

Renato Guttuso — różne oblicza realizmu

Moje widzenie realizmu Doświadczenia i inspiracje

Po prostu — malarstwo jest jakimś wykładnikiem filozofii, prawdziwego stosunku do świata; malarstwo nie jest w stanie zafalszować istoty człowieka.

Jacek Sempoliński

Jeśli tak jest naprawdę, malarstwo staje się świadomym wyborem, zgodnym z własnymi upodobaniami i dążeniami. Nie będę też oryginalny w stwierdzeniu, że malowanie jest nieustannym zmaganiem się z sobą, swoimi nieumiejętnościami, tęsknotami, tym wszystkim, co nas otacza, fascynuje i daje bodźce do dalszej pracy. Na początku drogi wszystko wydaje się fascynujące, piękne i pełne wiary. Jednak, kiedy przychodzi refleksja, pojawiają się wątpliwości, odbierając wiarę w ideały. Realizm dzisiaj postrzegany jest jako regresja, jednak dla zwolenników „ręcznego malowania” wiąże się z potrzebą utrwalania świata tradycyjnymi środkami, mającymi swoją wielowiekową tradycję w formułowaniu obrazu sztalugowego. Poprzez obserwację rzeczywistości ujawnia się świat indywidualnych predyspozycji, który w malowaniu zmieniam zgodnie z moim wyobrażeniem i umiejętnościami, a stylizacja i osobiste upodobania nadają mu osobliwy charakter zabarwiony indywidualnymi wrażeniami i emocjami. To nie sztuka zmienia świat. Świat zmienia się na przestrzeni epok, a my podążamy jego tropem,

nadając wyraz naszym czasom. Potoczna bezpośredniość rzeczywistości zewnętrznej przełożona na język malarstwa ujawnia rzeczywistość wewnętrzną, za którą kryją się emocje i wzruszenia. Dlatego chciałbym w malowaniu odnosić się do spraw prostych, które dotyczą mnie w sposób bezpośredni. Malując, staram się znaleźć własne treści i to takie, które mogę wyrazić tylko w tej wybranej przez siebie formie, kierując się świadomością i pewnością wyborów. Tematami moich obrazów od wielu lat pozostają niezmiennie martwe natury, postacie, pejzaże. Zagadnienia te staram się pogłębiać poprzez uważną obserwację. Nawet jeżeli zmienia się mój stosunek do przestrzeni i formalnego rozwiązania, temat pozostaje ten sam, gdyż w nim upatruję źródło nieustannej inspiracji. Moje ostatnie realizacje odnoszą się do pejzażu miejskiego w kontekście natrętnej reklamy, a inspiracje ściśle związane są z fotografią, za pomocą której próbuję ukonkretnić własne przeżycia, aby znaleźć bardziej obiektywną formułę ekspresji.

Nachalna i krzykliwa reklama przypomina nam o konsumpcyjnym i banalnym aspekcie naszego życia. Nawet jeżeli jej nie akceptujemy, nie mamy wyboru, gdyż jesteśmy postawieni przed faktem. Nie chcę przez to powiedzieć, że wolę miasto sprzed roku 1989, ale w głębi ducha tęsknię za kameralnością i cichością dawnych ulic. Miasto postrzegam dzisiaj jako obraz pośpiechu, zbiorowisko anonimowości, przypadkowości i coraz większej obojętności wobec uczuć. To miejsce dające duże możliwości realizacji własnych potrzeb, nie pozbawione jest jednak niebezpieczeństw. Opuszczony dom w środku miasta nie robi na nas większego wrażenia, ale czy nie jest tematem pełnym wielu znaczeń? To rzeczywistość będąca znakiem naszych czasów, która kryje w sobie refleksję samotności i coraz większego wyobcowania. Samotność staje się normalnością w tempie współczesnego życia i nie przynosi wielkich dramatycznych doznań, ale być może jest okazją do głębszej refleksji nad przemijaniem, wątpliwościami i niepokojami w kontekście problemów egzystencjalnych. Nasze życie jest ciągłym przybliżaniem się do śmierci, któremu towarzyszą lęk i niepokój. Przechodząc codziennie obok przejeżdżających samochodów, mamy poczucie coraz większego zagrożenia.

Nie jest moim celem uczynić poetyckim to, co prozaiczne, próbuję jedynie zastanawiać się nad przemijaniem i istotą naszej wolności. Rzeczywistość przeżyta jest dla mnie tylko źródłem inspiracji, od niej wszystko się wywodzi, zmierzając wyłącznie ku rzeczywistości obserwowanej, bardziej obiektywnej.

Dlatego temat współczesny jest dla mnie tematem w pełni godnym podejmowania, gdyż dotyczy nas w sposób bezpośredni „tu i teraz”.

Obiektywność natury w moim przekonaniu jest tym bardziej widoczna, im intensywniej ją kontemplujemy. Aby uchwycić ruchliwe refleksy zmieniającej się rzeczywistości, często niezauważalne gołym okiem, nie można oprzeć się jedynie na obserwacji, trzeba zdać się na oko obiektywu. Jeżeli używam fotografii, to traktuję ją jako wzór zobowiązujący do precyzji, dający możliwość większej kontemplacji, dla powiększenia swojej wiedzy o obiekcie, a jednocześnie traktuję ją jako źródło inspiracji, nie stając się, mam nadzieję, biernym naturalistą. Skłonność do precyzji i umiłowanie do szczegółów są niekiedy istną udręką, która podcina skrzydła porywom wyobraźni, ale prowadzić może do osobliwych rozwiązań. Związane to jest niewątpliwie z predyspozycjami. Potrzebę większego skupienia i kontemplacji odczuwam zwłaszcza ostatnio, myślę jednak, że w rezultacie doprowadzi ona do zdecydowanie bardziej żywiołowych rozwiązań, dając możliwość trafniejszego określenia formy.

W twórczości Guttusa odnajduję pewną bliskość formy, jak również cech osobowych, które objawiają się poprzez gwałtowność ostrych kontrastów i w zdecydowanym rysunku, będącym wyraźnym elementem konstrukcyjnym obrazu. Ludzie i przedmioty w obrazach Guttusa narysowane są ciężką ręką i pozbawione tego wszystkiego, co w malarstwie nazywa się poezją. Przemawia przez nie doświadczenie ekspresjonizmu i kubizmu o wyostrzonym niekonwencjonalnym widzeniu. Dążąc do autentyzmu wypowiedzi Guttuso uważał, że musi oprzeć się przede wszystkim na własnych doświadczeniach, całkowicie odmiennych od wszystkich poszukiwań sztuki włoskiej. Cenię taką postawę, gdyż bez względu na modę i różnorodność poszukiwań tamtych lat potrafił odnaleźć swój własny rytm, tworząc wyrazistą i osobliwą wizję świata.

DLACZEGO GUTTUSO?

Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem *Czerwoną chmurę* z 1966 roku, a później *Café Greco*, to wystarczyło, aby odczuć dziwną i tajemniczą bliskość tego malarstwa, o którym nie wiedziałem jeszcze nic. Wtedy rozpoczęła się moja przygoda z Guttusem.

Guttuso urodził się 26 grudnia 1911 roku w Bagherii, niedaleko Palermo. Jego ojciec, geodeta, amator akwarelista, i matka Giuseppina de Amico, utalentowana pianistka, z powodu nieporozumień w swoim mieście dotyczących



ich liberalnych poglądów zarejestrowali urodzenie syna 2 stycznia 1912 roku w Palermo. To ten sam rok, w którym malarze futuryści ogłosili swój pierwszy manifest. Sztuka lat dwudziestych i trzydziestych we Włoszech rozwijała się dwutorowo, przesiąknięta tradycją futuryzmu upatrywała swe dalsze poszukiwania w abstrakcji geometrycznej i lirycznej. Jedyną opozycją do niej była „szkoła rzymska”, kultywująca figurację. Z tą nieformalną grupą w Rzymie Guttuso związał się już w czasie wojny. Jego koncepcja realistycznej konwencji i stylu heroicznego nie wspierała się na poczuciu nostalgii za przeszłością, lecz na prawdziwym szacunku dla dawnych i nowych mistrzów, z którymi chciał współzawodniczyć w sferze wartości estetycznych, nie rezygnując z ważnych treści. Patrząc na problem szerzej, twórczość Guttusa skłania się ku sztuce awangardowej, poprzez ekspresjonistyczne środki wyrazu lat trzydziestych i późniejszego zainteresowania sztuką Picassa w latach czterdziestych i pięćdziesiątych.

W latach czterdziestych Guttuso był rzeczywiście liderem ruchu, który — zwłaszcza biorąc pod uwagę spuściznę hiszpańskich artystów — rozwinął potencjał tak zwanego postkubizmu, dając w ten sposób impuls do abstrakcyjnych badań. Sam jednak pozostał wierny zasadom malarstwa figuratywnego, odchodząc od postkubizmu, kreując jednocześnie styl ekspresjonistyczny najpierw w stronę komentarza społecznego, a następnie opisu życia codziennego. Od wczesnych lat malarstwo Guttusa rozwijało się wielotorowo, przechodząc w ciągu całego życia malarza niezwyklej metamorfozę formalną, niezależnie od treści.

Długo zastanawiałem się nad tym, co sprawiło, że malarz podejmował tak liczne eksperymenty związane z kubizmem czy ekspresjonizmem. Co kryje się za tymi poszukiwaniami, czy przeskakiwanie z jednych środków wyrazu na drugie spowodowane było kompleksami artysty wobec współczesnej mu awangardy? Kontrowersyjne mogą wydawać się eksperymenty postkubistyczne. Kiedy oglądam się za siebie, coraz częściej zdaję sobie sprawę z tego, że do celu prowadzi nieraz okrężna droga i wiele czasu potrzeba na to, aby zaufać sobie i własnym możliwościom. Świadomość rośnie z upływem lat i nabywanym doświadczeniem. Tak wiele napisano na ten temat, a kiedy czyta się Maurizio Calvezi, wszystkie poczynania Guttusa są zasufladkowane i mają niewątpliwie swoje znaczenie w poszukiwaniu własnego „ja”. Zastanawiam się jednak nad autentycznością tych poszukiwań, czy nie przemawia przez nie pewien schematyzm i modna wówczas tendencja do tak zwanego kubizowania. Gwałtowne przejścia malarza od jednych artystycznych środków wyrazu do drugich mogą wydawać się na pierwszy rzut oka niestabilnym wahaniem między przeciwstawnymi systemami twórczymi. Jednak w rzeczy samej tak nie jest. W trakcie asymilacji elementów różnych kierunków zachodnioeuropejskiej sztuki, Guttuso przekracza ich wpływy i dopracowuje się bardzo osobistych form realistycznej wypowiedzi, opierając się przede wszystkim na narracyjnej stronie, która spełnia niezwykle ważną rolę w jego twórczości.

Wiele rzeczy dzisiaj jest już nieaktualnych, wpisują się one w problematykę sztuki tamtych lat. Pozostały jednak obrazy, które wytrzymały próbę czasu i bez względu na to, czy są zaangażowane politycznie, czy nie, zaskakują nadal świeżością, wyrazistością i siłą działania.

Guttuso doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że przyszły rozwój sztuki realistycznej zależy od ciągłych poszukiwań i wiedział, że musi dzia-

łać z napięciem i siłą obcą werystycznemu i dogmatycznemu kopiowaniu świata przedmiotowego. Wybrał drogę skomplikowaną i trudną. Nie zawsze prowadziła ona do wymarzonych efektów. Liczył się z tym, że współczesny obraz narracyjny musi posiadać surową prostotę i jednocześnie wydawało mu się, że tę surowość, dochodzącą prawie do ascezy, można zapożyczyć z kubizmu, w którym pociągała go również problematyka dynamicznego rozwiązania przestrzeni w obrazie.

W portrecie ojca, Gioachima Guttusa, z 1930 roku wyraźnie widoczny jest wpływ ekspresjonistów, a jeszcze bardziej realistów Nowej Rzeczowości. Obraz ociera się o stylistykę Ottona Dix'a. Malowany jest twardo i sztywno, nie ma w nim kompromisów. Twarz sprawia wrażenie wykrojonej nożem płaskorzeźby, a o wyglądzie całości decyduje drapieźny rysunek. Wyraźnie widoczna jest tutaj kontynuacja doświadczenia figuratywnego z mocną inklinacją rzeźbiarską, ale o charakterze ostrym i niespokojnym, bardzo różniącym się od stylu rysunku Novocento. Te mocne cechy indywidualne wyróżniały twórczość Guttusa spośród włoskich poszukiwań prowadzonych przez Carla Carrę, Fausta Pirandella, Massima Campigiego, Maria Sironiego i Giorgia Morandiego. Gwałtowność i energia kompozycji młodego artysty porównywalne są do rzeźb Marino Mariniego. Obraz *Kobieta marynarza* (1932), namalowany w wieku lat dwudziestu, odzwierciedla tę tendencję, wprowadzając element ekspresyjny w postaci mocnego kontrastu między niebem a ziemią, sugeruje niepokój i poczucie zagrożenia, które są wyrazem samotności artysty. Różnorodność twórczości Guttusa widoczna jest w jego pracach powstających od najmłodszych lat. Żywo interesował się twórczością mistrzów dawnych i poczynając od *Ucieczki z Etny* (1938–1939) tworzył dzieła wyjątkowo dużych rozmiarów, inspirując się twórczością wielkich malarzy minionych epok, także w kategoriach kompozycji. Cytował w tym względzie El Greca, Caravaggia, Goyę, aż po Van Gogha, Cezanne'a i współczesnego mu Picassa.

Zamarła akcja *Ucieczki z Etny* zbudowana jest w formie kompozycji klinowej. Posiada dwie krzyżujące się przekątne z upadłą postacią i przewróconym krzesłem na środku, co wydaje się zapożyczone od Caravaggia (*Męczeństwo św. Mateusza*). Obraz malowany jest szeroko i zamasyście, co formalnie zbliża go do *Rozstrzelania na wsi* (1938). Treść z kolei naszpikowana jest magicznymi przedmiotami i archaicznie wyglądającymi postaciami.

Jeśli chodzi o zawartość treści w obrazie Guttusa, to widoczna jest w nim wyraźna analogia do malarstwa Beckmana tego samego okresu.

Zainteresowanie Guttusa malarstwem Picassa wyprzedza w czasie powstanie *Guerniki*. Choć formalny język Picassa w malarstwie Guttusa nie został nigdy użyty, jednak jego wpływ był widoczny w takich obrazach, jak *Dziewczyny z Palermo* (1940), tytuł świadomie nawiązuje do *Panien z Awignon*, czy ekspresyjnym portrecie swojej żony *Mimise w czerwonym kapeluszu* (1940). Podobieństwa widoczne mogą być w niektórych martwych naturach okresu postkubistycznego. Nie zmieniły one jednak w najmniejszym stopniu struktury malarstwa Guttusa, wychowanego na mocnym kolorze i kompozycji zbudowanej z mas podlegających ekspresjonistycznej formie, ale nigdy nie zredukowanych do powierzchownego zafascynowania stylistyką Picassa. Jeszcze jednym argumentem przemawiającym za odmiennością Guttusa jest jego stosunek do przestrzeni. Podążał on bardziej w kierunku realistycznej iluzji trójwymiarowości, nie ulegając symultanicznej przestrzeni kubistów, tak jak miało to miejsce w postkubizmie. Podobieństwa mogą być widoczne w samym temacie odnoszącym się do tragedii dziejących się na świecie. Ale jeżeli Picasso wyraził cały dramat hiszpańskiego ludu w obrazach symbolicznych, to Guttuso przeszedł do realistycznej interpretacji tematu, zrealizowanej w formie przedmiotowej, dając tym samym do zrozumienia, że metoda realistyczna nie umarła, jak sądziło wielu zachodnioeuropejskich malarzy, wręcz przeciwnie, ta metoda może dawać najgłębsze i prawdziwe odbicie rzeczywistości.

Lata czterdzieste to okres niezwykłych kompozycji figuralnych i martwych natur. Nie mogą pominąć tutaj tematu martwej natury, gdyż zajmuje ona szczególne miejsce w twórczości malarza. Od najmłodszych lat do końca życia temat martwej natury pojawiał się u Guttusa w najróżniejszych formach, począwszy od ekspresyjnych przedstawień szeroko malowanych, poprzez eksperymenty postkubistyczne, do tych pogłębionych i zmodyfikowanych przez kontemplację. Malował często przedmioty na stole w scenie rodzajowej, na przykład w *Ukrzyżowaniu* (1940–1941), ale przede wszystkim martwa natura stanowi odrębny temat. Martwe natury ułożone są z przedmiotów codziennego użytku i narzędzi pracy; nie są piękne w potocznym znaczeniu. Często odwołują się do symboliki i świata znaczeń. Można by doszukiwać się tutaj analogii do XVII-wiecznych martwych natur mistrzów

holenderskich. Posiadają one jednak inny kontekst. Z pozoru niewinna martwa natura po uważnym prześledzeniu staje się grą znaczeń. Młotek stanowi narzędzie pracy, pistolet symbolizuje walkę, wiklinowy kosz to atrybut chłopca zbierającego ziemniaki. Martwe natury z lat czterdziestych i pięćdziesiątych malowane są niezwykle dynamicznie, nie ma w nich wielkiej dbałości o kompozycję. Często sprawiają wrażenie przypadkowo i niedbale rozrzuconych przedmiotów. Ożywione silnymi kontrastami i mięsistą materią wyrażają całą prawdę o ich zwyczajności i wewnętrznym życiu tej nieożywionej materii. W pełni ujawnia się tutaj temperament malarza i jego bardzo emocjonalne widzenie świata.

Całe rozgoryczenie i tęsknoty tego okresu eksplodowały powstałym w latach 1940–1941 dużym płótnem *Ukrzyżowanie*, jednym z jego najważniejszych obrazów i jednym z bardziej znaczących dzieł XX wieku. Malarz zwraca się do tradycyjnego tematu biblijnego, kojarząc go z rzeczywistymi, konkretnymi ludźmi zamordowanymi i zmasakrowanymi przez stosowanie tortur. On sam wyjaśnia znaczenie dzieła:

To jest czas wojny, chciałem namalować mękę Chrystusa jako współczesną scenę, jako symbol wszystkich tych, którzy z powodu swoich przekonań cierpią zniewagę, są więzieni i torturowani.

Ten obraz, który dostał drugą nagrodę na Premio Bergamo w jesieni 1942 roku, sprowokował kontrowersje na tak szeroką skalę, że Watykan zabronił wiernym oglądać płótno.

Można domyślać się, że obraz w latach czterdziestych mógł szokować. Kompozycja wydaje się dość odważna, zrywająca z dotychczasową ikonografią w sposób radykalny. Pomiędzy dwoma łotrami rozpiętymi na krzyżach Chrystus, którego owija płótnem naga kobieta. Wszyscy są obnażeni i mają symbolizować odniesienie do wolności wyznań i poglądów. Nic więc dziwnego, że obraz może prowokować i obrażać uczucia religijne, nie to jednak miał na celu Guttuso. Wizerunek konia z odwróconą głową na pierwszym planie jest najprawdopodobniej nawiązaniem do *Guerniki*. Nie jest wykluczone, że malując ten motyw miał przed oczami ten sam obraz, co dziesięć lat wcześniej Picasso. Był bowiem przekonany o tym, że Picasso zaczerpnął inspirację do tego konia i ciał leżących przy jego nogach ze zna-

nego dzieła malarza sycylijskiego XV wieku — *Triumfu śmierci* w Pallazzo Scalani w Palermo. Deformacje Picassa zastąpił Guttuso dramatyczną wyrazistością figuralnego przedstawienia. Kolor w obrazie jest gwałtowny i wyraża całą dramaturgię postaci i obiektów. Jeździec na błękitnym koniu przeciwstawiony jest czerwonemu łotrowi na krzyżu, który staje się formą znaku. Kompozycję charakteryzuje duży stopień komplikacji, nagromadzenie postaci, przedmiotów, fragmentów pejzażu, co może sprawiać wrażenie mało czytelnej gmatwaniny. Jednak poprzez umiejętne użycie kontrastów kompozycja staje się przestrzenna. Ten stopień komplikacji — to dość charakterystyczna cecha wielkoformatowych kompozycji Guttusa. Przejawia się tu temperament malarza-rysownika, który szczerlnie wypełnia formami całą płaszczyznę obrazu, nie pozostawiając wolnych miejsc. Postać ukrzyżowanego Chrystusa owijanego płótnem umieszczona jest w centrum obrazu. Kompozycja jest utrzymana w lokalnym kolorze i rozświetlona, jakby malarz chciał szczególnie zaakcentować wagę tych postaci, przeciwstawiając je ostrym, chromatycznym kontrastom nagiego żołnierza na błękitnym koniu i czerwonego łotra na krzyżu. W obrazie uwidocznia się pewna tendencja do upraszczania i syntetyzowania rzeczywistości, która z czasem zamieni się w bardziej uważną i wnikliwą obserwację.

„Wpadł w absurd” — tak „*Illustrazione Italiana*” zarzuciła malarzowi brak szacunku dla ikonograficznych wątków Pisma Świętego, którego zasad nigdy nie przekraczali najwybitniejsi mistrzowie. Tym niemniej w 1942 roku, w gorącej atmosferze ogólnego niezadowolenia, oficjalna krytyka nie odważyła się odebrać malarzowi nagrody. Wtedy Guttuso był już członkiem Komunistycznej Partii Włoch. W tym samym czasie zaprzyjaźnił się z Alberto Moravią i Antonello Trombadorim. W 1943 roku, kiedy ruch antyfaszystowski przekształcił się w potężny front narodowy i oparował całe Włochy, malarz dołączył do partyzanckiej południowej brygady im. Garibaldiego.

ZIMNA WOJNA (LATA 1950–1960)

Kiedy Guttuso, pionierski malarz Włoch, przybył do Londynu, jego pozycja w rodzinnym kraju była ugruntowana. Cieszył się sławą i uznaniem, które jednak miały podwójne oblicze: sukces wśród szerokiej publiczności i zarazem zła opinia wśród przeciwników politycznych składały się na

jego popularność. Patrząc na problem szerzej, Włosi nie byli zbyt zainteresowani sztuką współczesną, gdyż żyli i nadal żyją wielką spuścizną sztuki wieków minionych. Podobnie rzecz miała się na zachodzie Europy, tyłu samo miał Guttuso zwolenników, co przeciwników. „Nie znam obecnie żadnego młodego malarza w Europie, którego uważałbym za bardziej utalentowanego, bardziej znaczącego albo który byłby większą indywidualnością” pisał o nim Douglas Cooper w 1950 roku.

Obrazy Guttusa wystawione w 1948 roku na Biennale w Wenecji spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem czołowych brytyjskich krytyków z Herbertem Readem na czele. Do zwolenników dołączył John Fleming, dla którego znaczenie Guttusa miało charakter formalny i polegało na sposobie, w jaki rozumiał on i wcielał zagadnienia malarstwa kubistycznego i postkubistycznego. Nie uwzględnił Fleming jednak żadnych aluzji do zaplecza politycznego artysty, a była to przecież sprawa kluczowa, i brak informacji na temat przekonań politycznych Guttusa pozwalał na analogię z młodymi artystami brytyjskimi, którzy mało mieli wspólnego z zainteresowaniami Włocha. Można powiedzieć, że Guttuso samodzielnie sformułował własną doktrynę sztuki zaangażowanej, opartą na poszukiwaniach formalnych odnoszących się do ekspresjonizmu i kubizmu. Dla zwolenników modernizmu, formalizmu i abstrakcji oraz krytyków realizmu społecznego i socjalistycznego Guttuso stał się głównym celem ataków. Patrick Heron i David Sylvester popętili go i zakwestionowali jego artystyczne zdolności, a przekonania polityczne odrzucili. Sylvester uznał twórczość Guttusa za artystyczną porażkę, a w 1955 roku ujawnił polityczne implikacje, które leżały u podłoża krytyki czysto estetycznej. Ponadto zarzucił artyście, iż posiada dar teatralnego upraszczania kondycji ludzkiej, który jest znamieny dla wszystkich propagandzistów komunistycznych. Sylvester sugerował, iż uznanie dla Guttusa bierze się z chęci zachodnich komunistów znalezienia kogokolwiek, czyje malarstwo byłoby zgodne z „duchem partii”. Niestety, te oskarżenia wydają się być zasadne, gdyż pokrywają się z chwalebnyymi recenzjami Rusakowa po wystawie w Moskwie i Leningradzie.

Lawrence Gowing określił Guttusa jako antyhumanistę. Zakwestionował jego stosunek do przemocy i podważył rzekome współczucie dla ofiar. To, o czym mówił Gowing było jednym z elementów wieloznaczności poglądów politycznych zachodnich intelektualistów. „Wieloznaczność stanowiska



Guttusa jest tą samą dwuznacznością, która uznaje komunizm winnym zdrady wartości ogólnoludzkich, w których imieniu przemawia”. W latach pięćdziesiątych sztuka zachodnioeuropejska postrzegana była jako ta, która tworzy nowe światy. Jej obszar był odrębny i swoisty, nastąpił wyraźny zwrot w kierunku własnego „ja”. Guttuso sprzeciwiał się takiemu stanowisku, gdyż twierdził, że jest mieszkańcem planety Ziemia i twardo po niej stąpając ma-

luje to, co można zobaczyć i dotknąć, tak jak Courbet i Millet. Na przekór wydarzeniom poszedł pod prąd, mając poczucie misji. „Realizm dzisiaj nie jest szkołą malarską ani skłonnością gustu w kierunku takiego czy innego momentu w historii sztuki, ale historycznym, dialektycznym pojęciem związanym z teraźniejszością i ściśle łączącym się ze współczesną rzeczywistością i kulturą” — tak twierdził Renato Guttuso podczas dyskusji na temat sporu między realizmem a abstrakcją, która miała miejsce 21 marca 1955 roku w Instytucie Włoskim na Belgrave Square w Londynie. Dla niego i jego sprzymierzeńców sztuka miała zastosowanie praktyczne i rolę społeczną do odegrania. Realizm nie mógł więc być kwestią prywatnego wyboru estetycznego, tak jak w przypadku surrealizmu czy ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Kiedy przez Davida Sylvestra została ujawniona cała prawda dotycząca inklinacji politycznych Guttusa, efekt był taki, że w połowie lat pięćdziesiątych, w szczytowym okresie zimnej wojny, marksistowskie poparcie dla Guttusa jako artysty politycznie zaangażowanego przeważało nad uznaniem dla jego zdolności artystycznych.

Wraz ze wzrostem w Europie tendencji do utożsamiania Guttusa z komunizmem jego pozycja artystyczna uległa osłabieniu. Ale dla skrajnej lewicy był nadal światłem nadziei. I tak, w 1955 roku odbyła się druga wystawa artysty w Londynie. Tym razem John Berger, a nie Douglas Cooper napisał wstęp do katalogu, a przedmiotem uznania stał się społeczny wymiar twórczości Guttusa. Zauważył on, że na artyście spoczywa odpowiedzialność nie tylko za to, co jego pędzel robi z płótnem, ale również za to, co jego płótno robi z tymi, którzy na nie patrzą. Wychwalając polityczne zaangażowanie i społeczny wymiar sztuki Guttusa, chciał jednocześnie nakreślić sytuację sztuki brytyjskiej, której najpełniejszym wyrazem był „antyhumanistyczny” indywidualizm Francisa Bacona, jako skrajnie różny od pozytywnego, kolektywnego ducha Guttusa i jego rodaków. I tak jedni „pluli” na drugich nie pozostawiając wątpliwości za kim stoi prawda ogólnoludzka. Ale tak naprawdę historia oceni, a może już to zrobiła, co jest tą wartością niepodważalną. Nie pozostał Guttuso dłużny krytyce zachodnioeuropejskiej. Broniąc swojego stanowiska w tekście o XXVII Biennale w Wenecji nazwał wystawę „jarmarkiem snobizmu”. Dużą odwagą wykazał się też, nazywając wystawę surrealizmu „wielkim cmentarzyskiem samobójców”. W tekście wyczuwalna jest wyraźna niechęć dla całej sztuki Europy Zachodniej.

Nazywając ją „formalistycznymi nowinkami”, zrobił Guttuso istną „lewatywę moralną” całej ówczesnej awangardzie.

Sam autor wystawił na Biennale w 1954 roku obraz *Boogie Woogie w Rzymie* (1953). Obraz oddaje atmosferę wieczornej zabawy. Temat sam w sobie jest radosny, zastanawiają jednak zatroskane miny uczestników zabawy. Niepokojąca atmosfera zdradza egzystencjalną beznadziejność patrzącej w pustkę dziewczyny, jest personifikacją stanów uczuciowych młodych ludzi stojących przed życiowymi wyborami. Obraz jest widocznym dialogiem z Mondrianem; samym tytułem Guttuso parodiuje nazwę obrazu Mondriana *Boogie Woogie w Nowym Yorku*. Reprodukcję jego umieszcza na ścianie kawiarni i tym samym zderza dwie zasady w sztuce: założenie abstrakcyjnej gry geometrycznych brył i realistyczny wizerunek zdarzenia. W rozwijaniu tego motywu malarz wydziela ubrania tańczących w kratki i w pasy, przeciwstawiając ich żywiołową dynamikę statycznemu schematowi Mondrianowskich ujęć prostokątów. „To jest krytyka nie tyle samego Mondriana, co amerykańskiej młodzieży studenckiej i modnych powiewów filozofii egzystencjalnej” — tak Guttuso skomentował swój obraz. Jest w tym jakiś paradoks, gdyż sam Guttuso skrzętnie ukrywał hipochondrię romantycznego intelektualisty i rozterki egzystencjalne. Wielkoduszny humanista, w głębi serca chował gorzką samotność. Ten stan ducha odreagowywał malując i rysując, demonstrując zarówno optymizm zaprzeczający wrodzonemu, sycylijskiemu pesymizmowi, jak i witalność, w której jednak pobrzmiwają akcenty śmierci.

Do mniej udanych obrazów o intencjach epickich należy powstały w tym okresie programowego realizmu obraz *Bitwa o most admirałski* (1950–1951). Scena przeniesiona w XIX wiek istotnie jest artystyczną porażką. W gmatwaniu kłębiących się w walce na moście postaci treść obala formę szablą i to jest jeszcze jeden przykład tego, jak nadęty temat pokonał malarstwo.

Pewnym zwrotem w twórczości Guttusa jest nieco późniejszy obraz *Plaża* (1956), nagrodzony na Biennale w 1956 roku; według Bergera to największe dzieło Guttusa, głównie ze względu na temat. „Potrzeba znacznie więcej wyobraźni, aby uczynić scenę rozrywki heroiczną bardziej niż scenę walki czy pracy”. Ta olbrzymia scena wypoczynku, która daje wyraz radości życia, zapowiada nowy rozdział w twórczości malarza. I tu znowu widoczna jest wyraźna analogia do Beckmana, jego *Der Strand* wyraża tę samą ideę

zwyczajnej egzystencji. Każda z przedstawionych figur ukazana jest z podkreśleniem jej indywidualności. Mężczyzna, który niesie dwa wiosła, wydaje się odgrywać rolę marynarza, pilota płynącego z teraźniejszości wstecz, w mityczne czasy. W *Plaży* wyrażona została naturalna i organiczna więź natury i człowieka. Przedstawiona jest nie jako marzenie malarza o „złotym wieku człowieczeństwa”, lecz jako radość istnienia rosnąca do gigantycznych wymiarów, podobnie jak rozbudowany utwór muzyczny, w którym każdy śpiewak ciągnie swoją nutę we wspólnym chórze. Żadna poza, żaden gest nie powtarzają się, każdy wprowadza swoją indywidualną cechę w szeroko rozwiniętą kompozycję, podobną do kadru panoramicznego filmu. Obserwując każdą z osobna sylwetkę, dostrzegamy coś znajomego w tym, jak zasnął człowiek ściskając w dłoni papierosa, jak przestępuje przez swoją przyjaciółkę mężczyzna aby przykryć ją kocem, jak czyta książkę, leżąc na brzuchu dziewczyna, a dzieci robią fikołki na piasku. Malarz pokazuje wolną, niczym nieskrępowaną radość ludzi w obliczu natury. Nieco inny aspekt posiada wcześniejszy obraz *Kopalnia siarki* (1948). W zestawieniu z witalnością *Plaży* ukazuje on dramatyczne losy sycylijskiej biedoty. Te dwa obrazy to kontrast bogatej Północy i biednego Południa, to dwa światy, w których żyją ludzie w jednym kraju. Ten nie najszczęśliwszy okres twórczości, choć nie pozbawiony porywów wyobraźni, zamykają pogodne krajobrazy sycylijskie i martwe natury, gdzie malarz powraca do eksperymentów postkubistycznych i ekspresjonistycznych, które w latach sześćdziesiątych przerodziły się w pełnokrwisty realizm.

EWOLUCJA DOJRZALEJ TWÓRCZOŚCI, REFLEKSJA O LATACH 1960–1987

Z początkiem lat sześćdziesiątych wyczerpało się polityczne zaangażowanie Guttusa, a skoncentrował się on na problemach czysto malarskich. Do najbardziej charakterystycznych i interesujących obrazów tego okresu należą wielkoformatowe kompozycje figuralne i martwe natury, które nawiązują do postkubistycznych obrazów lat czterdziestych. Wśród nich najbardziej znaczące to *Portret ojca Gioachimo Guttuso* (1966), *Malarz powozów* (1966), *Czerwona chmura* (1966) *Journal mural: Mai 1968* (1968), *La Vucciria* (1974), *Noc Gibellinów* (1970) *Café Greco* (1976), *Van Gogh niesie swoje obcięte ucho do burdelu w Arles* (1978), *Wieczorna wizyta* (1983). Malarz koncentruje

się przede wszystkim na przyczynie powstawania obrazu, a wizja artysty jest bardziej przejrzysta. W ciągu całego życia twórczość Guttusa przechodziła nieustannie ewolucję formy, niezależnie od tematu. W niewielkich odstępach czasu pojawiały się obrazy malowane żywiołowo i ekspresyjnie, a obok nich strukturalne, postkubistyczne, poddane kontemplacji, charakteryzujące się większym skupieniem i syntezą formy. Ale malarstwo lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to przede wszystkim realizm w pełnym znaczeniu tego słowa, nie pozbawiony gwałtownych zestawień kolorystycznych, posiadający bardzo wyraźną konstrukcję rysunkową. To najbardziej charakterystyczny etap dojrzałej i sprecyzowanej twórczości artysty. Od tej pory próba jej zdefiniowania staje się trudna, gdyż posiada ona bardzo osobliwą formę dialogu samego z sobą, a jest postrzegana jako odizolowana w skali światowej. W realizmie Guttusa wyczuwalny jest gwałtowny i ognisty temperament południowca, namiętnego i szczerego, autentycznie przeżywającego świat. Po wielu doświadczeniach ekspresjonistycznych, kubistycznych czy postkubistycznych malarz sformułował własną, osobliwą doktrynę realizmu „narracyjnego”. To pełnokrwiste malarstwo epatuje siłą wyrazu przeżytych zdarzeń, przywołuje wspomnienia, wielkie postaci, ale opowiada też o sprawach codziennych.

Nie mogę oprzeć się bardziej precyzyjnemu omówieniu kilku obrazów tego okresu, gdyż należą one do moich ulubionych i upatruję w nich bliskie mi formy, charakterystyczne dla rysownika. Rysunek zaś w sposób najbardziej bezpośredni wyraża stosunek malarza do rzeczywistości. Realizm Guttusa obejmuje wszystkie przeznaczone do ujęcia w nim obszary życia codziennego, publicznego i prywatnego. „Maluję rzeczy, nie idee. Jeżeli rzeczy są namalowane dobrze, pojawiają się wtedy i narzucają idee”. Ta wypowiedź potwierdza się w *Czerwonej chmurze* (1966). Przedmioty, które gromadzą się w pracowni, w zależności od kontekstu, w jakim je malarz przedstawił, przybierają inną wymowę. Maszynka do gotowania, patelnia, jajko, szczypce, koszyk, młotek, chleb, rewolwer, czaszka — każdy z tych przedmiotów namalowany jest i przedstawiony z tą samą przenikliwością, tak jakby został właśnie odkryty. Przy lakoniczności formy, sugestywności, z jaką namalowane są przedmioty pozbawia nas wątpliwości, że malarz „poszedł na skróty”. Martwą naturę buduje Guttuso z ostrych zestawień chromatycznych, z dużą trafnością, zachowując świeżość i wyrazistość rysunku, ustawia przedmioty

szeregiem, jeden obok drugiego. Na drugim planie pojawia się czerwona płaszczyzna szeroko malowana, niczym chmura wpadająca do wnętrza o zachodzie słońca, symbolizując flagę nadziei i wolności. Duża, czerwona płaszczyzna podkreśla działanie przedmiotów-symboli, naładowanych różnorodnymi, ukrytymi znaczeniami. Jajko to nowe życie, chleb — dobrobyt, wyciśnięte tuby farby — warsztat pracy, rewolwer — walka, książki — humanizm, czaszka barana powraca tutaj jako symbol wojny domowej w Hiszpanii, a rozłupany orzech to nieuchronna śmierć. Czerwona płaszczyzna, która pokrywa w tle całą powierzchnię obrazu, jest niewątpliwie spontanicznym zabiegiem malarza wynikłym w trakcie procesu powstawania obrazu. To działanie przypomina nieco płaskie, plakatowe tła z obrazów Bacona, nie wydaje mi się jednak zapożyczone z jego malarstwa. Pozostawione fragmenty błękitu w lewym górnym rogu i kobaltowe w prawym dolnym wskazują na autentyczność spontanicznej decyzji. Ręka malarza prowadzona poprzez jego wrodzoną intuicję pozostawia śmiałe gesty i szerokie pociągnięcia pędzla. Momentami Guttuso wydaje się być nieokiełznanym gwałtownikiem podejmującym zuchwałe i odważne decyzje, które niewątpliwie dodają jego malarstwu wyrazistości.

W obrazach lat sześćdziesiątych w pełni ujawnia się dojrzały i osobliwy styl malarza o wyostrzonym, niekonwencjonalnym widzeniu, w którym artysta rozszyfrowuje rzeczywistość i odkrywa jej tajemnice.

Rozważać wartości malarstwa ze względu na realistyczność, to znaczy być prowadzonym ręką malarza i postrzegać wyraźnie to, co widoczne. Tylko w ten sposób malarz sprawia, że widzimy to, co niewidoczne.

Bohaterem obrazu zatytułowanego *Malarz powozów* (1966) jest postać bez głowy, jakby ta została zamazana przez błękit nieba. Ten dość ryzykowny, enigmatyczny zabieg powoduje, że jej identyfikacja pozostaje niemożliwa, identyfikacja nie pojedynczej osoby, ale całej rodziny, do której Guttuso dołączył. Niewątpliwie ten obraz przywołuje wspomnienia z dzieciństwa i pierwszego nauczyciela Guttusa, którym był malarz powozów Emilio Murdalo. Kompozycja obrazu wyraźnie dzieli płaszczyznę po przekątnej, a głównym motywem jest ręka malarza uniesiona w geście malarskim, wsparta o malsztek. Widoczna jest tutaj pewna nonszalancja i zamierzona,



brawurowa szkicowość nadająca obrazowi świeżość. Pozostawione fragmenty białego płótna są zamierzonym zabiegiem formalnym, wskazującym na umowność i otwartość kompozycji, pozostawiając tym samym miejsce na następny obraz.

Nie jest to jedyne płótno, w którym malarz pozwala sobie na niedomówienia. Można zastanawiać się co jest ich powodem, czy wygasające emocje, czy może ich rozluźnienie — z pewnością nie. Idzie za tym świadomy, przemyślany proces budowania obrazu, otwierając drogę temu, co niepoznawalne i niewidoczne. Jest w tym jakiś pierwiastek metafizyczny, nieracjonalny. Neorealizm Guttusa świadomie nawiązuje do ekspresjonizmu wyrazistością i siłą wypowiedzi. Ekspozuje nie tylko zewnętrzną rzeczywistość, ale staje się emanacją stanów duchowych, teatrum jego aktorów, uwikłanych w życiowe troski opowiadające o egzystencjalnej beznadziejności dnia codziennego. Malarz sprzeciwia się im, a współczucie rodzące się z potrzeby wizji świata lepszego niż w rzeczywistości stawia go w świecie wartości idealistycznych. Bliski jest idealistycznej filozofii Crocego. Guttuso jest teraz na polu międzynarodowym wielkim indywidualistą, zajmującym się rozwijaniem malarstwa, które można definiować jako prozatorskie lub w wielu przypadkach pełne wyznań. *Van Gogh niesie swoje ucięte ucho do burdelu w Arles*

z 1978 roku — ten wstrząsający obraz jest dialogiem z wielkimi umarłymi i wzorami, z historią rozumianą jako pulsujące przenikanie się przeszłości i terażniejszości. Malarz utożsamia się w swojej samotności z samotnością, cierpieniem i chorobą Van Gogha opuszczonego i zrozpaczonego, który chce zapłacić za miłość obcym uchem przyniesionym w gazecie. Podając je komuś kto stoi tyłem, chce jakby wtajemniczyć go we własne sekrety i uczynić swoim współnikiem. Erotyka przedstawiona na obrazie, owiana tajemnicą, ujawnia być może najbardziej skryte myśli malarza. Van Gogh przynosząc ucięte ucho przekroczył granicę szaleństwa, odkrywając je przed wszystkimi, a przed przekroczeniem jej wzbraniał się Guttuso.

Popatrzmy teraz na Guttusa nieco inaczej, od tej drugiej strony — intymnej, w której ujawniają się wątki autobiograficzne, a miejsce ekspresji zajmuje refleksja. Podobne problemy zawierają się w nieco wcześniejszych obrazach *Uczta z Picassem i jego postaci* z 1973 roku, *Portret ojca* (1966), a także *Café Greco* (1976). Ta wielkoformatowa kompozycja nawiązuje do *Uczty z Picassem*, tyle, że Guttuso w Café Greco spotyka Georgią de Chirico. Sam artysta wspomina:

[...] któregoś dnia siedziałem w Café Greco i stwierdziłem, że ta tematyka do mnie pasuje. Po jednej stronie siedział de Chirico, ja natomiast rozmyślałem nad koncepcją. Kiedy Chirico był już trochę podпиты, zacząłem szkicować to i owo. Café Greco jest takim miejscem w Rzymie, z którym jesteśmy wszyscy w jakiś sposób związani. Jest tutaj Chirico, Afro, Moravia; oznacza to, iż również Casanova odwiedził ten lokal. Z wielką przyjemnością czerpałem natchnienie z fotografii André Gide'a z papierosem w rękę i przechyloną głową, która pasowała do mojego projektu. Także nie mały wpływ na mnie wywarła fotografia Marcela Duchampa z nagim torsem, od której zapożyczyłem rękę z cygarem i użyłem jej, przedstawiając senatora d'Angelosante. Na obrazie, obok współczesnych intelektualistów, szwedzkich dziewcząt, Japończyka z aparatem i parą lesbijek próbowałem również wprowadzić historyczną postać Williama Cody'ego zwanego Buffalo Bill. Kiedy w moich obrazach posługuję się jakimś wzorem, odtwarzam go zawsze dokładnie zgodnie z oryginałem, nie interpretując. Reasumując, wydaje mi się, iż ten obraz ma związek z wcześniejszymi, mimo, że jest od nich bardzo różny. Namalować taki obraz było bardzo ryzykownym przedsięwzięciem, bardziej niż *La Vucciria*.

Sytuacja zastana przez Guttusa w Café Greco stwarza poczucie przypadkowości i bezpośredniości. Obraz skomponowany jest z różnych elementów powiązanych narracją. To rozdzielenie dziewcząt szwedzkich od lesbijek, a Georgia de Chirico od Buffalo Billa tworzy nową zastaną rzeczywistość rzeczy i ludzi związanych przypadkową przynależnością do jakiejś jednej, w całości zastanej sytuacji. Obraz sprawia wrażenie powiększonego ujęcia z migawkowej fotografii, ale jest bardzo konkretny w swej przelotnej wyrazistości. Ten rodzaj reportażu nawiązuje do tradycyjnego tematu „przyjaciele w atelier”, jakie tworzyli Max Ernest czy Maurycy Denis. W tle za drzwiami znajduje się dziewczyna bez twarzy, jest nierozpoznawalna, tak jakby nie przekroczyła jeszcze progu tej przesiąkniętej tajemniczością atmosfery. Obraz charakteryzuje wyrazistość rysunku, określającego poszczególne typy fizjonomii. Obok kamiennej powagi Chirico i zaciekawienia japońskich turystów widzimy zdeformowaną i nieco groteskową twarz lesbijki i siedzącego w tle mężczyznę. Surowa atmosfera wnętrza pozbawiona jest zdecydowanego światła, co powoduje większe wrażenie czytelności całej sytuacji, w której każdy wchodząc, odnajduje szybko swoje miejsce.

Wielkoformatowe obrazy w większości cechują się bardzo rozbudowaną, barokową kompozycją. Często poprzedzały je całe serie szybkich szkiców olejnych i gwaszy, jak gdyby w obawie, by nie umknęło pierwsze, żywe wrażenie. Być może jest to powód powstania słabszych obrazów. Prawdopodobnie malarz nie chciałby, by kiedykolwiek ujrzały światło dzienne.

Zaskakujące może wydawać się to, że Guttuso największe skupienie osiąga w kompozycjach wielkoformatowych. Tu, gdzie jest czas i miejsce na gest, pojawia się koncentracja i skupienie. Wskazuje to, że malarz czuł się znakomicie, mając do dyspozycji dużą płaszczyznę, a skupienie i intensywność tych obrazów jest niewątpliwie ich siłą. W późniejszym okresie twórczości powierzchnia obrazów staje się bardziej gładka, znikają chropowatości i mocne uderzenia pędzla. Następuje potrzeba wewnętrznego wyciszenia.

Sensualne bogactwo w malarstwie Guttusa zawiera się w martwych naturach i wielkoformatowych kompozycjach figuralnych. Stanowią one najbardziej interesującą i spontaniczną część jego twórczości, wolną w dużym stopniu lub całkowicie od wątków politycznych, powstała z obserwacji rzeczywistości i porywów wyobraźni. Barwa bardzo często służy symbolicznie przedmiotowej. Guttuso bywa w przedstawieniach liryczny i wizyjny pod

wpływem napięcia uczuciowego, a dociekliwość malarza graniczy niemal z przepowiadaniem przyszłości.

La Vucciria (1974) wydaje się być podsumowaniem tematu martwej natury. Ta osobliwa kompozycja to rynek w Palermo, na którym krzyżują się ze sobą tysiące kramów, uliczek i schodów. Artysta buduje całą swą kompozycję przecinając stragany wąskim korytarzem, przez który z trudem przechodzą ludzie, w perspektywie uciekającej w głąb obrazu, widzianej lekko z góry. Obfitość straganów, świeżych ryb, warzyw i owoców tematem przypomina nieco Holendrów. Nie ma w nim jednak nic z ich instynktownej zmysłowości. Rysunek jest ostry i zniewalający, kolor zaś surowy, wręcz lokalny. Rysunkowość tego obrazu jeszcze raz utwierdza nas w przekonaniu, że Guttuso jest bardziej rysownikiem niż wrażliwym na kolor malarzem. Szczelnie wypełnia przedmiotami całą płaszczyznę, nie pozostawiając pustych miejsc. Wydaje się w tym obrazie beznamiętny i obiektywny poprzez narzucający się weryzm. Brak w obrazie pustki czy jakiegokolwiek oddechu sprawia wrażenie niepokoju. Uderza on swym zimnem i surowością, pomimo że tyle w nim świeżych, kolorowych owoców. Rozpłatany wół przypomina o naszym okrucieństwie, przywołując widmo śmierci i głodu. Pomimo obfitości tej kompozycji jest w niej przejmujący smutek owych bogatych rynków biednych miast. To miejsce wydaje się zaspokajać marzenie głodującego. Tak pyszne i obfite, najbogatsze i najbardziej barokowe są rynki biednych państw, w których widmo głodu jest ciągle omijane. Zobrazowanie tego tematu mogłoby być banalnym dziełem, jeśli nie byłoby w nim wiedzy i świadomości sensu. Nie potrzeba prawie mówić, że nie jest to konsumpcja, tylko głód. Sycylia tutaj przywołuje Guttusa pomarańczowymi gajami i bogactwem niezapomnianego rynku Vucciria. Kolor mówi pełnym głosem, a pejzaż pełen słońca i powietrza wydaje się wytchnieniem i miejscem ucieczki artysty od wzniosłych tematów.

Obrazy Guttusa nie są piękne w potocznym, estetycznym znaczeniu — dekoracyjne piękno osłabiłoby moc ich prowokacji. W malarstwie Guttusa widoczna jest szczerłość uczuć, wolność wyrazu i świadomość predyspozycji, co sprawia, że jest on artystą wiarygodnym i autentycznym.

Odczuwając bliskość formy i pewnych cech osobowych Guttusa, nie bałbym się stwierdzenia, iż nie był on osobliwym kolorystą. To rysunek roz-daje karty w tej nieraz ekspresyjnej gmatwaninie form, a kolor jest jego słu-

żącym. Bywa, że w czysto chromatyczne zestawienia wprowadza czerń, biel, szarość lub na odwrót. Działanie takie wzmacnia dramaturgię obrazu i nadaje ekspresję stosownie do tematu.

W ostatnich latach życia malarz żył odcięty od świata, w samotności, która stała się melancholią i dramatycznym cierpieniem. Ogarnięty rozterkami wewnętrznymi używał metafory malarskiej, stawiając podstawowe pytanie filozoficzne w *Wieczornej wizycie* (1983), gdzie dramat świata zamienia się w dramat osobisty.

Patrząc na całokształt twórczości Guttusa, możemy obserwować niezwykle metamorfozę pod względem formalnym. Artysta ulegał na przestrzeni lat różnym wpływom, znajdując w tym swój własny, nowatorski rytm. Świadomie nawiązywał do tradycji malarstwa figuratywnego, przeżywał je w pełni autentycznie. Realizm Guttusa nie polegał na biernym naturalizmie, lecz na twórczym poszukiwaniu własnego języka wypowiedzi plastycznej. Temperament artysty objawiał się niezwykle dynamizmem i ekspresją jego malarstwa, a szczerść, odwaga i uporczywość miały swe źródło w przesłaniu ideowym, którego nie sposób tu pominąć, bo w nim mieścił się prawdziwy głód i chęć zapisu zdecydowanej postawy wobec życia. Wolność i miłość były dla niego jedynym życiowym celem, przeciwstawione totalitaryzmowi i przemocy z całą siłą jego wrażliwości. Nie był Guttuso obojętny na krzywdę i biedę. Odwaga i uporczywość jego wysiłków mają wspólne źródło w świadomości przeżyć i miłości nawet, jeśli objawiały się patetycznymi gestami. Widoczna i zdecydowana postawa miała swoje źródło we wrażliwości i chęci widzenia świata lepszego niż w rzeczywistości. Do końca życia ten realista pozostał idealistą. Przeczuwając śmierć, był na nią przygotowany poprzez fatalizm, potrafił ją przyjąć z godnością. Zmarł, posiadając prostą ludową wiarę, do której skłoniły go w ostatnich latach polityczne rozczarowania.

Ilustracje

str. 16 Renato Guttuso *Café Greco*, 1976 r.

str. 23 Renato Guttuso *Journal mural: Mai 1968*, 1968 r.

str. 23 Bogdan Klechowski *Journal mural: 1968–2004 dla Renato Guttuso*, 2003/2004 r.

str. 29 Bogdan Klechowski *Lustro*, 2002 r.

Summary

Renato Guttuso — The Different Faces of Realism

Nowadays realism is seen as a regression, though for advocates of "hand painting" it is connected with the need to create permanent images of the world with traditional means which have a centuries-old tradition in defining easel painting.

It is not art that is changing the world, it is the world that is changing through time, and we follow its course, shaping our times. This is why the contemporary theme is fully worth speaking of as it relates to us directly, to the "here and now".

In my analysis of Guttuso's work, I find a certain closeness of form and personal traits manifest in the intensity of sharp contrasts and decisive drawing which is a clear element of the construction of his images. The drawing expresses, in the most direct manner, the painter's attitude to reality. Guttuso's idea of the realistic convention and the heroic style were not based on nostalgia for old times, but on a true respect for old and new masters with whom he wanted to compete in aesthetical values without giving up on significant messages. In a broader perspective, Guttuso's work nears avant-garde art by its expressionistic means of expression of the 30's and the later interest in Picasso's art in the 40's and 50's.

The 40's saw Guttuso as a true leader of the movement which developed the so-called post-cubism, thus providing an impulse for abstract investigations. He remained faithful to the principles of figurative painting, abandoning post-cubism and creating an expressionistic style, first as a kind of social commentary and later as a description of everyday life. Since its early years, Guttuso's painting developed on different planes, in the course of a life-long, special formal metamorphosis independent from content.

Some paintings were created in a spontaneous and expressive manner, while others were structural, post-cubist, contemplated, with more focus and formal synthesis. But the painting of the 60's and 70's represents principally a realism in the full meaning of the word, with strong colour juxtapositions and a very clear drawing construction. This is the most characteristic stage of a mature and distinct artistic creation. Since then, attempts at defining the artist are difficult as he represents a very peculiar form of dialogue with himself; he is seen as an isolated personality on a worldwide scale. Guttuso's realism reveals the hot, violent temperament of a southern type, passionate and honest, experiencing the world in an authentic way. After many experiences with expressionism, cubism and post-cubism, the painter developed his own, peculiar doctrine of a "narrative" realism. This full-blood painting demonstrates the power of expression of past events, evokes memories and grand figures, but also talks about everyday matters.

People and objects in Guttuso's paintings are drawn in a heavy hand, lacking all that is called "poetry" in painting. They reflect the experience of expressionism and cubism with their sharp, non-conventional perception. In a pursuit for authentic expression, the artist believed that he must base his work principally on his own experiences, entirely different from all other explorations of the Italian art. I appreciate this attitude as, regardless of fashion and the multitude of explorations of those years, Guttuso managed to find his own rhythm by creating a distinct and peculiar vision of the world. His realism includes all areas of everyday, public and private life worth of being included.

When we look at Guttuso's entire work, we can see an unusual formal evolution. Over the years, the artist was under different influences, finding his own, innovative rhythm. He made conscious references to the tradition of figurative painting and experienced it in a fully authentic way. Guttuso's realism was not that of a passive naturalism, but a creative search for one's own language of artistic expression. His temperament was noticeable in the unusual dynamics and expression of his painting, and the honesty, courage and perseverance originated in a message of ideals not to be omitted here, because it contained a real thirst and an eagerness to record a determined attitude towards life.