

KRONIKA PARYZKA

LITERACKA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA.

Wystawa Sztuk Pięknych w pałacu Przemysłowym: malarstwo i rzeźba.—Przemiany krytyki Szekspira: przekład pana Montegut profesora Courdaveau.—„Charaktery i talenta.”—Arsen Houssaye, jego stanowisko w piśmiennictwie francuzkiem—jego ostatni romans: „Les Grandes Dames.”—Wiadomości literackie.

Vox Populi, który nie zawsze jest głosem Boga, twierdzi że tegoroczna Wystawa Sztuk pięknych jest znakomita. Krytycy paryzcy utrzymują że tam co krok można się spotkać z talentem, że doskonałych obrazów mnóstwo. Chwała Bogu! jeżeli tak uwolnieni jesteśmy tego roku od opłakiwania w przedmowie, niskości poziomu artystycznego, które to treny mówiąc nawiasem, mocno się przejadły piszącemu, a więcéj jeszcze czytelnikom.

A teraz zapisawszy fakt ważny, że wedle termometru paryzkiego, sztuka na powszechnym konkursie stoi wyżej zera, wejdźmy do *salonu*, gdzie jeżeli zechcecie, pochodzimy w miłym nieładzie. Macie prawo nas badać, odpowiadać będziemy skwapliwie, a skoro wam nasze opowiadanie nie wystarczy, posłuchamy na prawo i lewo wszystkiego co słyszeć warto.

Nigdy Wystawa Sztuk pięknych nie była tak liczna jak tego roku: 2452 obrazów olejnych, z tysiąc rysunków aquarel, emalii i pasteli, do siedmiu set posągów. W głowie się mąci spojrzawszy na to wszystko.

Na pierwszy rzut oka, przychodzić nie znający wyroków paryzkiej krytyki, która pono jedynie dla odmiany zagrała z innego tonu, a zamiast ganić, chwali; przychodzić mówię zobaczy monotonną mierność. Powoli dopiero, zaglądając w te tysiące ram przez szkieleko, w braku nowych dążeń, znajdzie nieco młodych talentów miernego wzrostu, bo religia wielkiego malarstwa posiada już tylko kilku sekciarzy. Każdy swoją grzędę uprawia, kawałek prowincyi lub szczegół obyczajowy: ten alzacki zagon orze, ów karczuje bretońską, miedzę; trzeci w klasztorze włoskim siedzi, czwarty

w paryżkim buduarze rozpustuje... Podział pracy stał się prawem sztuki podobnie jak już oddawna jest prawem przemysłu. Zbyteczna utyskiwać. Sztuka idzie swoją drogą jak historia, porwana duchem czasu. Jak ona doznaje przemian nieznacznych, których prawdziwe znaczenie wymyka się często społecznym. Na pociechę możemy sobie powiedzieć, że co straciła na wysokości, to zyskała na szerokości i różnaitości. Zatracona jedność wielkich tradycji, w części nagradza różnaitość przedmiotów i punktów widzenia. Nowe przestwory weszły w widnokrąg studyów. Malarstwo przyswoiło sobie szczepy których pędzel nigdy nie reprodukował: malarze wniknęli głębiej w rzeczywistość. Istnieje dzisiaj prawdziwa etnografia malownicza. Może to zadaniem szkół społecznych, przysposabianie materyałów do nowej mającej się objawić sztuki. Kto wie czy ten pozorny upadek nie kryje przeobrażenia.

Zagadaliśmy się, i oto tłum nas zaniósł do wielkiego salonu honorowego, od którego ogół rozpoczyna przegląd wystawy, albowiem tutaj są obrazy najwyższe i najszerwsze... wedle miary metra, nie mistrza.

Rzeczą najwięcej uderzającą dzisiaj w szkole francuskiej, jest brak znajomości przepisów estetyki, brak tradycji i busoli. Od pięciu lat istnieje wprawdzie katedra estetyki w Szkole Sztuk Pięknych, ale zasady w tak krótkim czasie nie owocują. Nanki zaś dawane przez krytyków biegłych jak Karol Blanc lub Teofil Gautier nie nie znaczą: feiletonu nikt nie bierze na seryo. Potrzeba profesora stojącego po nad praktykami swój sztuki, znającego jej filozofię, i jej prawa. Gdyby francuzcy artyści mieli pojęcie znaczenia rysunku i koloru, gdyby znali konwencyą proporcji w jej stosunku do przedmiotu, gdyby tradycje mistrzów nie były zatracone a wielkie pracownie zamknięte, nie widzielibyśmy w salonie zupełnego braku wykształcenia malowniczego.

Posłyszawszy że na wystawie są ogromne obrazy, płótna ośmdziesięciu metrów kwadratowych, mniemaliśmy że malarstwo historyczne ożyło, że zobaczymy ocknienie wielkiej sztuki; wszedłszy znaleźliśmy tylko wielkość rozmiarową metryczną.

Całą jedną ścianę czworobocznego salonu zajmuje obraz pana Leullier „*Les Inondés de la Loire*.” W roku 1866 całą Francją przeraził ten straszny wylew, jak niegdyś rozbicie *Meduzy*. Klęski były straszne i straszne widoki. Pod Orleanem, nadbrzeżni mieszkańcy Loary, uciekwszy na dachy przed powodzią, zagrożeni byli niechybną śmiercią, kiedy mieszczenie przybyli im na pomoc z łodziami i wyratowali część ludności będącej jeszcze przy życiu. Taka katastrofa, i poświęcenia jakie wywołała, przedstawiła piękny przedmiot malarzowi. Pan Leullier z talentem ten widok przedstawił. Ale niepotrzebnie zrobił z tego obrazu panoramę. Dwa metry płótna wystarczyły Poussinowi do odmalowania powszechnego potopu, w którym, prócz jednej rodziny, cała ludzkość utonąła. Tutaj, mając przedstawić dramat będący jednym z tysiąca wypadków życia ludzkiego, Leullier wziął płótno równie wielkie jak to

na którym Michał Anioł przedstawił *Sąd Ostateczny*. Na co? czy przez to scena staje się wspanialszą? przeciwnie traci powagę, bo wygląda jak dekoracya obstalowana do ludowej melodramy.

Prawo estetyki, prawo dobrego gustu, nakazuje żeby wielkie rozmiary dawać jedynie obrazom wysokiego stylu—tym, na których przedstawiona nagość i draperya. Prawem to jest dlatego, że tam tylko mogą się ukazać kształty przyrodzone i odzież ludzka nie należąca do żadnej epoki ani miejsca, odzież i kształty odpowiadające pojęciom ogólnym, które osłabiają bohaterowie i bogi.

Przepis to tak dalece obowiązujący, że nasza sztuka dzisiejsza, dziennikarstwo, trzyma go się zawsze. Chociażby wypadek najstraszniejszy wydarzył się w tej lub owiej części kraju, dziennikarze zapisują go na miejscach przeznaczonych w dzienniku *rozmaitym nowinom*. Artykuł wstępny zawsze zachowany interesom bieżącym całego narodu, pochwałe lub naganie ludzi stojących u steru, rozprawom nauk społecznych lub moralności powszechniej. Nikomu nie przyjdzie na myśl opisywać wypadków epizodycznych na miejscu przeznaczonem dla zasad i idei.

Do powyższego przykładu dodać należy, że mężczyzna we fraku nie korzystnie wygląda w obrazie, jeżeli malarz przedstawi go w naturalnej wielkości. Michał Anioł mawiał że nigdy trzewik człowieka nie wart jego nogi. Qericault wprowadził dał wielki rozmiar *Rozbicia Meduzy*, ale przynajmniej skorzystał z tego przedmiotu żeby malować nagość a nie surduty i buty.

Pan Bin także w ogromnych rozmiarach przedstawił *Prometeusza*, ale tu są one właściwe. Jego *Prometeusz przykuty*, ma wielkość wywołanej tragedyi. Obraz prosty i straszny jak najpiękniejsze przedmioty tragiczne Haxmanna. Nigdy pędzlem lepiej nie przetłumaczono Eschylesa. Na granitowej skale brunatnej, Wulkan krzyżuje Tytana-buntownika. Ogromne jego ciało dumnie wisi na górze przemienionej w pogańską Kalwaryą. Na szczycie skały, odziana purpurowym płaszczem, na królewskim berle wsparta, stoi *potęga* nakazująca kaźnią. Nie ubłagany gestem zmusza ona Wulkana do przybijania okowów Prometeja. Na niższym stopniu postawiona *sila*, przepasana lwią skórą, na maczudze wsparta, w milczeniu przygląda się męczeństwu. Cała ta grupa grobowo wygląda, w innym przedmiocie byłby to błąd—tu, jestto konwenansem i harmonią. Tragedya Eschyła, uroczystą nieruchomością swoją, więciej do marmuru podobna niż do ciała: osoby tam wydają się ożywionymi posągami. Styl pana Bin nie jest ani zimny, ani martwy: głęboki wyraz rozlana na obliczu przedstawionych figur. *Potęga* zdaje się być nieubłagana: gniewne jej usta ciskają Wulkanowi rozkaz nieodwołalny... A jednak, cień wyrzutu wybija na jej proste i fatalne oblicze: posłuszna woli okrutnego boga, czuje iż katuje szlachetną ofiarę.

Sila mniej inteligentna, zdaje się jednak też zakłócona przez czaiem niesprawiedliwości jaką popełnia. Ku ziemi pochyla atletyczne czoło i rozmyśla nad niesłusznoscią otrzymanego rozkazu.

Wulkan swobodniejszy, nie tai litości, ręce mu opadają, na twarzy jego czytasz litość... Milczenie które Prometeusz zachowuje w Eschyleście, malarz wyraził nieruchomą pozą. Tytan przybity do olbrzymiej szubienicy, udaje martwego: nieugiętą głowę podniesie dopiero po odejściu katów bożych.

Wykonanie jest godne myśli, silne i poważne, pokryte kolorem freska, którego surowość przedmiotowi przystoi. Idąc dalej w tym kierunku, pan Bin może zasłynąć jako malarz historyczny.

Dziś tu najślawniejszym z malarzy historycznych jest pan Bonnat. Ma on dobre tradycje i umie naśladować mistrzów niepodległe. Należy do rodziny Caravagii i Ribeira. Na nieszczęście, rzadko bywa żeby tacy potężni artyści mieli subtelny smak: zachwyca ich realizm, prawda bez wyboru, lubią trywialność, bo im się zdaje że w niej większa doza życia.

Bonnat kandydat do stutysięcznej nagrody cesarskiej, przedstawił *Wniebowzięcie*, obraz wielkich rozmiarów. W około marmurowego sarkofagu Najświętszej Panny, klęczy dwunastu uczniów, w górze po nad odrzuconym wiekiem grobowca, widać Matkę Zbawiciela niesioną do nieba przez aniołów. Apostołowie doskonale malowani, ale zbyt realni. Byli to rybacy, prawda — być może iż w rzeczywistości mieli łątaną odzież i brudne nogi; ale w obrazie, w perspektywie ośmnastu wieków, takich prawd malować nie należy. Odkąd Chrystus umył nogi swym uczniom, czyści są i szlachetni. Opadły z nich łachmany, apostołstwo ich ustroiło w nowe draperye, stali się idealni; a jeżeli Leonardo da Vinci wyniósł ich do tej godności, chociaż wziął ich rysy z natury, tam pozostać powinni, i nie zniżać się więcej. Powszedniość apostołów zresztą doskonale malowanych, tém więcej razi w obrazie pana Bonnat, że jego Madonna Michał-Anielska, przypomina styl tego mistrza, i ruchem głowy tworzy sprzeczność z naturalizmem malatury potężnej, ale ciężkiej i materyalnej, gdzie niebo, chmury, anioły i draperye przyklejone do płótna gęstą farbą.

Nie wynika z tego żeby malarz miał się roztopiać jak pan Bouguereau, który na płótnie mającém ośmdziesiąt metrów kwadratowych powierzchni, przedstawił *Apolina z muzami w Olympie*. Obraz ten przeznaczony na sufit do teatralnej sali w Bordeaux, zyska zapewne skoro będzie umieszczony na właściwem miejscu.

Pan Bouguereau przedstawił znany ustęp Homerycznego Hymnu do Apolina: „Ztąd, syn Latony, jako myśl z ziemi porwana do wielkiego Olympu, wchodzi do mieszkania Zeusa, pozostającego w gronie innych Bogów.

I wnet nieśmiertelni już tylko o śpiewie myślą. I wszystkie muzy odpowiadając chórem, głoszą ambrożyjskie dary Bogów i nędgę ludzi, którzy żyjąc w rozpaczliwém szaleństwie, nie znajdują lekarstwa ani na starość ani na śmierć.”

Bouguereau zgromadził cały Olymp około Apolina. Ale bóg słońca nie ma wielkości jaką mieć powinna główna figura tak wielkiego obrazu: wąty i blade wygląda na młodzieuchnego tenora pier-

wszy raz występującego na dworze. Cała scena zdaje się ścięta lodem urzędowym. Nie wiadomo czemu Venus, jakby olimpijski kopciuszek, siedzi w kąciuku? Przecież wiadomo że ona rej wiedzie wszędzie gdzie się pokaże. Za to Irys w powietrzu rozpościera ciało przedziwnej gibkości. Boginie ziemskie na pierwszym planie leżą rozłożone. W układzie niema siły wyższej, która jak system słoneczny porusza postacie na sufitach patrycyuszy. Jednak jest to znaczna summa talentu: Bouguereau nie jest mistrzem ale professor byłby zeń doskonały, bo rzemiosło swoje zna wybornie.

Najlepiej pojęte obrazy przybyły na wystawę z Rzymu. Pochodzi to zdąd, że w odwiecznym mieście żyją jeszcze pomiędzy uczniami szkoły francuskiej zasady mistrzów; ich przykład obecny oczom, nie pozwala o nich zapomnieć. Obraz Hektora Leroux „*Un miracle chez la bonne déesse*” jest pierwowzorem właściwości. Malarz pozwolił zajrzeć profanowi do świątyni Westy, w której dziwne dzieją się rzeczy. W niszy ołtarzowej, stoi olbrzymi posąg bogini. Westalki białe ubrane, stoją i siedzą w sanktuarium. Jedna z nich w żałobie, z rozwianym jasnym włosom, na klęczkach przed ołtarzem błaga przebaczenia za wygaszenie świętego ognia. Podnosząc błagalny wzrok ku wyobrażeniu bogini, dotknęła palcem jej stóp brązowych. W tej chwili ogień z nieba spada na ołtarz i zapala zgasłe ognisko. Westalka już nie będzie zakopana żywcem, jak to nastąpić miało wedle przykazania wyrytego na ścianie.

Malarz z uczuciem oddał wrażenie jakie czyni na westalkach widok cudownej błyskawicy. Jedne olśnione, zasłaniają oczy; inne w zachwyceniu stoją. Inne wielbią dobroć bogini; inne z ocalenia towarzyszek się cieszą; inne nakoniec, najwierniejsze, nie dziwią się cudowi, tylko nań patrzą z wewnętrznym skupieniem. Kolumny z fioletowego marmuru, półcień rozlany w świątyni: to jedyne sposoby użyte do otrzymania efektu malowniczego. Koloryt żywy byłby uczynił prozaicznym cudowny dramat odgrywający się w starożytniej, zamkniętej świątyni.

Do tychże pojęć i maniery, należy obraz Gerdrón'a przedstawiający *Lukrecyę*. Wzorowa żona siedzi pośród niewiast, zajęta wraz z niemi staraniem około domu. Kobiety przędą, kołyszą dzieci, robią tkaniny z wełny; leniwsze nad robotą posnęły. Cały ten widok starożytnego Bagieńca, oświeca łagodne światło. W głębi przez uchylone drzwi, widać niebaczego Collatina pokazującego Sextusowi swoją żonę.

Hebert naczelnik szkoły rzymskiej, nadesłał pasterkę. *Pastorella* słabe dziecko uwiniete w pasiastą płachtę, stoi w poetycznym rzymskim krajobrazie. Utwór nadobny; ale od dyrektora akademii więcej się wymaga: taki urząd obowiązuje. Następca Ingra, mający dawać przykład całej szkole, z Villi Medici powinien przysłać obraz poważny, wielkiego stylu—albo nic wcale.

Allegorya pana Lecomte Dunony wydaje nam się wzniosła. Jest to może obraz zawierający najgłębszą myśl psychologiczną w tego-

rocznym salonie. Malarz zatytułował to płótno *L'amour qui passe et l'amour qui reste*. Scena dzieli się na dwie grupy. Postawione w pewnej od siebie odległości, łączą się myślą widomą. Grupę główną widzimy na pochmurném niebie: kobieta niegdyś kochana, jeszcze piękna, w powietrzu unoszona przez Amorki, leci... zapewne do innego kochanka. Draperye jęj różowe wiatr roznosi; odbiega obojętnie, ręką żegna mężczyznę, który widząc odlatujące szczęście swoje, zwraca się smutnie do matki, i otrzymuje pociechę od miłości macierzyńskiej, miłości która zostaje, jako jedyna trwała i bezinteresowna miłość na tym świecie.

Matka z synem siedzą na kamiennéj ławce stojącej przed domem. Laury różowe ocieniają go w około; pejzaż zakończony morzem, smutny... bez brzeżny; pies na pana patrzy oczyma wyrażającemi przywiązanie wierne... Scena to starożytna, co znaczy że jest wiecznie ludzka i naturalnie idealna, że nie będąc lokalizowana ubiorem może być zrozumiana każdego czasu. Pan Dunony młody jeszcze, rokuje myślącego malarza.

Tuż obok, obraz śmieszny, chociaż ma pretensye do filozofii, „*L'amour et une Veuve*” pana Lambron. Wdowa młoda, ubrana wedle ostatniej mody, jedna z tych figur jakie się często na włoskim bulwarze spotyka, spaceruje z parasolikiem w ręku. Z boku wyskakuje kupidyn nagi i zastępuje jęj drogę. Poznawszy z miny że kołczan nie potrzebny, upuszcza go na ziemię: piesek pani go podejmuje i aportuje niby kawał kija. Nagość ta, obok tego żurnalowego obrazka, osobliwsze czyni wrażenie... Amor w tych strefach przyzwoicie mógł się tylko przedstawić we fraku. Jak malarz może nieczuć nonsensu, który każdy spostrzeża.

Smutne jest rzemiosło krytyka! Zamiast po prostu używać widoku ładnych rzeczy, musi je sądzić i często przeszkadzać innym do cieszenia się niemi. Szczęście, że nasi czytelnicy nie w obec obrazów przeglądają będą to sprawozdanie, w salonie rzuciliby je pewno mówiąc z niechęcią: nie psuj nam acpan zabawy... później powiesz swoje kazanie. Kto słucha krytyków? Zapewne że nikt, ale ponieważ zwyczaj chce żeby byli sprawozdawcy z wystawy sztuki, chociaż nikt ich uwag nie słucha, ciągniemy dalej naszą krytykę i klasyfikacyą.

Portrety w ogóle znakomite, a to jedna z wysokich gałęzi sztuki. Tu malarz patrzy naturze oko w oko. Żeby być portrecistą trzeba najpierw znać dobrze rzemiosło malarskie, to jest umieć naśladować kształt, trzeba nadto znać swoją sztukę, to jest odłączyć charakter od formy: obrać pozę, ubiór, światło, kolor, tło—mianowicie, przedstawić wzór jak najwłaściwiej, czyto z frontu, jak Holbein wymalował opasłego Henryka VIII, czyto z profilu, jak Tycian kiedy malując Franciszka I-go chciał królewskie obli-

cze uduchownić, czyto w trzech czwartych, wedle powszechnego zwyczaju, który potępiał rzeźbiarz Dawid. Sławny twórca tyłu prześlicznych medali, mówił że profil zawsze najwyraźniej do swego przemawiał: „Oblicze widziane od czoła, patrzy na cię; profil jest w stosunku z innemi osobami, -ucieka od ciebie, nie widzi ciebie wcale. Oblicze widziane od czoła, pokazując ci kilka obrysów, trudniejsze do rozwikłania. Profil jest jednością.“

Rzeczywiście profil najlepiej uwydatnia indywidualność. Jak obrysy architektury, tak osobliwość człowieka wyraża swój charakter linią profilu. Szkoda że malarze każą zwykle wzorom na siebie patrzeć, to może zmienić fizygnomią, przeinaczyć wyraz wzroku zenując go, jeżeli nie śmiały.

Na wystawie, dobrych portretów wiele, co dowodzi że szkoła francuzka mogłaby się odrazu podnieść pod szlachetném natchnieniem i estetycznym kierunkiem.

Pomiędzy portrecistami pierwsze dziś miejsce zajmuje kobieta, panna Nelia Jacquemart. Wystawiony jęj pędzla portret ministra oświecenia, pana Duruy, podziwiają wszyscy, i słusznie, bo jest wymowny, naturalny i podobny. Artystka należy do szkoły Flamanów i Holendrów, mistrzami jęj Rubens, Van Dyck i Rembrandt. Prawda w tym portrecie zadziwiająca! Minister wygląda jak żywy, a jednak uszlachetniony, jak być powinien każdy wzór w oku artysty.

Portret Haussmana przez Henryka Lehmana wysoko ceniony, nam się mniej podoba, może dlatego że fizygnomia wzoru bardzo niska, przedpokojowa.

Sławny portrecista Paweł Baudry, wystawił wizerunek swojego przyjaciela architekta gmachu Nowej Opery, pana Garnier. Budowniczy w stroju roboczym siedzi na brzegu stołu, i patrzy przed siebie jak człowiek ścigający myśl i mający przemówić. Podobieństwo ogromne, poza *tymczasowa*, charakteryzuje tego artystę ruchliwego, czynnego, niezmordowanego, który mówi szybko, urywano, umysł ma żywy, wiecznie wyteżony, który gmach opery zaimprovizował, jak całą swoją sławę, ale wszystko winien ogromnej pracy, który własnoręcznie zrobił przeszło *trzydzieści tysięcy* rysunków, tylko do samęj jednéj opery, nie licząc tych które zrobiono pod jego kierunkiem. Czoło jego pokryte czarnymi puklami, oko przenikliwe, jasne, nos suchy, chude policzki, cera zmęczona, wszystko to oddane po mistrzowsku.

Dalęj spotykamy przez Dubufa malowany portret, nadintendenta sztuk pięknych, pana Nieuwerkerke. Jestto także wizerunek bardzo chwalony. Układ obrazu artystyczny. Hrabia stoi oparty lewą ręką o stół, na którym malarz położył szpadę z XVI wieku, z bogatą rękojeścią. Należy ona do zbioru starych broni, które widać w głębi nie jasno występujące na ciemném tle. Dubufe najlepiej maluje wielkich panów, a to dlatego że z nimi przestaje bywając w wielkim świecie.

Młody malarz, Henryk Regnault, uczeń szkoły rzymskiej, syn uczonego chemika dyrektora rękodzielni Sévres, wystawił konny wizerunek generała Prim.

Juan Prim, mały człowieczek bladej, z oczyma pałającymi jak dwa karbunkuły, przedstawiony z gołą głową na karym, wielkim koniu. Powstrzymując rumaka jeździec przechylił się w tył na siodle, jakby chcąc lepiej użyć owacyi madryckiego ludu. Koń z wygiętym karkiem, na dół spuszcza głowę, jeździec swoją w górę podnosi... obaj pokryci pianą. Przed niemi, powiewają jedwabne chorągwie, niesione przez tłum różnobarwny. Na tłem tle kolorowym, promiennem, odbija twardo czarny koń i zakurzony mundur bohatera.

Z obrazu tego wnieść można że akademia francuzka w Rzymie, nie ochładza talentów gorących, nie przytłumia poczucia tęczowości w tych uczniach, którzy się urodzili kolorystami.

Powiedzieliśmy i powtarzamy iż jest wiele dobrych portretów, ale w ogóle brak im zalety mieszkającej w umyśle, brak twórczości. Portrety malarzy francuzkich są dobrze zrobione. ale nie są *wynalezione*. Słowo *wynalazek* nie znaczy tu fantazyi, ale jedynie się odnosi do jej oryginalności, którą nie kaprys rodzi, ale długa i głęboka obserwacya moralna wzoru. Doskonałe portrety są wynikiem takiej obserwacyi. Dlaczego tak mało takich portretów na których prawda wybrana i usubtelniona? Bo dzisiejsze portrety robią się z rutyny, albo się improwizują. Malarz widzi wzór nie taki jakim jest u siebie, ale takim jaki musi być u niego. Jeżeli nie ma stać, żeby go malarz rysował do kolan, sadza go, jak wszystkich, opierając jedną rękę na krzesło, drugą na kolanie. Światło nie zmienia się wcale; tło zawsze jednakie, gładkie, rodzaj papierowej podkładki. Zajmująca strona każdej fizyognomii bacznie uważanej, różnice, wynikające z osobowości ludzkiej, tysiączne sposoby którymi je może uwydatnić artysta, wszystko to zaniedbane, skutkiem uproszczenia pracy dla prędzszego jej skończenia. Van Dyck też czasem się śpieszył, a chcąc poznać prędzej charakter kupców których miał portretować, spał ich przy obiedzie. Wtedy nie najlepsze robił portrety: żaden z nich nie wart jego portretów historycznych, a mianowicie niezrównanego wizerunku Karola I który jest w Luvrze.

Narody oligarchiczne lub protestanckie, jak Wenecyanie, Holendrzy, Anglicy, u których indywidualizm wydał sławnych portrecistów, mnóstwo mają portretów zalecających się inwencyą; mianowicie Anglicy: Reynold, Hoppner, Lawrance, znaleźli wiele, bo wiele szukali, proste biografie podnieśli do wysokości historyi. Francuzcy malarze przy swoich zdolnościach, swoim dowcipie, dokazaliby jeszcze więcej gdyby chcieli chwilę pomyśleć o obrazie, zanim go odmalują.

Wystawa rzeźby bardzo znakomita tego roku. Jest kilka posągów przepysznych. Do największych rozmiarem należy pana

Pollet grupa, której przedmiot wzięty z *Eloa*, poematu Alfreda de Vigny, podobnego do *drogi mlecznej*. Eloa kobieta-anioł, urodzona z łzy Chrystusowej, nad Łazarzem uronionej, słyszy w niebiesiech ciężkie westchnienia Lucyfera, najpiękniejszego z aniołów strąconych, jęczących w głębi piekieł. Myśl tej nieczystej kaźni rozczuła Elog; chciałaby pocieszyć grzesznika i powoli, nieznacznie ciągniona nieprzepartym magnesem, wychodzi z granic niebiańskiego państwa. Wychodzi, i jako gwiazda spadająca, wpada w koło innej atrakcyi.... a nakoniec w ramiona zbuntowanego anioła.

Tę chwilę obrał rzeźbiarz. Lucyfer niesie Elog w niezgłębione przepaście wiecznej bolesti. Połączenie tych dwóch natur, piekielnej i niebiańskiej, tworzy piękną grupę opartą na marmurowej chmurze.

Eloa ma piękność czysto duchową. Lucyfer jako atleta zahartowany w piekielnym ogniu, daje wyborną antithezę rzeźbiarzowi. Ciało dobrze oddane. Głowa tylko Lucyfera wydaje nam się zbyt tegoczesna, zbyt romantyczna. Może też rzeźbiarz nie chciał przedstawić starożytnego demona biblii, ale czarta nowszego wynalazku i poezyi dzisiejszej. Takie czarty podobne są do Manfreda, Lary i giaura, tak jak Eloa przypomina Gulnarę i Medorę. Takie typy dziś daleko lepiej zrozumiane jak owe biblijne, czarne, ogoniaste i rogate.

Przed *Spoczynkiem* pana Moreau przychodzi mimowolnie na myśl, owa przepyszna postać *Nocy* śpiąca na grobie Medyceuszów pomiędzy sową i maską. Natchnąć się Michałem Aniołem może niebezpiecznie, ale zawsze to dowód wysokich pragnień, a naśladować Anioła mogą tylko mistrze. *Spoczynek* pana Moreau, wyobraza potężna, masylna kobieta, taka jaką lubiła przedstawiać szkoła florencka. Domniemana żona Tytana, śpi na marmurowej sofie z głową na piersi pochyloną, nie czując wcale ciężaru dziecięcia uśpionego na jej piersiach. Jest w tej figurze siła, energia, i jakaś piękność gwałtowna, pożądana oczom, zmęczonym manierowanym powabem, zbyt miłym dzisiaj francuzkim rzeźbiarzom.

Venus au jugement de Pâris, marmurowa grupa Emila Thomas, ma wytworną kibić. W tych turniejach piękności na których powab ma zwyciężyć, artysta zbliżył się do typu czysto niewieściego *Wenerzy Medycejskiej*; olbrzymi, surowy typ *Venus Milo*, wydał mu się tu nie właściwy. Chcąc koniecznie ożywić ideał starożytny, Thomas szukał długo żyjącego wzoru i znalazł go w Paryżu. Z tej kombinacji natury ze sztuką, wynikła ta statua powabna, mogąca uprawiedliwić wyrok Parysa. Wykonanie bardzo subtelne, marmur z nadzwyczajną biegłością opracowany. Mały amorek stojący przy bogini, draperya osuwająca się z ramienia, wyłobione z zadziwiającą zręcznością.

Kłęcząca przed Chrystusem *Cudzołożnica* pana Cambos, należy do najpiękniejszych utworów rzeźby w tegorocznej wystawie. Snycerz uplastycznił te słowa Zbawiciela wyrzeczone do Fary-

zeuszów chcących kamienować grzesznicę: „Kto z was bez grzechu, niech na nią pierwszy kamień rzuci.” Trudno wyobrazić sobie piękniejszego typu wschodniego jak ta niewiasta przerażona... W oczach jęj pełnych wyrazu, w ustach drżących, w pochyloném czole czytasz że wielkie miłosierdzie Chrystusa uczyni ją dobrą, a może nawet świętą jak Magdalena.

Rozpacz pana Perraud współzawodniczy z posągami Cam-bosa: obaj ci rzeźbiarze są na liście kandydatów ubiegających się o stutysieczną nagrodę. Wielce uczony ten snycerz, uosobił rozpacz, a raczej zniechęcenie, w młodym człowieku nagim, siedzącym nad morzem. Młody ten, a już zmęczony walecznik, ma być obrazem dzisiejszego pokolenia, które zmęczone i stare się czuje zanim żyć zaczęło: jestto poważny i uczenie modelowany posąg z białego marmuru, którego wykucie kosztowało artystę ośm lat życia.

Zamówiona przez wice króla *Fontanna egipska* pana Cordier, wśród drzew i kwiatów stoi w środku wielkiej nawy, pomiędzy głównymi posągami: *La Femme adultère* pana Cambosa, *le Désespoir* pana Perraud, i *Narcysem* pana Hiolle. Pan Cordier uosobił rzekę Białą, rzekę Niebieską i Nil właściwy w postaci Nubianki, Abissynianki i Fellaszki reprezentantek krajów, które ten długi bieg wody przecina. Tworzą one razem bardzo ładną grupę. Statuy ustawione jak trzy gracye, połączone są draperjami i ozdobami, właściwymi ich rasie. Wiadomo że pan Cordier celuje w oddawaniu rozmaitych szczepów, jest on zarazem rzeźbiarzem i etnografem. Zokazyi tej fontanny, przedziwnie uwydatnił jak posągowe są te jeszcze prawie nie tknięte dłutem typy, dowiódł że one mogą wytrzymać porównanie z najczystszymi wzorami starożytniej Grecyi.

Cały ten świat islamizmu, dotąd złożony z obrazobórców i zabraniający malarstwa jako bałwochwalczego dzieła, owe populacye tajemnicze przemijające bez zostawienia swojego wizerunku na ziemi, jawią się nakoniec, jako zapas form nowych, fizyognomii nie znanych, które dla sztuki wiek XIX zachował. Pan Cordier pierwszy czerpał w tym skarbie, nie dziwota że jest oryginalny.

Pan Semain wystawił ogromną grupę pod napisem: *Esclaves marrons en fuite, surpris par les chiens*. Po *Milonie Crotońskim* PUGET'a, nie należało tykać tego przedmiotu, chociaż talent znać. Biędny murzyn skrępowany i szarpany wraz z synem, przez potwornych brytanów wprawionych do polowania na ludzi, dowodzą iż artysta studyował głęboko swój przedmiot... Ale jakże to przedmiot nie wdzięczny! z pewnej strony widziana głowa negra jest bezczna, brzydsza niż głowa małpy. Takim przedmiotom, ażeby mogły być znośne w rzeźbie, potrzeba starożytniej pogody Laokoona, który nawet przez węży ukąszony, nie zapomina o piękności.

Pan Loison przedstawił *Zwycięstwo* inaczej jak je dotąd przedstawiano. Widujemy je zwykle z rozpostartymi skrzydłami,

tryumfalną miną... czasami obcinano mu skrzydła żeby nie uciekło, ale nie widzieliśmy nigdy *Zwycięztwa* pamiętającego o tych którzy za jego sprawę polegli. Pan Loison wpadł na tę myśl subtelną i czułą zarazem. Statua jego zatytułowana „*La Victoire le lendemain du Combat.*” Zaczne jego Zwycięztwo nie myśli o bohaterach żywych, ale o nieboszczykach dzielnych: jako pobożna siostra idzie na grób swych braci... Przebija pobożowiska pochylając się nad bezimiennymi groby, gdzie śpią razem ofiary bitwy; na te groby sieje wieńce... jakby chciało pocieszyć tych co tam spoczywają, że nie biorą udziału w tryumfalnym wjeździe do zdobytego miasta. Piérwsze to miłosierne *Zwycięztwo* jakieśmy w życiu widzieli, dlatego zapisujemy jego wspomnienie na tém miejscu. Wysokie pod względem myśli, jako dzieło sztuki nie wiele warte.

Mirabeau którego Angliacy zachwyceni jego brzydota, mianowali członkiem korespondentem londyńskiego klubu *Becksztaltnych*, nie jest bardzo posagową postacią ze stanowiska Greków, którzy jednak pozwalali sobie żłobić faunów i sylenów. Atoli sztuka może skorzystać z téj potężnej potworności ożywionej namiętnością i geniuszem. Szerokie to i ospowate oblicze, prześwieca błyskawica która uszlachetnia wszystkie, nawet tę fizygnomią zwierzęcą. Pan Truphème przedstawił wielkiego reżora wygłaszającego jedną z mów swoich nieśmiertelnych. Grzywa jego najeżona, oko zaiskrzone... ale na grubych ustach igra ów uśmiech pocziwy, który zachował nawet konając, a który pokazuje potomności gipsowy odcisk zdjęty z trupa. Uśmiech ten jedyny w swoim rodzaju, ma swoje nazwisko: we Francyi zowią go „*le sourire de Mirabeau.*”

Wychodzącego z pałacu wystawy, zatrzymuje przy drzwiach posąg konny Ludwika XII, przeznaczony do ratusza w Compiègne. Pan Jacquemard bez pretensyi przedstawił dobrego króla. Na silnym limuzańskim koniu, jedzie sobie stępą... nie jak zwycięzca, tryumfator, ale jak pocziwy monarcha zajęty interesami ludu który uszczęśliwia. Pan Jacquemard bardzo dobrze oddał ten charakter historyczny.

Na powyższym rzucie oka poprzestać musi, komu jak nam, pilno w inną stronę. W obec tylu dzieł sztuki, zapomnieliśmy że nas literatura czeka za drzwiami pałacu. Spostrzegamy, może zbyt późno, żeśmy ją nawet skrzywdzili dając w téj kronice przeważne miejsce sztuce. Więc już nie oglądając się na prawo ani na lewo, wychodzimy z ogrodu gdzie rzed posągów stoi... Żeby przejścia nie uczynić zbyt nagłym, literackie sprawozdanie zaczynamy od Szekspira: dzieło jego, toż nieśmiertelnych galerya obrazów!

Przetłumaczono na francuzkie, dzieło niemieckie Gustawa Ruemelin, wydane przed dwoma laty w Stuttgardzie pod tytułem: „*Shakespearestudien.*” Książka ta która tu zwróciła uwagę, znaczy nową epokę w krytyce Szekspira.

W żadnym kraju nie czczono tak Szekspira jak w Niemczech. Szkoły filozoficzne i literackie, jednaki hołd składają potężnemu dramaturgowi; wszystkie w nim widzą przedstawiciela najwyższej poezyi; jedyna pomiędzy nimi różnica stanowisk z których wielbią geniusza. Różne kształty uwielbienia Szekspira w Germanii, przedstawiają niby skrócenie przemian krytyki na tej klasycznej ziemi teorii.

Szkoła romantyczna najpierw wywiesiła imię Szekspira na swój chorągwi. Lessing już przeciwstawił dramat angielski sztucznym przepisom tragedyi francuskiej. Ale romantycy poszli dalej: postawili Szekspira jako reprezentanta wieków średnich, w których byli zakochani. Szukali i znaleźli w nim wszystkie żywioły sztuki takiej jak ją rozumieli. Usprawiedliwili go ze wszystkich niedoskonałości: z błędów historii i geografii. Słońce ich powinno być bez skazy. Krytycy francuscy upatrywali w Szekspirze naiwność, Niemcy dowodzili iż miał całkowitą świadomość swojego geniuszu. Ogłosili autora *Hamleta* poetą uniwersalnym, olbrzymem wieków, najwyższą expressją swojego czasu, ludzkości i świata.

Po mistycyzmie romantycznym, nastąpiła *spekulacja* filozoficzna. Ta, nie ubliżając bynajmniej czi romantyków, nadała jej tylko inne znaczenie. Hegel w swej *Estetyce* ścigał rozwój *Ideji* po przez rozmaite fazy sztuki: sztuki symbolicznej Azji, sztuki klasycznej Grecji, nakoniec sztuki romantycznej nowoczesnych. Zgodny z symetrią systemu, Hegel przechodził od malarstwa do muzyki, od muzyki do poezyi, i przebywał trzy fazy po sobie następujące: epopei, liryzmu i dramatu. Dramat tym sposobem przedstawiał jakoś najwyższy i najkorzystniejszy kształt sztuki, a na tym ostatnim krańcu demonstracyi, Szekspir stał jako uosobienie rodzaju dramatycznego. Pozostał więc na pierwszym miejscu. Postawiony na wyżynach niedostępnych i nieetykalnych, tak dobrze za romantyków jak za filozofów zakryty był oczom tłumom.

Czas sprowadził nową reakcyę. Wrzekoma ścisłość dialektyki Hegłowskiej, nastąpiła po fantasmagoryi romantyków. Cieszą się nią długo, ale w końcu wydała się czczą. Niemcy naraz zbrzydźwisiwszy formuły, wrócili do życia rzeczywistego, zaczęli się podniecać do czynu. Cnoty prywatne i publiczne zajęły u nich miejsce zbyt długo zajmowane przez rozmyślanie: to tylko wielbili co moralne. W tej nowej przemianie, Szekspir jeszcze znalazł sposób zachowania korony.

Sławny krytyk Gervinus 4-ma tomami dowiódł że Szekspir był największym z moralistów, najwymowniejszym obrońcą widoków Opatrzności, najpewniejszym przewodnikiem ludzkości na drogach cnoty. Pod piórem Gervinusa wszystkie sztuki Szekspira zawierają jakąś wysoką naukę. Niegdy nie wyszafowano więcej talentu na usługi nieszczęśliwszego zadania! Ze wszystkich wielkich poetów, Szekspir najmniej o moralność się troszczył. Poeta, w rzeczywistém znaczeniu tego słowa, obojętny on na złe i dobre, jak

natura. Ale Germania zasmakowała w nauczaniu i utylitarności. Należało ją ukrzepić w tym mądrym kierunku, nie osłabiając jej wiary w Szekspira.

Ztąd dzieło Gervinusa. Otworzył on nowy upust potrzebie uwielbiania, która jest wybitną cechą charakteru niemieckiego.

Dotąd, po przez te wszystkie przemiany smaku i wyobrażeń, zapął cały pozostał. Uwielbiano z kolei w Szekspirze: poetę naiwnego, poetę uczonego, swobodną fantazją i najwyższą mądrość, nie przestając go sławić jako jedynego i niezrównanego geniusza. Chwalono, ubóstwiano na wyścigi, bez żadnej restrykcji. Nikt nie śmiał wytknąć wady, nawet gatunkować jego piękności. Każdy mniemał ubliżyć synowskiemu przywiązaniu, rozbiegając dzieła Szekspira jak innego śmiertelnika.

Ale niestety! najsilniejsza wiara czasem w duszach słabnie. Najjednogodniejszy popęd prędkiej czy później wywoła reakcję, a im popęd był ślepsz, tym ruch na przeciwnym kierunku pewniejszy. Równowaga do której dążą rzeczy ludzkie, tylko tym sposobem się zaprowadza, a raczej nie zaprowadza się, ale leży w tej oscylacji umysłów pomiędzy wyobrażeniami, z których każde ma swoją część fałszu i część prawdy.

Dowodem, cześć dla Szekspira. Religia ta wyrodziła się w przesadę. Fanatyzm wiernych musiał wywołać protestantów: umysły wolne musiały zażądać prawa wolnego badania.

Tak się też stało: pan Ruemelin w swojej książce śmie dyskutować Szekspira, wytykać jego mocne i słabe strony, poddać go ogólnemu prawu krytyki. Widocznie otwiera się nowa era w przeznaczeniach Szekspira.

Reumelin powiada na wstępie, że kto chce zrozumieć Szekspira, powinien się odnieść do okoliczności i miejsca w którym żył i pisał. Zdaniem jego, fałszywe mamy pojęcie o szacunku, jaki mieli dla Szekspira współcześni, o sławie jakiej używały jego dzieła na dworze i w powszechności; twierdzi, że postać jego otaczamy blaskiem który nas samych potem olśniewa. Prawdą ma być, że teatr był bardzo źle widziany w owych purytańskich czasach; że nań uczęszczało tylko pospółstwo i kilku młodych paniczków; że zawód aktora był powszechnie pogardzany, że za życia Szekspir nie miał nadzwyczajnego uważania: słowem, że chwała jaka jego imię teraz otacza, nie starsza nad lat sto.

Obaczmy teraz następstwa, jakie pan Reumelin z powyższego założenia wyciąga. Nie na wszystkie zgodzić się można. Wiersz, w którym Ben Johnsohu równa Szekspira z największymi tragicami starożytności, dostatecznie dowodzi co współcześni o nim myśleli. Epitaf w którym Milton nie tylko uwielbienie swoje wyraża, ale go zowie „Synem Pamięci i spadkobiercą sławy” ten mówię epitaf dowodzi, że następne pokolenie nie było mniej czułe na piękności Szekspira.

W całej tej części pana Ruemelina nie ma słuszności. Na pomoc swojej tezie, wezwał dokumenta z XVI wieku, a te właśnie

należą do zbioru fałszywych autografów. Anglicy nie mniej czynni jak Francuzi w tym rodzaju publikacyi, i nie zręczniejsi od nich tak dalece, iż uważne odczytanie, już mogło panu Ruemelin dokument podejrzanym uczynić.

Zasady autora są same w sobie niezaprzeczalne. Rzeczą niewątpliwą, że bezwarunkowa cześć dla geniusza jest bałwochwalstwem; że oceniamy daleko lepiej dzieło, skoro wyrwiemy pisarza z obłoku kadzideł, którym go otoczyła sława, i postawimy wśród okoliczności w jakich żył. Więc chcąc zrozumieć Szekspira, należy pamiętać że był aktorem i dyrektorem teatru. Sztuki jego nie tylko były płodami literackimi, ale przedewszystkiem potrzebami administracyi. Nie pisał dla potoczności, ale dla publiczności oznaczonej, której trzeba się było podobać.

Wszystko to prawda. Ale nie mniej prawdą jest, że można nadużyć tego rodzaju względów. Mamy tego przykład na panu Ruemelin. Skoro mówi iż Szekspir odmalował swojego przyjaciela hr. Southampton, pod postacią młodego Henryka V; kiedy mniema że dramy wyciągnięte z historii rzymskiej, miały służyć za ostrzeżenie temuż Southamptonowi: *Coriolan* pokazując mu niebezpieczeństwo zuchwalstwa arystokratycznego, *Antoniusz i Kleopatra* niebezpieczeństwa intryg miłosnych, *Juliusz Cezar* niebezpieczeństwa ambicji; skoro mówię, krytyka tak się puści na wniośki, można jedynie przypomnieć, że to przypuszczenia, których ani zbici, ani potwierdzić stanowczo nie można.

Toż samo co do względów historycznych. Szekspir pracując wedle potrzeb teatru, nie układał starannie dzieła. Zgoda. Pisał scenę po scenie dorywczo, tracił z oczu jedność; sztuki jego wyjęte z historii angielskiej są tylko dyalogowane krytyki. Na to wszystko zgoda. Ale Ruemelin idzie dalej. Wiadomo jak zagadkowym jest charakter Hamleta, jak rozmaite sposoby jakimi usiłowano rozwikłać tę mieszaninę wahania, postanowień i kaprysów. Dla Ruemelin'a nie ma w tém żadnej tajemnicy: charakter Hamleta jest nie jednolity, bo autor złożył go z kawałków, bo nie umiał nastroić całości, stopić odcieni. Słowem, nie ma tu innéj zagadki jak niedoskonałość dzieła.

Oto co się zowie przeciąć węzeł zamiast go rozwiązać.

Genialne rysy dramatów Szekspira, pan Ruemelin tłumaczy podobnie jak ich wady: okolicznościami jego życia. Wedle niego zawsze pamiętać trzeba, że był dyrektorem teatru. Ztąd wszystko wypływa. Rzemiosło Szekspira miało swoje korzyści i niedogodności. Ułatwiało znajomość ludzi, ale nie dawało poznania życia wyższej społeczności. Szekspir też stworzył masę osób żywych i indywidualnych; jestto galerya fizyognomij pozostających w pamięci: żaden pisarz nie okazał siły twórczej w równym stopniu. Za to, zawsze wedle pana Ruemelin, akcja u Szekspira słaba: znać że nie należy do społeczności wyższej, że nie zna tajemnic wypadków. Nie na tem koniec. Zawód dyrektora teatru jest nader burzliwy... nie daje chwili spokoju. Jeżeli dyrektor

jest zarazem aktorem, żywot jego ciągłą gorączką. Tém, Ruemelin tłumaczy przesadność i chorobliwość większej części utworów Szekspira.

Ogólnie biorąc, pomimo wielu uwag uderzających i trafnych, zamiar pana Ruemelin się nie udał. Oddał przysługę krytyce protestując przeciw zapałowi, który dyskutować nie chciał dlatego żeby mógł całkowicie wielbić; ale nie wyciągnął znacznego rezultatu z nowej metody, którą stosuje do dzieł Szekspira. Historia nie tłumaczy człowieka, otoczenie nie tworzy żywej istoty tylko ją modyfikuje; może jedynie dopomóc do zrozumienia kierunku geniusza, przełamanych przez niego przeszkód, granic które były mu nałożone. Tym sposobem, krytyka pana Ruemelin stała się całkiem przeczącą: powiedział to mianowicie, czem Szekspir nie był.

A ponieważ ludzkość potrzebuje zawsze przesądów, obalając jedno bożyszcze, Ruemelin zastąpił je drugim. W czci Niemców dla Szekspira to mu najprzykrzejsze, iż go przekładają nad Goethego. W ostatnim rozdziale książki, autor zaprowadza paralelę pomiędzy dwoma poetami, wychodzącą na korzyść Germana.

Nie rozumiemy zgoła użyteczności ani powabu takich zestawień, tutaj mianowicie, gdzie porównanie na sprzecznościach chyba stoi. Cóż może być wspólnego pomiędzy dwoma pisarzami, z których jeden żył pięćdziesiąt dwa, a drugi osmdziesiąt cztery lat? z których pierwszy wyłącznie się poświęcał dramaturgii, a drugi dotknął wszelkich przedmiotów, badał wszelkie nauki, próbował sił w każdej gałęzi piśmiennictwa; z których, ten przystąpił do sztuki z erudycją, a tamten należał jeszcze do rzędu sztukmistrzów naiwnie twórczych.

Dotknąwszy Goethego, Ruemelin traci miarę i rozsądek, których dowiódł wyrokując o angielskim poecie. Uwielbienie jego dla autora *Fausta*, jest bez granic. Nie ma zapewne poety dającego głębsze i trwalsze wzruszenia jak Goethe; ale w dziele jego restrykcyjne konieczne. Krytyka rozumowana dla Goethego potrzebniejsza jeszcze niż dla Szekspira: ileż małości w tym ogromie. Goethe dowodzi najlepiej, ile geniusz może mieć niedostatków. Stworzył on najdoskonalsze dzieła, jakie wyszły z pod pióra ludzkiego, ale także najnudniejsze z nudnych. Obok myśli głębokich cudnie wyrażonych, jest w jego dziełach mnóstwo oklepanek uroczyście wygłoszonych. Człowiekowi temu tak ogromnej wiedzy, brak kilku głównych żywiołów myśli. Historia pozostała obcą jego rozmyślanii. Nie znał ani społeczności wielkich miast, ani polityki wielkich państw. Geniusz jego był kombinacją rozwagi i czucia; ale rozważa w końcu górę bierze i studzi wszystko. Najpiękniejsze jego utwory należą do epoki jego życia, kiedy nauka artysty pozostawała w równowadze z gorącym namiętności. Później wyrachowany efekt góruje tak dalece, że się Goethe lubuje najwięcej w symbolach, ideach i rozprawach. Kto ma odwagę mówić prawdę, przyzna, że druga część *Fausta* jest nieznośna; druga część *Wilhelma Meistra* przykra; a druga połowa *Pamiętników*, to

teka starca nie chcącego nie uronić ze swoich dawnych studyów. Goethe mniej potężny geniusz niż Szekspir, jest niezaprzeczenie bardziej uniwersalnym geniuszem. Ale Szekspir ma tę wyższość, że się nie przeżył.

— Pan Emil Montégut wydał trzy nowe tomy przekładu Szekspira. Zawierają sztuki wyjęte z historyi angielskiej. W poprzednich były komedye. Jeszcze cztery tomy wielkich dramatów, a dzieło będzie skończone. Mówią, że to najlepszy przekład francuzki Szekspira. Przy każdej sztuce są komentarze: najpewniejsze wyniki krytyki, sądy po większej części gruntowne.

W końcu przekładu pan Montégut umieści ogólne studyum geniusza Szekspira. Spodziewać się należy, iż pogląd tak subtelnego pisarza jak krytyk *Przeglądu dwóch światów*, będzie na wysokości przedmiotu.

Professor literatury w Douai, pan Courdaveau, wydał tom studyów literackich, pod tytułem: „*Caractères et talents: études sur la littérature ancienne et moderne.*”

Szekspir w tym tomie zajmuje dwa rozdziały. Pan Courdaveau pisze wytwornie; na nieszczęście ma także swoją tezę do której naciąga wszystko. Zdaniem jego, pomiędzy talentem i charakterem człowieka istnieje ścisły związek. Jeżeli Theocrit nie był pierwszorzędnym poetą, to nie z braku zalet umysłowych, ale moralnych. Jeżeli Chénier wyższy od Propercesa, to dlatego, że go jako człowiek przewyższa. Jeżeli Wirgili i Horacy są najmniej nizcy z pochlebców Augusta, to dlatego, że nawet w pochlebstwie zachowali pewną godność. Jeżeli nakoniec Szekspir wyższy od swoich spółczesnych, to dlatego, że z nich najszlachetniejszy.

Śliczna teza! Byłoby dobrze gdyby tak było, gdyby wartość moralna pisarza stanowiła wartość jego pióra. Poeta, w wysokim znaczeniu tego słowa, nie może zapewne być człowiekiem zepsutym, ani podłym. Samo obcowanie ze sztuką, ów idealny kierunek myśli, do życia moralnego skłania. Pojęcie piękna jest czémś czystym, każda skaza ubliża doskonałości estetycznej dzieła. Wieszcz jest więc z natury swój, moralnie zdrowy. Ale to bynajmniej nie dowodzi, żeby nazwa poety znaczyła koniecznie uczciwego człowieka; żeby tylko szlachetny był genialnym; a jeszcze mniej, żeby ostatecznym zadaniem sztuki było rozpowszechnianie dobrych zasad albo dawanie dobrych przykładów. Stary problemat stosunku piękna z dobrem, sztuki z moralnością, jeszcze nie rozwiązany: poeci są harfami przez które przepływa strumień poezyi; wieszczce są instrumentami na których czasem gra Bóg. Wierzymy, że kiedyś ludzie wyżsi, przestaną być harfami przez które przewiewa tchnienie Boże, że będąc bliżej Stwórcy, będą wicznie natchnieni.

Wyszedł tom IV romansu Arsena Houssaye „*Les Grandes Dames.*” Należy powiedzieć słów kilka o tym świetnym pisarzu, któremu krytycy zarzucają tysiące błędów, a przyjaciele dają tysią-

ce zalet. My wiemy tylko, że posiada jedną zaletę nagradzającą wad wiele: ma talent pisarski i młodość wyobraźni. Przez niego stworzone postacie, żyją, może nie długo, ale żyć chociażby chwilę, to zawsze wiele znaczy. Zresztą, teraz ogień święty tak rzadki, że najmniejsza jego iskierka ma prawo do sympatii.

Arsen Houssaye zajmuje odrębne stanowisko w dzisiejszej literaturze francuskiej. Chociaż był dyrektorem francuskiego teatru, literatem pozostał; do polityki nigdy się nie mieszał: zakochany w pięknych twarzyczkach, ma wstręt do téj jędzy. Ponieważ zawsze był wiernym piśmiennictwu, zjednał sobie przychyłność ogółu, którą daremnie usiłują zniszczyć pedanci. W ogóle, wszyscy lubią pana Houssaye, ponieważ żyje wesoło nie troszcząc się o tych, co ciasnemi drogami chodzą. Dawno on jest już na widowni, a w rzeczywistej piśmienniczej służbie stał zawsze pod bronią i odprowadzać kolegów do grobu. Starzy literaci są jak stare wiarusy: mają uważanie młodych żołnierzy, a ponieważ walczyli pod starym postrzelanym sztandarem, mogą na rekrutów patrzeć z góry. Houssaye używa czasem tego drogo okupionego przywileju, ale w gruncie niewątpliwie boleje nad tém, że jest już prawie patryarchą piśmiennictwa tegoczesnego, on, najruchliwszy, najlżejszy z paryżkich literatów.

Atoli, z umysłem mężczyzn rzecz się tak ma jak z pięknosciami kobiet: dopóki zmarszczek nie znać, kobieta jest młoda, bo się młoda wydaje. W tym razie, wydawać się, to być. Nadto, zasługi literackie pana Houssaye nie zwykłe. Nie każdyby napisał „*Histoire du 41 fauteuil de l'Academie*,” nie każdyby napisał „*Króla Woltera*” Do napisania tych dwóch książek potrzeba było nietylko dowcipu, ale poczucia pewnej sytuacji w danej chwili; potrzeba było być dość popularnym, żeby móżdż powiedzieć akademii: zajmuj się mniej polityką a więcej literaturą; jeden Béranger więcej znaczy w twém gronie niż stu Haurannów, gdyż skutecznie służy sprawie wolności.

Z tego powiedzenia wnosićby można, że literat nie zawsze ślepy w polityce, a nie można powiedzieć, żeby polityka sposobiła ludzi do literatury.

Houssaye przeszedł burzliwy zawód literacki bardzo szczęśliwie: każdą jego książkę przyjmowano dobrze. Powodzenie zachowało mu zapewne młodość umysłu, bo powtarzamy, jest młody, bardzo młody, młodszy od swojego syna Henryka, który teraz właśnie napisał *Historyą Apellesa*.

Nic tak nie konserwuje człowieka jak umiarkowana praca umysłowa. Wiadomo, że ludzie myślący najpóźniej się starzeją. Dowodem Remusat, Thiers, Villemain, Janin, młodszy od dwudziestoletnich. Houssaye we wszystkich kierunkach literackich chodził, pisał nawet wiersze, a w tych prozaicznych czasach, jego poezye doczekały się ósmego wydania.

Skoro pisarz zaczyna od poezyi, rzadko staje się nudnym prozatorem. Kto może więcej, może mniej. Książki Houssaya

zawsze zabawne, dlatego ma mnóstwo czytelników, dlatego jego *Princesses de Comédie* i *Déeses de l'Opera* doczekały się dziesiątego wydania. Są to zbiory anegdot nanizanych na jeden sznurek złoty. Toż samo *Voyage à la fenêtre* i *Mademoiselle de Lavaillère*, mające być historycznym badaniem dworu Ludwika XIV. Żaden historyk Francyi nie będzie się tam uczył dziejów; ale światowe damy którym ojciec Loriguet wykładał historią, mogą czytać z pożytkiem te studia. Jestto antidotum przeciwko panu Capefigue. Houssaye wielce romansowy, w epokach historycznych szuka dramatów sercowych równie ciekawie jak Michelet. Publiczność ten gust podziela: odmładza ją czytanie przygód miłości.

Największą zasługą literacką Arsena Houssaye, jest „*Artysta*” pismo peryodyczne bardzo dobrze redagowane. Houssaye miłuje sztukę prawdziwie, a jako biegły znawca, chciał też coś uczynić dla pięknych dam mających salony, gdzie ustawicznie mówią a nie zawsze dorzecznie, o naturze i sztuce. Tęj publiczności, *wysokiego tonu* „*Artysta*” pokazuje arcydzieła mistrzów. Obrazek wychodzi z komentarzem pisanym przez najstawniejszych dziś estetyków paryzkich: Teofila Gautier, Paul-Saint-Victora albo Jules Janina.

To też w najpiérwszych salonach paryzkich znajdziesz „*Artystę*.” Nie zawsze bywa czytany, ale zawsze oglądany. Obrazki nasuwają uwagi... a każdy przyzna, że dyskusye estetyczne więcéj warte niż zwykła rozmowa o tém co on uczynił, a ona powiedziała. Houssaye swoje artykuły ogłaszane w „*Artystcie*” gromadzi i wydaje osobno tomami. Ztąd powstała jego „*Historja sztuki francuzkiej w XVIII wieku*,” „*Historja malarzy flamandzkich*,” „*Historja Leonarda da Vinci*” dające pojęcie sztuki ludzioru nie specjalnym. Rozpowszechniając tak sztukę, Houssaye przysposabia czytelników panom Vitet i Mérimée. Czyni on to samo dla malarzy co Stendhal uczynił dla Mozarta i Rossiniego. Ileż osób nauczyło się historyi francuzkiej z romansów Alexandra Dumasa? Nie przeliczona ilość ludzi, którzyby nigdy nie zgadli ile potrzeba talentu, nauki, żeby stworzyć posąg lub obraz, gdyby takie książki jak Houssaya lub Gautiego nie ostrzegły ich, że nie można sądzić malarza lub snycerza tak jak się sądzi krawca albo czekoladnika.

Cała ta część dzieła Arsena Houssaye, która promień piękności sprowadza w pokłady społeczne, którychby ten promień nigdy nie przeświecił bez pewnego *dopomożenia*, wydaje nam się chwalebna.

Jako romanso-pisarz wielkiego świata, Houssaye niżej stoi niż jako rozpowszechniacz piękna.

Kiedy społeczność francuzka dzieliła się na klasy i kasty, romans przemawiał do dusz czułych i prostych. Opowiadania Scudery, albo pani Lafayette, równie zrozumiałemi były wielkim damom, które powłokami zamiatały wersalskie pokoje, jak mieszczańkom, które jak pani Roland, siedziały po sklepach.

Od czasu rewolucyi, która miała zrównoważyć wszystko, duże się ukłasyfikowały, każda wedle dążenia swojej próżności: potworzyły się kasty sztuczne. Spostrzegli to pisarze, i oto jakim sposobem powstał w literaturze francuzkiej romans ludowy, romans mieszczański, romans arystokratyczny, romans polityczny, romans socyalny i inne. Pod tym względem nie jest bogatszą od Francyi nawet Anglia, gdzie co dzień w kształcie powieści, fermentują drożdże wszelkich pojęć, wszelkich sekt i fantazyi.

Houssaye obrał sobie powieść salonową, nie będącą jednoznaczniakiem powieści arystokratycznej. W *Notre Dame de Thérèse* sprobował romansu historycznego, ale spóźniejszy lepij mu się udaje. Piérwsza próba tego rodzaju „*Mademoiselle Cléopâtre*” doczekała się ośmiu wydań. „*Księżna*” ma ich siedm, a Bóg wie ile ich będą miały „*Wielkie Damy*.”

Ponieważ nie pisze dla czytelnicy, czyli dla ubogich, Houssaye zrobił co można żeby książki swoje uczynić godnymi najarystokratyczniejszych oczu: śliczny papier, śliczny druk, rysunki nadobne, portrety bohaterów romansu zachwycające i... podobne.

Książki co się zowie piękne! Ale nie radzimy dawać ich do czytania pannom na wydaniu. W dziale książek edukacyjnych, Houssaye nigdy figurować nie będzie: nie pisze on dla dusz młodych, naiwnych. Tylko kobiety w pewnym wieku mogą zrozumieć obrazy naszkicowane w *Wielkich Damach*. Mężczyźni, nie chętnie się tam widzą poniżeni przez bohatera łączącego w sobie wszystkie zalety Herkulesa, Adonisa, Don Juana, Faublasa, i innych figur sławnych w kronikach romansowego świata. Mężczyźni nie wierzą w istnienie takiego człowieka. Jakoż na szczęście, to figura zmyślona. Inaczéj, jak w romansie Houssaya tak w życiu, bohater taki sprawiłby okropne spustoszenie...

Wszystkie te miłostki pędzące jak lokomotywa, wykołują. „W księdze życia, powiada Houssaye, szczęście zajmuje ledwo jedną kartę, i nie opowiada się: jestto przebiegający promień, piosnka zaśpiewana Bogu podczas burzy, tęcza przecinająca czarną chmurę. Księga miłości podobna do księgi życia. Miłość szczęśliwa zajmuje jedną kartę w powieści. Jeżeli poświęcam cztery tomy opowiadaniu miłostek mojego bohatera, to dlatego, że w nich dramat żyje swoje i swój sztylet pokazuje.”

Wybrawszy same piękne karty z ostatniego romansu Houssaya, zostałby się z czterech tomów jeden. Razem wzięta powieść jest mieszaniną mistycyzmu i sensualizmu, teorii zgubnych i zbawiennych, jest zwierciadłem swojego czasu. Jest tam czysta francuzka mowa i szwargot paryzki. Wszystkie te sprzeczności żyją obok siebie, jak w rzeczywistości. Rzeczywistość najwybitniejszą jest w studium *Wielkich Dam*. Kto chce poznać tutejszy wielki świat, tam go zobaczy.

Ostatecznie, Houssaye jest pisarzem XVIII-to wiecznym, zaśląkanym w wiek XIX. Kto metempsychozy teorią podziela, uwierzy iż on był kiedyś Crebillonem, Rivarolem, a może nawet Fon-

tenellem. Szkoda, że zapomniał trzeźwego języka, którym kiedyś mówił. Dziś zbyt często mówi paryżkiem narzeczem. Wiek XIX nader pobłażliwy dla wad takich; ale czy XX równie łagodnym sędzią się okaże?... Mniejsza o niego! woła Houssaye: *Après nous, la fin du monde.*"

— Pan Meyer wydał „*Historyą nowoczesnego malarstwa francuzkiego*” w czterech tomach.

— Henryk Houssaye napisał *Historyą Apellesa*, a pan Narrey *Historyą Alberta Dürera*.

— Oktawiusz Feuillet napisał dramat „*Julia*.” Sztuka małej wartości, nie ma powodzenia. Nie zyskał również aplauzów nowy utwór sceniczny Dumasa Syna „*Le Filleul de Pompignac*.”

— Pozostałe w tece Rossiniego drobne utwory muzyczne, kupił paryżki wydawca za 150,000 franków, i wkrótce ten zbiór muzyczny w zbyt kowném wydaniu ukaże się na tutejszej widowni.

— Publikacye politycznej treści zalewają księgarnie. Dopiero po ukończonych wyborach publiczność spojrzysz w inną stronę.

Akademia francuzka przyjęła fizyologa Claude Bernard, na opróżniony fotel p. Flourensa.

