolesne wahanie pomiędzy mężem którego chce zbawić a dziećmi które traci, jest tém w muzyce, czem w poezyi monologi Kornella, gdzie bohaterka z rozdartego serca czyn wzniosły wyrывa.

W końcu, królowa postanawia umrzeć, i śpiewa cudną pieśń: „*Nie, to nie poświęcenie*” będącą zwycięzką pieśnią złożonej ofiary. Silna szczytném postanowieniem Alcesta wzywa bogów piekielnych. Na jęj pozew trąby pogrzebne odpowiadają z przepaści; czysty, wysoki głos królowej po nad nimi góruje; Alcesta zwyciężyła piekło: miłość silniejszą jest od śmierci.

Drugi akt w pałacu królewskim. Admet ożywiony, słucha weselnych śpiewów. Skoczną nutę, której wtępuje chór, możnaby grać na wzgórzu Arkadyi tańczącym dziewczynom: technie ona wesołością złotego wieku; słuchając jej dumasz o festynach które geniusz grecki stroił w lniane draperye, gliniane urny i kwiecie. Jakże słodką jest radość silnych! jak zachwycającą ich gracya! Miód z pnia dębowego słodszy niż z ula. Skoro Dant zacznie się uśmiechać w czarnych przesmykach piekła, zdaje ci się że widzisz jutrenką oświecone przepaście. Madony Rafaela bledną obok Ewy Michała Anioła, wydobytyj z boku śpiącego Adama: obraz Pól Elizejskich w *Orfeuszu* Glucka, jego *taniec w Alceście*, zaćmiewa najświeższe melodye Mozarta.

Wśród tego radośnego koncertu, gdzie nie gdzie wzdycha skarga Alcesty, jako tłumiony jęk boleści: żona wyznaje mężowi iż się za niego poświęciła.

Po tém wyznaniu następują sceny przesliczne: spór wspaniałomyślności z wielkodusznością wije cudną girlandę z poetycznych kwiatów.

Zapał żałobny nie słabnie ani na chwilę, źródło łez zdaje się niezgłębione; już niby wyczerpane, znowu wytryska z podwójną mocą.

Akt trzeci, wyznać trzeba, słabszy od poprzednich. Gluck tak straszném uczynił piekło w *Orfeuszu*, że mu piekło Alcesty nie może dorównać. Jednak jest przejmująca groza w głosach potępieńców wzywających królowę z głębi Erebu. Brzmi piekielne *dies irae*; słodka prośba ofiary odbija się o nieubłagany pozew; przy każdym wznowieniu strasznego śpiewu, zdaje ci się że słyszysz grzmot odmykającej się spiżowej bramy piekielnego państwa. Orkiestra jednocześnie naśladuje podziemny plusk Styxu, uderzonego wiosłem.

Admet przybywa, chce zatrzymać Alceste nad brzegiem przepaści, ale daremnie: ofiara złożona. Głosy ich zlewają się w rozdzierającym pożegnaniu.. Widać w ciemnościach olbrzymie widmo Harona, rój mew szarych otacza małżonków i pędzi całunami w stronę Styxu... z dala dolatuje lament potępieńców i wzywający cieni głos: *Harón cię woła!* Stłumione rogi trzy razy powtarzają

wezwanie. W tej grobowej nucie Gluck naśladuje brzmienie zgłosek znanéj strofy *Piekle* Tassa:

„Chiama gli habitator dell'ombre eterne,
Il rauco suon della tartarea tromba,
E l'aer cieco a quel ramor ribomba.”

Wykreślono słusznie grubiańską pieśń Herkulesa. Herkules jarmarczny kaził dzieło. Zjawienie Apolina następuje zaraz po zniknięciu Admeta i Alcesty.

Ze stanowiska scenicznego uważana *Alcesta* Glucka nie jest bez wady. Położenie jedno, nieruchome jak marmurowa grupa na grobowcu; zastygnięcie w powadze, wieczne brzmienie jęczących strun liry, może znużyć uwagę tegożczesną przyuczoną do ruchliwości i koziółków sztuki nie surowej. Ale, same nawet te błędy są pięknościami podniesionemi do szczytu. Jeżeli w ciągu dzieła Glucka czasami nuda się wśliznie, to taka jaką rodzi zbyt długa kontemplacya szczytnego przedmiotu: rozległego nieba, nieskończonego morza, albo doryckiej świątyni rysującej linje proste i harmonijne węgły na lazurówém powietrzu.

Tém gorzej dla powszechności, jeżeli już czuć boskich piękności niezdolna, jeżeli próby wtajemniczające w takie tajemnice, wydają jej się za twarde; jeżeli jej się czas dłuży w świątyni: upadek sztuki zaczął się, skoro zniesiono część surowych Bogów.

W tém wznowieniu *Alcesty* mocno czuliśmy brak pani Viardot: drugiej takiej śpiewającej kapłanki sztuki, nie ma teraz na świecie.

Podczas wystawy powszechnéj w przyszłym roku, będą tu przedstawione dwie liryczne tragedye najwyższego tonu: „*Struensee*” Michała Beera z muzyką jego brata Meyerbeera i *Hrabia Egmond* Goëthego z muzyką Beethovena. Włoski aktor Ernesto Rossi odegra główne role tych dwóch tragedyj pół-muzycznych: warto z drugiego końca świata przyjechać żeby go zobaczyć, a cóż dopiero skoro wystąpi w rolach spotęgowanych muzyką. Z góry przewidzieć można że to widowisko nie przypadnie do smaku Francuzom, ale Niemcy i Włochy zdołają sami po deprzeć swoich geniuszów.

Nie powiedło się wznowienie *Alcesty*, ale za to w Teatrze francuzkim hucznie powitano *Amfitryona*, komedią historyczną w całym znaczeniu tego słowa: skandal dworski, z alkowy Ludwika XIV żywcem przeniesiony na scenę. Pod peruką Jowisza każdy poznaje Ludwika, wówczas w całej swój uwodzicielskiej świetności.

Molier napisał *Amfitryona* dla nauki Montespana.

Niewyrozumiałość małżeńska tego szlachcica, zdziwiła niezmiernie społeczných. Skoro się dowiedział iż żona jego jest kochanką króla, wygnał ją z domu, wdział żalobę jak po umarłym, i jeździł po Paryżu w karecie udrapowanej krepą i opatrzonej czterma rogami...

Ten allegoryczny przepych pogrzebny, podrażnił króla: kazał zamknąć męża do Bastylii, z kąd go wysłano na wygnanie do odległych włości. Mimo to wszystko, obrażony mąż wytrwał w swój urazie aż do śmierci: odsunął się od świata i żył jak pustelnik przez lat dwadzieścia.

W tym czasie wypadła z łaski faworyta, dostała się w ręce spowiednika Latour'a, który srogie zadawał jej pokuty; do nawrócenia grzesznicy używał wszelakich tortur: postów, włosieniec, kołających podwiązek, koszul tak grubych że do krwi raniły...

Ciało było złamane, pozostawała do złamania dusza: rzecz najtrudniejsza. Pani Montespan z długiego pobytu w haremie, wyniosła pychę sułtanki. W jej pokoju było tylko jedno krzesło, dla niej; przyjmowała gości jak królowa i tego tonu pozbyć żadną miarą nie chciała. Z czasem jednak, ojciec Latour potrafił i tę pychę umorzyć. Pokutnica z jego polecenia napisała do męża list pokorny, w którym na klęczkach błaga go o przebaczenie i byle ją potem przyjął, obiecuje odprawić rekolekcyje jakie naznaczy.

Tę wielkiej ofiary nie przyjął mąż. Montespan kazał odpowiedzieć żonie, że ani jej znać, ani o niej słyszeć nie chce.

Karol Narrey napisał zajmującą biografię Alberta Dürerra i wydał wraz z relacją jego podróży po Wenecyi i Niderlandach. Książka opatrzona notami i poprzedzona znakomitą przedmową, ze wszech miar na uwagę zasługuje.

Albert Dürer jest teraz w Paryżu w wielkiej modzie: byłoby bardzo dobrze, żeby i charakter jego wszedł w modę. W żywocie Dürera uderza cierpliwość nie wykluczająca poczucia własnej siły, i serce pełne miłości. Żaden z kochających ludzi nie był więcej od niego torturowany. Cała ta męka po prostu, bez żadnej przesady wybija w listach Dürera do przyjaciela Pirkheimer'a.

Znajdujemy w nich także, komentarz do ślicznego sztychu *Melencolia*, który jako zagadka przedstawia się umysłom powszednim.

Ów anioł potężny dumający pośród narzędzi nauki i pracy, z cyrklem w rękę, pierwszym narzędziem myśli, cyrklem, który cierpiącej ludzkości przypomina uczucie sprawiedliwości obietnicę równowagi; ów geniusz który w smutku wypoczywa, a nie chce ani w nim zasnąć, ani przepaść: to własny geniusz Dürera, smutny, ale silny w swój drodze, patrzy boleści oko w oko, nie skarży się na nią, tylko wypoczywa, żeby nowych sił nabrać.

Dziwna ta kompozycya jest całym poematem. Co w niej najwięcej nam się podoba, to to, że malując *melancholię* Dürer nie dał jej wyrazu rozgrymaszenia cechującego oblicze zapoznanych artystów i wielkich ludzi nie zrozumianych. *Melancholia* Dürera moeną ma postać i gest śmiały. Jestto wypoczywająca siła; wejrzenie jej wymowne, nie potrzebuje pióra i papieru, oznak zdradzających chęć zwierzeń; to człowiek odważny, dobrze żyjący w złych warunkach i radzący jak on nieszczęśliwym, żeby byli łagodni, jak u nóg jego leżący baranek—ale nie zapominali o stojących drabinach, dłutach, młotach, zachodzącym słońcu, klepsydrze znaczącej godziny, dzwonku budzącym leniwych, szali ważącej czyny ludzkie, pieniądzech które żywią ofiarę i kata— a pośród tej harmonii wszystkich zadań, żeby nie zapominali *tęczy*, t. j. nadziei która błyszczy w górze, obiecując radość wyższą temu, kto nie zaznał na ziemi ani wstydu ani pychy.

Albert Dürer, dusza mądrąca i wzniosła był ofiarą domowego pożycia. Żona jego bardzo nabożna, bardzo uczciwa, szarpała go szponami cnót swoich. Oto co mówi przyjaciel Dürera z okazji jego śmierci.

„Skon Dürera żonie jego przypisać należy. Ta kobieta toczyła jemu serce, męczyła go, piekła na wolnym

ogniu, tak, że prawie od zmysłów odchodził. Cheiwa nadzwyczaj, nigdy mu nie dała przerwać roboty; odsuwała go od wszelkiego towarzystwa i ustawiczną skargą powtarzaną w dzień i w nocy, trzymała przykutego do pracy dla tego, żeby zarobił pieniądze potrzebne jej po jego śmierci. Jejność obawiała się umrzeć w nędzy. Ta obawa do-
tąd ją męczy, chociaż Dürer zostawił jej po skonie 6,000 flor. Nienasycona!"

Jedno słowo rezygnacyą Dürera wytłumaczy: on kochał tę kobietę, która jego zabiła.

Jakże ciekawą historią do napisania są dzieje żon wielkich ludzi: djabeł znalazłby tu przedmiot do serdecznego śmiechu... Towarzyszeki mężów niepospolitych, rzadko bywają aniołami—zwykle są one karą, okupem talentu artysty. Dürer srodze odpokutował swoją sławę, i ta właśnie strona jego życia więcej jeszcze do niego przywiązuje nowoczesnych wielbicieli. Spółcześni artyści znają pretensyą do idealnego cierpienia: Dürer zaznał je aż do sił wyczerpania. Dla tego nazwać go można pra-ojcem szkoły romantycznej. Szukał on piękna nietylko w doskonałości kształtów: „do piękności—mówił—dójść można rozmaitemi drogami. Bywają ciała Etiopów, w które natura tyle włożyła harmonii, że nie doskonalszego nie wyobrazi.” Ta formuła Dürera będąca formułą sztuki tego-czesnej, daleka jest od dewizy wymyślonej ku spotwarzeniu procederu romantyków: „*le beau, c'est le laid*.”

Listy które Dürer z Wenecyi pisze do przyjaciela Perkheimer'a senatora-artysty, pełne są ładnych szczegółów. Venus Adryatyku ukołysała zbolale serce cierpiącego mistrza. Dobrzeby ci tu było—pisze—ze skrzypcami, które tak grają że aż dusza płacze... Bógby dał, żeby nasza rachmistrzyni (żona) mogła je słyszeć—możeby się choć trochę rozczuliła!"

W 1520 r. Dürer udał się z żoną do Niderlandów. Zapiski z tej podróży natchnęły Henrykowi Leys piękny obraz „*Processya Matki Boskiej Andwerpskiej*.”

W tej miłej podróży doszła Dürera wieść o uwięzieniu i skazaniu na śmierć Lutra. Nie czekając potwierdzenia tej wiadomości która była fałszywą, wylewa przed

przyjacielem serdeczny żal z żywością nadzwyczajną: namiętnie boleje nad stratą wielkiego męża, który cierpiał i poległ za prawdę. Bolesć jego w końcu przelewa się w modlitwę do Boga: „Skoroś nam zabrał człowieka któremuś dał ewangelicznego ducha i wymowę jasniejszą niż wszystkie któreśmy od lat 140tu słyszeli—błagamy Cię Ojczy Niebieski, spuść znowu Ducha Św. na apostoła, któryby raz jeszcze swój kościół zgromadził.”

Nakreśliwszy powyższe słowa, Dürer słyszy głos Przedwiecznego odzywający się w te słowa: „Pracujcie, dopóki liczba męczenników nie będzie zupełna: wtedy sądzić będę.”

Z tych krótkich przytoczeń już wychodzi nauka: poddanie zwyczajnym obowiązkom życia, nie odejmuje artyście ani delikatności czucia w rzeczach sztuki, ani bohaterских podrywów w rzeczach humanitarnych. Wyrozumiały i łagodny aż do śmierci, chociaż zgięty pod brzemieniem żony sekutnicy, Dürer prostuje się i aż do gwiazd leci, skoro mu w sercu utkwiała strzała raniąca myśl wolną; własne cierpienie obarczające ducha, nie przeszkodziło mu wziąć w pierś magnetycznie cierpienia całej ludzkości.

Żal nam, że nie możemy dłużej mówić o tym wielkim człowieku i o pięknej książce którą natchnął; ale czytelnikom naszym dość wskazać utwór znakomitej wartości moralnej i artystycznej, żeby z niego skorzystali.

Wyszło u Amyota pośmiertne dzieło Buchez'a p. t. „*Traité de politique et de philosophie sociale.*”

Książka ta w której autor złożył owoce wielkiej erudycji i wzniosłej myśli, zasługuje na czytanie. W języku francuzkim mało książek napisano w tym przedmiocie, a Buchez należy do liczby pisarzy, którzy jeżeli nie zawsze przekonywają, zawsze skłaniają do myślenia.

Do życia i rozwijania się, potrzebna człowiekowi styczność nie tylko z fizycznem ale i społecznem okoleniem. Znosząc pierwszą z tych atmosfer otaczającą każdego rodzącego się człowieka, przecinamy mu oddech; niszcząc drugą, zamykamy mu źródło wiedzy i myśli. Człowiek

otrzymuje od społeczności wraz z językiem wyobrażenia określające uczucia, uzupełniające organizacją mózgową, wprowadzające w czyn zdolności moralne i umysłowe. Społeczność wyrzyna człowieka z koła zwierzęcego nakładając mu obowiązek pracowania dla późniejszych pokoleń, przekazywania im zdobyczy nagromadzonych w wiekach poprzednich; urzeczywistniania postępu moralnego i fizycznego przez kierowanie myśli i czynów ku osiągnięciu najwyższego celu, którym jest: *ustawa braterska ludzkości*.

Po za społecznością rozrządzającą najpotężniejszymi środkami działania na człowieka i przyrodę, usiłowania osobiste, oderwane, pozostałyby bezowocne. Jest więc obowiązkiem każdego troszczyć się o dzieło społeczne i czuwać nad niemi, niustannie.

Ażeby ten obowiązek spełniać, potrzeba poznać żywioły powszechne, z których złożona społeczność i zasady na której się opiera. Znajomość tych rzeczy, mianowicie w czasach w których żyjemy, nie powinna być zaniedbaną.

Ten wzgląd skłonił Bucheza do napisania traktatu o którym mowa. W epoce kiedy grube tomy tak mało mają czytelników, autor uznał za stosowne zamknąć przedmiot rozległy w zbyt może szczupłej ramie; może zbyt mało miał czasu żeby rzecz wyłożyć jasno, w krótkości; cokolwiekbądź, rozprawa jego znacznie zapełni szczerbę uderzającą w społeczne piśmiennictwo.

Wielu znakomitych myślicieli opracowało w tych czasach rozmaite części całości, z której się składa nauka społeczna. Jedni wyświecali kwestyą swobód politycznych, system obiorczy, stosunek jednostki do państwa; drudzy dyskutowali warunki i formę rządu reprezentacyjnego; inni podjęli mniej więcej ryzykowne zagadki socjologii. Nikt nie założył sobie wystawić w formie dydaktycznej i wykładowej, żywiołów nauki społecznej; nikt nie oznaczył warunków potrzebnych do formacyi, trwania i postępu społeczeństw, nie sformułował zasad dominujących te warunki, nie ocenił urzeczywistniających je ustaw.

Z tego powodu ogół w przedmiocie nauk społecznych najrozmaitsze ma pojęcia, często zupełnie fałszywe.

Jasna a treściwa książka Bucheza, może wiele dopomódz do ustalenia pojęć blakających się w ciemności tam, gdzie jasność może być zupełna.

Nauka społeczna najstarsza z nauk, może być ściśle oznaczoną. Nie jest ona dowolną i zmienną teorią rządu społeczeństw; nie jest doktryną na posługi stronnictw usnutą: nie jest także utopią, ale nauką, w całym znaczeniu tego słowa, równie ścisłą, równie przystępną jak matematyka. Opiera się ona na pewnych danych, na niezawodnych zasadach, na prawie moralnym stosunków ludzkich i na dokładnej świadomości obowiązków i praw, bez których człowiek samby pozostał.

Rozbiór żywiołów społecznych ułatwił widok społeczeństw stojących, rozczyňniających się, lub tworzących, w oczach naszych: oraz historia tych, które skarłały albo zgasyły rzuciwszy na świat błysk mniej więcej żywy. Wszystkie stowarzyszenia przeszłe i obecne, zwane grodami, ludami, konfederacyami, federacyami, naradami, zwały się pod wpływem jakiegoś celu działalności wygłoszonej przez naczelników a przez tłum okrzykniętej. Skoro ów cel był zapomniany, lub zaniedbany—ginęły; trwały i kwitły dążąc zawsze do owego pierwotnego celu z pomocą ustaw zasadniczych, które są wszędzie jednakie.

Spółeczności różnią się kształtem i celem który je utworzył; ale nigdy całością tych ustaw pierworzędnych, które zawsze i wszędzie mają na celu *trwanie* i *postęp stowarzyszenia*. Rozmaitość celów do osiągnięcia i nierówność dzielącej od nich odległości, tłumaczy różnicę oświaty. Co do funkcji społecznych, te są prawie jednakie w najrozmaitszych cywilizacyach: różnice ich pochodzą jedynie z odmian, które cel działalności nakazuje.

Buchez usiłował odróżnić jasno ustawy będące *ciałem*, czyli organizmem społeczności, od tych które są ich *duszą*, czyli wolą, a które czynami ich kierują. Nazwał on je—dne i drugie *stałemi społecznemi* (constantés sociales); ale nazwał *stałemi zachowawczemi* (constantés de conservation) ustawy dające życie i trwanie stanowi społecznemu; a *stałemi postępowemi* (constantés de progression) te, które popychają społeczność do wytkniętego celu ich działalności.

Do pierwszego rzędu *statych* należy ustawa rodziny, własności, religii, nauczania, higieny publicznej, siły zbrojnej i sprawiedliwości. Do drugiego rzędu *statych* należy rząd, czyli władza prawodawcza i wykonawcza, duchowa i doczesna: słowem, wszystkie funkcyje władzy najwyższej, której konstytucya i czynność zmieniają się z postępem dokonanym w urzeczywistnieniu wspólnego celu.

Tym sposobem pojąć łatwo ważność społeczną celu działalności, który przewodniczył ufundowaniu narodowości, a potem służy jej za pochodnię w prowadzeniu interesów, kierunku pojęć ogólnych i przewidzeniu mniej więcej bliskich wypadków.

To téż cel działalności Buchez uważa za najpowszechniejszą *stałą*. Wiara w przyszłość, którą każdy ma obowiązek przysposabiać wedle sił swoich, jest najpoważniejszym węzłem stowarzyszenia. Jakże potężną musi być u ludów chrześcijańskich powaga rządów czerpiących natchnienie z ciągłej myśli o tej przyszłości braterskiej, która im była obiecana!

Nauka społeczna ma więc zapewnione miejsce w obszerném kole wiadomości ludzkich, skoro jej przedmiotem wykład zasad przezydujących tworzeniu społeczeństw oraz rozpołożenie ustaw i funkcyi dających społeczności trwanie i postęp.

Nauka społeczna obejmuje zarazem teorią społeczeństw i sztukę rządzenia. U starożytnych, gdzie jeszcze idea postępu nie wnikła, nauka ta zwała się *polityką*: tak ją rozumie Arystoteles i Cyceron. Dziś polityka ma znaczenie ogra-niczeńsze: uważaną jest raczej za naukę Stanu. Ztąd wynika, że nauka społeczna przedstawia w umysłach społecznych teorią organizacyi społeczeństw, a polityka teorią działalności władzy społecznej. Tę różnicę znaczenia dwóch wyrazów, Buchez w nagłówku dzieła swojego wskazuje tytułując je: „*Traité de politique et de philosophie sociale.*”

Wylewy rzek spustoszyły tej jesieni środkową Francya. Južno poraz drugi w przeciągu lat dziesięciu jawi się ta plaga. Skoro w 1856 roku, rzeki kraj poniszczyły,

uczeni francuzcy zajęli się wynajdywaniem sposobów zapobieżenia na przyszłość złemu, i pojawiło się kilka ważnych projektów. Nie przeszkodziły one powrotowi plagi, ale rzecz wyświeciły, a tą razą podjęte zostały nie żartem i urzeczywistnione będą.

Wielkie zło nie łatwo da się usunąć, ale jednak są niechybne sposoby: za taki uważają tu zagajanie gór.

Wpływ lasów na wody, stał się prawdą elementarną. Zbadawszy wzgórza francuzkie, przekonano się w jak bliskim pozostaje stosunku zalew z roślinnością leśną. Gdzie jej braknie u źródeł, tam woda wzbiera gwałtownie i szaleje. W górach nagich, potok przybiera zgubne rozmiary; rzeki które z lesistej okolicy wypływają, nie wychodzą z koryta.

Tak, wyższe doliny bassenu Loary i Rodanu, które najwięcej ucierpiały od zalewów, są zupełnie z drzew огоłocone. Alzacya i Lotaryngia, mnogimi rzekami poprzęzynane rzadko i mało od wylewów cierpią, dzięki łańcuchowi Vogiezów gęsto lasem porośłych.

I tą razą Francya musi się na Prusy oglądać i stwierdzić wyższość tego sąsiada. Rolnicy i inżynierowie francuzcy wyznają z pokorą, że Prusy oddawna weszły na tę drogę przeczności: starannie utrzymując na górach gospodarstwo leśne, zdołały się uchronić od klęski wylewów i podwoić bogactwo krajowe. I tu zranieni w miłość własną Francuzi, domagają się przyspieszenia sadzenia lasów, tém bardziej, że w tym przedmieście izba uchwaliła prawo przed kilką laty.

Sposób to pewny, ale powolny, zbyt powolny za naszych czasów, gdzie wszystko pędem pary się posuwa. Trzeba było obmyśleć jakieś środki pospieszniej wiodące do celu, i wymyślono.

Inżynier Rocet, jeszcze w 1856 roku proponował pobudowanie tam przy źródłach. Radzi on w łózysko poczynającą się rzeki wrzucać skały: opór jakiby stawily te głazy, uczyniłby mniej bystrym pęd wody. Istniejące tamy, zdaniem tego inżyniera, przyczyniają się tylko do zwiększenia siły wody skoro je przewyższy. Twierdzi on, że stawiać tamę *nie przepuszczającą wcale* wody, to prąd jej po-

większać; przepuszczać ją przez granitowe przetaki, to ją uśmierzać.

Inspektor generalny dróg i mostów, pan Vallee, wygotował plan zużytkowania jeziora Genewskiego, jako naturalny rezerwoar wezbrań Rodanu. Zdaniem pana Vallée, dość byłoby zamknąć jezioro i dozwolnić mu rosnąć czas pewien. Na tym ogromnym bassenie nie byłoby znać nadmiaru wody rzecznej, a niższy przebieg Rodanu nie byłby już zgubny dla okolicy.

Ponieważ Loara nie ma naturalnego bassenu, Vallée radzi utworzyć dla niej sztuczny.

Napoleon III wygotował także projekt zabezpieczenia Francji od wylewów. W pracy tej dokonanej z całą znajomością przedmiotu, Cesarz uznaje także nieskuteczność tam; twierdzi, że jedna, chociażby największa, prądownia wody się nie oprze. Należy więc przy *każdym ujściu strumienia w rzekę*, postawić małą tamę z wązkim upustem w środku: tym otworem nadmiar wody spłynie, kiedy jej masa będzie powstrzymywana.

Takie tamy naśladowałyby to co natura uczyniła dla Rodanu stawiając na jego przebiegu jezioro genewskie, a dla Reny wpuszczając go w jezioro Konstantyńskie.

Ze wszystkich projektów, cesarski zdaje się najpraktyczniejszy i najskuteczniejszy; dlatego wezmą się do jego wykonania w kraju, któremu woda grozi. Wedle planu Cesarza, w Lyonie wykopią wielki bassen dla Loary i porobią w niej tamy kraciate, nie wstrzymujące wody, bo jej wstrzymać nie można, ale zwalniające jej pęd i hamujące niesienie piasku, którym jałowi okoliczne pola.

O ile te środki zabezpieczą Francją od powodzi? na to pytanie nikt dziś odpowiedzieć nie może, gdyż to są rzeczy nowe, jeszcze nie wypróbowane; ale jeżeli pożądaný skutek uwieńczy usiłowania w tym kierunku dokonane wedle planów samego Cesarza, przyczyni się to nie mało do chwały Napoleona III. Roboty około lyońskiego bassenu rozpoczną się niebawem i trwać będą przez całą zimę, jeżeli jeżeli zbyteczne zimno temu nie przeszkodzi.

Świeżo zmarły wydawca dzieł Berangera, Perrotin, posiadał w swoim domu *pokój* pieśniarza, który w porządku, w jakim go Beranger w chwili śmierci zostawił, przechowywał z czcią religijną. Wielbiciel poety i wykonawca jego testamentu, Perrotin kupił na licytacji wszystkie bédne jego mebelki i przewiózł je do Châtillon-sous-Bagneux, w okolicę Paryża, gdzie od lat kilku z rodziną zamieszkał.

W nowym domu wiejskim urządził znowu taki sam pokój jak ten paryzki, w którym Beranger przeżył ostatnie lata i umarł 16 lipca 1857 roku, o godzinie szóstej, trzydziestu pięciu minutach wieczór. Meble, wszystkie drobiazgi którymi się posługiwał poeta, fotel w którym umarł, jego papiery, zegarek, książki i broszury, pocziwy wydawca poukładał na biurku jak leżały w fatalnej chwili; serdeczna pamięć w niczem go nie zawiodła. Pokoju tego Perrotin nigdy nie pokazywał profanom, sam go uprzątał, nieraz długie w nim przesiedział godziny, a kiedy ztamtąd wychodził, ludzie uważali że miał splakane oczy...

Skoro Perrotin wydał przepyszną edycję dzieł Berangera, na czele tego wydania kazał umieścić sztych drogiego pokoiku.

Teraz ten pokój stanie się własnością miasta Paryża. Perotin, nie mogąc znieść myśli żeby ten zakątek dostał się w ręce spekulantów, testamentem zawarował los jego. Rozkazał, ażeby to muzeum nie mające żadnej wartości materyalnej, było ofiarowane od niego miastu, którego Beranger był synem, ponieważ się urodził przy ulicy Montorquail pod Nr. 50. Jeżeliby miasto nie chciało przyjąć tego daru, Perrotin nakazał sukcesorom *spalić* takowy. Jeżeli miasto przyjmie i uczci jak należy, dar święty, sukcesorowie obowiązani są kazać zrobić z marmuru przez najlepszego z francuzkich rzeźbiarzy, Berangera posąg, wyobrażający go leżącego na śmiertelném posłaniu, w krześle.

Miasto przyjęło ofiarowane sobie przez zacnego Perrotina muzeum, a rodzina jego każe robić posąg, który ten przybytek chwały narodowej ozdobi.

Dnia 8 października r. b. umarł w mieście Aix, dawniej stolicy Prowancyi, znany poeta Konstanty Gaszyński. Od lat 35 osiadły w południowej Francyi, odznaczył się w literaturze francuskiej. Przez lat kilka współpracownik miejscowego dziennika „*Memorial d'Aix*” w końcu został jego naczelnym redaktorem i umieszczał w tym piśmie artykuły odznaczające się wielką erudycją i znawstwem sztuki, a wysnute z historii Prowancyi i malowniczej okolicy upoetyzowanymi legendami.

Do najlepszych jego szkiców historycznych napisanych we francuskim języku, należą: „*Quentin Metsys*” życiorys i ocena sławnego flamandzkiego malarza, który w Aix mieszkał za czasów króla Reneusza; „*Karol V w Aix*” smutna karta z roczników tego miasta; „*Krystyna Szwedzka w Aix*” arcy-zajmujące studjum tej królowej i „*Małgorzata Voland*” wspomnienie pięknej córki Manosqua, dobrowolnej męczennicy, która zwróciwszy na siebie pożądliwy wzrok Franciszka Igo, spaliła sobie oblicze siarką, ażeby od załotów tego się uwolnić.

Drugi dział pism francuskich Gaszyńskiego stanowią uzone biografie artystów Aixajskich. Trzeci dział malowniczy, opisuje rozmaite pomniki miejscowe uidealizowane pamiątką. Po dyktowaniu samej tylko wyobraźni, napisał Gaszyński „*Le passage des Anglais*”, „*Histoire d'un clou et d'un tableau*”, „*Recherches sur la pipe*” i wiele krótkich powiastek.

Najgłębszego znawstwa sztuki dowiódł w obszerniej pracy pod tytułem: „*Les Cabinets de tableaux et Collection Artistique de la Ville d'Aix*.” Dzieło to zwróciło na nie dość cenione czy zapomniane muzea Aix, uwagę całej Francyi. Gaszyński niemniej zasłynął w poezyi francuskiej. Dziennik *Mémorial* ogłosił od roku 1837 do 1845 kilkadziesiąt jego udatnych sonetów.

Księgarz Amiot wydał mogącą obchodzić Polaków książkę pod tytułem: „*La Cour du Roi Stanislas et la Lorraine en 1748*.” Autorem jej Alfred d'Almbert. Przedstawia on króla Stanisława Leszczyńskiego osiadłego w mieście Lunéville, pomiędzy przyjaciółką margrabiną Boufflers,

a spowiednikiem jezuitą ojcem Menou. Spór tych dwóch osób wyrywających sobie kierownictwo słabego króla, stanowi ośnowę tego historycznego romansu, nie odznaczającego się ani stylem, ani wyobraźnią, ani prawdą. Autor nie wie nawet gdzie się urodził bohater jego. Ta pomyłka budzi niewiarę co do innych szczegółów mających uchodzić za historyczne.

— Pod tytułem „*Mes Contemporains*” Alexander Weill wydał książeczkę, w której sądzi (dość sprawiedliwie) Chateaubrianda, Thiersa, Guizota, Cousina, Wiktora Hugo, rewolucyę, restauracyę i Coup d’Etat.

— Baudry wydał pośmiertne dzieło doktora Par-chappe p. t. „*Galilée, sa vie, ses découvertes et ses travaux.*” Bardzo zajmujące.

