

## KRONIKA PARYZKA

LITERACKA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA.

---

Ś. p. Ponsard i jego dzieła. — Fotografia i galwano-plastyka na wystawie powszechnej. — „Wiek reformacyi” Karton Kaulbacha nagrodzony wielką nagrodą honorową na wystawie powszechnej. — Dwa ostatnie utwory Clésingera. — Wiadomości literackie.

Śmierć Ponsarda, budującego dramaturga i prawego człowieka, jest wielką stratą nie tylko dla piszącej, ale i dla żyjącej Francyi. Nie należał on do owych drogoskazów, co to pokazują drogę a sami nigdy nią nie chodzą; przeciwnie, co polecał drugim, to sam pełnił. Dlatego słowo Ponsarda miało znaczenie. Duch słuchacza zawsze odgaduje ducha mówcy, i nie pójdzie za kaznodzieją co jemu wpaja przez siebie niepraktykowane teorie. To poczucie ludziom wrodzone, jest kamieniem probierczym apostołów, sprawiedliwością Bożą, niedozwalającą niezasłużonym długo stroić się w szatę świętości.

Ponsard, że nie z doktryny ale z serca czerpał, miał posłuch, nawet we Francyi gdzie już słowo nic nie znaczy; moralizował ziomków; a sam, praktykując dobre, doskonalił się ciągle na podstawie cnoty ewangelicznej. Ostatnie jego dzieło: *Galileusz*, jest dalszym ciągiem, rozwinięciem pierwszego: *Lukrecyi*, gdzie zasady prawości postawił.

Nauczający jest, choć nie jaskrawy, przebieg zawodu dramatycznego Ponsarda.

Ponsard zmarł w Passy 9 lipca 1867 roku, urodził się we francuzkiem mieście Vienne (dep. Isère). W Lyonie ukończywszy szkoły, przybył do Paryża uczyć się prawa.

Zawód literacki rozpoczął rymowanym przekładem *Munfreda*, który wydał swoim kosztem (1837). Skończywszy naukę prawa, wrócił do rodzinnego miasta, gdzie jednocześnie bronił spraw w trybunale jako adwokat, i pisał artykuły do miejscowego przeglądu.

Talent panny Rachel podał Ponsardowi myśl pisania tragedyi. Ukończywszy klassyczną tragedya wierszem: „*Lukrecya*,” posłał ją do Paryża. Rachel nie zwróciła na ten utwór uwagi: dyrektor Odeonu odmówił przedstawienia. Sztuka, czytana w kole literackim u hrabiny d'Agout, w obec Lamartina, pp. Sainte-Beuve i Mignet, została nareszcie oceniona sprawiedliwie. Tam najpierw zabrzmiało imię Ponsarda. Nieznani, a moi przyjaciele, zajęli się młodym autorem. Pierwszą sztukę jego przedstawiono w kwietniu 1843 roku, w Odeonie. Znakomity ten utwór, znawcy kładą najwyżej ze znanych dzieł Ponsarda. Okrzyknięto go od razu odrodzicielem sztuki klassycznej, współzawodnikiem Wiktora Hugo. Akademia francuzka tragiczną nagrodę przyznała *Lukrecyi*.

Pomiędzy czytaniem *Lukrecyi* i *Galileusza*, pierwszego a ostatniego dzieła Ponsarda, które odbyło się w tymże samym salonie w obec tych samych sędziów, upłynęło lat dwadzieścia trzy. Przez tę ćwierć wieku, poeta, rzecz rzadka, pozostał wierny szlachetnej muzie która podyktowała mu jego pierwszą sztukę: człowiek, rzecz jeszcze radsza, zachował w sercu pamięć i cześć pierwszych przyjaciół.

Z tych dwóch faktów wypływa całość istoty Ponsarda, cała osobistość moralna i literacka, bardzo wyraźna, bardzo zacna, mianowicie uderzająca w czasie kiedy kontrast tworzy ze wszystkiem co ją otacza. Ludzie którzy orzekli sąd swój o Ponsardzie, owego wieczora kiedy im się duch jego objawił, swój wyrok powtarzają dziś na jego grobie.

W chwili kiedy *Lukrecya* zyskała świetne a niespodziewane powodzenie w Odeonie, romantyzm panował jeszcze panowaniem starém, które się przeciągało, jakto bywa, skutkiem lenistwa lub tchórzostwa poddanych. Wiktor Hugo tronował w akademii; Alfred de Vigny miał do niej wejść niebawem; Lamartine milczał; a Chateaubriand z głębi nudów w Abbaye-aux-Bois, słuchał wierszy Racina i przyklaskiwał niezrównanej sztuce z jaką je wypowiadała już sławna Rachel.

Romantyzm, powiedzmy otwarcie, już się był sprzykrzył. Przesadny, zapalczywy, namiętny, zbyt wiele zburzył a zbyt mało postawił: najszczerzy stronnicy mieli doń tajemną urazę za niedotrzymanie obietnicy. Umysły były zmęczone teatralnymi gwałtami: pożądaną sztuki spokojność: *Lukrecya* napoiła spragnionych.

Spokój i prostota téj pięknej postaci starożytniej, nadzwyczajne sprawiła wrażenie: powodzenie było ogromne! Krytycy zostali zachwyceni; kobiety życzyły poznać autora, salony otworzyły się przed nim na rozciernie; fetowano go, otaczano, chwalono: nigdy gorętsze przyjęcie, więcej nie zadziwiło najnieśmielszego ze zwycięzców.

Ponsard miał wtedy lat dwadzieścia dziewięć. Przybywał z prowincyi, pełen ognia, uczciwości, zakłopotania... był nadzwyczaj niezgrabny, bardzo dumny i bardzo nieśmiały.

Zacny dom rodzicielski i uczciwe okolenie znać było w nim wyraźnie. W Dauphinane wszystko sprzyjało rozwojowi jego szlachetnego talentu. Z natury do rozmyślań skłonny, z nieomyślnem poczuciem piękna i prawdy, Ponsard ze wzgórza na którym stał dom ojca, szerokie obejmował widnokreślenie. U nóg jego płynęła modra rzeka podobna do niebieskiej wstęgi; pasma gór dalekich rumienił blask wschodzącego i zachodzącego słońca; na szerokiej równinie sterczały jako widma wielkiej przeszłości, gęsto rozsiane szczątki rzymskiej potęgi. W mieście, kiedy doń schodził, Ponsard znajdował bogatą bibliotekę i bogate muzeum, wielu uczonych profesorów, wszędzie obyczaj uczciwy i łagodny, przedstawiający duszy skupienie, a umysłowi dzielność. Zabawy wiejskie, polowanie, rybołówstwo, żniwa, winobranie dodawały czerstwości ciału, krzepiły organizację, utrzymywały zdrowe mieszkanie wyobraźni utworzonej z rozsądku i poezyi.

W takiej ramie prostej i wielkiej, w ciągu czteroletniego istnienia nie mniej prostego, ale nie powszedniego; przesiąkniętą czarem natury, miłością, rodziny i powagą historycznych wspomnień, przyszła na świat *Lukrecya*, bez gorączki ani pośpiechu.

Wychowany z miłością, podsycany bujnym życiem, ogrzany podwójnym promieniem Wirgiliusza i Corneilla, piękny ten owoc poetyczny sam odczepił się od drzewa w danéj



godzinie i zupełnej dojrzałości. Przyjacielska ręka go wzięła wtedy i podała Paryżowi. Tu czekały go burze.

Powodzenie *Lukrecyi* spotkało się w stolicy z niepowodzeniem *Burgrawów* Wiktora Hugo. Stała się więc mimo woli przyczyną rozjątżenia. „Il faut nous venger de cet affront” rzekł Alfred de Musset wychodząc z pierwszój reprezentancyi. Słowo nierozważne padło w tłum i stało się hasłem głośnych niechęci. Systematycznie napadano Ponsarda. Fanatycy szkoły, a byli jeszcze tacy, w powodzeniu *Lukrecyi* widzieli tylko impertynencką odpowiedź na *przedmowę do Cromwell'a*. Wyobrażano sobie, że Ponsard pisząc tragedję, miał jedynie na myśli zelżenie Hugona, ogłoszenie siebie obok niego naczelnikiem szkoły, restauracyą zrzuceną z tronu tragedyi.

Romantycy bezinteresowni szczerze klaskali nie widząc bynajmniej w tej sztuce *afrontu* dla Szekspira i ducha nowoczesnego; Dorval i Bocage, para najpotężniejszych wyrazicieli dramy romantycznej, przyciągali co wieczór tłum do Odeonu i roznamietniali go dla *Lukrecyi*.

Powiedzmy kilka słów o tej tragedyi.

Sam obiór takiego przedmiotu dowodzi w autorze poczucia wielkiej sztuki. Katastrofa domowa, mogąca osiągnąć każdego: shańbienie kobiety pociągające za sobą upadek państwa, to jeden z owych fatalizmów pierwotnych, powszechnych, wiecznych, jeden z owych węzłów tragicznych, których docisk straszliwy ludzie czuć będą po wszystkie czasy. Nic poważniejszego, nic większego, nic dalszego od anegdotycznych przygód powszedniego życia, od ciasnych nieszczęść prywatnych, z których teatr tegoczesny czerpie łyż swoje i wyroki.

Jeżeli honor Kollatyna nas obchodzi i zapala, to dla tego że jest także honorem Romy; jeżeli obłąkanie Brutusa nas przeraża, to dla tego że w nim czujemy nieprawość Tarkwiniusów i blizką zemstę bogów: jeżeli żelazo które przecina pasmo dni Lukrecyi przejmuje nas tragicznym dreszczem, to dla tego że jednocześnie przecięło przeznaczenie narodu.

To pomieszczenie dwóch akcyi różnych a nie rozłączonych w surowej karze, bezwiednie wywiera na duszy widza potężne wrażenie.

Może także nie zdając sobie sprawy, ale idąc za popędem geniusza, Ponsard mieszał zawsze w swych sztukach interes ogólny z interesem rodzinnym: należy uważać na ten rys charakterystyczny, który mianowicie w *Charlotte Corday* silnie jest nakreślony.

W trzech tragediach Ponsarda: *Lukrecyi*, *Agnieszce de Meranie* i *Charlotte Corday*, to co historyk społeczny Buckle, zowie *lois majeures* to jest *prawa starsze*, rządzące szczepy i państwa, staczają bój z prawami *młodsze* (*les lois mineures*) którym człowiek w swoim życiu własnem jest poddany. Życie Lukrecyi, życie Agnieszki, życie Charlotty, złożone są w ofierze tajemniczemu bóstwu chciwemu krwi ludzkiej, przewodniczącemu przeznaczeniu naródów. Ludzie żałują i płaczą poświęconych bohaterów, ale czują w nich ofiarę poświęconą dla zbawienia wszystkich, i to poczucie podnosi duszę do wysokości sztuki *wiecznej*, która umie, jak natura, znaleźć życie w śmierci.

W tych trzech tragediach (i to także rys wybitny), główną figurą kobieta. Fatalność historyczna jest złagodzona przez słodycz bohaterstwa niewieściego, które na ciemny wątek dramy leje jakiś czar miękki, jakiego męskie bohaterstwo nie posiada.

Od pierwszej sceny *Lukrecyi* ten czar ogarnia. Ideał niewieści starożytnego życia: małżonka przy ognisku, wśród niewiast, rozdająca robotę i oczekująca męża — przedstawia się oczom w obrazie pełnym gracy.

Obraz podobny, poufne czytanie romansu Lancelot'a, rozpoczyna *Agnieszkę de Meranie*, podobnie jak wrzeczono Lukrecyi, daje widzenie życia niewieściego późniejszego, w wiekach średnich.

Salon pani Breteville gdzie Charlotta Corday wchodzi pokornie „opancerzona w swoją dobrą sławę” — to jeszcze rozrzucający zakątek serca kobiecego, przejmująca poezye dwóch różnych, a zestawionych widnokręgów.

Niedość pono zważano na tę górującą nutę w teatrze Ponsarda. Uchwycenie jęj lepiej niż wszystko inne dopomaga do oznaczenia współudziału romantyzmu w jego klasycznych tragediach. Skoro tylko kobieta, obywatelka czy królowa — ale żona, córka, kochanka, matka, zajmuje w nich pierwsze miejsce — ztąd wynika dla artysty takiego jak Pon-

sard u którego styl jest zawsze draperyą myśli, ważność scen rodzinnych, ognisko domowe, cały świat określony, obcy abstrakcyi, nieprzystępny retoryce, pełen szczegółów malowniczych, żywych i nadobnych, po za którym kobieta nawet bohaterska, nigdy nie mogła być pojętą przez prawdziwego poetę.

Męzka wymowa napół polityczna, pokrewni Ponsarda z Corneillem; liryczne, sielankowe poczucie życia niewieściego czyni go powinowatym Andrzeja Chenier; czyni go spadkobiercą najczystszych bogactw sztuki nowoczesnej.

*Lukrecya*, którą my za najwyższe dzieło Ponsarda uważamy, jest płodem tego podwójnego natchnienia.

Ponsard pojmował teatr tak jak go pojmowali starożytni. Pragnął żeby był we Francyi jak w Grecyi, narodowy i popularny. Mawiał, iż trzeba weń włożyć w całej prawdzie narodową historią, jej walki cywilne i religijne. W *Agnieszce Meranie* pokazał zapasy francuskiej pychy monarszej, z pychą włoskiego papieństwa. Później pokazał na scenie figury epiczne wielkiej rewolucyi.

Trzy lata upłynęło od powodzenia *Lukrecyi* i nic się w życiu poety nie zmieniło: płynęło jak przedtém, ciche, pracowite i ukryte.

W 1846 roku przybył do Paryża z nową tragedją równie obcą jak poprzednia chciwości, szarlatanizmowi, zawiściom i wszystkim złym namiętnościom współzawodnictwa literackiego. Z przyjęcia wnet poznał że te wszystkie namiętności na jego zgubę się sprzysięgły: sieczono go sztyrsem, ziębiono niechęcią... Dlaczego? Przez ubiegłe trzy lata, mimo jego woli, zaciągnięto Ponsarda urzędowo w szeregi reakcyi klasycznej. W r. 1845 akademія dała mu nagrodę tragedyi ufundowaną w 1830 roku, jako tamę przeciwko zalewowi romantyzmu. Zjawili się téż w Paryżu nieśczęśliwi naśladowcy Ponsarda: mimowolnie ujrzał się głową szkoły.

Ztąd więcej niż zimne przyjęcie *Agnieszki*. Krytyka uznała ją bladą kopią pisarzy XVII wieku. O pierworzędnych zaletach poetyckich które słabość intrygi sowiec na gradzają w *Agnieszce*, przemilczano.

Tak wielka surowość i niechęć widoczna, zasmuciła i zaniepokoiła Ponsarda. Szczerą i czystą duszę nieraz



śmiertelnie rani zła wiara i zła wola ludzi niby wyższych. Skłonny do smutku nie wysoko o sobie trzymający, Ponsard zwątpił o własnych siłach: zdawało mu się iż przyjaźń powszechności utracił. Krytyka zbiła go z toru: przeląkł się Szekspira do którego dążył, zbliżył się do Racina — i nigdy już, nawet po odzyskaniu względów opinii, nie odzyskał wolnego lotu i oryginalności pierwotnej.

Ruch 1847 i 1848 roku, w którym Ponsard jako demokratą uczestniczył, wydobył go z literackiej niepewności. W umyśle jego zjawiała się republikancka postać Charloty-Corday i z zapałem napisał pierwsze akty téj pięknej tragedyi, która nie pozostała w repertoarze teatralnym, ale która pozostaje w pamięci każdej prawej duszy, właśnie z powodu téj porywającej potęgi co ją ze sceny wygnała.

Podczas kiedy Ponsard pisał *Charlotte*, jego przyjaciele ogłosili rzeczpospolitę. Przyszła mu ochota do życia publicznego i zażądał od współobywateli żeby mu dali miejsce w *Assemblée Constituante*: brakiem dwóch głosów nie został wybrany.

Wśród zawodów powszechnych, pod koniec rzeczpospolitej, Ponsard dokończył *Charlotte*. Od najżywszych złudzeń Francya była przeszła do zniechęcenia. Skoro przedstawiono *Charlotte* w Théâtre Français 23 maja 1850 roku, niezgoda była zupełna pomiędzy republikańską wymową bohaterki a usposobieniem słuchaczy. Sztuki słuchano w oziębłym milczeniu.

Co począć wtedy? Przekonania artystyczne Ponsarda nie spotykały się już z panującym smakiem. Nie chcąc być tragikiem okolicznościowym, wyrzekł się pisania dla sceny na której już nie mogły wystąpić bohaterki takie jak *Lukrecya* i *Charlotta*. Wyrzeczenie się to nie przyszło łatwo. Ponsard najpierw próbował sił w przedmiocie starożytnym, rodzaju mieszanego: napisał *Ulisessa*. Ale mimo powabu muzyki wezwanéj na pomoc poezyi celem zwyciężenia obojętności publicznej, *Uliszes* nie miał powodzenia.

Ponieważ byt materyalny Ponsarda został zachwiany przez zakazanie jego tragedyi, poeta musiał uleść konieczności. Brał więc przedmioty nie zupełnie ze swym talentem zgodne, ale zgodniejsze z pojęciami i obyczajami czasu bie-

żącego. Obyczaje jego Ponsard przeniósł na scenę w komedjach, gdzie się znajdują mniej wysokie, ale jeszcze wysokie zalety jego tragedyi.

Ogromne powodzenie *Honoru i pieniędzy* nie pogodziło autora ani z gustem mieszczańskim ani z przedmiotem społecznym który mu ten gust narzucał.

Wśród wrzawy tryumfu, wśród brzęku sypiącego się złota i powinszowań przyjaciół zachęcających do iścia po téj środkowej drodze, Ponsard na swoje wyżyny uciekł, powrócił do swojej muzy surowej, do figur historycznych i filozoficznych, które objawiły mu się u kolebki. „Galileusz mnie oczarował, pisze w roku 1854; muszę go pokazać na teatrze.“

Ów Galileusz który go oczarował w 1854 roku, ukazał się na scenie w 1867 r. z wielkiem, niezaprzeczonem powodzeniem któreśmy na tém miejscu stwierdzili.

Sztuki téj Ponsard już nie widział w teatrze. Szarpały straszną chorobą która go zabiła, ledwie mógł ją wykończyć w Passy, w domu pana Jules-Janin. Sławny krytyk kochający szczerze Ponsarda, zaprosił go do siebie przed półrokiem, mniemając że świeże powietrze, piękność i spokój uroczego wiejskiego zacisza przyczynią się do polepszenia jego zdrowia. Podczas kiedy Janin pielęgnował Ponsarda, Emil Augier doglądał prób *Galileusza* w teatrze francuzkim. W czasie pierwszego przedstawienia przysłał kilka telegramów Ponsardowi, ale nazajutrz znaleziono je nierozpieczętowane na łożu chorego.... nie mógł ich czytać, chociaż Galileusz był jego ulubioném dziełem.

Okropne konanie przeciągnęło się kilka miesięcy wśród strasznych męczarni... Umarł na skira — to dość powiedzieć.

Z Passy powieziono ciało Ponsarda do Vienne, jego rodzinnego miasta: gdzie przeżył młodość szczęśliwą, tam znajduje wieczny odpoczynek. Zasłużył nań ten człowiek i pisarz sprawiedliwy, którego dusza mniej była spokojna, niż muza. Ów *chłodny* neo-klassyk doznał wzruszeń *niesztucznych* które byłyby zabiły nie jednego romantyka. Ile było czułości, dobroci, poświęcenia, prostoty i zapału w téj duszy, wiedzą wszyscy świadkowie życia Ponsarda, wszyscy nieposieszeni, odkąd drużynę wylanych przyjaciół porzucił.

---



Czyniąc pobieżny przegląd nowości naukowych znajdujących się na wystawie powszechnéj, pominiemy wynalazki podrzędne, a zastanowimy się nad tém jedynie co przedstawia postęp rzeczywisty. Mówiąc o fotografii, zamilczymy o jéj tworach zwyczajnych, portretach, krajobrazach i pomnikach: fotografia doszła do takiej doskonałości, że opisując jéj odbicia, można tylko tę doskonałość dzisiaj powszechną, stwierdzać. Odkładamy więc na bok zwykłe odbicia fotograficzne żeby pomówić w sposób o ile można zrozumiały niespecyalistom, o tém co w téj sztuce stanowi postęp, udoskonalenie i przyszłość.

Postęp ten, to udoskonalenie, ta przyszłość leży niezaprzeczenie w przemianie odbić fotograficznych na sztychy. Niezadługo rzeczywiste odbicia fotograficzne istnieć przestaną. Zamiast kartek wykonywanych pojedynczo, robić będą wedle fotograficznego cienia, sztychy odbijane na setki jak staloryty. Wówczas cena fotografii znacznie się zniży z powodu łatwéj i taniéj pracy. Jednocześnie osiągnięta zostanie ta główna korzyść, że wyobrażenie wykonane farbą drukarską, jak sztych zwyczajny, będzie miało trwałość nieograniczoną.

Sędziowie przysięgli wystawy powszechnéj doskonale zrozumieli gdzie szczyt sztuki fotograficznéj, przyznając wielką nagrodę nie jéj najlepszym okazom, ale wynalazcy najlepszego sposobu przeobrażania *cieni* fotograficznych w *plansze* sztychowe, uwieczniając nikłą robotę słońca.

Wynalazcą najwyżej nagrodzonym jest Francuz, pan Garnier. Drugi fotograf pan Tessié du Motay, za podobny proceder otrzymał jeden z dwóch złotych medali przeznaczonych fotografom.

Sztychowanie odbić fotograficznych, zadanie fundamentalne fotografii, wedle wyroku przysięgłych, stanowczo rozwiązane zostało; co jest rzeczą nie małą dla téj nowéj sztuki, gdyż dokonane odkrycie było jéj najwyższém dążeniem.

W galeryach expozyeyi powszechnéj wystawiono liczne okazy *sztychów heliograficznych*. Sztychy takie wystawione przez pana Garnier, zawierają jedno arcydzieło: widok pałacu Chenonceaux. Widzimy najprzód fotografią tego gmachu zdjętą z natury; obok takż widok na miedzi rytym wedle

tęj fotografii: nakoniec odbicie na papierze tej *planszy*. Jest to prawdziwy sztych niezem nie różniący się od sztychu *à l'aquatinta* ogromny rezultat długich poszukiwań.

Ten tylko zarzut można uczynić wystawie pana Garnier, że nie jest dość rozmaita: sama architektura. Któż zaręczy że sposób z pomocą którego otrzymał te piękne pomniki i drzewa, równie doskonale odda twarz człowieka, będącą probierzem kamieniem sztychowanej fotografii. Nieobecnosc portretu każe się obawiać, że system pana Garnier nie jest równie doskonały w portretowaniu jak w architekturze i krajobrazach.

Współzawodnicy pana Garnier wystawili sztychowane wedle fotografii wizerunki. Pan Pacet wystawił portret kobiety, który nam się wydał pierworzédnym dziełem w tym rodzaju; pan Tessié kilka portretów męzkich będących ostatniem słowem foto-sztychu.

Sposobu swojego p. Garnier jeszcze nie ogłosił: może go znają sędziowie przysięgli, ale powszechnosci dotąd niewiadomy. Sposób pana Tessié możemy tu opowiedzieć w krótkości.

Pan Tessié de Motay jest oddawna znany czynnym i wytrwałym wynalazcą, któremu nietylko fotografia, ale wiele innych gałęzi nauki i sztuki zawdzięczają wynalazki całkiem oryginalne. Jego wystawa fotograficzna składa się z rozmaitych zastosowań *camery obscury*: portrety, pomniki, krajobrazy, wnętrza, wszystko to Tessié reprodukuje sztychem heliograficznym z równą dokładnością.

Pan Tessié nie przenosi fotografii wprost na kamień lub blachę. Zdaniem jego, o tę trudność rozbili się wszyscy jego poprzednicy. Kamień lub kruszec, mówi Tessié, muszą być przed rozpoczęciem operacyi pokryte masą czułą lub wrażliwą. Owóż, ten pokład, chociażby był najcieńszy, powoduje zboczenie promieni światła i deformacyą postaci, którą się przekaże papierowi za pośrednictwem farby tłustej. Nadto, kruszec i kamienie nie mogą uchwycić tłustej farby, tylko będąc uziarnkowane chemicznie lub mechanicznie. Ziarnkowanie, chociażby najdelikatniejsze, obnaża części wystające metalu czy kamienia, które daleko są większe od punkcików z których utworzone fotografie z soli srebra,



a t $\acute{e}$ m sam $\acute{e}$ m, zmieniaj $\acute{a}$  w odbicia nier $\acute{o$ wn $\acute{e}$ , niezdarne, przedmiot doskonale przez  $\acute{s}$ wiat $\acute{l}$ o narysowany.

Trzeba wi $\acute{e}$ c by $\acute{l}$ o szukać podstawy inn $\acute{e}$ j jak kamie $\acute{n}$  lub kruszec, podstawy, któraby z powodu  $\acute{s}$ ciskości i ci $\acute{a}$ g $\acute{l}$ ości swych p $\acute{o$ r, przyj $\acute{e}$ ła odbicie t $\acute{l}$ ust $\acute{a}$  farb $\acute{a}$ , bez ziarenek naturalnych lub sztucznych.

Mieszanina rybiego kleju i gummy, rozci $\acute{a}$ gni $\acute{e}$ ta r $\acute{o$ wno na blasze pierw chemicznie przyprawion $\acute{e}$ j, sta $\acute{l}$ a si $\acute{e}$  gruntem na który pan Tessi $\acute{e}$  przenosi fotografie. A $\acute{z}$ eby odbicie  $\acute{s}$ wiat $\acute{l}$ a przenieść doskonale, potrzeba najprz $\acute{o$ d rozgrzać pok $\acute{l}$ ad wr $\acute{a}$ zebn $\acute{y}$ . Tessi $\acute{e}$  przez kilka godzin rozgrzewa przysposobione do przyj $\acute{e}$ cia reprodukcji blachy w piecu, gdzie temperatura r $\acute{o$ wna pi $\acute{e}$ ćdziesiąt stopniom. Bez t $\acute{e}$ j poprzedni $\acute{e}$ j operacji, pok $\acute{l}$ ad rybiego kleju i gummy, nie wspiera dzia $\acute{l$ ania drukarskiego ci $\acute{a}$ ł t $\acute{l}$ ustych.

Skoro blachy pokryte, rozgrzane dostatecznie, wystawia si $\acute{e}$  je na dzia $\acute{l$ anie  $\acute{s}$ wiat $\acute{l}$ a. Czas ich wystawienia zale $\acute{z}$ y od stanu dnia i pory roku. P $\acute{l$ yty uwra $\acute{z}$ ebnione, odbywaj $\acute{a}$  d $\acute{l}$ ugie k $\acute{a}$ piele, a pot $\acute{e}$ m s $\acute{a}$  suszone. Przeszed $\acute{l}$ szy przez ca $\acute{l}$ ą, powy $\acute{z$ sz $\acute{a}$  manipulacj $\acute{a}$  s $\acute{a}$  dopiero zdolne przyj $\acute{a}$ c farby t $\acute{l}$ ust $\acute{e}$ j wycisk dokonany zwyk $\acute{l}$ ym sposobem.

P $\acute{l$ yty posiadaj $\acute{a}$ c $\acute{e}$  w $\acute{l}$ asności sztychu i litografii, tworz $\acute{a}$  si $\acute{e}$  z syntezy dw $\acute{o$ ch fenomen $\acute{o$ w, fizycznego i chemicznego, których odkrycie pan Tessi $\acute{e}$  przypisuje dwom swoim poprzednikom, pp. Senefelder i Poitevin.

Powy $\acute{z$ szym sposobem przygotowana p $\acute{l$ yta, mo $\acute{z}$ e w przecięciu odbić 75 egzemplarzy. Po odbiciu t $\acute{e}$ j ilośc*i*, wypuk $\acute{l}$ ość si $\acute{e}$   $\acute{s}$ ciera, a odbicie na papierze nie jest ju $\acute{z}$  wyra $\acute{z}$ ne. Ograniczenie odbić do tak ma $\acute{l$ ej ilośc*i*, jest s $\acute{l$ ab $\acute{a}$  stron $\acute{a}$  nowego sposobu od $\acute{l}$ aczania; ale pok $\acute{l}$ ad blachy, niekosztowny, dozwa $\acute{l}$ a cz $\acute{e$ sto zmieniać p $\acute{l$ yty.

Pana Tessi $\acute{e}$  wynalazek sztychowania fotografii, ju $\acute{z}$  jest wypr $\acute{o$ bowany. Od roku praktykuj $\acute{a}$  go w Metz, w pracowniach pana Marechal, s $\acute{l$ awnego szk $\acute{l}$ o-malarza, którego pan Tessi $\acute{e}$  jest wsp $\acute{o$ lnikiem. W chwili obecnej, pan Lemercier którego nazw $\acute{e}$  i dzie $\acute{l}$ a zna  $\acute{s}$ wiat ca $\acute{l}$ y, zaprowadza w swoich pracowniach praktycznie, Tessiego proceder sztychowania fotografii: jestto podobno najlepszy dow $\acute{o$ d rozwi $\acute{a}$ zania zadania.



Obok wystaw pp. Garnier i Tessié, figurują okazy rozmaitych sposobów ich poprzedników dążących do obecnie osiągniętego celu. W pierwszym rzędzie odbicia Poitevin'a, autora wynalazku podstawniczego sztychów heliograficznych; odbicia pp. Nègre, Placet i Baldus oddawna postępują na tej drodze. Reprodukcyje tej grupy *szukaczy*, są bardzo ciekawe, nie tyle dla obojętnego wzroku ile dla ludzi zajętych postępowaniem fotografii. Francuzi są niewątpliwie przodownikami tego postępu: oni doprowadzają fotografią do nieśmiertelności, a przynajmniej do trwałości, na której jej dotąd zbywało. Odbicia słoneczne pozostawione w stanie w jakim się teraz znajdują, za kilkadziesiąt lat nie pozostawiłyby śladu po sobie, to rzecz dowiedziona.

Kilku wynalazców angielskich i holenderskich, przyczyniło się, ale słabo, do rozwiązania problemu o którym mowa. Pan Pretsch z Londynu, Asser z Amsterdamu i Woodbury z Londynu, wystawili swoje sztychy heliograficzne.

W początkach, to jest w 1855 roku, Pretsch zaprzeczał panu Poitevin wynalazku lito-fotografii. Rzecz nierozstrzygnięta: Anglicy jemu, Francuzi swojemu przypisują starszeństwo pomysłu. Faktem jest, że dzieła obu zarówno dobre.

Asser z Amsterdamu wystawił sztychy heliograficzne dokonane innym sposobem, swojego wynalazku. Odbicia jego są daleko gorsze niż francuzkie, dlatego sposób hollenderski pośledniejsze dający rezultaty, a niemający za sobą ani większych ułatwień, ani taniości, bo francuzki nie jest kosztowny, nie wejdzie w użycie.

Pan Woodbury przynosi znaczne ulepszenie w sposobie odbijania fotografii. Odbija on fotograficzne sztychy na ołowianej blasze. Reprodukcyje jego robione węglem i żelatyną są bardzo miękkie i zupełnie do zwykłych fotografii podobne. Właściwie, nie jest to ani sztych ani fotografia, rzecz odrębna, ale bardzo ładna. Sądzymy tylko, że ponieważ wynalazca nie używa farby drukarskiej ale tylko żelatyny pomieszanej z węglem, trwałość jego odbić nie jest pewna.

Z wymienionych sposobów świadczących o dziesięcio-letnich usiłowaniach przemienienia fotografii w sztych, najwyż-

szym zdaje się sposób przez pana Garnier, który otrzymał wielką nagrodę. Ale mniejsza o porównawczą wartość metody. Wynalazek istnieje: fotografia stała się sztychem. Ztąd wynika zupełne przeobrażenie nie w zasadzie fotografii dzisiejszej, do której zawsze uciekać się będzie trzeba dla otrzymania oryginalnego odbicia z natury, ale w sposobie odbijania. Na przyszłość, dzięki *sztychowi heliograficznemu*, będzie można odbić tyle fotografii ile kto zechce i będą one równie trwałe jak sztych na stali, kiedy jednakim sposobem otrzymane. Jednocześnie, cena rycin bardzo się zniży.

Oto szczęśliwy wynik długich poszukiwań, który na tém miejscu stwierdzamy opierając się na wyroku sędziów przysięgłych wystawy powszechnej 1867 roku.

---

Do najciekawszych zastosowań elektryczności na wystawie powszechnej, należy *galwanoplastyka*, sztuka nowa, wysnuta z nauki, zasadzająca się na wierném reprodukowaniu z miedzi wszelakich przedmiotów, z pomocą stosu Wolty i rozczynu siarczanu miedzi.

Wyroby z miedzi galwanoplastyczną obszerne zajmują miejsca na wystawie. Pawilon pana Oudry w parku francuzkim, pełen jest wspaniałych okazów dających wysokie pojęcie obecnego stanu środków galwanoplastyki. Obok tego pawilonu, drugi, braci Lionnet zawiera same artystyczne wyroby. Nakoniec, Christolfa bardzo bogata ekspozycja przedmiotów tegoż rodzaju, uderza. Srebrzenie i złocenie z pomocą stosu Wolty bardzo licznie przedstawione w witrynach Elkingtona z Birmighanu i Christolfa paryzkiego.

Galwanoplastyka pozwala mnożyć i uprzystępnia wszystkim wyroby rzeźbiarskie, które dawniej otrzymywano z wielkim kosztem, lejąc lub złobiąc kruszec. Galwanoplastyka ma się więc tak do rzeźby jak fotografia do malarstwa i rysunku. Podobnie jak fotografia uprzystępnia wszystkie piękne ryciny i arcydzieła rysowników, tak galwanoplastyka może rozpowszechnić dzieła rzeźbiarzy. Jestto rzecz ważna. Dla tego warto poznać sposoby pozwalające produkować z wyłączną pomocą stosu Wolty, wielkie posagi, które dotąd tylko z roztopionego otrzymywano metalu.



Wiadomo, iż ażeby otrzymać posąg brązowy czy cynkowy, trzeba zdjąć ze statui glinianej dostarczonej przez rzeźbiarza, odcisk gipsowy. Ten odcisk służy następnie do zrobienia formy z piasku, gdzie się metal leje. Te rozmaite operacje wymagają wielkiej pracy, a kopija z kruszcu nie-raz mało do oryginału podobna, wymaga wielu poprawek i nowej, zmudnej pracy. Dodajmy, że posągi brązowe otrzymane za pomocą lania, bardzo są drogie. Galwanoplastyka zaradza wszystkim tym niedogodnościom.

Chcąc otrzymać popiersie lub posąg sposobem galwanoplastycznym, dość mieć model gipsowy wyszły z rąk artysty. Z gipsowego wzoru zdejmuje się odcisk gutaperkowy. Ten odcisk zrobiony przewodnikiem przez ołownicę, kładzie się w kąpiel sierczanu miedzi, przez który przechodzi prąd elektryczny: operacja podobna tej która się odbywa sposobem naturalnym w Karlzbadzkim Szprudlu zanurzonemi w nim przedmiotami. Skoro ustały osad miedzi jest dostatecznej grubości, wyjmują odcisk, który odsłania doskonałą reprodukcją przedmiotu.

Jeżeli chodzi o małą statuetkę, wklęsłość każdej połowy powleczone ołownicą, moczy się i elektryzuje, a potem, brązownik spaja obie połowy lutowaniem. Takim sposobem reprodukują się tylko małe posążki; skoro przedmiot ma znaczne wklęsłości i wypukłości, użyć go nie można: osad nie ustałby się w jamach głębokich.

Pan Lenoir wynalazca *motora-gazowego*, oddał galwanoplastyce znaczne usługi wynalezieniem sposobu pozwalającego reprodukować galwanoplastycznie statui wielkich rozmiarów: kieruje on prąd elektryczny tak, iż może dojść wszędzie. Lenoir zastąpił drut prądu stosu, konduktorem *chemicznie nienaruszalnym*; ten, dzieli się na liczne gałęzie. W zagłębieniu formy wkłada się snopek platynowych nici służących za przewodnika; nici te idą wewnątrznie za formą nie dotykając jej nigdzie i powodują pęd jednostajny miedzi.

Powyższym sposobem w kuźniach pana Christoffe wykonano posągi i popiersia stojące przy głównem wejściu do wystawy. Tym także sposobem zrobione statuetki posrebrzane stosem, z których złożony ów przepyszny serwis



wykonany przez Christofla dla ratuszowych biesiad, utwór który w swoim rodzaju pierwsze zajmuje miejsce na wystawie.

W pawilonie pana Oudry można mianowicie zapoznać się z obecnym stanem galwanoplastyki: tam wystawiony zbiór popiersi, posągów i płaskorzeźb wszelkiego rozmiaru, otrzymanych wyż-opisanym sposobem. W téj expozycji dzieł rzeźbiarskich z miedzi galwanoplastycznej, uderza najwięcej wielka płaskorzeźba łuku zwyciężkiego *Konstantyna*, drogiego pomnika *Forum* starożytnéj Romy, który cesarz Napoleon kazał odcisnąć z gipsu w Rzymie, a którego reprodukcją galwanoplastyczną wykonał pan Oudry. Płaskorzeźba ta, wysoka półczwarta metra, a dwa i pół szeroka, wyobraża ośm osób większych niż natura i bardzo wypukłych.

Oudry użył przeszło sześć tysięcy funtów gutaperki do zdjecia odcisku z łuku tryumfalnego *Konstantyna*. Operacya stosu Wolty dokonana w jednéj kąpieli, trwała dwa miesiące. Średnia grubość osadu miedzi jest przeszło trzy millimetry.

Zważywszy rozmiary sztuk otrzymanych z pomocą metody galwanoplastycznej, trzeba przyznać, że całkiem nowe pole otwiera się francuzkim artystom. Taka płaskorzeźba jak tryumfalnego łuku *Konstantyna*, byłaby kosztowała znaczne summy, gdyby reprodukcją robiono z lanego żelaza: wykonane z pomocą galwanoplastyki, to dzieło sztuki bardzo mało kosztuje. Ztąd nadzieja pomnożenia obstalunków rzeźbiarskich: ci co je mieć pragną, nie będą wstrzymywani drożyzną roboty. Uważać należy, iż miedź otrzymana przez galwanoplastykę, posiada wszystkie zalety najczystszej miedzi: obawy jakie w tym przedmiocie wyrażono są bezzasadne.

Podczas doswiadczeń czynionych w 1866 roku na konferencyi w sali *Towarzystwa Zachęty*, pan Bouilhet poddał ciśnieniu prasy hydraulicznój sztaby jednakich rozmiarów miedzi galwanoplastycznej i miedzi topionéj. Miedź topiona złamała się pod ciśnieniem dwunastu atmosfer; miedź galwanoplastyczna wytrzymała cało, ciśnienie dwudziestu atmosfer.

Jeszcze jedna korzyść jaką galwanoplastyka daje rzeźbiarzom.

Odciski gipsowe dzieł wielkich mistrzów są kruche i niedostateczne do nauki; galwanoplastyka dostarcza tanio, nie

naśladownictwa, ale zupełnie jednakićj reprodukcji tychże modeli, w których żyje geniusz sztukmistrzów.

Najpiękniejszym okazem jaki dać można pod tym względem, jest reprodukcya płaskorzeźb rzymskiej kolumny Trajana, z rozkazu Cesarza wykonana przez pana Oudry, a wystawiona w Luwrze. Tu artyści badają lub kopiują rysunek dokładny, który z trudnością dojrzeliby w Rzymie na oryginalne. Kolumna Trajana, jeden z najpiękniejszych utworów artystycznych, najdroższy dla historii sztuki wojennćj, jest z białego marmuru. Wysokość jćj dochodzi pięćdziesięciu metrów, kilka metrów wyższa od bronzowćj kolumny paryżkiego placu Vendôme: średnica jćj cztery metry.

Przed laty, rząd francuzki kazał zdjąć gipsowy odcisk wszystkich płaskorzeźb kolumny Trajana. Złożono je w Szkole Sztuk Pięknych; ale gips nie trwał, wnet się zbrukał i pokruszył tak, że uczniowie szkoły nie mogli studyować tych wzorów.

W roku 1861. cesarz Napoleon, który jak wiadomo, szczególnićj zajmuje się epoką Gallo-Rzymską, kazał na nowo kopiować tę piękną kartę historii starożytnej, z zamiarem dania jćj do Muzeum Gallo-Rzymskiego, które postanowił założyć w pałacu Henryka IV w Saint-Germain. Minister sztuk Pięknych otrzymał od rządu Papieżkiego potrzebne upoważnienie, i wzięto się do roboty. W jesieni 1862, kopije płaskorzeźb przybyły do Paryża. Ważne zadanie reprodukcji galwanoplastycznej sławnego pomnika, poruczono panu Oudry. Od pierwszego lipca 1864 roku, wszystkie płaskorzeźby kolumny Trajana utworzone z miedzi sposobem galwanoplastycznym, znajdują się w Luwrze. Podstawa zajmuje cztery wielkie płyty, stanowiące każda jedną stronę piedestału. Kolumna rzeczywista dzieli się na sześć części równej wysokości; płaskorzeźba każdćj części oparta na rusztowaniu okrągłćm i przystosowana starannie; całość przedstawia widok wspaniały, studjum najgodniejsze zajęcia: grubość miedzi osiadłćj na sześciuset płaskorzeźbach, z których kolumna złożona, ma trzy millimetry.

Dotąd bronzownicy paryżcy lejący posągi, okazują wielką niechęć przeciwko galwanoplastyce artystycznej; gdyby jednak chcieli głębić się zastanowić, przyznaliby pewno że galwanoplastyka nie tylko im nie szkodzi, ale im



pomaga: każdy z nich wiele zyska jeżeli zamiast przedsiębrać pracę trudną, często zawodną, odda się galwanoplastyce. Jest ona własnością każdego: nie obarczona żadnym monopolem, a do wykonania łatwa. Każdy bronzownik może około pracowni założyć laboratorium galwanoplastyczne i produkować wyrób dwojaki. Dziś reprodukcya najważniejszych rzeźb dopełnia się z zupełną pewnością, nie potrzebując ani talentu ani nawet uzdolnienia. Posągi, zwierzęta, ogromne płaskorzeźby bardzo wypukłe, reprodukują doskonale robotnicy zwyczajni... Toż dowody mogące zniszczyć uprzedzenia bronzowników-artystów, ku galwanoplastyce. Jakoż, niektórzy snycerze już każą wykonywać swoje twory galwanoplastycznie. Wszystkie statui mające zdobić gmach nowej opery obecnie mokną w pracowniach pana Oudry i Christofla. Statui te są ogromne: niektóre mają do sześciu metrów wysokości.

W złoceniu i srebrzeniu z pomocą stosu Volty, mistrzami są pp. Elkington z Birminghamu i Christofle z Paryża.

Po wszystkie czasy złoto i srebro zwano kruszczem *drogim*. Nazwę tę nadała im nietylko piękność i blask, gdyż stal od srebra jest połyskliwsza, a kolor nowój miedzi równy złotu. Drogość tych metali przez starożytnych *szlachetnymu* zwanych, stanowi ich *nieskazitelność*.

Wilgoć która tak szybko niszczy kruszcze podłe jak ołów, żelazo i miedź, nie działa na srebro i złoto: złoto opiera się nawet wyziewom siarczanym, temu wrogowi wszystkich kruszców. W muzeach, tylko medale, monety i klejnoty złote pozostały nienaruszone zębem czasu; monety miedziane w pył się rozsypały; narzędzia żelazne stały się masą rdzy, a medale ołowiane szarą rudą. Wśród téj ruiny metali podrzędnych, naszyjniki, bransolety, guzy i spinki złote, błyszczą w muzeach jak wówczas kiedy zdobiły rzymskie patrycyanki. Mianowicie w muzeum Neapolitańskim gdzie zgromadzono kosztowne przedmioty wykopane w gruzach Pompei, można stwierdzić słuszność powyższej uwagi: ozdoby złote tam najliczniejsze, gdyż same jedne oparły się działaniu czasu czyli atmosfery: złoto w Pompei przetrwało granit.



Jest jeszcze druga zaleta fizyczna, która podwaja wartość złota jako kruszcu: giętkość, własność jaką ma, rozciągania się pod młotem w blachę cienką jak najcieńszy papier. Unicyą złota można rozwałkować na blachę mogącą pokryć pięćdziesiąt metrów kwadratowych. Ta nadzwyczajna ciągliwość sprawia że złoto staje się metalem ekonomicznym. W Paryżu, gdzie spojrzysz, w mieszkaniu czy na ulicy, wszędzie widzisz złoto; złoto rozrzucono chojnie na pomniki i stroje. Ale ta chojność jest tylko powierzchowną: kryje ona prawdziwą, niezaprzeczoną oszczędność. Dwoista własność tego kruszcu: opieranie się czynnikom atmosferycznym i możność rozciągania się na najcieńsze blaszki, tłumaczy rozpowszechniony użytek złota. W stanie blachy nie grubszej od welinu złoto zachowuje swoją nieskazitelność, tak, że można uchronić od zepsucia wszelki materiał pokrywając go złotem. Dodajmy nadto, że świetny i czysty kolor tego kruszcu zawsze śliczny efekt czyni, a zrozumiemy że jak dawniej tak teraz, złoto jest używane jako przedmiot ozdoby i środek zachowawczy.

Długo bardzo złocono za pomocą merkuryuszu: był to sposób zgubny dla zdrowia wyrobników. Wynalazek złocenia z pomocą stosu Volty, spowodował nader ważne udoskonalenie: złocenie przestało zabijać ludzi a przedmioty pozłacane staniały.

Ale w handlu i w domowym użyciu, złoto jest mniej wzięte i mniej potrzebne niż srebro; to też płody Voltaicznego srebrzenia daleko ważniejszą rolę grają w handlu niż pozłacane. Handel galwanizowaniem srebrem jest najznaczniejszą gałęzią przemysłu paryżkiego. Na polu Marsowém reprezentuje go mnóstwo jubilerów francuzkich i zagranicznych.

Srebro Voltaiczne rozpowszechnione dziś po całym świecie, przeobraziło zwyczaj: uprzyścipliło wszystkim wyroby uważane dawniej za wyłączną własność bogaczy. Na Zachodzie srebrzone sztuce są na każdym stole. Różnica ceny cynowych tak mała a różnica trwałości tak wielka, że taniej wypadnie kupować posrebrzane. Takie nakrycia rozpowszechniają w ludzkie zamiłowanie piękna i porządku wytwornością kształtu i czystością. Łyżki które dawniej robiono ze srebra *massif*, teraz robią z mieszaniny kruszców tanich

i powlekają grubą warstwą srebra. Zużyte, tanio się odnowią. Dawniej kupienie sreber pochłaniało znaczną część majątku młodego małżeństwa; dziś to wydatek mało znaczący, a pozór i użytek zupełnie takiż sam.

Rozpowszechnienie sreber Voltaicznych ma pomiędzy innemi i tę wielką korzyść, iż zostawia w obiegu na użytek monetarny, ogromną ilość drogich kruszców, które dawniej pochłaniały roboty jubilerskie, co się przyczynia do utrzymania wysoko ceny handlowej pieniędzy. Kilka cyfer ustali pojęcia w tym względzie.

Paryzka kuźnia Christolfa, która nie sama jedna zajmuje się tym wyrobem, posrebrzyła od 1842 do 1860 roku *pięć milionów sześćkroć sto tysięcy* nakryć stołowych, które wycofały z obiegu trzydzieści trzy tysiące sześćset kilogramów (kilogram dwa funty) srebra, wartującego sześć milionów siedemset tysięcy franków. Taka ilość nakryć wykonana ze srebra *massif*, wyjęłaby z obiegu dwa miliony funtów srebra i o tyle powiększyła wartość handlową srebra.

Uważane ze stanowiska artystycznego, srebrzenie daje rysownikom i snycerzom przyszłość, na którą nie liczyli w początkach wynalazku upatrując w nim swoją ruinę. Widocznem jest że nie wstrzymywani drogością materiału surowego, fabrykanci i amatorowie będą mogli obstałowywać u artystów wyroby, o którychby nie pomyśleli bez tej szcześniejszej okoliczności.

Jeszcze jedna uwaga w oczach naszych najpożyteczniejsza i przeważająca na korzyść Voltaicznych sreber: użycie ich nie może szkodzić zdrowiu. Przykro widzieć życie ludzkie pozostające na łasce naczynia gospodarskiego; strach bierze patrząc jak po kuchniach prywatnych i w zakładach publicznych, hotelach, szpitalach, koszarach, przyrządzają jadło w naczyniach miedzianych pobielanych, *mniej więcej*. Pokrywy nie bywają nigdy pobielane i zatruwają *mniej więcej* strawę. Zważywszy skutki czasami straszne, użycia w gospodarstwie miedzianych naczyń, każdy pewno zapragnie żeby nie było kuchni nie mającej posrebrzanych łańdli.

Ten postępek na Zachodzie, w niedługićj urzeczywistni się przyszłości, dzięki prostocie i oszczędności sposobu, z pomocą którego dziś otrzymuje się srebro Voltaiczne.

---



Z dzieł sztuki które otrzymały cztery *wielkie nagrody honorowe* na tegorocznej wystawie powszechniej, nie wątpliwie pierwsze zajmuje miejsce wielki karton Kaulbacha przedstawiający „*Wiek reformacji*.” Jestto utwór mistrzowski, nie mający sobie równych w rzędzie utworów tegoczesnych sztukmistrzów, kompozycja mogąca śmiało stanąć obok Rafaelowskich fresków, do których ma pewne podobieństwo.

Pomnik ten wzniesiony pędzlem na cześć protestanckich Niemiec, Kaulbach rozpostarł na tle architektury gotyckiej: ujmując ona całość w swe ramy. Kompozycja, jak świat szeroka, dzieli się na trzy kondygnacje. W najwyższej, jakby na chórze, malarz przedstawił *Kanę* wedle Leonarda da Vinci; poniżej, pomiędzy kolumnami, ustawieni w półkole, stoją poprzednicy reformy: Wiclef, Jan Huss, Arnold z Breścii, Abeillard i Savonarola. Przed nimi, w długiej doktorskiej sukni, stoi Luter. Postać jego dominuje zgromadzeniu: wysunięty na przód, trzyma oburącz ponad głową rozłożoną biblię oddając ją, tym gestem, pod śledztwo wolnego badania.

Naczelnicy protestantyzmu otaczają wielkiego reformatora. Po prawej stronie Zwingli, Justyn Jonas, Wojciech z Brandeburga i Gustaw Adolf; po lewej, Kalwin i reformatorowie francuzcy; obok angielscy: Craumer, Thomas Morus, królowa Elżbieta, Essex, Raleigh i admirał Drake. Na prawo i lewo tych grup, w dwóch bocznych nawach, Kaulbach pomieścił: po jednej stronie wielkich astronomów, Kopernika, Galileusza, Tycho-Brahe; po drugiej, wielkich artystów, a Dürera najwyżej. Pod wyniesieniem, którego szczytem Dürer a na stopniach którego Kaulbach przedstawił siebie usiłującego dosięgnąć najwyższego z malarzy niemieckich, stoi Michał Anioł, Rafael, Leonard da Vinci, architekt i snycerz Piotr Vischer i Gutemberg z drukiem w ręku.

Cztery stopnie dzielą tę środkową część dzieła od drugiej, podzielonej na trzy grupy niższe: po jednej stronie uczeni, po drugiej pisarze: Szekspir, Cerwantes na pierwszym planie; Petrarka pokazuje im dzieła Homera; u nóg jego leżą potrzaskane posągi, grecka lira; we środku doktorowie którzy podpisali *zgodę religijną* w 1555 roku. U dołu kompozycji siedzi zadumany Hans Sachs, wieszcz stary,



po którym poezja niemiecka stała się sztuką naśladowczą, jak malarstwo w tym kraju po Albercie Dürer.

Ugrupowanie i oddanie powyższych figur, zachwycające! Nie można oczu oderwać od tego obrazu. Wyrazistość typów, szlachetność postaci, wytworność draperyi, podobieństwo zupełne tych wszystkich wielkich mężów, których malarz wyprowadził na scenę; наконец cudowne powiązanie i harmonia przedziwna grup, porywa duszę i wiedzie na dziejowe szczyty ludzkości, gdzie ci dostojni zmarli żyją w nieśmiertelnéj chwale.

Artysta może się tylko zachwycać, bo plastyka myśli dalej nie idzie; myśliciel znajdzie atoli fałsz ukryty w téj przedziwnéj harmonii obrysów.

Jakaż była myśl ogólna Kaulbacha? Chciał on przedstawić *reformację* jako fakt *główny* wielkiego ruchu umysłowego, który znaczy koniec XV i początek XVI wieku; Germania tu przedstawiona nauczycielką narodów nowoczesnych, a biblia w ręku Lutra objaśniona przez rozsądek, jako punkt wyjścia wszystkich odkryć i wszystkich postępów urzeczywistnionych za dni naszych.

Takiemu pojęciu rzeczy historia fałsz zadaje.

Oświata dzisiejsza nie jest córą protestantyzmu; przekazuje ona całe wieki średnie ażeby się powiązać z doktrynami wolności, tolerancyi i wiedzy uczonej starożytności. *Odrodzenie* nie było ani protestanckie ani katolickie: stało po za wszelkim dogmatem, po za wszelką sektą. Chciało ono wskrzesić filozofią, literaturę i sztuki Grecyi; prawo cywilne które zostało pochłonięte przez prawo kanoniczne, chciało podjąć tradycją nauk ścisłych tam, gdzie je zostawiła szkoła alexandryjska.

Że wśród ocknienia inteligencji utworzyła się szkoła żądająca dla jednostek prawa wykładania Pisma Św., to rzecz naturalna. Reforma w dziedzinie religii była faktem ważnym, ale nie miała nigdy cechy wypadku naukowego, gdyż zostawiła ludzkiego ducha w podległości rewelacyi i symbolów, a nauka ani jednych ani drugich nie przypuszcza, gdyż jéj racjonalizm pozostał zamknięty w ciasnych formułach niezmiennych, narzucanych przez jéj doktorów i bronionych przez nich z nietolerancją, przynajmniej równą nietolerancyi katolickiej.

*Odrodzenie* nie *reforma* było jutrzeńką oświaty tego-czesnej—ale było tylko jój jutrzeńką.

Dzień w nauce, w ustawach świeckich i politycznych narodów zrobiła filozofia XVIII wieku i jój ojcowie, zrobili go Montaigne, Rabelais, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert i Encyklopedyści którzy zuchwale rozciągając do wszystkich gałęzi wiedzy ludzkiej zasady wolnego badania, nieśmiało niegdyś żadanego przez Roger'a Bacon'a i Deskartesa, ostatecznie wyswobodzili umysł ludzki, i otworzyli drogę wszelakiemu postępowi.

Rewolucyi francuskiej dostało się w udziale ustalenie ich doktryn prawem i zwycięstwem. Pod tym względem, Niemcy muszą ustąpić Francuzom pierwszeństwa.

Sam Kaulbach fałsz sobie zadaje stawiając siebie obok Dürera, jako jego naśladowcę. Czyż jego dziełami się przejął? Bynajmniej. Rafaelowska *dysputa świętego Sakramentu* była wzorem jego kompozycji, natchnieniem tych grup przepysznych, przedstawiających walczący i zwycięzki protestantyzm. Niższa część obrazu jest wolnym i szerokiemi naśladowaniem *szkoły ateńskiej*. Podobieństwo bije w oczy w układzie figur, pomiędzy którymi Hans Sachs zajmuje miejsce cynika Diogenesa.

Powtarzamy: forma przedziwna, doskonała, uwiedzie każdego artystę w obec tego obrazu; ale chłodny myśliciel upatrzy w fundamentach téj mistrzowskiej budowy fałsz, który wskazuje, a który czytelnicy łatwo z historią w rękę stwierdzą.

Wśród licznych teraz wystaw w Paryżu jest jedna, która nie przestaje ściągać prawdziwych znawców i miłośników sztuki: chcę mówić o wystawie rzeźby i obrazów Clésingera, zięcia pani George Sand. Snycerz ten stoi w rzędzie pierwszych społecznych rzeźbiarzy; we Francyi idzie w parze z Preaultem.

Na wstępie do sali zapełnionej dziełami Clésingera stworzonymi w ciągu ostatnich lat dziesięciu, uderza pyszna grupa z białego marmuru: kobieta siedząca na tygrysie. Jestto Ariana, nie Ariana Danecker'a którą oglądać można



we Frankfurcie, zniewieściła, miękko rozłożona na lwie swoim, ale Aryana dumna i wspaniała, żona Bachusa, przebiegająca ziemię siejąc zboże i sadząc winnice. Nie jestto już młoda Atenka zakochana w Tezeuszu i uciekająca ze swym zdobywcą: to królowa jadąca w tryumfie pośród dzikiej jeszcze ludzkości. Poza jej głowy, majestatyczna! Cała grupa wykonana w najwyższym stylu.

Obok Aryany stoi naturalnej wielkości, biały marmurowy posąg pani Georga Sand. Arcydzieło! Zięć przedstawił świekrę w postaci Rzymianki ze świetnych czasów Rzeczypospolitej. George Sand siedzi na kuruluem krześle. Czystość jej rysów, godność postawy, bogactwo draperyi spadających na bosą nogę, najwybredniejszemu estetykowi nic do życzenia nie pozostawia. Nie znamy społecznego marmuru któryby mógł współzawodniczyć z tym posągiem pełnym życia, siły i dostojeństwa.

Dalej, widzimy popiersie ś. p. pani Girardin, owę pięknej i utalentowanej damy, którą w Paryżu *Dziesiątą muzę* nazywano. Jestto wdzięk wcielony. Clésinger marmur fałduje jak zręczna szwaczka sajetę. Śliczna ta głowa w puklach, wysmukła ręka igrająca z perłowym naszyjnikiem, ta draperya tak lekka że zaledwie kibić ocienia, wszystkie szczegóły widne oku artysty, wskazują dłuto, dla którego trudność zabawką. Popiersie pani Girardin jest przedziwnym wytworem paryzkiej salonowej elegancyi.

Do rzeźb znakomitych należy tu jeszcze zaliczyć, pełną wyrazu bronzową *głowę Chrystusa* i wzór pomnika *Pokoju*, który wykonany na wielkie rozmiary ma ozdobić szczyty Trocadero, górujące nad wystawą powszechną.

Clésinger jest artystą bardzo oryginalnym, pełnym ognia i poezyi. Wszystko co z pod jego dłuta wychodzi, nosi cechę niepospolitą. Rzecz dziwna i smutna zarazem: wszystkie prawie utwory tego znakomitego rzeźbiarza są w ręku cudzoziemców. *Bachantka* jest we florenckim pałacu San-Donato; *Melancholia* w Petersburgu; *Safo* w Moskwie; *Walka Byków* w Londynie. Prócz *Rzymskiego Byka* i kilku popiersi kupionych przez Napoleona IIIgo, żadne jego dzieło nie zostało we Francyi. Wystawę swoją Clésinger urządził celem pokrycia nakładu zrobionego na posąg Aryany i pani Sand, których za granice wypuścić nie chce. Paryż pomaga

mu jak może do zachowania tych dwóch posągów, których właściwe miejsce w Luwrze. Stałyby już tam pewno od dawna, gdyby dyrektor muzeów Nieuwerkerke był przychylniejszy Clésingerowi; ale na nieszczęście, czuje ku niemu antypatyą. Tym co go chwala, hrabia odpowiada: „*Un Artiste de Grand talent, mais un mauvais coucheur!*” Cóż to dowodzi? Niesforność człowieka niema nic wspólnego z jego talentem. Michał Anioł nie był też pono usposobienia przyjemnego, Benvenuto Cellini nie był najmilszym z ludzi, co nie przeszkadzało protektorom sztuki w epoce odrodzenia, użytkować geniusz tych dwóch sztukmistrzów. *Perseusza* Celliniego nie schowano jednak do lamusa jak *Franciszka Igo* Clésingera, dlatego że jego twórca *nie dość grzeczny*. Osobliwszy punkt zapatrywania się na snycerza.

---

Karol Blanck dyrektor sztuk pięknych, wydał owoc dwudziestoletniej pracy swojej, dzieło pod tytułem: „*Grammaire des Arts du Dessin.*” Na wstępie, autor mówi: „Książkę tę napisałem dla młodzieży, która na progu życia pragnie poznać jego stronę spokojną i poetyczną. Młodzież ta, którą języka starożytnego nauczono w szkołach, która zna myśli i czyny bohaterskie starożytności, nie zna jęj sztuk. A jednak w tworze artysty złożona treść najczystsza filozofii starożytniej. Tam to, myśl oblokła się w ciało najwyraźniej; tam oddychają bogowie Wirgiliusza i Homera, uwidomieni w przemianach godniejszych podziwu niż przemiany Owidyusza.”

*Grammatyka sztuk rysunku* przyda się każdemu kto zechce wykształcenie swoje umysłowe uzupełnić, kto zapragnie na licznych wystawach obrazów i rzeźby, coś zrozumieć. Czytanie estetycznej rozprawy nie tworzy zapewne artystów, ale tłumacząc tajemnice sztuki, może utworzyć znawców.

— Wyszedł drugi tom *Przewodnika* (Paris-Guide), do którego Wiktor Hugo był napisał przedmowę. Tom pierwszy poświęcony nauce i sztuce. Drugi ma tytuł *Życie*: życie materialne, umysłowe, moralne. Typy miejscowe, uciechy, mody, przemysł i handel, dzienniki, polityka, spacer, pożywienie, telegrafy, drogi żelazne, powozy, Paryż administracyjny, wojskowy i sądowy: oto główne działy,



w których ugrupowano osmdziesiąt rozdziałów. Tom pierwszy pisali sami autorowie pierwszego rzędu. W drugim przeważają mniej sławne imiona, ale są jeszcze dość głośne żeby zwabić czytelników i nabywców téj drogiej książki. Tom sprzedaje się po 15 franków. Ale któż nie kupi ujrzawszy nazwiska pp. About, Feval, Janin, Legouv  , Karr, Stern, Simon, Barryer, Jules Favre i t. p. Ca  o  c tej publikacji stanowi ekspozycy   talentów artystycznych i literackich Francji spółczesnej.

— Wyszedł XVIII i ostatni tom *Przekładu dzie   Szekspira*, dokonanego przez Franciszka Hugo. Teraz Francya ma co przeciwstawi   tłumaczeniu Schlegel'a i Tieck'a. Francuzki przekład Hugona jest świetny i wierny, opatrzone ciekawymi komentarzami i pasmem cierpliwych poszukiwa   dotyczcacych dzie   i osoby Szekspira.

— Emil Bosquet wyda   zajmujący romans pod tytułem: „*Une Femme bien élevée*.” Autor opisa   codzienną wojn   domową wynikającą z r  wnicy poje  c pomiedzy m  zem filozofem a   on   dewotk  : jestto studyum psychologiczne wcale nie pospolite.

