

rozumienia, ale wtedy gdy przywoływana przezeń zgoda na obraz przywołuje z kolei uniwersalną sposobność do niej człowieka.

Nakreślmy i zapamiętajmy zatem drogę Brötjego – od niemetafizycznych stwierdzeń ku dojściu – poprzez język, w procesie pisania, w próbie utrzymania tajemnicy doświadczenia, ku metafizycznej instancji ostatecznego znaczenia, przywołując pisarza z innego miejsca i czasu, autora dokonań o innej intelektualnej skali, cytowanego już Eugene Fromantina. Uprzedzając zaskoczenie wynikłe z tego przywołania, powiedzmy od razu, że ten dziewiętnastowieczny, doskonale znany pisarz i malarz, znawca malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, a nade wszystko wielbiciel Rubensa, nie wydaje się nam tak bardzo znany – zwłaszcza jako autor specyficznego sposobu pisania o obrazach. Powiedzmy również, że wiemy doskonale, iż jego pojęcia na temat sztuki i malowania pełne są metafizycznych, metaforycznych i zmitologizowanych pojęć. I to takich, jak duch narodu czy miejsca, ujawniających inspiracje przyjętą za dowiedzioną, teorią środowiska Taine’a, gdy przychodzi do opisu sztuki holenderskiej, której charakter brać się miał z sekularyzowanego i przyziemnego, bo zajętego wyłącznie pracą, charakteru samych Holendrów; czy też pojęcie geniusza, którego siła indywidualności kruszyła determinizm Taine’owskiego środowiska; czy też wreszcie zdradza metafizyczne oblicze wiara Fromantina w ujawnianie się w obrazie osoby autora ze swoimi cechami charakteru („Ruisdael przedstawia się zazwyczaj naszym oczom jako człowiek prosty, uczciwy i mocny”<sup>23</sup>), a przynajmniej ze swoimi emocjami, które bez większego trudu da się w obrazie odczytać.

Ale też pojawia się Fromantin tutaj jako ten, który przemierzył swą drogę w przeciwną stronę – od metafizyki ku – ?

Muszę w tym miejscu przyznać, że rozpoczynający te rozważania cytaty z opisu *Męczeństwa św. Liwiniusza* został przeze mnie skomentowany w sposób niezgodny zapewne z intencją autora. Otóż Fromantin namawia co prawda czytelnika – widza, by zapomniał, iż chodzi tu o „nikczemne i dzikie morderstwo”, ale nie po to, jak sugerowałem, byśmy kontemplując harmonię obrazu poza obraz wykroczyli ku transcendentnemu znaczeniu – ale przeciwnie, byśmy w obrazie właśnie pozostali. Dokończmy ów cytat:

... ohydny ochłap psom na pożarcie; patrzmy jedynie na białego konia stojącego dęba na tle białego nieba, na złotą kapę biskupa, jego białą stulę, na psy w czarne i białe łaty, na cztery lub pięć plam czerni, na dwie czerwone czapki, na ogorzałe twarze i naokoło na szerokiej płaszczyźnie płótna na ten niezrównany koncert szarości, lazurów oraz jasnych i ciemnych sreber, a odczuwać będziemy już tylko promienną harmonię, najcudowniejszą być może i najbardziej niespodziewaną, jaką się Rubens kiedykolwiek posłużył (...)”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> E. Fromantin, op. cit., s. 138.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 33.