

KRONIKA PARYZKA

LITERACKA, NAUKOWA I ARTYSTYCZNA.

Życiorys i pogrzeb Meyerbeera.— „Wizionery” (La Bibliothèque du Merveilleux).— „Życie wieczne” (La Vie éternelle par Enfantin).— Wystawa sztuk pięknych.— Wiadomości literackie.

Drugiego maja zakończył życie w Paryżu Giacomo Meyerbeer. Nikt nie przewidywał tak nagłej śmierci wielkiego kompozytora; nikt, nawet podobno lekarze w wigilią skonu, nie sądzili że ten potężny filar sztuki runie. Tydzień przed śmiercią widziano go jeszcze w teatrach paryzkich i na koncertach, śledzącego bacznie wszystkie nowości pojawiające się w dziedzinie harmonii.

Zbyteczna mówić jak wielką stratę poniosła muzyka w osobie tego mistrza tonów, którego utwory obeszły glob ziemski dokoła, wszędzie zachwycając i podnosząc ducha słuchaczy.

Paryż, na którego scenie przedstawiał po raz pierwszy swoje arcydzieła, z królewskim przepychem odprowadzał zwłoki twórcy *Roberta* i *Hugonotów* do wagonu, który miał je odwieźć do rodzinnego miasta Berlina.

Zanim atoli odmalujemy ten pochód tryumfalny, należący dziś do illustrowanej historyi sztuki, przebiegniemy pokrótce żywot i dzieła jednego z największych muzyków naszego czasu.

Jakób Beer urodził się w Berlinie 5 września 1794 roku z rodziny bankierskiej wyznania Mojżeszowego. Później dodał do swego nazwiska miano Meyer'a, przyjaciela, który umierając zapisał mu znaczny majątek z wa-

runkiem połączenia nazwisk. Przyjaciele Włosi, znowu imię jego przemienili po swojemu: i tak powstało sławne miano *Giacomo Meyerbeer*.

Giacomo od lat najmłodszych okazywał wielkie zdolności do muzyki. Najprzód uczył się grać na fortepianie od Clementego; postępował tak szybko, że w roku 1800 mógł już dawać koncerty. W dwunastym roku nie uczuwszy się jeszcze harmonii, Meyerbeer skomponował dwie pieśni. Za nauczyciela kompozycji dano mu dyrektora orkiestry berlińskiej Anzelma Webera, ojca twórcy *Freyschütz'a* Karola-Maryi Webera, jego współucznia i przyjaciela.

W siedemnastu latach Meyerbeer został mianowany nadwornym kompozytorem księcia darmsztackiego. Wtedy napisał oratorium „*Bóg i natura*” które było wykonane na koncercie w Berlinie 8 maja 1811 roku.

Pierwszy jego utwór dramatyczny „*Córa Jeftego*” przedstawiono w Munich 1813 r.

Potém Meyerbeer wyjechał do Wiednia, celem dawa-
nia tam koncertów na fortepianie. Uderzony wzorową
grą Humml'a, poczuł swój niedostatek i zamknął się na
dziesięć miesięcy, ażeby z pomocą pracy przyswoić sobie
niektóre zalety wielkiego artysty. Poduczwszy się, do-
piero dał się słyszeć i zyskał pochwały jako kompozytor
i wykonawca.

Tych utworów swoich stanowiących pierwszy fun-
dament sławy, Meyerbeer nigdy nie wydał. Z czasem,
oddawszy się całkowicie teatrowi, zaniedbał fortepian:
z dawniej wprawy mechanicznej pozostał mu tylko dar
pięknego akompaniowania.

W Wiedniu Meyerbeer skomponował monodramę
z chórami, pod tytułem: „*Miłość Tewelindy*” którą przed-
stawiono w 1813 roku; potém, dla teatru dworskiego
operę komiczną „*Dwóch Kalifów*”. Oba te utwory nie
zyskały uznania.

Widząc smutek autora, Włoch Salieri, poradził wtedy
Meyerbeerowi, żeby jechał do Włoch uczyć się mecha-
nizmu wokalizacji i sztuki pisania dla głosu ludzkiego;
radził mu, żeby poszedł za przykładem Gluck'a i Mozarta.

Meyerbeer posłuchał dobrej rady. Pobyt na ziemi Cimarosów, Paesiellów i Pergolesów, potężny wpływ wywarł na jego żywą wyobraźnię: spostrzegł szersze widnokręgi sztuki. Pojął, jak wielkie dzieło można było stworzyć zbliżając duchy dwóch narodów, korzystając z ich podwójnych zdobyczy — łącząc naukę z natchnieniem, marzenie z namiętnością o wiele odeń sceniczniejszą.

Myśl tego połączenia, którego miał dokonać później, pierwszy raz zrodziła się w głowie Meyerbeera, kiedy przybywszy do Wenecyi, usłyszał „*Tankreda*” Rossiego, mającego wtedy właśnie, szalone powodzenie w mieście dożów.

Od téj chwili Meyerbeer zapalony wielbiciel Rossiego, wziął się do studyowania włoskiej melodyi. Italia upoiła go słońcem. Jeździł z miasta do miasta, ze zdumienia wpadając w zdumienie, czując wzrastające w pierś dla téj przyrody i dla téj sztuki, uwielbienie, którego czas nigdy w nim nie zatarł. Tydzień przed śmiercią, mówił jeszcze do swoich przyjaciół w *foyer* opery: „Nigdy nie zapomnę czasów spędzonych we Włoszech: były one najpiękniejsze w mém życiu! Rodzina mnie wzywała, a ja szedłem wciąż naprzód nie oglądając się po za siebie, zapominając o reszcie świata. Czasami nie dawałem nawet adresu, żeby mi nie przerywano rokosznego upojenia. Trwało ono lat dziewięć. Kiedym powrócił do Niemiec, zdawało mi się, że światło zgasło... Odtąd, jednostajną miłością oba kraje kochałem”.

Mówiąc te słowa ze łzami w oczach, Meyerbeer pochylił czoło, jakoby marząc o najpierwszej ubóstwianej kochance.. Italia była nią dla niego.

Wierny tradycjom szkoły niemieckiej Weber, więcej niż rodzina niecierpliwił się zbyt długim pobytem we Włoszech Meyerbeera. Widząc go coraz dalej odchodzącego od drogi, którą szli razem za młodu, gniewał się i cierpkie czynił mu wyrzuty. „Jesteś więcej Włochem niż Niemcem! pisał do niego. Jeżeli dłużej zdala od Berlina pozostaniesz, będziesz zgubiony!”

Meyerbeer nie słuchał przyjaciela, tylko pił włoską melodyą i szalał. Gorąco wzięwszy się do studyowania

nowej dla siebie sztuki, której piękności objawił mu Rossini, wnet na jego zajaśniał niwie.

W 1818 roku przedstawił w Padwie, operę semiseria „*Romelda e Costanza*”; w 1819 napisał w Turynie „*Semiramide riconosciuta*”; w Wenecyi 1820, przedstawił „*Emmo di Resburgo*”. Wszystkie te opery miały powodzenie dość znaczne. Tegoż roku przedstawił w Medyolanie w sławnym teatrze La Scala, operę „*Marguerita d' Anjou*” a wkrótce potem nowy utwór w tymże teatrze, pod tytułem: „*Esule di Granata*”.

W Rzymie Meyerbeer rozpoczął partycyą, *Almazar'a*” którego nie dokończył z powodu słabości zdrowia. W Berlinie napisał w 1823 operę niemiecką pod tytułem: „*Brandeburska Brama*”. Utworu tego niewiadomo daczego nie przedstawiono. Zawód swój włoski zakończył świetnie „*Krzyżowcem*” przedstawionym w Wenecyi w grudniu 1824 roku, z wielkiem powodzeniem.

Rossini wprowadził „*Krzyżowca*” do włoskiego teatru w Paryżu, gdzie Meyerbeer zaproszony przez księcia Laroche Foucault, przybył doglądać repetycji tej opery. Mimo starannej wystawy, sztuka ta nie znalazła tu tak gorącego jak za Alpami przyjęcia.

Z tego zjednoczenia geniuszu włoskiego z niemieckim, którego tak się obawiał twórca *Frejschütz'a*, wyszła szkoła potężniejsza od jego szkoły, nieśmiertelna trylogia: *Robert, Hugonoci i Prorok*.

W 1828 Meyerbeer powrócił do Paryża i zajął się *Robertem Djablem*, który miał być pierwotnie przedstawiony we trzech aktach w Operze komicznej. Rewolucya lipcowa 1830 roku, przerwała naukę. Autor odebrał partycyą, i przerobiwszy ją na większe rozmiary, dał Wielkiej operze, gdzie przedstawioną była w 21 listopada 1831 roku wśród zapalu i oklasków niedoopisania.

Po tym wspaniałym dramacie lirycznym, nastąpili *Hugonoci*, których pierwsze przedstawienie odbyło się w gmachu tejże opery, 21 lutego 1836 r. Po nich nastąpił *Prorok* przedstawiony 16 kwietnia 1849 r.

W roku 1846 Meyerbeer napisał w Berlinie muzykę do *Struense*, pośmiertnego dramatu swojego brata poety, Michała Beer'a.

W 1843 skomponował dla dworu pruskiego wielką kantatę pod tytułem: „*La Festa nella Corte di Ferrara*” a na inauguracyą dworskiego teatru operę niemiecką „*Obóz Szlązki*”. Obecnie panujący król pruski wstąpiwszy na tron, dał Meyerbeerowi urząd pierwszego kapelmistrza.

„*Gwiazda Północna*” w której znajduje się sześć wyjątków z *Obozu szlązkiego*, była poraz pierwszy przedstawiona w Operze komicznej paryzkiej, 16 lutego 1854 r. W tymże teatrze „*Odpust w Ploermel*” pojawił się 4 kwietnia 1859 roku.

Do powyższego wyliczenia dołączyć należy kilka kantat, około pięćdziesięciu piosnek z towarzyszeniem fortepianu, z których kilka bardzo ładnych, jak: „*Mnich*” i „*Niewidzialna dama*”; trzy „*Tańce przy pochodniach*” skomponowane dla dworu króla pruskiego; kilka kawałków muzyki religijnej (nie wydanych) i kilka sztuk na fortepian, także nie wydanych.

Oto, o ile wiadomo, całe *znane* dzieło genialnego kompozytora, rozpoczęte w 1812 roku, a skończone nagle 2 maja 1864 roku.

Śmierć zabrała Meyerbeera zajętego przedstawieniem swojej ostatniej opery „*Afrykanki*”. Czy będzie przedstawioną po jego skonie? Z pewnością dotąd nie wiadomo. Opera podobno olbrzymia, a wykonawcy karły. Często powtarzane repetycyje tej opery były główną przyczyną śmierci autora: zbyt męczył się i zbyt irytował. Niesłychane starania, jakie podejmował, nowe ustępy które pisał na scenie podczas nauki partycyi, wycieńczały go niezmiernie. Widząc jego wykwinłą grzeczność z artystami pod czas repetycyi, nikt się nie domyslał cierpień i niecierpliwości, które jednocześnie w nim wrzały, skoro błędy wykonania psuły oczekiwany przez niego efekt. Jeden z przyjaciół zmarłego mówił, że tylko jego samego akompaniament mógł dać wyobrażenie o niezadowoleniu, jakiego na próbach musiał doznawać.

Pozbawiona opieki tak troskliwego ojca, *Afrykanka*, może lepiej żeby się nie ukazała jak wyszła na świat kaleką.

Teraz kiedy autor *Roberta*, *Hugonotów* i *Proroka* już nie żyje, świat oceni sprawiedliwie dzieł tych wspaniałość, bo zazdrości hamujące uwielbienie rywala, jednocześnie z nim umilkły. Pochwały nie mogą być za wielkie. Muzykalne Niemcy mało wydały potężniejszych geniuszów muzycznych. Wszyscy wielbią Webera, a czemuż jest jego *Frejschütz* obok *Hugonotów*? Sielanką. *Święcenie nożów* jest może najpotężniejszém natchnieniem, jakie kiedykolwiek pojawiło się w teatrze; nie znamy nic więcej wzruszającego, jak duet czwartego aktu i pieśń Marcela.

Wielkość cechuje dzieła Meyerbeera. Lczy ona nie tylko w myśli, czuciu, ale i w planie. Pojmował on kombinacye ogromne, niezmierne kadry, olbrzymie rozwoje... Najsilniejsza w nim potrzeba wielkości, czasami przesadzała rozmiary jego oper. Rossini pierwszy stworzył operę, do wysłuchania której potrzeba było pięciu godzin. Meyerbeer rozszerzył jego ramy. Opera francuzka wyszła z granicy zakreślonej jej przez Glucka, Picciniego i Spontiniego: ztąd znużenie dla aktorów i słuchaczy.

To jedyne nadużycie tego genialnego muzyka poszło z potężnej jego siły.

Wpływ Meyerbeera na tegoczesną muzykę dramatyczną jest ogromny. Podniósł sztukę i uszlachetnił niezmiernie. Będąc większym od Glucka, nie jest jednak jak tamten nowatorem, gdyż przyszedł po Rossinim. Dziełem swoim uświęcił on tylko dokonaną przez tamtego rewolucyą. Świat znał już „*Wilhelma Tella*” muzyka miała swoją odyseę.

Pogrzeb Meyerbeera był prawdziwie królewski.

W południe liczny orszak przyjaciół przybył do domu zmarłego przy ulicy Montaigne. Niektórych tylko, najbliższych, wpuszczono do pokoju gdzie stały zwłoki. Tu dziwnie rozrzucający przedstawiał się widok! Wśród zarośli kwitnących krzewów stała trumna. Nieśmiertelniki, blade róże, wawrzyny i niezapominajki rozpostarte na kirach, zdawały się łzy ronić i śpiewać chwałę zmarłego.

Podłoga cała była zarzucona kwiatami; na ich kolorowym pokładzie leżały rozrzucone pienia mistrza, których nazwy przypominały, że nie wszystko zamknięte

w tój potrójnej skrzyni z drzewa i ołowiu, że dusza nieśmiertelna w wysokich sferach buja jak dawniej....

Skoro wóz skręcał na Pola Elizejskie, otworzyło się okno, i dwie zapłakane kobiety w żałobie, posłały trumnie ostatnie pożegnanie: były to dwie córki Meyerbeera.

Targ na kwiaty odbywał się właśnie dnia tego przy kościele Magdaleny. Skoro karawan szczęśliwy nadjechał, rzuciła się publiczność pomiędzy namioty, i wykupiwszy wszystkie bukiety słała nimi drogę zmarłemu. Podjęto najpiękniejsze i nakryto niemi trumnę, tak, iż zdawało się że to piramida kwiatów nie trup jedzie do grobu.

Wśród coraz zwiększającego się tłumu, z muzyką grającą marsza z *Proroka*, kondukt przybył na dworzec kolei północnej, z kąd miano zabrać zwłoki do Berlina dla pochowania ich w familijnym grobie. Całe wielkie podwórze wybite było kirem. W miejscu gdzie przybywają wagony, stały trybuny wypełnione znakomitościami Paryża. Na czarnych chorągwiach błyszczały nazwy oper Meyerbeera. Znaczną przestrzeń zostawiono kapelom cywilnej i wojskowej, oraz śpiewakom wysłanym ze wszystkich teatrów muzycznych.

We środku stał katafalk.

Obrząd zaczął się mowami. Przemawiali kolejno: pan Beulé sekretarz Akademii Sztuk pięknych, Saint Georges, baron Taylor, Perrin dyrektor opery, Doucet ministeryalny naczelnik teatrów i Emil Ollivier deputowany. Mowa tego ostatniego była najlepsza. Zwięzłemi słowami wykazał, co zawdzięczają Francuzi temu synowi obcej ziemi, który Francją obrał sobie za ojczyznę i uposażył tylu arcydziełami. Tłum słuchał uważnie, a w końcu wybuchnął w oklaskach niestosownych na tém miejscu, ale świadczących że mówca był tłumaczem uczuć ogółu.

Następnie kapłani żydowscy zaczęli mówić pacierze; poczem ambasador pruski Goltz, zabrał ciało i wstawił je do wagonu przemienionego w kaplicę.

Była to uroczysta chwila i piękny widok: jeden naród drugiemu oddawał dostojne zwłoki za pomocą posła.

Pierwszy to może hołd tak tłumnie i paradnie złożony artyście. Szubert, którego pieśni brzmią tak słodko, rzewny śpiewak uczuciowej Germanii, był pochowany jak

nędzarz: kiedy z poddasza zabierano zwłoki, śnieg przez dach padał na trumnę. Przesłodki śpiewak, przed dwudziestą laty, został wrzucony do wspólnego dołu. Dzięki Bogu, wdzięczność ludów rośnie.

Od początku świata prawią ludzie o ciekawości niewieściej i klęskach jakich była przyczyną. Nie pochlebiając płci pięknej, można łatwo usprawiedliwić jeżeli nie ciekawość Ewy, to przynajmniej Psychy i jej siostr młodszych. Przeciwnie, nie dająca się usprawiedliwić ciekawość innego rodzaju, wspólna płci obojg, najniebezpieczniejsza z wszystkich: ciekawość rzeczy niewidomych, nie wywołuje żadnej nagany. Moraliści starają się ją usprawiedliwić tém, że jest naturalna.

Zgoda. Ale ta definicya niebezpieczeństwa nie usuwa: taka ciekawość naturalna, jest tém w człowieku, czém każda niewstrzeźliwość; jak one bywa karana srodze, obłędami, widzeniami, zmorami, upiorami i wszelkimi chorobami umysłowemi, których powrót za naszych czasów, gorszy rozsądek i upokarza oświatę.

Człowiek najzdrowszy na ciele i duszy, wykształcony wysoko, niech tylko bez wędzidła ulegnie ciekawości ciągnącej go po za granice zakresłone wiedzy człowieka, będzie wnet skarcony utratą małej dozy pojęcia, jaka mu była dana, obłąkaniem mózgu nie zupełnem, ale tém nieznosniejszém i szkodliwszém.

Łatwo się o tém przekonać przebiegając kilka nowych publikacyj wydanych w drukarni akademickiej pod ogólnym napisem „*Biblioteki Cudów*”. Będzie to cała serya studyów zgłębiających żywoty i dzieła wszelkiego rodzaju wizjonerów, mistyków i czarnoksiężników. Zbiór ten nie rychło doczeka końca, mianowicie jeżeli zechce objąć pisma wszystkich tego rodzaju pisarzy. Prócz że ich bardzo wielu, są bardzo płodni, bo pisząc po dyktowaniu ducha, nie czuje się zmęczenia. Dotąd wydawca ograniczył się na ogłoszeniu rozbiorów krytycznych dzieł najślawniejszych wizjonerów.

Pomiędzy innemi, znajdujemy w tym zbiorze przekład żywota Apoloniusza z Tyany przez Filostrata, tu-

dziez pana Matter studyum szwedzkiego wizionera Swedenborg'a i Saint-Martina. Zanim ukążą się inne zapowiedziane, zastanówmy się chwilę nad badaniem pana Matter.

Widoczna, że autor czuje dla swoich bohaterów żywą sympatyę. Od czasu do czasu wtrąca w opowiadanie nieco przychylnéj ironii; o cudach mówi z uśmiechem bez wyjaśnienia atoli swojego zdania. Zapewne obawiając się szyderstwa sceptyków, Matter nie śmie potwierdzać; przeczyć znowu nie dozwala mu wiara, którą posiada. Jestto najwygodniejsza pozycja dla opowiadającego rzeczy wątpliwe.

Swedenborg żył blisko lat ośmdziesiąt, nigdy nie chorując. Był to wizjoner-uczony, racjonalista-teolog, ale mimo tych sprzeczności usposobień, umiał godzić rozum z cudownością. Uczciwość jego myśli i postępowania, nie może być podejrzywana, charakter mężny a życie trzeźwe, rugują nawet cień przypuszczenia w jego widzeniach choroby lub szarlatanizmu. Nie tylko nie był mistykiem, ale nienawidził nawet tego rodzaju umysłów. Cel jego tak jasny, tak wprost do niego dążył, posłannictwo swoje wyrażał tak dokładnie i sucho, iż wpływ jego musiał być ogromny. Rzadko kto może wątpić o słowie człowieka mówiącego z przekonania, chłodno i zwięźle, a uzbrojonego rękojmnią nie poszlakowanej uczciwości.

To téż po śmierci Swedenborga, w 1772 roku, zawiązały się w Sztokholmie, Londynie, Paryżu i Rouen, Towarzystwa Swedenborgistów; ufundował on kościół liczący do dziś dnia w Europie czterysta tysięcy sekciarzy.

Główném dziełem Swedenborga jest szesnaście tomów pod tytułem: „*Les Arcanes Célestes*” przetłumaczonych na francuzkie przez pana Le Boys. Jestto zaledwie mała część pism jego: rozbierane, tłumaczone, komentowane we wszystkich językach, tworzą one piramidę książek, do których najsilniejszy umysł powinien przystępować ostrożnie. Nie można jeść opium bez zaszkodzenia zdrowiu; nie można również bez nadwężenia umysłu, czytać mnogich tomów samych nadzwyczajności.

Saint-Martin był zupełnie różnej natury: marzyciel, poeta, był prawdziwym mistykiem. Jako Francuz, był jed-

nak dość praktyczny mimo zuchwałych teoryj, pozostał dość rozsądny ażeby się od wizyi uchronić. Nie zaprzecza on stosunku widomego świata z niewidomym, ale przypuszczeń swoich własnymi widzeniami nie popiera. Saint-Martin miał wiele dowcipu, był, jak jego spółcześni, do szyderstwa skłonny. To usposobienie musiało zapewne od niego odstraszać duchy. Największą jego zaletą to, że w czasie powszechnej rozwiązłości, zachował rzadką czystość obyczajów. Czystość była po wszystkie czasy cnotą lub ideałem najślawniejszych wizjonerów, do których Swedenborg i Saint-Martin należą.

Obaj ci ludzie bujający w nadziemskich sferach, żyli w epoce bardzo oświeconej, w gronie ludzi wyższych talentem i charakterem. W obydwóch jest téż nieco mędrca i moralisty: obaj pracowali niezmordowanie nad zaprowadzeniem doktryny wyrafinowanej, dążącej do umoralnienia ludzkości. Jednakowoż obaj ci *widzący*, pozostają po za cywilizacją, i nie można ich umieścić jak tylko w rzędzie umysłów spaczonych lub jałowych. Oświata bowiem usiłuje utrzymać w karbach ciekawość bezpłodną: idąc za jój popędem, tacy ludzie jak Swedenborg, lub Saint-Martin, stają po za obrębem oświaty i wydają się zdziecinniali.

Pomiędzy narzędziami oświaty są trzy główne: religia, filozofia i nauka ścisła, które najdzielniej hamują myśl rozbieganą i zabraniają duchowi zbyt dalekich wycieczek.

Religie przez ludzkość wyznawane powściągają ciekawość zaspakajając ją w granicach oznaczonych odpowiedziami, którym wierzyć nakazują. Nie zaprzatają one głowy marami, ale przeciwnie, są lekarstwem przeciw dziwadłom lęgnącym się w rozkiełznanych mózgach, dla których wszystko jest strachem i tajemnicą. Początek i koniec, życie i śmierć, religie tłumaczą stanowczo nie pozwalając tego tłumaczenia ani badać ani odrzucać. Powściągają więc w swoich wiernych awanturniczy polot wyobraźni; wprowadzają porządek i stałość do falującej marzeń dziedziny. Słowem, oświecają dosyć, nie przystępną człowiekowi sferę przyczyn tajemnych, ażeby na czas ukoić ducha i dać mu siły potrzebne do badania i przyswojenia sobie tego, czego dosięgnąć może.

Dla tego każdy wizjoner bezwiednie przekracza rogatkę dogmatu, i jest, ściśle biorąc, heretykiem: Swedenborg i Saint-Martin, jakkolwiek religijne były ich myśli i cele, tego przestępstwa nie uniknęli.

Filozofie nie odwracają myśli od tajemnic niewidomego świata, ale tylko te mary, które religie ustaliły nazwą świętości, one przeobrażają w idee: układają mitologią w systemat abstrakcyj powiązanych rozumem.

Świat niewidomy, taki jakim go zrobiły religie, był sferą niepogwałcalną: wyrocznie stały na gruncie, którego pług nie mógł dotknąć bez świętokradztwa. Nie zważając na to, filozofie dopóty orały, szperały, rozbierały, aż się rozczyniły same: z ich okrucichów powstały pierwiastki nauk.

Ostatnim rozwiniętym organem cywilizacyi jest nauka. Obchodzi się ona daleko surowiej niż religia i filozofia z ciekawością niewidomego świata: nie pęta jej dokładnym rozstrzygnięciem i nie oszukuje mamiącemi systematami, ale ją przykuwa bez litości, ledwie od czasu do czasu pozwalając wycieczek na pole przypuszczeń.

Nauka obserwuje, podporządkowuje, odtwarza powoli pracą, która zapełniła i zapełni jeszcze wieki, świat rzeczywisty, tłumacząc go sobie z pomocą jego samego, nie absolutnie.

Tak wolno i nie fantastycznie mogą tylko postępować umysły dojrzałe. Trzebaby być mężem w całym znaczeniu tego słowa, żeby się zatrzymać od zaglądania przez dziurkę od klucza do ciemnego pokoju, gdzie w braku czego innego można zobaczyć tańczącą własną wyobraźnię. Dla tego też, nic dziwnego, że samowolna wstrzemięźliwość będąca pierwszém prawem nauki, odstrasza od niej wyobraźnię zbyt głodne.

Jeżeli trzy wyżej wspomniane narzędzia oświaty nie zawsze uchroniają od wizjonerstwa, to pewna że umysł oderwany od wszystkich trzech, żegluj bez wiosła na bezdenném morzu przywidzeń.

Do lat pięćdziesięciu ośmiu Swedenborg był geologiem, metalurgiem i naturalistą. Mimo zbyt wielkiej ciekawości wszechstronnej, początkowe pisma jego zupełnie zdrowe, dowodzą znakomitej potęgi umysłu.

Autor nie miewał wizyj, dopóki pracował. Kiedy znudzony, zapewne powolnością nauki, porzucił ją, wizye i cuda przyszły natychmiast: odtąd był wyłącznie niemi zajęty. Wieczorami rozmawiał z umarłymi, odbywał podróże na planety, gdzie długo z najdostojniejszymi ich mieszkańcami dyskutował. Wzrok jego takiej nabył bystrości, że o sześćdziesiąt mil od miejsca gdzie przebywał, dostrzegał pożar. Był na trzech sądach ostatecznych. Życie jego, powiada biograf, było takie, jak gdyby go niebo ziemi używało.

Rzecz najgodniejsza uwagi, a którą dwa studia pana Matter stwierdzają dowodnie, jest, że owa ciekawość nadzwyczajności, która tyle szaleństw zrodziła, nie odsłoniła ani jednej prawdy.

Rozpacзлиwa monotonia panuje w widzeniach i rewelacjach wizjonerów. Cuda Apolloniusza, Swedenborga i dzisiejszych spirytystów, podobne do siebie jak dwie krople... fusów: historia niewidomego świata jeszcze płytsza od rzeczywistych dziejów.

Nadto, to co mówią, co czynią najdostojniejsze nieboszczyki wywołane przez medyów, godne politowania! Wszystko to może dać najnędniesze pojęcie świata duchowego. Jeżeli ten świat istnieje, jeżeli jest tém czém go duchy ukazują, nie warto dlań porzucać najnędnieszej pracy ziemskiej.

Alchemia przynajmniej, goniąc mrzonki, odkryła składki użyteczne i sposoby, z których korzystała nauka. Astrologowie nagromadzili mnóstwo ważnych obserwacji; nawet fabrykanci lalek nie mało posunęli naprzód zastosowanie mechaniki: jedno tylko obcowanie z niewidomym światem, nigdy na nie się nie przydało!

Potężne intelligencye, które się rzuciły w te niezdrowe sfery, nie przyniosły z nich ani jednego użytecznego słowa, ani jednej prawdy; wróciły ztamtąd ubezplodnione, wyszafowawszy swoje zdolności na dzieciństwa i gadaniny. Ludzie wolący marzyć niż myśleć, chętnie powtarzają słowa Szekspira: „Są rzeczy na ziemi i w niebie, o których się nie śniło filozofom.” Nie przeczy my, być to może; ale jest ich jeszcze daleko więcej w rozmarzonej głowie. W czyjeż zresztą usta, Szekspir wkłada ten tylekroć po-

wtórzonej dwuwiersz? w usta Hamleta, w którym chciał uosobić największego wizionera, ciekawca i niedowiarka epoki nowoczesnej. Hamlet nie jest bynajmniej wyrocznią, ale właśnie wizjonerem, którego pijaństwo duchowe samych tylko nieszczęść było powodem. O tém pamiętać trzeba.

Enfantin przykroił do formatu *Biblioteki Użytecznej*, swoje dawniejsze dzieło pod tytułem „*Życie wieczne*” (*La vie éternelle*).

Dając książce tytuł *wiecznego*, nie *przyszłego* życia, autor wskazuje od pierwszego słowa, grunt, na którym postawił kwestyą nieśmiertelności duszy. O ile hipoteza jasną być może, o tyle jasnym jest systemat, który Enfantin stara się wyłożyć stosownie do pojęcia ludu. W każdym razie, prawdziwy czy nie prawdziwy, jest budujący i podnoszący niezmiernie.

„Nieśmiertelne dzieło naszego przeszłego żywota, nasze życie obecne, jest nieśmiertelną matką życia przyszłego.”

Z tego założenia wyszedłszy, Enfantin dowodzi, że przyczyna wątplenia o nieśmiertelności duszy, pochodzi ztąd, iż większa część myślicieli patrzy tylko w przeszłość. Odosobniając jednostkę i zajmując się wyłącznie jej osobistym zbawieniem, dochodzi się koniecznie do uważania tego zbawienia za rzecz nieracyonalną, niemożliwą, a nawet śmieszną.

Przeciwnie, najprostszy rozbiór naszego życia teraźniejszego, dowodzi nam dotykalnie, jak dalece jedni od drugich zależy, jak węzły nasze są mnogie i ściśnione. Zastanowiwszy się, czujemy że każdy z nas jest niczem bez swoich bliźnich; że jednostka żyje tylko przez swój rodzaj, że bez obecnej ludzkości nie ma człowieka, podobnie jak tenże, nie mógłby istnieć bez swoich przodków.

Jesteśmy *stowarzyszeni*, powiada Enfantin, żyjemy tylko pod tym warunkiem: braterstwo jest prawem naszym.

Jakże więc pojąć przyszłość naszą, po za przyszłością bliźnich? Jak nasze życie odłączyć od ich życia i wzdychać do zbawienia osobistego, wbrew prawom naszej na-

tury i sprawiedliwości? Jakże może być kto zbawiony lub zgubiony sam jeden, kiedy zbawienie lub zguba zależy od istot, z któremiśmy żyli i żyć mamy wiecznie? Takie przypuszczenie jest szaleństwem, jest fałszem budzącym rozpacz lub zwątpienie.

Rozwinąwszy to pierwsze założenie, dowodzące *ciągłości* stworzenia i połączenia jednostki z ludzkością, *Enfantin* z innej strony kwestyą uważa: mówi o ścisłej solidarności wiążącej człowieka z nieskończonością. Wykazuje, że istność nasza jest nieustanném płodzeniem uczuć, myśli i ciał, które się dokonywa przez ciągłą wymianę pomiędzy *mną* i *niemną*, pomiędzy jednostką, a wszystkim co jest. Życie nasze, równie jak życie wszech jestestwa, wynika oczywiście z nieustannej komunii z tém co nas otacza. Tajemnice weielenia i eucharystyi, posłużyły do zakorzenienia w ludzkim mózgu pojęcia naszej solidarności w Bogu i z Bogiem. „Bóg jest w nas, a my jesteśmy w Bogu” powiedział ś. Paweł. Nie możemy być po za Nim, a jesteśmy Jego reprezentacją pod rozmaitemi postaciami sprawiedliwości, dobroci, potęgi, porządku i czynności. „Czujemy się postępowi, bo jesteśmy nieskończeni, i jesteśmy w nieskończoności. Ta zdolność stworzenia postępowego, jest podstawą przyszłej religii.”

Po tém pierwszym studyum, następuje rozprawa o modlitwie, karach i nagrodach. Kary w piśmie *Enfantina* zupełnie odmienną przybierają cechę.

Ponieważ, powiada, człowiek ma zdolność doskonalenia się, kara jego nie może być stałą, oznaczoną, ani nieodwołalną. Kara człowieka zasadza się na oddaleniu od wiecznego ogniska życia. To cofnięcie chwilowe ustaje, skoro zrozumiemy naszą winę, skoro poczuwszy skruchę wchodzimy napowrót na prostą drogę wiodącą do dobra, prawdy i sprawiedliwości, to jest do Boga.

Historja prawodawstwa karnego, powiada *Enfantin*, dostarcza w tym względzie argumentu ważnego. Dawniej kara była brutalna: śmierć nagła w całej swojej szkaradzie. Tracono jednostkę bez miłosierdzia, bez żadnego pojęcia solidarności dobrych ze złymi; co najwięcej, jeżeli przypuszczano nieokreślony stosunek winowajcy z Bogiem, sędzią straszliwym i mściwym, rozwiedzionym z występ-

nym i mającym go pogrążyć w wieczystych katuszach z dala od swojej obecności.

Dziś nie chodzi już o to, ażeby się mścić i karać nieodwołalnie. Występny jest uważany za moralnie chorego, który żył w złych okolicznościach i nabył w nich zawrotu zbrodni, zaraził się przywarą. W jego winie wszyscy jesteśmy mniej więcej solidarni; w tej solidarności widzimy okoliczność zwalniającą, i zamiast go strącać na zawsze w potępienie, mniemamy że Bóg przebaczy skruszonemu, że ten co upadł, może się podnieść tu, i gdzieindziej, z nami i przez nas samych.

Znikło pojęcie kar wiecznych i zbrodni nie odpokutowalnych, które na *jednym* ciężą. Pojęcie Boga, wspólnego ojca ludzi, w łonie którego żyjemy wszyscy, powiązani węzłami ścisłego braterstwa, nie pozwala mieć o karze wyobrażeń zrodzonych w dniach ciemnoty i nędzy.

Modlić się, to czuć swoją zależność od życia powszechnego i uznawać potrzebę jego pomocy: to w osłabieniu, opierać się na potęgę nieskończonej, to podrywem serca lecieć do źródła wiecznej miłości.

Przy tém nowém pojęciu naszych stosunków z Bogiem, modlitwa nie może zachować dawniej cechy supliki bezpłodnej. Zniknąć powinny podle obawy i śluby jałowe lub bezbożne, pozostające w sprzeczności z prawami natury. Modlitwa staje się aktem miłości, oraz wiary w sprawiedliwość Boga i jego ciągłą opiekę.

Enfantin uznaje osobowość Boga, nie zasługuje przeto na nazwę panteisty. Nie widzi nigdy człowieka po za Bogiem, równie jak nie rozumie człowieka odłączonego od ludzkości. Kara i nagroda są stanem względnym i zmiennym. Modlitwa płynie z poczucia naszej zależności, może być tylko dziękczynną.

Jakkolwiek pojęcia Enfantin'a mogą się różnić od przyjętych, nie ulega wątpliwości, że on jest jednym z najreligijniejszych ludzi tegoczesnych. Człowiek uczuciowy przede wszystkim, Enfantin nie ma potężnego umysłu wielkich metafizyków: nie jestto ani Spinoza ani Leibnitz. Mniej abstrakcyjny obejmuje z miłością życie teraźniejsze, z żywego stanowiska w przeszłość i przyszłość spoziera; dlatego jest żywym, jest płodnym i wywierającym wpływ

ogromny. Przez swą treściwość i jasność, jego ostatnie pismo „*La Vie Eternelle*” wnika z łatwością w umysły proste a chciwe wiedzy, i dopomaga ruchowi odnowienia religijnego, będącego dziś powszechną pracą dusz, a kiedyś charakterystyczną cechą naszej epoki.

Tegoroczna wystawa sztuk pięknych, daleko niższą od poprzednich nam się wydaje. Śmierć przerzedzająca ciągle pierwsze szeregi artystów francuzkich, jest zapewne powodem tej mierności. Na trzy tysiące obrazów, zaledwie kilka odznacza się natchnieniem wyższem, lub oryginalnością. Wybitnych indywidualności zupełny brak: talencik rozlany wszędzie równo. Patrząc z najlepszą chęcią nie spostrzegliśmy nikogo, ktoby obiecywał zastąpić kiedyś Scheffera, Decampa, Verneta, Delacroix, Flandrin'a, Dubufa, a nawet mniej sławnych mistrzów, którzy tego roku przeniesli się do wieczności.

Zwrot do nagości, widoczny na wystawie, jest jedyną wróżbą lepszej przyszłości sztuki, bo nagość, to jej dusza, jej zbroja wewnętrzna od rozkruszenia chroniąca.

W czasie kwitnienia szkół wielkich mistrzów, najpierwszem zadaniem ucznia była reprodukeya ciała ludzkiego: młody malarz, jak młodzian w greckim gymnazjum, usiłował ovladnąć ciało, nadać mu wdzięczne kształty postawy czynnej, lub namiętnej.

We Francyi, szkoła pseudo klassyczna Davida, redukując malarstwo do kolorowania starożytnych posągów, wywołała konieczną reakcyę przeciw nagości; samodzielni malarze zaczęli ubierać swoje figury, częścią przez ducha sprzeciwieństwa, częścią dla tego że to ułatwia zadanie, nagość bowiem nie może być mierną: jest albo arcydziełem, albo bohomazą.

Znienawidziwszy Dawidowych Ajaxów i Achillesów, szkoła romantyczna 1830 roku, rzuciła się ku wzorom średniowiecznym i naśladowaniu dzieł odrodzenia. Ubiór pokrył wszystko; i było z tém wygodnie, bo ubiór unika kształtu, jeżeli go zupełnie nie kasuje, studyowanie zaś żywego wzoru ogranicza do rąk i głowy. Reakcyja była tak

silną, że widok ciała ludzkiego zdawał się gorszyć malarzy francuzkich. Płaszczem Sema nakryli wspaniałe typy genialnych sztukmistrzów: przysypali je całą garderobą historyczną i anegdotyczną. Pojęcie formy znikło wraz z pojęciem nagości: malarstwo jedynie powierzchowne, nie mogło mieć ani głębokości ani siły.

Było tak przez długie lata: aż znowu godzina reakcji wybiła.

Słusznie chwalona zeszłego roku *Wenus* Cabanela i *Nimfa* pana Baudry, dały hasło przemiany. Boginie rozbierają się w tegorocznym salonie przed publicznością, jak niegdyś przed Parysem na górze Ida. Dalekie są od ich piękności, ale znać usiłowania, z których wyjść z czasem mogą myśl, styl i poprawność, gdyż tylko umiejętne naśladowanie ciała ludzkiego, które jest najwyższym kształtem w naturze, stanowi nieśmiertelność szkoły. Trzy starożytne płaskorzeźby kamienne przedstawiają trzech Prometeuszów: jeden mierzy drutem ciało ludzkie; drugi kształtuje skielec; trzeci waży na szalach członki ludzkie. Trzy te postaci streszczają w uderzającej allegoryi Genezę sztuki i prawa jej twórczości.

Dla tego witamy oklaskiem powracające bóstwa starożytne. Ażeby poczucie piękna trwało wiecznie, potrzeba, żeby *Wenus* przynajmniej raz w rok wychodziła z morza.

Ze wszystkich nagich kobiet wystawionych tego roku, *Kąpielnica* pana Bouguereau jest najpoprawniejszą. Ryśunkowi nic zarzucić nie można; koloryt harmonijny i prawdziwy. A jednak to nie arcydzieło! Tej niewieściej postaci brak oryginalnego wdzięku, a malarzowi samoistności: jakaś powszedniość kazi piękny jego pędzel.

Nadobniejszy, choć mniej poprawny, jest obraz tegoż artysty pod napisem: *Sen*. Rzymska wieśniaczka siedzi trzymając na kolanach nagie dziecię uśpione i kładąc palec na ustach daje znak chłopczynie niosącemu wiśnię w podniesionej koszuli, żeby nie budził śpiącego braciszka. Trzy te postaci ugrupowane na kształt świętej rodziny, tworzą obraz niepospolity.

Ewa pana Faure, ozdobiona medalem, *Leda* Jourdana, *Bachantka* pana Hugrel i *Erigona* pana Riesener, wydały nam się perłami ciał wystawionych. Ta ostatnia mia-

nowicie uderza. Życie, jak szumiące wino, krąży w żyłach tej pijanej, leżącej na liściach bogini. Jedną ręką uchwyciła gałąź winogron, drugą wtłacza grono w paszczę pantery, która u stóp jej leży omdlała z przesytu. Znakomici krytycy uznali *Erigonę* za najwymowniejszą nagość wystawy.

Obrazem, który na siebie najwięcej zwrócił uwagę tu-tejszej powszechności jest *Edyp badający Sfinxa*, dzieło Gustawa Moreau, zapomnianego prawie w Paryżu artysty.

W 1853 malarz ten wystawił *Narzeczoną Salomona* i *Daryusza uciekającego po bitwie pod Arbal*. Oba te płótna malowane sposobem Delacroix, chociaż były dobrze przyjęte, nie zachęciły artysty do nowych sukcesów: pan Moreau przez lat dziesięć nie pokazał się na wystawie. Cały ten czas przebywał we Włoszech, gdzie studiował wielkich mistrzów. Tego roku, niespodzianie nadesłał do Paryża swojego *Sfinxa*. Układ tego obrazu nieco przechwalonego, jest następujący:

Edyp stoi oparty o skałę. Sfinx skrzydlaty rzuca się nań jako sęp na pastwę. Wraziwszy szpony w opaski Edypa, cisnąc pierś do jego piersi, nachyla ku niemu swoją niewieścią głowę w dyademie i patrzy mu oko w oko... Placem spotkania jest wawóz straszliwy. Dwie strome skały zasłaniają widnokrąg; sine niebo przez szczeliny głazów przegląda; z przepaści, na pierwszym planie wyziera trupia noga, ręka skurczona męką konania, czepia się kamiennęj krawędzi. W ogóle, rozsiane kości, kawalki purpury, zwiędły wawrzyn i złamana korona, świadczą o skonie ostatnich ofiar rozszarpanych przez nierozwiązane zagadnienie. Motyl Psychy unosi się nad tym cmentarzem.

Obraz dziwne czyni wrażenie: jakieś potężne dziwactwo zeń wyziera. Edyp ze Sfinxem ściśniony dwoma skałami potęguje się strasznie. „Zgaduj lub umieraj!” woła do syna Lajusa głos z otwartej u stóp jego przepaści. Jeżeli duch jego zadrży, wpadnie w nią nieochybnie: fizyczna jego równowaga zależy od jego pewności wewnętrznej.

Myśl posadzenia Sfinxa na piersiach Edypa, jest także szczęśliwa. Zagadka nie tylko przed nim stoi, ale go dła-

wi, bada, patrzy mu oko w oko: pod jęj szponami musi rozstrzygać....

Po bliższém badaniu znika pozorna oryginalność obrazu. Naśladowanie starych mistrzów włoskich widoczne. Mianowicie Mantueńczyka Mantegnę Moreau naśladował niewolniczo. Edyp niby wycieńczony średniowiecznym postem, przypomina patrycyuszów z XV wieku.

Zastosowanie gotyckiego kształtu do starożytnego typu, nie mile razi. Co uchodziło mistrzom odrodzenia, dziś nie uchodzi. Teraźniejsi malarze mogący znać dokładnie historią, nie powinni sobie pozwalać żadnej maskarady, nie wolno im przeistaczać typów, ani ubiorów, ani pomników. Zwierzęcej siły, która tu była konieczna, także brak obu przedstawionym postaciom: fizyonomia Edypa wyraża tylko zimną uwagę, mała główka sfinxa przypomina Loretę intrygującą na balu opery.

Najwięcej w tym obrazie podobać się może idealna okropność krajobrazu, skał dzikość i groźba niebios.

Wytknąwszy wady, przyznać należy że Moreau nie jest malarzem powszednim. Umysł zwyczajny nie wziąłby sobie za wzór najsurowszego z mistrzów włoskich. Trzeba jednak żeby się z potężnych jego uścisków wydobył, bo go Mantegna zadusi.

Pan Puvis de Chavannes, który się był zbłąkał na elizejskich polach allegoryi, tego roku bładzi nad brzegami Lety i zapewne wkrótce do żyjącego świata powróci. *Jesień* jego, przedstawiają trzy niewiasty w rajskim krajobrazie: jedna rwie grona z latorośli pnącej się po drzewie; dziewczę nagie podaje jęj koszyk oburącz; obok, kobieta dojrzała i pogodna, jak pora którą uosabia, patrzy na pracujące, z uśmiechem bogini obecnej obrzędowi odprawianemu na cześć swoją. W obrazie tym panuje cichy i czysty styl pomnikowych malatur epoki florenckiej. Artysta zdawał się czerpać natchnienie we fresku Gozzolego na Campo Santo, przedstawiającym *Upojenie Noego*. W mistycznym tym eglogu, niewiasty zbierają grona z uszanowaniem pobożnem, jakoby owoc święty, z którego wino Eucharystyi ma wytrysnąć. Koloryt bladziuchny, dodaje idealności temu płótnu które jest ozdobą kwadratowego salonu. Malarz zań otrzymał medal.

Dział mitologiczny świetnie zakończy pan Tony Faivre sufitem, na którym przedstawił Amorów grających w *ślepą babkę*. Nic rozkoszniejszego jak ta girlanda ślicznych dzieci nagich, zawieszona na jasnym lazurze. Działki pływają w nim, fruwią upojone zabawą i świeżym powietrzem. Drobne ciała figlarne, wdzięczne, lube, z ram wyskakują, widzisz jak przewracają koziołki w eterze, słyszysz ich śmiech, świeży jak śpiew skowronka, bujającego w opalowej mgle porannego brzasku. Sufit ten także otrzymał jeden z czterdziestu rozdanych malarzom medali.

— Fotografia stała się zawziętą rywalką olejnego portretu: odbiera go malarstwu i rozpowszechnia. Niezadługo mechaniczne podobieństwo zastąpi artystyczne natężenie, które przenika, idealizuje, skupia... Niedalekim już czas, w którym portret malowany będzie czémś równie rzadkiem i uroczystem jak posąg.

Dla tego krytycy dzisiejsi winni poświęcić szersze miejsce artystom, którzy podtrzymują tę wielką sztukę zagrożoną upadkiem. Najpotężniejszy jej filar Flandrin, runął. Na jego miejscu rej wiedzie Giacometti. On tego roku wystawił najpiękniejszy portret. Pani P... energiczna brunetka, mogłaby zająć miejsce w królewskiej galerii, pomiędzy wielkimi damami starych mistrzów. W białej, muslinowej, czarno haftowanej sukni, wspaniała dama stoi, zatrzymując prawą ręką, uciekającą z ramion koronkową mantylę. Ubiór jest wytworny: ale mimoto głowa przeważa. Dumnie i tkliwie wymalował ją artysta. Krew krąży pod matową bledością tej twarzy oświeconej parą oczu czarnych, brylantowych, z których mogłaby się pysznić najpowabniejsza infantka. Oczy są, jak Bóg przykazał, słońcem tego pięknego oblicza. Giacometti otrzymał zań medal.

Portret pani Maryi M. wykryć trzeba, jak fijołek z pod liści. Pan Wagrez nie francuzką nacechował go skromnością. Jestto profil tylko, tylko cień... ale jakże uroczy! Subtelnością wykwinną, przypomina czerwone rysunki Leonarda da Vinci.

Intelligentną i śmiałą głowę Alexandra Dumasa syna, trafnie uchwyciła pani O' Connel. Winterhalter wystawił dwa portrety: cesarzowej i cesarzewicza. Nie są to

twarze, ale dwie malowane *potwarze*, dwa obrazy majestatu piękności i niewinności.

W sali aquarell mieszczącej wiele ładnych rzeczy, są dwa portrety pędzla księżny Matyldy.

Jeden z nich jest kopią sławnego wizerunku przysądzonego Chardinowi, a przedstawiającego panią Lenoir, żonę prefekta policyi. Jestto kobieta nie młoda i nie ładna. Cały jej wdzięk moralny. W niebieskiej sukni, odziana czarną mantylą, siedzi w fotelu, i czyta odartą jakąś książkę, pewnie zakazaną, może jaką filozoficzną rozprawę drukowaną w Holandyi, a znalezionej na męzowskim biurku. Cóżkolwiekbyś czyta, znać że ją niezmiernie zajmuje, bo cała dusza wyziera przez oczy.

Księżna przekopiowała z wielkim talentem ten znakomity portret.

Drugim dziełem księżny Matyldy jest *studyum z natury*. Egipcyanka czy Turczynka, w niebieskiej tunice, ubrana w cekiny, duma na tarasie. Jestto przepyszny typ wschodni uduchowiony przez artystkę. Hurysa tu ma duszę: przypomina córy Azyi, które Bayron kochał po europejsku.

Jalabert, idealny malarz *Zwiastowania*, wystawił kobietę w czerwonym szalu nie przyciągającą oczu, ale je zatrzymującą wyrazem czystej pogody, którą nacechowane jej oblicze. Są portrety mówiące głośno... wołające na widza: stój! i podziwiał! Są inne które milczą, a których powab ukryty odszukać należy. My przekładamy te milczące, i dla tego wolimy ten wizerunek, niż wszystkie krzyczące portrety hrabin Dubuſa.

Wystawa rzeźby bardzo uboga. Jedyną jej ozdobą utwory Clesingera. W wielkiej nawie są dwa dzieła jego dłuta: *walka byków w rzymskiej Kampanii*, rzecz z białego marmuru, wykuta z wielką potęgą; i posąg *Juliusza Cezara* postawiony w rozkazującej postawie. Przed drzwiami gmachu wystawy stoją dwa posągi konne roboty Clesingera, *Franciszek I i Napoleon I*. Oba ulane z brązu, staną w podwórzu Luwru, gdzie na nich z dawna wyznaczone miejsce oczekuje.

Z resztą, prócz tych utworów nowych, godnych widzenia, spostrzegamy same brązowe odlewy zeszłego ro-

ku z gipsu ulepionych przedmiotów. Popiersiów figur nie znanych a szpetnych jest co nie miara. To sprawia, że tegoroczna wystawa rzeźby nie miłą jest oku a obojętną umysłowi.

Obok, znajduje się wystawa obrazów odrzuconych, a raczej zakazanych, składająca się z trzystu utworów fatalnych, i wystawa fotografii, dość liczna, ale nieróżniąca się niczem od zeszłorocznej. Sztuchy mają także swoją osobną salę, w której zauważaliśmy *chrzciny* Knaussa, znakomicie sztychowane przez Ballin; *Narodziny Wenery* wedle Cabanella, przez Flameng'a i przez tegoż *Malgorzata u studni* wedle Scheffera; pp. Ballin i Flameng otrzymali dwa z ośmiu medali przeznaczonych sztycharzom.

Kommissya akademii francuzkiej orzekająca o wartości dzieł jęj nadesłanych, przedstawiła do nagrody Bordin'a „*Historya literatury angielskiej*” pana Taine, o której pisaliśmy w przeszłym naszym sprawozdaniu. Akademia, która zwykle ślepo potwierdza wyroki swęj kommissyi, tą razą na wniosek pana Dupanloup, odrzuciła dzieło, z powodu iż jest napisane w duchu filozoficznym. Większością trzynastu głosów przeciw jedynastu, autor zamiast nagrody, otrzymał potępienie akademii. Oburzenie ztąd wielkie, dotąd się nie uspokoiło.

— Słychać, że świeżo zmarły akademik Ampère zostawił kilka dzieł nie wydanych, pomiędzy innemi „*Wspomnienie Abbaye-aux-bois*” i powieść pod tytułem „*Krystyan*”. W testamencie swoim pan Ampère oświadcza, iż umiera najpokorniej ufając w miłosierdzie Boże. Na grobie swoim wyryć kazał następujące słowa: „Syn Ampér'a przyjaciel pani Récamier, Ballanch'a i Tocquevill'a.”

— Muzyk Auber otrzymał od cesarza meksykańskiego Maxymiliana Igo, polecenie ułożenia hymnu narodowego dla Meksyku. Słowa do téj pieśni narodzić się mającej, napisał pan Aguilar, były minister stanu w Meksyku, dziś poseł nadzwyczajny przy stolicy apostolskiej.

— Wyszedł drugi tom przekładu „*Historyi rzymskiej*” Mommsen'a. Tłumacz pan Alexandre dołączył kartę

Włoch przedstawiającą jakie było to państwo w roku sześćsetnym istnienia Rzymu.

— Wyszedł także tom drugi *dzieł zupełnych Bartholomea Borghesi*, wydawanych z rozkazu i nakładem Napoleona III. Zawiera badania numizmatyczne.

— Pan Miussen tłumaczy na francuzkie „*Historya XIX wieku*” Gervinusa. Wyszedł już tom pierwszy tego ważnego dzieła. Następne mają się ukazać niebawem.

