



KS. JAN SOCHOŃ

## ŚWIAT JAKO CIAŁO. MALARSTWO LUCIANA FREUDA

Książka Mateusza Solińskiego<sup>1</sup> nie jest biografią, uwypuklającą skandaliczne ekscesy malarza, bazującą na wątkach kontrowersyjnych, pobudzających masową wyobraźnię. Oczywiście, mogłaby taką być, ponieważ styl życia i zachowania brytyjskiego artysty wprost aż proszą się o tego rodzaju pisarską perspektywę. Jest jednak coś intrygującego i niepokojącego zarazem w jego widzeniu świata, historii, międzyludzkiej więzi; z jednej mianowicie strony włączonej – dzięki podszeptom dziadka Zygmunta Freuda – w przeszłość, w zdobycze kultury europejskiej, zwłaszcza starożytnego Egiptu, jak też w traumę, mającą swe źródła w tragicznych losach rodziny, wyniszczonej w obozach zagłady przez nazistów; z drugiej zaś poddawanie się emocjom niesionym przez doznania erotyczne, w szczególności natury homoseksualnej, gry w kasynie bądź wyścigi konne i wyścigi psów, bez których nie potrafił wyobrazić sobie codzienności oraz metodę twórczej pracy, kiedy to całym tygodniami zmagał się z modelkami, by uchwycić ich wewnętrzny rytm, intymność bycia, duchową prawdę prześwitującą przez cielesność i jej odarty z przepychu realizm.

### Architektonika ciała

Soliński o tym wszystkim wie, rozpoznając, że człowiek, wraz ze swoją fizycznością, stanowi jedyny i właściwy punkt malarskiego zainteresowania Freuda. Nawet jeżeli pojawiają się na obrazach artysty zarysy krajobrazów czy zwierzęta, służą one zawsze szerszej idei antropologicznej. Dlatego swoją rozprawę (pierwszą w piśmiennictwie światowym) skupił wokół tej właśnie kwestii: spostrzegania ludzkiego ciała w całej jego egzystencjalno-biologicznej architektonice. W jego ujęciu Freud okazuje się neonaturalistą, wpatrzonym w fizyczny wymiar ludzkiego ciała,

<sup>1</sup> Mateusz Soliński, *Lucian Freud. Malarz ciała*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2016.

zawężający go, zgodnie z duchem psychoanalizy, do „bryły unerwionego mięsa”, wykluczający z obszaru doświadczenia zagadnienia religijne czy wykraczające poza porządek uchwytny za pomocą narzędzi jakościowo-ilościowych. Człowiek zdaje się być tutaj pojmowany jako mechanizm o niemal zwierzęcym statusie ontologicznym. Być może z tej racji ciało, w swej najbardziej dotykanej, atawistycznej postaci, zyskało u Freuda wyróżnione miejsce, jako przedmiot nienasyconej żądz (także poznawczej), niecodziennego zachwyty, sfery, w której spełnia się człowiek, jako człowiek.

Bydgoski krytyk podjął spory wysiłek naukowy, przeprowadził kwarantannę badawczą w Londynie, zapoznał się z bogatą literaturą przedmiotu, przewertował katalogi wystaw Freuda, wywiady z artystą, jego wypowiedzi publikowane w najróżniejszych drukach zwartych, prasie brytyjskiej oraz filmach poświęconych twórczości malarza, by odważyć się na pewne uogólnienia, sytuujące jego dokonania w szerokim kontekście kulturowym, nie tylko powiązanych z historią europejskiego malarstwa, lecz także w perspektywie dokonań ściśle filozoficznych, nade wszystkim o zabarwieniu fenomenologicznym, egzystencjalistycznym oraz psychoanalitycznym. Zwrócił specjalną uwagę na tradycyjne, figuratywne „sposoby przedstawiania”, do których Freud nieustannie nawiązywał, przekształcając je, wpisując we własną wrażliwość, czyniąc z nich zasadniczy motyw osobistych twórczych propozycji. I okazało się, że, choć uchodził swego czasu za twórcę awangardowego, w istocie pozostaje jednym z ostatnich już być może kontynuatorów malarstwa operującego tradycyjnymi metodami sztuki portretowej, łączącej w jakiś przedziwny sposób „realizm” Nowojorskiej Szkoły abstrakcjonistów i wyjątkowy realizm Gustave Couberta.

### Neonaturalizm Freuda

Istotne w tym procesie okazały się lata 50. ubiegłego wieku, kiedy to malarz dokonał fundamentalnego zwrotu, porzucając elementy surrealizmu i niemieckiego ekspresjonizmu, dominujące we wczesnej twórczości, na rzecz precyzji każdej poszczególnej kreski, linii, czystości koloru, specyficznie rozumianego realizmu, będącego konsekwencją naocznej, skupionej obserwacji. Rozmiary obrazów zmieniają się; teraz są to już wielkie powierzchnie, na których pojawiają się portrety przeważnie osób bliskich Freudowi, z precyzyjnie wymodelowanym tłem, o fakturze ujawniającej najdrobniejsze szczegóły; możemy dostrzec na przykład każdy pojedynczy włoszek czerwonego dywanu, jak to ukazuje *Wnętrze na Paddington*. Następuje też przeobrażenie techniki malarskiej. Artysta tworzy stojąc przed osobą portretowaną; maluje na mokrej powierzchni, pędzlami twardymi, sprężystymi ze świńskiej szczeciny. Farba, jak pisze Soliński, przypomina „żywe” mięso, obrazy zaś wydają się być niebywale szokujące, okrutne czy nawet zgniłe i sztuczne. Tego rodzaju postawę wzmacnia fakt, że Freud podnosi niemal do najwyższych godności relację pomiędzy sobą-malarzem a modelem. Specyficzny charakter i formalna pulsacja jego dzieł biorą się z mocnego przekonania, że tylko nagie ciało ma w sobie tyle ekspresji, że jego twórcze przetworzenie może zbliżać, tak artystę, jak i odbiorcę, do doświadczenia samego istnienia, w najgłębszym wymiarze. Cieleśna



materia uwyrażnia bowiem nie tylko swoją ontyczną potęgę, lecz również wskazuje na prywatne odmienności każdej osoby portretowanej, jawność ich psychiki, niezmaćonej najmniejszym nawet cieniem nieautentyczności, tym bardziej że Freud najczęściej zapraszał do współpracy kolejne żony, dzieci, przyjaciół (nagich mężczyzn malował tylko wówczas, gdy charakteryzowała ich orientacja homoseksualna), choć nie stronił od osobistości powszechnie znanych, społecznie rozpoznawalnych. W każdym razie z wielogodzinnych sesji uczynił narzędzie malarskiego i egzystencjalnego podsycaenia emocji, „rozpoznawania” malowanej postaci, budowania nastroju, dzięki czemu unikał zbanalizowania, tak charakterystycznego dla kultury masowej, gdzie ludzkie ciało zostaje wyzute z naturalnych ograniczeń na rzecz idealnych proporcji, doskonałej figury, wykreowanych przez odpowiednie agendy reklamowe bądź ośrodki medialne.

Jednakowoż owo malarstwo materii zyskało znaczną popularność, wręcz sławę. Prezentowane przez Freuda ludzkie postacie wyróżnia osobliwa szczerość, jak gdyby sam artysta przenikał ich wnętrze, wydobywał to, co stanowiło esencję życia. Nie jest to klasyczny realizm, mimetyczne odzwierciedlenie zastanej rzeczywistości, ale swoiste jej przekształcenie, mające doprowadzać do uchwycenia prywatnego świata bohatera obrazu, może nawet odsłaniać pewne podświadome przeżycia. Dlatego tak istotne było dla Freuda – dzięki inspiracji Stanleya Spencera – ukazywanie nagich postaci; które uchwycone w swej naturalnej bezpośredniości, bez żadnych osłon (także kulturowych), anonsują ludzką materialność, przygodność istnienia. Freud fascynuje się zmysłowością, nie tylko dla niej samej, lecz rozpoznaje w niej podstawowy atrybut bycia człowiekiem, sprawiający, że odczuwa on swe zakorzenienie w błotności egzystencji, doświadcza kruchości i niekonieczności samego siebie, ale równocześnie wyjątkowego bogactwa oraz różnorodności widzialnego świata.

Takie też miało być malarstwo Freuda: konkretne, namacalne, zachęcające niemal do „wzrokowego dotyku”, pełne niepokoju; pobudzające do żywej współobecności z tym, co przedstawia, sprawiające niekiedy psychiczny dyskomfort. Nie ma w nim ani cienia sentymentalizmu, estetycznej wzniosłości, lśniącej barokowością kolorystyki; jest natomiast wyryty sam proces człowieczego przemijania, ślady „pracy czasu”, który wszystko i wszystkich odziera aż do kości. Soliński podkreśla, że ten twórczy mechanizm ma związek z nawiązywaniem przez Freuda do dawnych „naturalistycznych” i jednocześnie figuratywnych tradycji obecnych w malarstwie europejskim. Nie powtarza on jednak ich artystycznych gestów. Zawierza całkowicie swoim oczom, pomija zdobycze techniki, różnego rodzaju *camera obscura*, fotografię albo filmy; zdając się na indywidualne rozpoznania, na kontakt z żywym modelem, ponieważ liczy się nie tyle harmonia kształtów i kolorów (choć ma pewne znaczenie), ile raczej odkrycie tajemnicy człowieka, spowitej w jego cielesności i twardej materialności.

### **Poza metafizyką**

Owa tajemnica nie dotyczy jednak kwestii metafizycznych, to znaczy odnoszących się do relacji człowieka z różnorako pojmowanym Bogiem, ale zostaje przez



Freuda zawężona do wymiaru psychicznego, który to wymiar spełnia jednak ważne funkcje społeczne, umniejsza na przykład lęk przed niebezpieczeństwami i trudami życia, przynosi ulgę psychice indywidualnej, łagodzi egzystencjalny niepokój. W każdym razie Freuda interesuje człowiek cielesny, biologiczny, traktowany jako zbiór czujących komórek, nie zaś jako osoba wychylająca się poza obszar uchwytny zmysłowo. Chce odzyskać, by tak rzec, konkretność ludzkiego istnienia, zagubioną w abstrakcjach, w idealizacjach sztuki dwudziestowiecznej, znoszącej chirurgiczne spojrzenie na człowieka, tak bardzo frapujące samego Freuda. Stąd nie zajmują go tradycyjne akty, zawsze nieco uwzniośnione, wkomponowane w określone konteksty obyczajowe, ale tylko i wyłącznie „rozebrani ludzie” stający wobec wyzwania natury, podatni na niedogodności ludzkiego losu, zasadniczo bezsilni wobec jego ościenienia. Tutaj zwycięża fizjologia nad psychologią, związek przedstawianych postaci z materialną rzeczywistością.

Soliński opisuje najróżniejsze powinowactwa i więzi formalne Freuda z twórczością malarzy z przeszłości, zwłaszcza Couberta, van Gogha, Cézanne’a czy Constable’a. Śledzi obraz po obrazie przełamania, jakich dokonywał brytyjski artysta, by wyrazić swoją wizję życia, w której piękno zostaje zdyskredytowane, a może tylko przytłoczone ułomnościami ludzkiej natury, przybierającej dosyć „brzydkie” formy istnienia, odsłaniające korzenie człowieczego bytu. Zdaniem Solińskiego, Freud w bezlitośnie obnażonych przez siebie ciałach odnajduje (nie zawsze uświadomioną) prawdę o ludzkiej kondycji, to co „polimorficznie seksualne” i „zniekształcone przez przemoc i śmiertelne”. W konsekwencji brzydota stała się u niego instrumentem w walce z zastanym, konwencjonalnym widzeniem rzeczywistości, w tym zagadnień obyczajowych, w węższym sensie moralnych. Chodziło mu w każdym przypadku o prawdę egzystencji, próby jej odsłonięcia w całej autentyczności i ludzkiej wykładni.

Nie dziwi przeto, że w tak bezceremonialny sposób (jak powszechnie uważano) obeszł się z portretem królowej Elżbiety II, pozbawiając twarz monarchini z wszelkich powabów, z oficjalnego majestatu, które narzucała idealizująca wyobraźnia zbiorowa; ukazując starzejącą się kobietę w koronie, z wyraźnymi zmarszczkami, zmęczoną życiowymi wypadkami i przeżyciami. To był właśnie przykład Freudowskiego „realizmu”, niemającego wiele wspólnego z dokonaniem z propozycjami innych, współczesnych mu, realistów.

### **W kręgu tradycji realistycznej**

Niemniej jednak Freud z widoczną estymą odnosił się do malarstwa tradycyjnego, zwłaszcza do tych artystów, którzy przewalczali dotychczasowe wzorce realizmu. Jednym z nich był Mathias Grünewald. Jego tablice z ołtarza z Isenheim wzbudzały w nim nadzwyczajne poruszenie ducha, dawały stały impuls do tworzenia dzieł przejmujących realistycznych, wyzuty z piękności gotyckich obrazów z Madonną i świętymi. Najbardziej istotne było przecież, by zachować realistyczną miarę oglądu rzeczywistości, nie wkiąć się w estetyczne uwznioślenia, niszczące to, co w malarstwie najistotniejsze, mianowicie chęć zetknięcia się z namacalną materią życia, której nie sposób przezwyciężyć, warto zaś ją akceptować, włączyć w swoją



Freuda zawężona do wymiaru psychicznego, który to wymiar spełnia jednak ważne funkcje społeczne, umniejsza na przykład lęk przed niebezpieczeństwa i trudami życia, przynosi ulgę psychice indywidualnej, łagodzi egzystencjalny niepokój. W każdym razie Freuda interesuje człowiek cielesny, biologiczny, traktowany jako zbiór czujących komórek, nie zaś jako osoba wychylająca się poza obszar uchwytnej zmysłowo. Chce odzyskać, by tak rzec, konkretność ludzkiego istnienia, zagubioną w abstrakcjach, w idealizacjach sztuki dwudziestowiecznej, znoszącej chirurgiczne spojrzenie na człowieka, tak bardzo frapujące samego Freuda. Stąd nie zajmują go tradycyjne akty, zawsze nieco uwzniośnione, wkomponowane w określone konteksty obyczajowe, ale tylko i wyłącznie „rozebrani ludzie” stający wobec wyzwania natury, podatni na niedogodności ludzkiego losu, zasadniczo bezsilni wobec jego ościenia. Tutaj zwycięża fizjologia nad psychologią, związek przedstawianych postaci z materialną rzeczywistością.

Soliński opisuje najróżniejsze powinowactwa i więzi formalne Freuda z twórczością malarzy z przeszłości, zwłaszcza Couberta, van Gogha, Cézanne’a czy Constable’a. Śledzi obraz po obrazie przełamania, jakich dokonywał brytyjski artysta, by wyrazić swoją wizję życia, w której piękno zostaje zdyskredytowane, a może tylko przytłoczone ułomnościami ludzkiej natury, przybierającej dosyć „brzydkie” formy istnienia, odsłaniające korzenie człowieczego bytu. Zdaniem Solińskiego, Freud w bezlitośnie obnażonych przez siebie ciałach odnajduje (nie zawsze uświadomioną) prawdę o ludzkiej kondycji, to co „polimorficznie seksualne” i „znikształcone przez przemoc i śmiertelne”. W konsekwencji brzydota stała się u niego instrumentem w walce z zastanym, konwencjonalnym widzeniem rzeczywistości, w tym zagadnień obyczajowych, w węższym sensie moralnych. Chodziło mu w każdym przypadku o prawdę egzystencji, próby jej odsłonięcia w całej autentyczności i ludzkiej wykładni.

Nie dziwi przeto, że w tak bezceremonialny sposób (jak powszechnie uważano) obśzedł się z portretem królowej Elżbiety II, pozbawiając twarz monarchini z wszelkich powabów, z oficjalnego majestatu, które narzucała idealizująca wyobraźnia zbiorowa; ukazując starzejącą się kobietę w koronie, z wyraźnymi zmarszczkami, zmęczoną życiowymi wypadkami i przeżyciami. To był właśnie przykład Freudowskiego „realizmu”, niemającego wiele wspólnego z dokonaniem z propozycjami innych, współczesnych mu, realistów.

### **W kręgu tradycji realistycznej**

Niemniej jednak Freud z widoczną estymą odnosił się do malarstwa tradycyjnego, zwłaszcza do tych artystów, którzy przewalczali dotychczasowe wzorce realizmu. Jednym z nich był Mathias Grünewald. Jego tablice z ołtarza z Isenheim wzbudzały w nim nadzwyczajne poruszenie ducha, dawały stały impuls do tworzenia dzieł przejmująco realistycznych, wyzuty z piękności gotyckich obrazów z Madoną i świętymi. Najbardziej istotne było przecież, by zachować realistyczną miarę oglądu rzeczywistości, nie wikać się w estetyczne uwzniośnienia, niszczące to, co w malarstwie najistotniejsze, mianowicie chęć zetknięcia się z namacalną materią życia, której nie sposób przezwyciężyć, warto zaś ją akceptować, włączać w swoją



egzystencjalną wrażliwość. Freud pod tym względem pozostawał nieprzejednany. Zauważał w człowieku jakiś nieznośny ciężar, który, w rozumieniu Solińskiego, wiąże go ze wszystkimi niedolami i cierpieniami doczesności, co sprawia, że znika potrzeba udawania, nakładania osobistych i społecznych masek; człowiek po prostu staje wobec samego siebie w czystej naturalnej naoczności, nie poszukuje już idealnego piękna na wzór Platońskiego podążania za istotą absolutnego Dobra. Stara się natomiast zaakceptować własną nieuchronną przemijalność, nabierającą swoistego uroku – brzydotę.

Dalszą część dysertacji Soliński poświęca tropieniu związków i ewentualnych zależności pomiędzy dziełem Freuda a propozycjami współczesnych filozofów, szczególnie tych o fenomenologicznym nastawieniu. Przywołuje najpierw poglądy Merleau-Ponty'ego wiążące się z problemem „faktyczności”, cielesności, by w ich świetle przyjrzeć się temu, co odnajdujemy w malarstwie Freuda. Jakie z tej analizy wydobywa wnioski? Głównie to, że ciało nie daje się sprowadzić do widzialności, lecz powinno się brać pod uwagę wszystkie możliwe „zjawiska”, w jakich ono się objawia, czyli to wszystko, co bezpośrednio jawi się naszej świadomości, kiedy spostrzegany dany przedmiot. W działaniu malarskim jest to niezwykle istotne, ponieważ ważny jest ów przedmiot, czyli ciało, będące źródłem sensu. Nie ma bowiem innej drogi, jak tylko ta cielesna, poprzez którą malarz (każdy człowiek) styka się ze światem, włącza się w „zagadkę widzialności”, uwalniając się od zabójczego wpływu wyobraźni. Dlatego każde porzucenie więzi z ciałem musi powodować, w rozumieniu Freuda, wplątanie się w gąszcz fikcji oraz iluzji, co ostatecznie doprowadza do zraty tego, co w malarstwie najistotniejsze, a więc realnego, najbardziej bezpośredniego kontaktu z namacalną rzeczywistością. Soliński przekonuje, że poprzez wygląd ciała, jego najróżniejsze „przejawy” prześwieca osoba, jej prawdziwa twarz, często ukryta pod wieloma „maskami”.

Wskazuje również na związki metody twórczej Freuda z psychoanalizą jego dziadka Zygmunta, odsłaniając zasadniczo bezwstydną seksualność obrazów brytyjskiego twórcy, pokazując ich uwikłania w naukowe projekty autora *Kultury jako źródła cierpień*, ogniskujące się na przeświadczeniu, że sublimowanie popędów, ich kontrola umożliwia człowiekowi wybiecie się ponad roszczenia sztuki i religii, czyniąc go w pełni wolnym, kiedy zdaje się na naturalne style zachowania, pozbawione naleciałości tradycji i estetycznych ugrzecznień, nie wyłączając doświadczenia miłości. Jako zbiornik sił biologicznych, zostaje sprowadzony zasadniczo do sfery życia wegetatywnego przysługującego zwierzętom, działając głównie w służbie popędów, z nadzieją ich możliwie całkowitego zaspokojenia. Czyż końcem takiej antropologii nie jest, pozbawiona wychylenia ku transcendencji, śmierć?

### **Naga obecność**

Soliński, przypuszczam, potwierdza tę diagnozę, bo przecież – zdaniem Freuda, przynającego się do ateizmu – nie ma innego świata poza porządkiem materialnym, a duchowe to tylko (bądź: aż) wytwór aktywności mózgu. Ludzkie ciała to wyłącznie nagie ciała, pozbawione sakralnego wymiaru. Stąd też malarstwo Freuda, nie ma wątpliwości, istnieje bez metafizycznych kontekstów, przeznaczone dla



postmetafizycznej ery, epoki, w której takie nieprecyzyjne i ulotne pojęcia jak: istota, dusza, wieczność, ludzka natura oraz Bóg, wydają się nie tylko wyrazem pobłażliwości dla samego siebie oraz sentymentalizmu, ale bywają na tyle niebezpieczne, że należy je od samego początku pomijać. Freud był przeto najlepszym produktem kultury, która go stworzyła i wychowała. Dlatego z jego obrazów możemy nauczyć się wiele o nas samych, konkluduje Soliński słowami jednego z krytyków sztuki.

Znaczną część książki Soliński poświęca stylistyce płócien Freuda, ich powiązaniom z malarstwem współczesnym (ciekawe są porównania malarstwa Freuda z dziełem Francisca Bacona, jak też charakterystyka Szkoły londyńskiej); zastanawia się nad językiem ekspresji malarskiej, wyszukuje ukryte znaczenia określonych motywów podejmowanych przez Freuda, chociażby symboliki skupionej na wątkach zwierzęcych, zastanawia się bardzo wnikliwie nad fenomenem portretowanych twarzy, znaczeniem rycin artysty, które tworzył niejako w kontrze do młodzieńczych rysunków, wreszcie opisuje pewne techniczne kwestie dotyczące formalnych aspektów malarstwa Freuda. Nie zapomina o egzystencjalistycznym zabarwieniu twórczego myślenia Freuda, które wpływało na ostateczny kształt tworzonych przez niego portretów, zwłaszcza jeżeli chodzi o estetyczne zapatrywania J.-P. Sartre'a.

Z przywołanych tropów wyłania się obraz jednego z najbardziej oryginalnych i zarazem nieprzewidywalnych „malarzy ciała”, z jednej strony zafascynowanego starym realizmem, z drugiej zaś budującego niepowtarzalny świat, zredukowany do teryzmu, ograniczającego pole malarskiego i życiowego doświadczenia zaledwie do biologicznej wykładni, do natury, której jesteśmy częścią. Dlatego oglądał ciało niemal jak badacz nauk przyrodniczych. Z tej racji nie był skory do interpretowania swoich obrazów, rzadko w ogóle się wypowiadał; raczej poza nielicznymi podróżami, nie opuszczał swojej pracowni, czyniąc z niej „mały wszechświat”. Teoretycznie uważał, że godna tego miana sztuka nie powinna uzależniać się od życia, w praktyce jednak to życie właśnie zmuszało go do kompromisów, nie tyle artystycznych, ile raczej egzystencjalnych.

Książka Mateusza Solińskiego znakomicie zdaje sprawę z dylematów, jakie niosły i wciąż niosą obrazy Freuda. Jest nie tylko dobrym, metodycznie nienagannym studium na temat tej twórczości. Pokazuje zarazem krajobrazy sztuki nowoczesnej, przypominającej kłacze albo splot. Sztuką wszak staje się w swych najróżniejszych i nieprzewidywalnych przejawach samo życie, które okazuje się podstawowym materiałem artystycznym, znikają też granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuki. Zaczyna liczyć się intencja twórcza, sam proces tworzenia dzieła, nie zaś finalny efekt, niosący sobą konkretne treści czy jakości chociażby metafizyczne. Zamiast doskonałości formalnej, warsztatowej, mistrzostwa artystycznego pochwały zyskują „wytwory” prowokujące, skandalizujące, po prostu pomysłowe, nastawione na epatowanie wulgarnością, brzydotą, okrucieństwem bądź drastycznym seksem. Zasadniczym wyróżnikiem tego rodzaju dzieł jest akcyjność oraz zacieranie granic między nimi a praktyką życiową, artystyczne wykorzystywanie wszystkiego, co tylko możliwe, nie wyłączając strzępów doktryn filozoficznych, naukowych, reli-

gijnych itd. Mistyfikacja, anonimowość, ironiczność, łamanie konwencji, porzucenie utrwalonej przez wieki tradycji – oto niektóre widome znaki dzisiejszej sztuki. Soliński, na materiale stanowiącym przez malarstwo Freuda, tropi owe pęknięcia, próbuje ustalać jakieś sprawdzalne granice, decyduje się na pierwsze uogólnienia i propozycje terminologiczne. Jest wszelako krytykiem ostrożnym, nie szafuje zdecydowanymi opiniami, często posiłkując się opiniami licznych badaczy i znawców twórczości brytyjskiego artysty. Wie, że „mądrość czasu” weryfikuje pośpieszne sądy. To jedna z niezaprzeczalnych zalet recenzowanego opracowania. Sztuka, będąca niemal atrybutywnym wyrazem ludzkiej istoty, stanowiąca ważne narzędzie antropologicznego samopoznania oraz rozjaśniania tajemnic istnienia, nie poddaje się łatwym klasyfikacjom. Ale warto i należy podejmować trud coraz pełniejszego jej rozumienia, ujawniania źródeł i powodów, które sprawiają, że współcześnie przybiera tak nieprzewidywalne i nieobliczalne oblicze. Dzięki temu będzie można wpływać na to – dokonania Freuda nie są tutaj dobrym, niestety, przykładem – że prawda, dobro i piękno nie znikną z kulturowego horyzontu europejskiego społeczeństwa. Prezentowana książka jest ważkim znakiem, że powyżej wyrażona nadzieja przybiera realną postać i nie jest ledwie wytworem konserwatywnej utopii. ▣

*Warszawa-Bielany, kwiecień 2017 r.*