

KRONIKA PARYZKA

LITERACKA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA.

Wystawa sztuk pięknych: Trudność sprawozdawcy.—Nieużyteczność wystaw corocznych.—Propozycja wystawy obrazów na sprzedaż i wystawy obrazów do obejrzenia.—Wystawa wybrana z wystawy: wylowione perły.—Historia i teoria pejzażu.—Obrazy sławne wątpliwéj wartości.—Utwory wystawione przez polskich artystów.—Uwagi ogólne nad obecnym stanem sztuki w Europie.—Stanowisko sztuki francuskiej.—Wiadomości literackie.

D. 2 czerwca 1868 r.

Ze wszystkich zadań kronikarza-feiletonisty, najcięższe i najmniejdziennejsze zdawać sprawę z wystawy sztuk pięknych, a to dla wielu przyczyn. Najpierw, jedność która jest prawem główném wszystkich prac umysłowych jak i dzieł sztuki, jedność jest dla sprawozdawcy nie możebną. Jak złożyć harmonią z 4,000 instrumentów, z których każdy gra inną nutę? Krytyk od téj kapeli dostaje zawrotu głowy... i nic dziwnego. Czyż delikatna organizacja sędziego sztuki pięknej, może znieść w jednym dniu niestrawne widowisko 4500 obrazów zestawionych wedle przypadków alfabetycznego porządku, albo ilości cali poddanych jednemu światłu, będącemu dobrodziejstwem jednych, klęską drugich; krótko mówiąc, czy podobna złożyć jedność z obrazów zawieszonych tak, że się biją, kłóca, zaćmiewają, zmieniają do tego stopnia, iż często sam twórca dzieła swego poznać nie może?

Paryżcy sprawozdawcy z wystawy, prócz powyższej, mają większe jeszcze trudności. Związani przyjaźnią lub stosunkami z wystawiającymi artystami, to czują się poddanymi staréj sławy, to nakazują sobie uwzględnienie młodych rodzących się znakomitości. Krytyk paryżki na każdego artystę patrzy przez szpary... szybko połyka okrutne słowo sprawiedliwe, z obawy żeby na papier nie padło i nie sprawiło ciężkiego zmartwienia; pisząc oceny nieustannie musi mieć na myśli rozpacz w jaką wypowiedzenie szczeréj prawdy może wtrącić mieniające dusze artystów

zdeenerwowane pochlebstwem, a zawsze spragnione pochwał... Z tych względów, krytyk paryżki, człek zgodny i najpobłażliwszy z ludzi swojego rzemiosła, zostawia potomności łatwe zadanie mówienia prawdy umarłym, sam albo chwali, albo różami chłószcze żywych.

Sprawozdawca piszący w cudzoziemskim języku, mianowicie w takim którego Francuzi nie rozumieją, wolny jest od wymienionej troski—ale ma inne. Jakkolwiek giętkie i kwieciste być może jego pióro, skazany jest na ustawiczne powtarzania, męczące czytelnika, a pisarza jeszcze bardziej.

Jakże urozmaicić sądy i formuły, w tak krótkim przeciągu czasu? Co powiedzieć o pięciu szóstych malarzy i rzeźbiarzy, czegobyśmy już przynajmniej 14 razy nie powiedzieli w naszych dorocznych sprawozdaniach z paryżkich wystaw sztuki? Malarstwo francuzkie z tego czasu, razem wzięte, przedstawia niby wielką rękodzielnię, w której do ostatnich krańców posunięto podział pracy. Malarz któremu się raz udało trafnie odmalować Bretonów, co rok potem swojego Bretona rozpoczyna. Kto do Alzacyi szczęśliwą zrobił wycieczkę, już z niej nigdy nie wychodzi i co rok wystawia wyrób tegoż gatunku. Inny wyzyskuje Goetyki, i co 12 miesięcy regularnie, dokona naśladownictwo wierne jakiego starego Flamanda. Inny do archeologii klasycznej lgnie jak Alma Tadema i wiecznie jego bruzdą chodzi. Inny umie malować owoce, ale na straganie swoim trzyma tylko jabłka i winogrona; inny gałązkę natury martwej upodobał, i nią się bawi; inny nakoniec, jak Desgoffe, co rok wystawia i wystawiać będzie do śmierci, malowane klejnoty, zwodno-okie agaty i kryształy skalne.

Tym sposobem przemysł sztuki (mówię *przemysł*), dzieli się na przegrody, jak drukarska kaszta zawierająca czcionki: na górze wielkie litery, na dole drobne.

Co począć, pytam, ażeby nadać nieco nowości, nieco woni krytyce takiej wystawy, kiedy się już powiedziało i powtórzyło swoje zdanie o artystach wielkich, i tych których peryodycznie odnajdujesz na tém samém miejscu, w téj samej kaszcie i téj samej przegródce?

Gdybyż ta monotonia w różnaitości trapiła jedynie opisujących, ale nuda widocznie ogarnia zwiedzających. Zbyt częste wystawy odejmują pociąg do nich powszechności. Zresztą im częstsze bywają, tém są słabsze. I być inaczej nie może. W przeciągu roku nie wytworzy się summa pięknych rzeczy wystarczająca do utworzenia salonu, godnego uwagi powszechniej w stolicy świata.

Za to ilość artystów wciąż wzrasta... zalewają Francją miernościami. Malarze i rzeźbiarze wychodzą jakby z pod ziemi, a to dla tego iż rząd, w myśli szlachetnej zapewne, daje każdemu ułatwienia, zachęca słabych, którychby miłosierniej było zniechęcić. Tym sposobem wyrabia się ogromna massa mierności

tam gdzieby należało podniecać i wytwarzać samą *doskonałość*. Dawniej chwała mniej dobrodusza, wymagała nieco gwałtu: ażeby do świątyni piękna się dostać, potrzeba było drzwi wyważyć: dziś stoi otworem...

O! jakże mądrzy byli nasi mistrze Grecy: Parnas ich był skałą stromą, na którą z trudem dostać się było można; Parnas francuzki jest miękką łąką, na którą wejdzie każdy i legnie wygodnie.

Książęta pięknej krytyki paryzkiej, Karol Blanc i Teofil Gautier, znudzeni nieużytecznością corocznych wystaw sztuki, proponują zmianę. Na co, pytają, ten *salon* co dni trzysta sześćdziesiąt? — W interesie artystów? Dobrze. Ale jest interes wyższy od tego: interes sztuki. Te dwa interesa nie zgodzą się z sobą, dopóki nie będą miały dwóch ustaw osobnych. Wystawa sztuki taka jaka była dzisiaj, nigdy nie zaspokoi nikogo, gdyż jednym zamachem chce osiągnąć dwa zupełnie różne cele, to jest: chce być wystawą dzieł *wyborowych*, a jednocześnie zaspokoić pragnienia materialne artystów dając im sposób sprzedania obrazu.

Zasadniczą tę sprzeczność, zdaniem pana Blanc, rozwiązać może jedynie jak wiele innych problemów, wolność.

Z jednej strony należy dać artystom wolność stowarzyszenia się, celem urządzenia wystaw *częściowych*, w którychby występowały talenta jednej miary, albo wystaw *ogólnych płatnych*, dla zaspokojenia ciekawości publicznej i doprowadzenia artystów do majątku przez sławę.

Z drugiej strony, rząd powinien mieć wolność urządzenia w dłuższych odstępach nieoznaczonych wystawy sztuk pięknych *bezpłatnej*, otwartej każdemu, ale surowo przejrzaną, wybraną subtelnie, wystawy *doskonałości*, gdzieby każdy obraz był przedstawiony w przychylném odosobnieniu i najlepszym świetle; wystawy, gdzieby każdy posąg miał swoją nyszę, gdzieby wszystko było urządzone na większą chwałę sztuki francuzkiej. Na drzwiach pierwszej wystawy stałby napis: *Obrazy na sprzedaż*; na podwojach tej drugiej, wyrytoby złotem: *Obrazy do obejrzenia*.

Dobra rada. Tym sposobem, byłby bazar trwały, ponieważ go potrzeba, i muzeum czasowe, gdzie co 3 lub 4 lata świat zobaczyłby sztukę wielką, wyborową, znaczącą postęp, albo ostrzegającą o upadku.

Wielkie państwo winno ludowi wystawę taką, nie winno mu w tym przedmiocie nic więcej. Do rządu należy zdać rachunek z milionów wydanych na ozdoby gmachów publicznych, utrzymywanie historycznego malarstwa, rzeźby i sztychu, wystawiając plany pomników podanych do konkursu, kartony zamówionych dekoracji muralnych, bronzów, marmurów i rycin które Mizeum Luwru zbogacił.

Wtedyto przysięgli sędziowie wystawy mieliby godne siebie zadania. Uwolnieni od niańczenia trudnych początków, przewidywania samoboju odmówionych, wolni od myślenia o niedoli

która dziś ich rozbraja i surowości wzbrania, pracowaliby dobrze, światło i sprawiedliwie. Patrząc na dzisiejszą robotę sędziów przysięgłych, dostrzegaliśmy zawsze, iż pobbają przez ludzkosc, poświęcają dla osób tylko uwzględnienia godnych, sprawę piękną, która jest świętą.

Przebiegając sale pałacu Elizejskiego, w tym oceanie obrazów łowiliśmy perły i ułożyli z nich wystawę małą ale wyborową. Tę expozycją ułożoną wedle naszej myśli, przedstawiamy chociaż na papierze.

Najprzód chcąc naszą wystawę umieścić godnie, wyrzuciliśmy wszystkie prawie malowidła zawieszone w *honorowym salonie*. Z płócien tam zawieszonych, zostało tylko cztery: *Koronacja króla pruskiego*, Menzel'a; *Neofita*, Gustawa Doré; *Urodziny Minerwy*, p. Maserolles, i widok *Werony w nocy*, malowany przez ucznia szkoły Munichskiej, pana Henings.

Każdy z tych obrazów wart widzenia. Pana Menzel ogromne płótno, przedstawia wnętrze katedry królewskiej, gdzie się spotykają dwa przepychy: przepych monarszy i przepych kościelny. Jesttu kilkaset portretów rozmaitych dostojników Państwa Pruskiego. Wszystkie wykonane z miniaturową doskonałością, chociaż na wielkie rozmiary. Menzel, malarz znakomity, maluje podobnie jak Meissonier: rzekłbyś że to tego francuzkiego flaman-da malowidło, widziane przez szkło sto razy powiększające.

Dorego obraz efektowny, przedstawia dwa rzędy Trapistów na ławach... czy kościelnych? to pytanie, gdyż temu malowidłu do doskonałości brak ważnej rzeczy: charakteru. Namalować dziadów żebraków, brodatych *modeli*, to nie toż samo co przedstawić Trapistów. Jakkolwiek obraz Dorego jest jego najlepszym utworem, niedostaje mu klasztornej powagi. Draperye pomięte, brudne jakby się po rynsztokach włóczyły... Jedyne usprawiedliwienie takiego przedstawienia zakonnój sukni, że obraz ma być satyrą; jego sens moralny (czy nie moralny) w postawie *neofity*, który przybywszy wczoraj do zgromadzenia, sam jeden wśród zadrzemanych mnichów zdaje się ożywiony świętym ogniem, sam jeden słucha kazania z religijném podniesieniem. „Patrzcie co z ludzi robi klasztor!” To chciał powiedzieć Doré.

Minerwa cała zbrojna stoi obok Jowisza, z którego parującej głowy właśnie wyskoczyła. Bóg bogów patrzy na nią zdziwiony. Olimpijska pogoda otacza te dwie postacie w starożytnym stylu i ze starożytną począ pięknie oddane.

Werona w nocy, widok księżycowy, tajemniczy a wymowny, pełen skrytój rozkoszy i malowniczych efektów, mógłby być ilustracją godną *Romea i Juliety*. Balkony zdają się czekać córy Kapuletów... od cyprysów posrebrzonych miesięcznym blaskiem, zdaje się dolatywać śpiew słowika... Skowronek jeszcze milczy, więc żadna smutna nuta nie miesza nocy, w którą otulone miasto rozkoszy.

Zostawiamy tedy w salonie honorowym te cztery obrazy, a wynosimy resztę. Figury urzędowe nie malowane przez Tycyana ani Rembrandta, ustępują miejsca dostojnikom malarstwa, członkom rady przybocznej sztuki, senatorom i marszałkom szkoły francuskiej. *Portret vice-admirała Juarez'a*, pędzla Henryka Lehmann, czystego stylu, poważny a trzeźwy, pełen życia, nie tego co trawi, ale tego co myśli, zawieszamy tam gdzie umieszczono konny wizerunek królowej Izabelli. Obok Juareza stawiamy dwa portrety Cabanela, malowane z rzadką dystynkcyą. Są to prawdziwie dostojne osoby: dostojęństwo ducha znać wszędzie a dumy nigdzie nie widać. Artysta przedstawił je bogato, a skromnie, poważnie, a nie napuszysto. Sposób malowania musi być podobny do obejścia tych wzorów.

Obok, zawieszamy Lefebvra ucznia szkoły rzymskiej, *portret dziewczęcia*, właściwiej portret wiosny; tegoż, *kobietę leżącą*, utwór przedziwny, chociaż nie bez *ale*. Postać nagiętej kobiety żywa, drgająca, kolorowa, byłaby doskonała gdyby należała *całkowicie* do sfer idealnych, gdzie tylko czysta myśl wchodzi. Tu nie ma jednolitości: głowa nie należy do tego ciała; twarz ma wyraz powszedni, niezgodny z arystokratycznym kształtem reszty, wyborową pięknoscią ramion i piersi. Ale i takie postacie do rzadkości należą dzisiaj, kiedy chcąc naśladować najwyższą formę, kształt człowieka, malarze nie nagich, lecz rozebranych przedstawiają ludzi.

Z powodu rzadkości wyciągamy też z katakumbów alfabetycznych i wyprowadzamy na jasną *Grzech pierworodny*, Augusta Hesse. Bardzo trudno malować Adama i Ewę w chwili fatalnej, kiedy tak okrutnie skompromitowali niewinną potomność. Trzeba zasobu wiedzy i nie mało intelligencji, gdyż są tu konwenanse które ocalić należy, są złudzenia optyczne i inne, jest położenie moralne do uwydatnienia.

Wykształcony w silnej szkole Dawida i Grossa, pan Hesse owładnął swoją sztuką. Nadto, co nigdy nie wadzi, jest to człowiek rozumny: dowodzi tego układ obrazu. Chcąc uniknąć dwóch głów równego znaczenia, rozrywających uwagę widza, przedstawił węży okręconego na drzewie z głową ukrytą za plecami Ewy, której do ucha szepcze zgubne rady. Zły duch pierwszy raz kusi tę która kusić będzie wiecznie ród ludzki. Kobieta słucha, z nieruchomym wzrokiem, jakby utkwionym w mamidło pustyni, i upuszcza jabłko w rękę męża nie patrząc nań wcale. Postać Adama siedzącego na murawie w półcieniu, poddana figurze Ewy, na którą ześrodkowane pieściznotliwe światło. Pejzaż głęboki oryginalnej piękności, dopełnia ten obraz uczenie modelowany miły oku, a karnacją niewieścią przypominający Corregia.

Spiące dzieci i *Sielankę* pana Bouguereau, zawieszamy obok *Grzechu pierworodnego* w honorowym salonie. Jakaż to subtelność! jakie wykończenie! Szkoda tylko że ta doskonałość zbyt jednostajna i nie dość wyrazista.

Dwa wnętrza: *Refektarz Trynitarzy* pana Zamacois, i *Refektarz* pana Gide, oba oświecone promieniem klasztornej poezji, wy-

jęte z sal oznaczonych literami Z. G. stawiamy obok siebie. Prześliczna *Carmela* pana Giacomotti przedziwnego portrecisty, parę obrazów morskich Izabey'a, mile przegrodzą sceny potoczne.

Wybitną cechą obrazów pana Izabey'a, jest wdzięk i dowcip. Nie, żeby, malował kalembury albo wyszukiwał komicznych przedmiotów, bynajmniej, Izabey przestaje na pierwszym lepszym wzorze: łódź porzucona na piasku, morskie bałwany bijące o brzeg skalisty, rybacy zarzucający sieci, wystarczą mu do stworzenia obrazu który wyrywają sobie znawcy. Dowcipem w utworach jego nazywamy ową szczególną łatwość pędzla, która wszystko ożywia, polituruje, ów dobry gust co nie dopuszcza nietrafnej myśli ani niesmacznego konceptu. Natura przez niego tłumaczona nigdy nie jest płaska; kolory zawsze odbijają wybornie, mienią się w oczach, jakby paliły płótno.... rzuty pędzlowe pewne i szybkie, nadają przedmiotom właściwą wartość, ożywiają je zawsze jakąś ukrytą iskrą.

Ulubionym przedmiotem pana Izabey są widoki morskie, chociaż w części należy do malarzy rodzajowych, sławę swoją zawdzięcza morzu. Jak czarnoksiężnik jednem skinieniem różeczki, tak on jednym rzutem pędzla wywołuje straszliwe burze, topi okręta, wydaje pełne grozy bitwy morskie, lub po równej jak lustro fali, niekołysanej najłżejszym wiatru podmuchem, suwa wązkie kaiki lub weneckie gondole, pełne gwaru, śmiechu i muzyki. Najsławniejszy utwór jego jest *Le Combat du Texel*, w którym, jako malarz morski szczytu dosięgnął.

Szkoda że Diaz przeniewierzył się naturze, bo jakkolwiek jego rodzajowym obrazom nie można zaprzeczyć wartości, to jako pejzażysta wyżej stoi. Gdyby chciał, przeszedłby zapewne najbieglejszych w tej sztuce. Ale na nieszczęście, zaniedbuje wrodzony talent: natury używa jedynie za tło dla ludzkich postaci. Kto zna jego dawniejsze dzieła, nie może być rad z tego przeobrażenia Diaza, bo któż lepiej od niego umie illuminować słońcem lasy, we mchy srebrne odziewać stare buki, zawieszać na murawie brylantowe krople rosy... ubierać skały w zielone aksamity, otwierać w zarosłach drogę którą bieży spłoszona sarna... Takich widoków Diaz wymalował krocie, ale żadnego nie wystawił. Zamiast czarownych pejzaży dał na wystawę obrazy potoczne, na które nikt nie zważa, bo tysiące lepszych wisi dokoła.

Zwykły to błąd ludzi, że się upierają nie przy tém wczém rzeczywiście mocni. lecz upatrują siłę swoją właśnie w najslabszym punkcie. Świętej pamięci Delacroix nie zważał skoro kto chwalił jego obrazy, ale jeżeli kto powiedział że gra pięknie na skrzypcach, rzucił mu się na szyję: a jednak, malował prawdziwie, a grał fałszywie.

Do honorowego salonu wprowadzamy krajobrazy, sztukę dzisiejszą, wielką i piękną, której historia i teoria dotąd nie napisana.

Można powiedzieć bez przesady, że sztuka rzeźbienia i malowania ludzkiej postaci starszą jest niż stworzenie świata. Mielismy tego dowody w ekspozycji egipskiej na zeszłorocznej wystawie powszechnej, widzieliśmy tam jeden posąg o tysiąc lat starszy od siedmiu dni Genezy urzędowej.

Wyobrażenie zwierząt użytecznych i szkodliwych, spotykasz na pomnikach jeszcze starszych. Spytajmy wykopanych szczątków pierwotnego człowieka, owych resztek oświaty jakie pięć tysięcy lat starszej niż pierwsza statua egipska; znajdziemy tam narysowane kształty zwierząt. W jakiejto było epoce? nie wiadomo, ale zapewne z jakie sto wieków przed paryżką wystawą powszechną.

Owóz, od jakże dawna artyści malują naturę? Od jak dawna ośmielają się przenosić na płótno te prześliczne widoki przyrody, nastęrczające się ludzkiemu oku? Kiedy spostrzeżono że góry, doliny, łąki, lasy, wybrzeża spokojne, lub zmacone wody, dzikie wąwozy i uprawne pola, przedstawiają sztuce przedmiot zajmujący, rozmaity, przedmiot który każda pora roku, każda godzina dnia przeobraża? Odkrycie to świeże, nie liczy jeszcze trzech wieków.

Pejzażystami starożytności byli jęj poeci: Homer, Teokryt, Lukrecyusz, Wirgili. Śmiało rzec można, że nikt w żadnym kraju nie widział lepiej, czulej nie kochał przyrody jak ci pejzażyści boscy, którzy krajobraz uwieczniali w jednej strofie. Duch pól, mórz i lasów, w nich żyje: są oni natchnionymi szafarzami strawy żywiącej ród ludzki. Ale to co oni pokazali wyobraźni, tego żaden artysta za ich czasów nie mógł uwidomić oku. Nie wynaleziono sposobu: narodziny pejzażu czekały pewnych początków chemii. Do stworzenia posągu Venus Milo i Achillesa, potrzeba było geniuszu, marmuru i dłuta: nieliczne malowidła starożytne były jedynie rzeźbą przeniesioną na płaszczyznę cieniowaną, dla wskazania wklęsłości i wypukłości. W pierwszym i drugim razie, sztuka miała wyrażać kształt, wypukłością rzeczywistą, czy kunsztem rysunku. Ludzie tak zupełni i bogato uposażeni jak starożytni, byliby niewątpliwie pojęli rozmaitość kolorów, ale nie mieli narzędzi do ich reprodukowania. Aż do dnia w którym Van Eyck rozpowszechnił olejne malarstwo, można było tylko przeczuwać koloryt i żałować że go niema.

Pejzaż nie mógł tedy urodzić się wcześniej, gdyż jeżeli potrzebuje znajomości rysunku, kolor dopiero daje mu życie. Rzeźbione drzewo byłoby dziełem śmiesznem; pejzaż czarny, choćby mistrzowską ręką zrobiony, jest tylko cieniem, szkieletem krajobrazu. Kolor jedynie, kolor wydосkonалony wynalazkami nowoczesnej nauki, może zachwycić i przenieść na płótno splendor naturalnej piękności.

Boscy mistrze odrodzenia, którzy bez wyjątku byli uczniami starożytności, jak ona, za jedyny przedmiot piękności uważali kształt ludzki. Wszystko inne było dla nich dodatkiem. Spójrzjmy na ubogie pejzażyki stanowiące tło obrazów Perugina i Rafaela:

góry, drzewa, ziemia stoją tam w pośrodku pomiędzy objaśnieniem a dekoracją.

Od Mikołaja Poussin datuje się pejzaż historyczny, który jeszcze nie jest pejzażem w dzisiejszém znaczeniu tego słowa.

Pejzaż historyczny jestto *czyn pamiętny* oprawiony w cząstkę natury przez człowieka dążącego instynktowo do nadania większej wagi ramie niż obrazowi. Postać ludzka, chociaż tam jeszcze studywana z uszanowaniem, schodzi do rozmiaru potocznego i wykonana jest ogólniej. Skały i drzewa pod ręką malarza, może pomimo jego wiedzy, stoją się osobami równie zajmującymi jak ludzie. Do odmalowania pnia dębu, nie mniej artysta przyłożył starania jak do odmalowania kadłubu. Ale te drzewa i góry nie są pierwsze lepsze. Tradycja nie pozwala artyście brać bez wyboru widoków dostarczonych przez naturę: punktem wyjścia pewna dana, *przedmiot* rządzi tam każdym pociągnięciem pędzla. Chodzi o oprowienie akcji starożytniej, to jest dostojnej. Dekoracja musi więc być uroczysta. Ażeby jej nadać tę cechę, malarz pójdzie na koniec świata szukać materiałów odpowiadających powadze przedmiotu. Zbiera i grupuje swoje żywioły: niebo majestatyczne, morze imponujące, widnokrąg poważny, skały czarodziejskie, drzewa górujące jak ów dąb w bajce:

„Którego głowa była bliska niebios,
A nogi dotykały cesarstwa umarłych.”

Chcąc spotęgować jeszcze godność obrazu, artysta z archeologicznych zabytków wydobywał najszczytniejsze pomniki, te, które uolbrzymił geniusz architekta a spustoszenie wiekowe ukoronowało jeszcze wyższą pięknoscia. Takie *fabryki*, historyczny pejzażysta sieje w swoim krajobrazie.

Nie na tém koniec. Potrzeba żeby kolor dodał też coś do surowej harmonii arcydzieła. Jeden promień figlarny taki jaki Diaz na piersi swoich pasterek, albo na plecy amorków rzuca, skandalicznieby popsuł tak szlachetną całość... razilby jak flecik złośliwie wprowadzony do psalmu.

Surowość tego stylu nieco folżeje w dziele kolorysty lotaryńskiego. Temperament Klaudiusza Geleé ubliża stariej tradycji, ale nowiej jeszcze nie tworzy. Szkoła francuzka aż do wielkiego odrodzenia 1828 roku, była szkołą Poussina.

Peizaż nowoczesny ma przecież przodków: „Każdy jest czyimś synem” jak mówi Moliere. Gdzie ci przodkowie?

Naród mały liczbą, ale wielki odwagą i wytrwaniem, stworzył sobie kraj nad brzegiem Północnego morza. Po dość długiej małoletności, naród ten doczekał się też swego wielkiego wieku, podobnie jak Ateny i Rzym: w krótkim czasie stał się wolny, potężny a w dodatku artysta. Holendrzy mają genialne poczucie koloru. Poczucie to dało im niebo, wody i bogaty odbłask Wenecyi. Szczegółowy ten zbieg uczynił ich pejzażystami; a ponieważ nie mieli ani

przodków w historyi starożytnéj, ani gór posepnych, ani rzymskich zwalisk, ani poetów klassycznych, zaczęli po prostu malować samą naturę, taką jaka jest. Poznali ją gruntownie, rozumieli z pół słowa—czcili aż do bałwochalstwa. Peizaż tegoczesny ma swoje źródło w ojczyźnie Ruysdaëla, Pawła Potter, i Hobbema.

Wyszadzano Courbet'a skoro się zatytułował *ucznieniem natury*. A jednak nie jest to tak śmieszne jak się zdaje: matka natura dała jemu wyborne nauki. Większa część francuzkich peizażystów jeżeli nie rzemiosła, to sztuki nauczyła się w téj szkole. Na stu pięćdziesięciu malarzy karmiących się tutaj zielenią, zaledwie dwudziestu ma tradycję: ogół patrzy przed siebie. Ztąd ta powierzchowna anarchia kryjąca chwalebna jedność dążności, ztąd wspólna zasada: szukanie prawdy.

Jak w naturze, tak w jej malarzach różnaitość nieskończona: Rousseau nie podobny do Corota, Ziem do Bellel'a, Belle i Français nie mają nic wspólnego z Courbetem, który znowu bynajmniej nie podobny do Nazon'a różniącego się całkowicie od pana d'Harpignies. Nie ma widocznego podobieństwa między Bretonem a Laviellem, nikt Laviella nie weźmie za Danzat'a. A jednak wszyscy oni podobni do natury, i dlatego właśnie francuzka szkoła peizażystów jest najlepsza. Zły peizaż równie tu rzadki jak dobry obraz religijny.

Natura nieskończenie jest rozmaita, nie tylko w układzie, ale w przedstawieniu się. Najmniejszy lasek, jeżeli go obejdzie się wkoło, dostarczy sto rozmaitych krajobrazów. Dokonaj téj próby w różnych porach roku, każdy z tych stu peizaży przemieni się sto razy. Wstań o świcie i z jednego miejsca patrz do zmroku, jeden i ten sam przedmiot z jednego punktu widziany, w ciągu jednego dnia przedstawi sto obrazów rozmaitych.

Tak więc, jeden kącik rozległej przyrody, obejmuje milion peizaży. A jeźlibyś na to samo miejsce, o téj samej porze roku i godzinie przyprowadził stu biegłych peizażystów, miałbyś sto obrazków rozmaitych—jeżeli każdy malarz patrzył własnymi oczyma nie oczyma sąsiada.

Teorią peizażu można zamknąć w jednym wyrazie najmiliej brzmiącym w ludzkiej mowie: wolność. Ale nie ma wolności bez praw—tak dobrze w polityce jak w peizażu.

Najpierw, peizażysta powinien się ograniczyć, to jest zamknąć w swéj ramie tylko ilość przedmiotów dających się ogarnąć jednym rzutem oka. Droga naprzykład, z Warszawy do Krakowa, pełną jest zajmujących szczegółów, ale takiéj panoramy artysta oczom nie przedstawi.

Skoro trzeba się ograniczyć, trzeba wybierać. Peizaż nie jest oknem przypadkowo na wieś otwartą. Dzieło wykonane pędzlem czy piórem, powinno mieć początek i koniec: stanowi całość. Jeżeli za jakieś lat dziesięć, przyrząd fotograficzny będący już nie omylnym rysownikiem, potrafi chwytać w lot wraz z kształtem, kolory, fotografia przez samo słońce wykonana, nie będzie jeszcze obrazem. Prawdziwy malarz, to człowiek umiejący wybrać z na-

tury przedmioty składające się na sprawienie oznaczonego wrażenia zupełnego, jasnego, bez szczerb, lub nadmiaru szczegółów. Natura nie jest artystą; wszystkie jej twory, choćby najpiękniejsze, zostawiają coś do życzenia; w najcudniejszym pejzażu znajdziesz tu zbyt mało, owdzie zbyt wiele. Artysta któryby malował dokładne kopije, zrzekłby się swojego najpiękniejszego prawa. Wolno rozszerzać, dodawać, byle prawdopodobnie. Kto sadzi trzciny lub wierzby na szczycie skały, na bagnie aloesy, a na śniegu palmy maluje, ten naturę fałszuje, nie poprawia.

Sztuka pejzażysty spoczywa na dwóch *umowach*, z których jedna odnosi się do rysunku, druga do koloru.

Pierwszą, nakazaną przez budowę i doniosłość naszych organów, można streścić w tych słowach artysty: „Panie widzu, stań proszę obok mnie, i patrz na ten sam przedmiot na który ja patrzyłem. Wszystko co po za nim, jest dodatkiem. Tu, wzrok skupiony na dąb, który wybrałem sobie w lesie. Otacza go wiele innych dębów równie pięknych, ale tego podobało mnie się pokazać ci szczegółowo. Patrz na ten, widząc inne będące dopełnieniem obrazu.“

Taka umowa zrobiona pomiędzy malarzem a patrzącym, ma siłę prawa, artysta obowiązany narysować szczegółowo swój dąb, a oddać ogólnie to co służy za tło, powinien zawierać szczegóły w miarę jak się oddala od przyjętego punktu zapatrywania. Jeżeli z umówionego stanowiska zejdzie, zbliży lub oddali punkt obserwacji, dowiedzie, że nie zna perspektywy: jest może bardzo dobrym chłirczykiem ale nie zawodnie złym malarzem.

Dруга umowa, jak powiedziałem, dotyczy koloru. Ani Claude de Lorraine, ani Ruysdaël, ani żaden kolorysta nie mógł oddać nawet w przybliżeniu, światła dziennego: malarz je naśladowe jak muzyk huk harmat za pomocą basów. Słońce pejzażystów tak się ma do słońca niebiańskiego jak jeden do stu. Ale nikt się na to nie skarży—nikt nie żąda niepodobieństwa. Wymagać można jedynie, żeby gamma przyjęta przez malarza oddała sto oktafów odległości, stopniowanie naturalnego światła. Krytyk nie szkanuje go za najwyższy ten jaki przyjął, ale słusznie wymagać może żeby wyszedłszy z tego tonu, ustąpiował odcienia tak jak je stopniuje natura.

W braku absolutnej prawdy, do której tu żaden wysiłek ludzki nie dobieży, konieczną jest prawda względna.

Do *honorowego salonu* wprowadzamy tedy krajobrazy, kwiaty i martwą naturę.

Corota pejzaże zbudowane jak pomniki a rozrzewniające jak sielanki lub elegie, słodkie i nikłe jak o szczęściu rojenie, zajmą miejsce w gronie arcydzieł.

Tę razą ten czarodziej wystawił „*Małą rzeczkę*“ i „*Une queue d'Etang a Ville d'avray*“ dwa widoczki przezrocyste, lube, których

ani rozbierać ani opisać niepodobna. Strumyczek wązki spokojnie płynie na pościeli zielonej z mięty i żeżuchy; nad wodą cztery płaczące wierzby i dwie drżące topole, na lewo, świeżo skoszona łączka na której igrają cienie drzew przewiewanych podmuchem jesiennego wietrzyka; na prawo, ogródek chłopski w którym jedna kobieta rwie sałatę, a druga bawi dziatki. Ot i wszystko. Niby mało—a tak wiele!

Koniec jeziora zalewa ramy. Woda stojąca miejscami błyszczą jak posrebrzana. Dziewczątka w czerwonej chustce na głowie i niebieskiej jupce, robi pończochę pilnując krów ogryzających chwasty i szczawiowe łodygi. Nad konającym jeziorem chmura nie ujętna sunie... wyziew jakiś, mieniacego koloru, podobnego do filizanki mleka zafarbowanej jedną maliną. W głębi nieskończony wysmug pejzażu. Wdzięk tych widoków opisać się nie da. Jest, powtarzamy, uplastycznione marzenie o szczęściu.

Pierwsze miejsce należy także przepysznyemu pejzażom pana Hanoteau, Barona „*Willi d'Este*” przypominającej kraje „gdzie kwitnie laur i cyprys cicho stoi” a błękitne powietrze pełne złotych kurzawy cudnie odbija od szeroko rozpartych ciemnych sosen, co tam jak słońco-chrony sterczą czekając na znużonego skwarem wędrowca. *Okolice Fontaineblau* przez Chauvel zdumiewają prawdą. Dalej, *Normandya* pana d'Aubigny, opiewana w balladach, zielone rozacza smugi, na których gęsto rozsiane sterczą stare zamczyska i snują białe trzody, bogactwo rolnika. *Zmrok listopadowy* przejmuje dreszczem i wywołuje wspomnienia starych dramatów. *Widok jesieni* Bella, bogaty w efekcie i kolory sztuczne którymi zwykła się stroić jesień, jak kokietka co przetańcowała już wiosnę i lato swojego żywota.

Możnaby pisać sonety, elegie, ballady i sielanki przypatrując się tym obrazom, w których natura schwytna na uczynku, tak zrozumiale mówi tłumaczona genialnym pędzlem artysty. To szczyt dzisiejszego malarstwa.

Fromantin równie pięknie maluje naturę jak figury. Kolorysta zachwycający streścił w sobie Eugeniusza Delacroix. Jego *widoki Afryki* są bukietami, w których migają tu i owdzie jaskrawe barwy Araba, lub strzelca uganiającego się za lwem. Poczucie tegożczesne w tych obrazach posunięto do szczytu. Za to, brak pocucia rzeczy starożytnych w obrazie tego malarza *Centaures et Centauresse*, które za nim się odmalowały w wyobraźni artysty, przeszły przez gaje Watteau i zbyt zdradzają smak XVIII-go a fantazyą XIX-go wieku.

Kwiaty letnie Filipa Rousseau wiszące w salonie, tam zostawiamy, jako arcydzieło malarstwa swobodnego, lekkiego i błyszczącego, które w lot chwyta wszelkie odcienia i cieszy oko utrwalając na płótnie co w naturze trwa jedną chwilę: świeżość bukietu róż białych pijących światło, ciemne bogactwo maków nakrapianych grających rolę cieniu, rozkwit pęku Ostróżki i polnych maków, których czerwień lśniącą płomieniem się pali...

Do najlepszych obrazów dołączymy jeszcze „*Zbiór ziemniaków*“ pana Breton, „*Czytanie biblii*“ pana Brion i „*Zalobę serca*“ mały obrazek Saintin'a, na który długo patrzeć można... Malarz przedstawił młodą wdowę siedzącą przed biurkiem nieboszczyka męża. Na stole leżą wszystkie jego papiery, kałamarz, chronometr i wiele innych drobiazgów przypominających zmarłego. Oczy wdowy błyszczą łzami i miłością, patrzą na miniaturę męża.

„*Curiosities*“ pana Vollon, też warte honorowego miejsca. Artysta przedstawił zbrojownię hrabi Niewerkerke. Pod względem układu obraz nie wiele wart, ale wykonanie szczegółów doskonałe.

Z wymienionych obrazów złożyła się prawie doborowa wystawa. Chcieliśmy już zamknąć nasz *salon kwadratowy*, kiedy spostrzegamy, że w nim jeszcze niema wizerunku *Stefana Czarnieckiego*, pędzla Leona Kaplińskiego. Wspominamy więc o nim, gdyż niezawodnie do najlepszych portretów historycznych na tegoroczną wystawie należy.

Malarz przedstawił wojownika stojącego z odkrytą głową, w bojowym stroju „w rysiach i bisiurnej szacie,” ściśle przestrzegając dziejowej prawdy. W lewej ręce trzyma buzdycan, prawą ma u pasa. Nad nim niebo pochmurne... Widnokrąg zakończy morze, które wnet przepłynie w 6000 koni, biegnąc na pomoc Duńczykom, a swoje hufce zagrzewając pamiętnymi słowy: „Pokażmy iż odwaga nie potrzebuje mostu i nie lęka się morza.”

Znacząca twarz hetmana zwraca uwagę powszechną. Najlepszy to dowód wartości dzieła. Cudzoziemcy nie wiedząc kto to taki, ale na szerokiemi czole czytają, że ten wojownik gotów zawsze przycisnąć dobrą sprawę do szlachetnej piersi, na której jaśniej obraz Bogarodzicy.

Obrazów sławnych a wątpliwiej wartości, lista dość długa. W pierwszym szeregu postawić tu należy dwa obrazy realisty Courbета: *l'Aumône du Mendiant* i *Une Chevette passant un ruisseau*.

Pierwszy obraz okropnie szpetny raz i z daleka. W środku płótna stoi figura obrzydła: stary miejski żebrak w połamany kapeluszu, plugawym odzieniu, cały w dziurach, strzępach, łatach... przez otwartą koszulę widać piersi brudne i chude. Na nogach ma szmaty powiązane sznurkami, oblicze wybladłe, głodne, zwiedle... oczy wygasłe, matowe, jak szyby odwiecznej katedry, ale w nich jakaś iskra litości migocze. Jedną ręką wspiera się na kij, drugą podaje grosz, może jedyny, małemu chłopcu bezczelnie żądającemu jałmużny.

Dzieciak utopiony w ojcowskich spodniach, bosy, tłusty, spina się na palcach i chciwie porywa grosz żebraczy. Pies najeżony wacha dziada: radby ukąsić, ale nie ma gdzie. Opodał, około swojego wozu siedzi rozczochrana cyganka, karmiąc dziecko patrzy na tę scenę i czeka skutku wyprawy chłopaka. Brutalność

tego obrazu wystawić się nie da. Czyni on na widzu wrażenie strzału pistoletowego *à bout portant*. Tłok ludzi otacza nieustannie tę potworność.

Drugi obraz Courbeta nie czyni przykrego wrażenia: widać zagajnik złożony z zieloności przeróżnej; pomiędzy drzewkami po kamyczkach płynie strumyk. Mała sarenka wątku, z szyją w tył przechyloną, przechodzi wodę, niespokojnie wachając strumień i powietrze.

Gérôme, który nie maluje, ale pędzlem pisze, wystawił dwa obrazy. *Rozstrzelanie marszałka Ney*a zwraca powszechną uwagę. Jestto karta historii: o zmierzchu, pod murem dokonano egzekucyi, w płaszcz uwinęty trup marszałka leży na piersiach; rota żołnierzy po spełnieniu mordu, oddala się pośpiesznie. Urok Ney'a opromienia tę scenę w dziejach, podnosi do wysokości tragedyi tę powszednią kaźnię zadaną bez przygotowań, bez widzów, bez chwały. Ale w malarstwie tak być nie może. Wyobrażenia nie przemieni w bohatera, tego leżącego do góry plecami mężczyznę w sukienném odzieniu. Gdyby nazwisko nie stało w katalogu, niktby się nie domyślił że to Ney. Oczy człowieka, to dwa cerbery pilnujące jednej z bram jego umysłu: trzeba im co rzucić na pastwę, jeżeli tą bramą chcemy wejść do duszy.

Drugi obraz Gérôme zatytułował *Jeruzalem*. Ten mógłby być wzniosły, gdyby myśl o której oddanie chodziło, była powstała w exaltowanej głowie romantyka. Ponura poezya Rembrandta, gwałtowny talent Delacroix, albo szaleństwo Goya, zaledwieby temu podołały. Gdyby Rembrandt był chciał przedstawić Kalwaryą taką jak Gérôme, gdzie zamiast trzech krzyżów widać tylko trzy ich cienie, z jakimże zapałem, z jaką gorączką byłby urzeczywistnił na płótnie ten sen straszliwy... z jakąż przenikającą nieokreślonością byłby wyzwał cienie trzech trupów zawieszonych i porzuconych na szubienicy Golgoty... Jakążby smutną ukazał Jerozolimę. Odgadłbyś w pobliżu obecność trzech krzyżów, omdlałą matkę, święte niewiasty, nawróconych pogan i rzymskich żołnierzy. Snop promieni byłby przebił ciemności z boku, całość byłaby fantastyczna jak wizya, straszna jak apokalipsa. Postawiona poza rzeczywistością, w sferze widziadeł, scena taka na wskrośby przejmowała. Ale jak tylko archeologia do tego się mięsza, jak tylko malarz na miejscu szuka żywiołów prawdy i farb do obrazu, niezawodnie wystudzi natchnienie wiernością, zniszczy urok dokładnością z jaką malował Kalwaryą i wały Syonu, które widać z daleka. Co być mogło wizyą cudowną z powodu nieoznaczoności kształtu, jest poważném opowiadaniem podróżnika, który starannie maluje co rzeczywiście widział.

Chcąc być wielkim malarzem nie trzeba mieć zbyt wiele tego co w potocznej mowie zowiemy sprytem, lub dowcipem: dowcip z natury swojej jest przeciwnikiem uczucia będącego duszą sztuki. Wszyscy wielcy mistrze byli skupieni, przeczuciowi i sercowi; żaden nie był dowcipny ani sprytny. Dzisiejsi malarze

zbyt przebywają w salonach, zbyt się kręcą pomiędzy ludźmi, nie mają więc korzyści samotnego rozpamiętywania; pracują wśród hałasu, wśród wiru życia powszedniego; dla tego, osobistość ich znika w ciągłym starciu ze społecznością sztuczną i konwencyonalną.

Tém się tłumaczy fakt dziwny, że malarstwo francuzkie wiecznie poddane berłu mody, przemienia się zupełnie co lat dziesięć.

Müller, członek Instytutu, wystawił *Dezdemonę*. Przed dziesięcią laty malarz ten w największej był modzie: maniera jego stała w środku pomiędzy malarstwem świętym, a swobodniejszym wykonywaniem obrazów potocznych. Styl Müllera przypominał dramaty Szekspira, poezye Bayrona, romanse Walterskota, wszystkie wielkie źródła w których wtedy poły się umysły. Koloryt miejscowy był zaletą główną: meble, ubiory, obicia, dodawały wyrazu przedstawionym scenom. Po obłędach pierwszych rewolucjonistów, przyjęto łaskawie romantyków zgodnych, przyswojonych, oddziałujących przeciwko rozwiożnościom jakich się dopuścili w kształtach, pierwsi romantycy.

Müller podniósł rodzajowe obrazy do godności historycznych. *Dezdemona* jego, przedstawiona w chwili kiedy powiada Emilii: „Nie mów do mnie. Nie mogę płakać... a odpowiedzieć mogłabym tylko łzami.” Delikatna blondynka, gustownie ubrana, blada cierpieniem ani bardzo gorzkiem ani głębokiem, *gra rolę* *Dezdemony*, ale nie jest rzeczywiście kochanką Otella: mogłaby być oddana daleko lepiej.

Cóżkolwiekby, to rodzaj historyczny zasługujący na uwagę, a pomijany obojętnie, bo ogół tylko potoczność lubi. Mniej niż kiedy zakochana, odrętwiała, przesycona powszechnością z przyjemnością patrzy jedynie na powszednie wyobrażenia sztuki etnograficznej. Nie potępiamy potocznego malarstwa: byłoby to potępić całą dzisiejszą szkołę francuzką, zawsze ładną, ale uwydatniający coraz rzadszych malarzy *postaci*, mianowicie *postaci nagich*. W tych rzędzie celują obecnie pp. Saint-Pierre, Hugrel, Coninck, Parrot i Puvis de Chavannes.

Dwaj pierwsi szukają więcej dystynkcyi niż piękności, a chociaż *dystynkcyja* graniczy z *konwencyonalizmem*, zasługą wybierać kształty, gdyż *wyбір* jest początkiem stylu.

Caninck zajęty przede wszystkim prawdą: to też karnacje jego więcej prawdziwe niż powabne. W kolorowym obrazie przedstawił męczarnię matki patrzącej na płynącego w kółysce synka, nie jako Mojżesz czekający zbawcy, ale jako niewinny zakład matki żeniskiej wierności, o której, starym gallickim obyczajem, wątpiono lub niewątpiono wedle tego jak kolebka przybiła szczęśliwie do brzegu, lub tonęła w drodze.

Parrot ma więcej wdzięku i czucia niż inni. Jego *Kobieta siedząca na skale*, cała owiana atmosferą poezyi. Pejzaż skalisty z którego jej nagość wytryska, oddzielony od wzroku mgłą opalową

widnokrąg zakończony morzem i smutek rozlany w około, usprawiedliwia tytuł obrazu: *Elegia*.

Erhmann odmalował wykwintnie barbarzyńskiego wojownika, który zapominając u kolan leżącego nieprzyjaciela, zwraca się do sławy skrzydlatej po wawrzyny. Erhman jest więcej niż malarzem: jest artystą.

Cóżkolwiekbyś o tém prawią estetycy, symbol tak dobrze w malarstwie jak w rzeźbie, jest rzeczą najważniejszą. Gdzie tylko sztuka była wzniosła, mianowicie w Egipcie i Grecyi, była symboliczna. Rzeźby pomnikowe, wazony ateńskie i korynckie, rznięte kamienie, starożytne monety, słowem arcydzieła sztuki najwyższe i najczystsze były emblematami, przedstawiającemi co wiecznego w kształcie: nagość, i co wiecznego w ubiorze, draperyą. Wartoby to założenie rozwinąć za pomocą poezyi i historii. Tu rzucić je możemy tylko mimochodem, bo czytelnik w artykule o wystawie nie szuka poglądów ogólnych, ale opisu wystawionych przedmiotów.

Z powyższej zasady ogólnej, tylko jedna uwaga. Następstwem wyższości absolutnej sztuki symbolicznej, to że figury ubrane, albo ukostiumowane, jeżeli nie grają roli w jakiej akcji sławnej, nie są godne rozmiarów naturalnych, a tém mniej rozmiarów olbrzymich.

Uwaga ta zwraca się do wszystkich prawie dzisiejszych malarzy, którzy tu o palmę pierwszeństwa się współubiegali. Chcą oni zwrócić na siebie oczy wielkością rozmiaru swoich płócien. „*Dziewice chrześcianki z Hercegowiny*” obraz ładny Cermak’a; „*Siesta*” Gustawa Doré, „*Powrót męża*” pana Giraud, wieleby zyskały na zmniejszeniu. Giraud’a płótno wygląda jak piąty akt dramatu. Rzecz dzieje się za dyrektoryatu, za czasów kiedy mężowie przebaczały wiele, bo sami potrzebowali przebaczenia. Zazdrośniejszy od innych, jeden z owych mężów w stroju a la Barras, wszedłszy do domu niespodzianie, spotkał na schodach gacha, którego wyprowadzała żona, i zastrzelił z pistoletu. Kochanek kona na ostatnim schodzie, a żona mdleje na pierwszym; w środku stoi mąż. Ubioru malownicze, oświetlenie efektowne z wewnątrz, wyraziste twarze, wszystko to sprawia że do tego obrazu docisnąć się nie można. Byłoby to nie złe; ale czyż rzecz stosowna takie sceny robić w olbrzymich rozmiarach! To tak zupełnie jakby kto potężnym głosem deklamował brukową anegdotę.

Jeżeli buty, fraki i surduty nie przyjemnie zapełniają obraz pięć metrów wysoki, przedmioty bohaterskie mogą się mieścić w małych ramach. Małe rzeczy powiększone, są nieznosne, ale wielkie rzeczy zostają wielkimi, chociaż w małym rozmiarze. Wyrznęty na sygnecie Jowisz, jest jeszcze bogiem bogów. Patrząc na *Obląkanie Ajaza* mały obrazek pana Dunony, widzisz wszystkie osoby naturalnej wielkości. Skoro syn Telamou’a skąpany we krwi baranków, wyznaje swoje szaleństwo rozczulonemu okoleniu, Minerwa jawi się, biała i lekka jak boskie widmo...

Nie, nie! Styl nie jest przywidzeniem. Nie przywidzeniem korzyść z czytania Sofoklesa, Plutarcha, Tacyty lub Juwenalisa: jestto potrzebne, i bardzo.

Są na wystawie dwa znakomite utwory polskich artystów. Prócz Leona Kaplińskiego: *Stefana Czarnieckiego*, — Marceli Gujski wystawił brązowe popiersie Antoniego Wagi, mogące stanąć obok starożytniej rzeźby.

Snycerz doskonale pojął i oddał wyrazistą twarz uczonego profesora: upatrzywszy w jego fizyonomii coś z Dyogenesowej ironii i Pliniuszwowej powagi, przedstawił naszego naturalistę w stroju starożytnego stoika: to jest w draperyi zarzuconej na obnażoną szyję. Podobieństwo zostało uderzające, a strój, nie zwykły, wydaje się codzienném odzieniem profesora. Szczęśliwa ta harmonia fizyonomii z ubiorem, stanowi główną wartość tego popiersia, bo zdradza talent wyższy artysty, który prócz znajomości anatomicznej w modelowaniu ciała, posiada poczucie duchowe wzoru.

Prócz wymienionych są na wystawie dwa obrazy olejne ś. p. Tadeusza Góreckiego: *portret Ludwika Wołowskiego* i „*Ostatnia komunnia dziewczyny*”; Tytusa Maleszewskiego pastelowy *wizerunek cesarza francuzkiego i jego żony*; nakoniec Bronisława Zaleskiego piękna aquaforta przedstawiająca *krajobraz* wedle Ruysdaela.

Dla braku miejsca musimy odłożyć do przyszłego poszytu przegląd bogatej wystawy rzeźby, a pobieżne sprawozdanie nasze z galerii malarskiej zakończyć kilku ogólnemi uwagami.

Najznakomitsi artyści francuzcy nie wystawili nic tego roku. Robert Fleury i Leon Cogniet, dwaj wysoko zasłużeni weterani, odpoczywają. Conture, Dupré, Barye, Clesinger, znienawidzili urzędowe wystawy. Nicobecność malarzy w pełni sił twórczych, jak Maissonnier, Millet, Cabat, Hebert, Pils, Yvon, Baudry, Hamon, Amaury Duval i Moreau — nie wytłumaczona.

W takim razie przyznać trzeba, że jako nie wspomozona przez talenta pierworzędne, wystawa malarska jest niezła, a wystawa rzeźby znakomita. Na pierwszą składało się *pięć tysięcy*, na drugą *pięciuset* artystów. Ostateczny ztąd wniosek, że ogólna summa talentu artystycznego największa dziś we Francyi; rzut oka na obecny stan sztuki w Europie, utwierdza w tém mniemaniu.

Wedle czasu i okoliczności sztuka rośnie, upada, lub z jednéj na drugą stronę przechodzi. Summa ogólna geniuszu mało się różni, wyjąwszy w trzech lub czterech epokach takich jak wiek: Peryklesa, Augusta, Leona Xgo i Ludwika XIVgo; tylko podziały bywają rozmaite. Grunt na którym wybujały sztuki piękne, wysila się tak dobrze jak rola pod zbożem. Kraj w którym niegdyś arcydzieła kwitły jak kwiaty strojące jego niwy, coraz uboższy, wreszcie prze-

staje rodzić, a inny natomiast, dotąd bezpłodny zakątek globu, nagle się bogaci i zarasta cudownymi krzewy, których nasiona przynieśli doń ptacy niebiescy.

Tak i pracownie niegdyś sławnych mistrzów, wyludniają i zamykają się z czasem; życie uchodzi z nich bez widocznego powodu, i tylko blade malowidła bez natchnienia, świadczą, że adepci przechowują jeszcze tu i owdzie, wygaśnię tradycye.

Czyżby to dowodziło że Stwórca mniej szczerze geniuszu ludziom udziela? Nie: dowodzi, że łaski swoje rozdaje sprawiedliwie.

Italia przez trzy wieki siedząc na złotym tronie, wyłącznie dzierżyła berło malarstwa, rzeźby i architektury. Wdzięcznie zakrąglone kopuły jej kościołów, wzrastały co dnia rysując smukłe kształty na niebios lazurze; gmachy swoje, jak w płaszcze monarsze ubrała w przepyszne freski; armia posągów ze śnieżnego marmuru, stanęła jakby z pod ziemi wywołana w starożytniej formie a nowej jasności. Mistrze Italii świat zaćmili swym blaskiem.

Za to dziś Włochy wysilone narodzinami tylu arcydzieł, odpoczywają. Najczynniejsze niegdyś ich pracownie, zmieniły się w muzea. Szkoła rzymska, florencka, wenecka, matki tylu arcydzieł, już nie mają uczni: zaledwie kilku kopistów sili się na odtworzenie niknących wzorów. Ale Italia sowicie spłaciła swój dług ludzkości. Dlatego, bezbożny chyba mógłby się dziś naigrać z jej artystycznego upadku. Po Grecyi, przedstawiła światu najwyższe wzory piękności; a jeżeli teraz w sztuce nowoczesnej małe zajmuje miejsce, czyż dlatego przestała być matką sztuk pięknych?

Niemcy, coraz to bardziej odbiegają od naiwnych wzorów Durera, który tylko w naturze szukał natchnienia, a lubował się w prostocie. Dzisiejsi artyści niemieccy nie obrazy ale poemata tworzą na płótnie. Szkoła germańska czysto abstrakcyjna, nie raczy nawet spojrzeć na przyrodę, gardzi kolorytem, chodzi jej tylko o myśl. Malarze-filozofy przedstawiają historią ludzkości, migracją ludów, myty religijne. Nie ganimy takiego pojmowania sztuki: z dwóch ostateczności lepsza zbytnia duchowość niż zbyt zbytni realizm, ale ten tylko sztukmistrzem, kto stanie w środku, odda duszę i ciało, i harmonią pomiędzy nimi zachowa jak Grecy.

Szkoła belgijska wykonawczyni biegła, za ideałem nie goni: wstępując w ślady swjej babki szkoły flamandzkiej, bierze byle jaki przedmiot, i tworzy zeń arcydzieło; lubuje się w naturze i studjuje stare obrazy. Sąsiadkę Francją naśladuje często, ale zawsze zachowując swoją indywidualność.

Angielskich malarzy cechą, oryginalność. Jest ich nie wielu ale ci nie wzięli od innych. Obraz angielski, jak Anglika poznasz o kilkanaście kroków. Angielskie malowidło wyrafinowane, pretensjonalne, dziwne jak chińszczyzna, ale zawsze ma w sobie coś nie pospolitego. W obrazach angielskich znać cywili-

zaczę XIX wieku, zaczawszy od myśli, a skończywszy na wernixie i ramach.

Hiszpanie zapomnieli zupełnie Valasqueza, Murilla; nawet Goya. Już nie malują habitów zakonnych, ani rycerskiej zbroi, ogorzałych cyganów, lub madon promiennych. Utracili moc, nie czują jak dawniej, fanatycznie ducha katolicyzmu; gdyby nie podpisy, dziś nie możnaby odróżnić szkoły hiszpańskiej od francuskiej, chyba tém ze daleko słabsza w stronie technicznej.

Szkoła francuska w ciągu pół wieku ogromnie postąpiła. Dawni jej mistrze jak Lessueur, Lebrun, Watteau, nie mogą iść w porównanie z dzisiejszymi: z Ingresem, Delacroix, Schefferem i Decampem. W żadnym mieście niema tylu artystów znakomych co w Paryżu. Malarze francuscy wzięli wiele od Wenetów i Flamandów, jednak nie popadli w monotonię. We Włoszech niegdyś wszystkie znaczniejsze miasta: Rzym, Florencia, Wenecja, Medyolan, Neapol, Genua rywalizowały o pierwszeństwo. We Francji sam tylko Paryż jest ogniskiem sztuki; ale w tém jednem mieście jest dobór artystów różniących się charakterem jak ludzie Północy i Południa. Ztąd różnice w sposobie malowania: szkoła Ingra i Delacroix w niczem do siebie nie podobne; obrazy Decampa, Meissonniera, Flandrina, Contura, różnią się jak dzień z nocą, chociaż jak dzień i noc mają właściwe sobie piękności.

Chociaż obecnie szkoła francuska potraciła największych swoich mistrzów, chociaż Ingres, Delacroix, Scheffer, Vernet, Delaroche, Decamps, Rousseau nie żyją, duch ich jeszcze ztąd nie uleciał, a siła twórcza kunsztmistrzów dziś w Paryżu skupiona, jak była niegdyś w Atenach.

Po ostrych krytykach i naganach surowych, nigdy nie zadowolony kochanek doskonałości zwiedzający dzisiejszą wystawę, przychodzi do powyższej konkluzji. Im więcej ganił pragnąc absolutnego piękna, tém większą czuje potrzebę przyznania, że w epoce kiedy prąd myśli ludzkiej zmieniawszy łożysko, cały skierowany nie ku idealizowaniu ale ku opanowaniu materji, Francja posiada jeszcze największą sumę artyzmu. Kto temu przeczy, nie jest sprawiedliwym. Najłatwiej pod pozorem znawstwa, poniewierać wszystkiem. Sumienny krytyk powinien mieć wiecznie obecne w pamięci zbawienne zdanie łacińskie:

„Plus negare potest asinus, quam probare philosophus.”

W chwili wypoczynku powszechnego na łonie natury, w chwili drzemki handlu księgarskiego, jedyną głośną nowością literacką w Paryżu jest romans Arsena Houssaye *„Les Grandes Dames.”* Książka zajmuje mianowicie wysokie sfery tutejszej społeczności: czytelniczki i czytelnicy poznają siebie w portretach naszkicowanych ze zwykłą werwą tego dowcipnego pisarza; ludzie nie należący do wielkiego świata, poznają go w tej książce: przyznać trzeba, wcale

nie pochwlebie. Houssaye jest portrecistą wiernym, maluje żywymi barwami obrazy francuzkich salonów dzisiejszych, mianowicie skandaliczne ustępy wysokiej komedyi paryżkiej. Wielkie powodzenie ostatniego jego utworu „*Mademoiselle Cléopâtre*” przysposobiło czytelników „*Wielkim Damom*” których tom pierwszy wyszedł pod tytułem „*Monsieur Don Juan*.” Zbyteczna mówić że nie jest to książka dla młodych osób, ale przysmak dla smakoszy przejeżdżonych truflami.

— Juliusz Simon wydał w jednym tomie swoje mowy miane w Izbie w ciągu tegorocznych obrad, pod tytułem: „*la politique radicale*.” Przedmowa do téj książki jest politycznym wyznaniem wiary deputowanego opozycji.

— Pan Beulé sekretarz akademii sztuk pięknych, ogłosił drugi tom swojego kursu, mianego w bibliotece cesarskiej; tytuł tego tomu „*Tyberjusz, i spadek Augusta*.” O tym wykładzie i jego duchu anti-cesarskim, mówiliśmy obszernie w swoim czasie; dziś powtórzymy jedynie, że wystawianie w najgorszym świetle Augusta wydaje nam się systematyczne i tendencyjne.

— Pan Labarthe wydał biografią sławnych lekarzy francuzkich pod napisem „*Nos medecins contemporains*.”

— Pan Pougin napisał biografią Belliniego, pod tytułem: „*Bellini, sa vie, et ses oeuvres*.” Znajdujemy tam ciekawe listy autora *Normy* dotyczące sposobu jego twórczości, oraz z wielką znajomością rzeczy napisane rozbiory jego oper.

— „Wyszedł „*Pamiętnik vice hrabi d'Aulnis*.” Jest to szkic obyczajowy francuzkich legitymistów, malujący ich życie, zajęcia i dążenia po rewolucyi lipcowej 1830 roku.

— Wyszła 21 serya „*Cudów nauki*” przez Ludwika Figuier wydawanych pod tytułem: „*Merveilles de la Science, au description illustree des inventions modernes*.” Zawiera dokończenie fotografii i stereoskopii, ozdobionej pięćdziesięcioma rycinami. Następny poszyt obejmie: „*Les poudres du guerre, l'artillerie ancienne et moderne, Les Nouvelles armes à feu portatives, fusils à aiguille et Chassepot*.”

— Teatra napół zamknięte. Zapowiadają nowy dramat Wiktora Hugo pod tytułem: „*Rok 1789*.”