

Edyta Lorek-Jezińska*

Obce pryzmaty

I wojna światowa w malarstwie brytyjskim

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.030>

Streszczenie: Celem artykułu jest zbadanie sposobu przedstawienia doświadczenia I wojny światowej w malarstwie brytyjskim, a w szczególności prób konfrontacji z kryzysem reprezentacji i nieadekwatnością środków wyrazu wobec skali i intensywności owego doświadczenia. Skupiam się przede wszystkim na tym, w jaki sposób nowe prądy w sztukach plastycznych, które pojawiły się na kilka lat przed wybuchem wojny, zostały wykorzystane przez artystów w obrazach dotyczących wojny. Swoje rozważania ograniczam do dwóch tendencji w sztuce modernistycznej bezpośrednio związanych z wojną – kubizmu i futuryzmu, oraz trendu będącego brytyjskim odpowiednikiem i połączeniem ich obu – wortycyzmu, śledząc, jak przeplatają się one z malarstwem uważanym za bardziej tradycyjne i realistyczne. Głównym łącznikiem między wojną a sztuką jest pojęcie kamuflażu, jego zastosowanie podczas działań wojennych, wykorzystanie jako motywu i symbolu w sztuce, a przede wszystkim jako pryzmatu odkształcającego rzeczywistość, a zarazem oddającego istotę zdeformowanej rzeczywistości wojny.

Słowa kluczowe: malarstwo brytyjskie, I wojna światowa, kubizm, futuryzm, kamuflaż

43

LITTERARIA COPERNICANA 3(27) 2018

ISSNp 1899-315X

ss. 43–55

* Dr hab., kierownik Zakładu Kultury Anglojęzycznej w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się anglojęzycznym teatrem i dramatem współczesnym, teoriami hauntologii i traumy, feminizmem i dramatem niepełnosprawnych. E-mail: edyta.lorek-jezinska@umk.pl.

Estranged Conceptual Prisms: The First World War in British Painting

Abstract: The aim of this article is to examine the depiction of the First World War experience in British painting, focusing on the ways art tries to confront the crisis of representation and the inadequacy of the available means of expression when faced with the scale and intensity of the war experience. I am mostly interested in what relevance the new tendencies that appeared in art shortly before the war hold to the new circumstances. I will narrow down my discussion to two tendencies directly related to the war – cubism and futurism, and their British equivalent – Vorticism, tracing how they feed into more traditional and realistic art. The main idea that will connect war and art is the concept of camouflage, its application in warfare and its significance as a motif and symbol in art, and more importantly, as a conceptual prism deflecting the image of the real world and reflecting the deformed reality of war.

Keywords: British painting, the First World War, cubism, futurism, camouflage

1.

Ochody stulecia wybuchu I wojny światowej i jej przełomowych wydarzeń zaowocowały m.in. szeregiem wystaw malarstwa i rzeźby artystów tworzących w tym okresie¹. W ostatnich latach pojawiło się też wiele publikacji dotyczących malarstwa w okresie I wojny światowej i przedstawiających sylwetki poszczególnych artystów. Znamienne jest także udostępnienie wielu stron internetowych i cyfrowych katalogów wystaw – w przystępny, a zarazem krytyczny sposób przybliżających szerszemu odbiorcy twórczość artystyczną związaną z I wojną światową. Dla przykładu, Imperial War Museum na swojej stronie internetowej zamieściło minikatalogi reprodukcji obrazów pogrupowanych tematycznie wokół aspektów I wojny światowej², a w ramach koordynowanego przez Muzeum międzynarodowego projektu upamiętnienia tego konfliktu – First World War Centenary – prowadzona jest strona internetowa, na której są zamieszczane m.in. informacje o odbywających się

¹ Np. Truth and Memory: British Art of the First World War (19.07.2014–08.03.2015. Imperial War Museum, London; 25.03–04.09.2016. York Art Gallery), World War I Beyond the Trenches (26.05–03.09.2017. New-York Historical Society), A Centenary of Australian War Art (17.07–06.12.2017. National World War I Museum and Memorial, Kansas City), World War I and the Visual Arts (31.07.2017–07.01.2018. Metropolitan Museum of Art, New York), World War I and American Art (04.11.2016–09.04.2017. PAFA Museum, Philadelphia), Artist Soldiers: Artistic Expression in the First World War (06.04.2017–11.11.2018. Smithsonian National Air and Space Museum, Washington).

² Zbiory reprodukcji na stronie Imperial War Museum: „British Art of the First World War”, „The Powerful Western Front Paintings Of The Nash Brothers”, „Stunning Aerial Artwork Of The First World War”, „6 Stunning First World War Artworks By Women War Artists”, „12 Paintings Of Life Along The Western Front”, „10 Snowy Scenes by First World War Artists”, <http://www.iwm.org.uk/history/first-world-war> [1.09.2017].

aktualnie wystawach artystycznych związanych z obchodami rocznicowymi³. Niektórzy badacze sugerują, że malarstwo I wojny światowej przez długi czas było omawiane prawie wyłącznie przez pryzmat modernizmu i wpisywane w jego nurty. Twórczość np. oficjalnych malarzy wojennych, którym powierzono zadanie zapisu wydarzeń i działań wojennych, traktowano z rezerwą, gdyż uważano, że było uwikłane w polityczne i ideologiczne działania, promowane lub cenzurowane, więc jako takie nie stanowiło autentycznego przejawu twórczości artystycznej. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, jak twierdzi Sue Malvern, jest widoczna zmiana perspektywy teoretyczno-krytycznej, która zaowocowała mnogością podejść i tematów odkrytych w sztuce związanej z reprezentacją I wojny światowej. Więcej uwagi zaczęto poświęcać oficjalnej sztuce, a trendy modernistyczne zakorzeniono w kontekście historiograficznym (Malvern 2016). We wstępie do zbioru artykułów, poświęconemu specyfice „Great War Modernism”, redaktorka tomu Nanette Norris (2016: 7), wśród kilku najistotniejszych tendencji, które wpłynęły na nowy kształt studiów nad modernizmem (new modernist studies), wymienia studia nad traumą i jej reprezentacją w sztuce i literaturze, rozwinięte znacznie później niż jej masowe doświadczenie. *Trauma studies* oraz aspekty historiografii rzucają inne światło na znaczenie przypisywanych modernistycznej sztuce fragmentaryzacji, kryzysu reprezentacji, nierozpoznawalności.

W edycji *Cambridge Companion* poświęconej tematowi wojny Kate McLoughlin pisze o tym, że literatura wojenna „nieustannie oznajmia swą nieadekwatność” (McLoughlin 2009: 15; tłumaczenie własne). Próba opisu wojny jest niejednokrotnie poprzedzona swoistym zastrzeżeniem ograniczonej odpowiedzialności autora za napisany tekst, często przyjmującym formę adynatonu (ibid.: 15) – stwierdzenia niemożliwości wyrażenia, bezużyteczności języka, anachroniczności istniejących form literackich. Podobnie w sferze sztuk wizualnych wojna powoduje kryzys reprezentacji, a zmiany w przemyśle zbrojeniowym i charakterze konfliktu spowodowały, że, jak pisze Malvern (2016), długa tradycja malarstwa batalistycznego stała się wobec wydarzeń I wojny światowej anachroniczna. Brak punktu obserwacji, ograniczona wizualność i widoczność walk, monotonia okopów wymusiły na artystach konieczność znalezienia nowych środków wyrazu. Jednocześnie nowe trendy w sztuce, np. futurizm, wortycyzm czy kubizm, wydawały się wręcz gotowe na przyjęcie nowoczesnej wojny jako uosobienia nowych czasów i nowej sztuki (Malvern 2016).

Celem tego artykułu jest zbadanie sposobu przedstawienia doświadczenia I wojny światowej w malarstwie brytyjskim, a w szczególności prób konfrontacji z kryzysem reprezentacji oraz nieadekwatnością środków wyrazu wobec skali i intensywności owego doświadczenia. Skupię się przede wszystkim na tym, w jaki sposób nowe prądy w sztukach plastycznych, które pojawiły się na kilka lat przed wybuchem wojny, zostały wykorzystane przez artystów w obrazach dotyczących wojny. Swoje rozważania ograniczę do dwóch tendencji w sztuce modernistycznej, bezpośrednio związanych z wojną – kubizmu i futuryzmu, oraz trendu będącego brytyjskim odpowiednikiem i połączeniem ich obu – wortycyzmu, śledząc, jak przeplatają się one z malarstwem uważanym za bardziej tradycyjne. Głównym łącznikiem między wojną a sztuką będzie pojęcie kamuflażu.

³ Zob. <http://www.1914.org/news> [1.09.2017].

2.

Według Shoshany Felman i Doriego Lauba danie świadectwa wojnie wymaga znalezienia nowych konceptualnych pryzmatów, poprzez które możemy uzmysłwić sobie, w jak niewielkim stopniu nasze dotychczasowe sposoby zrozumienia świata są w stanie pomóc nam w przekazaniu wydarzeń historii współczesnej. Autorzy sugerują, że potrzebne są „obce” pryzmaty, przez które możliwe staje się ukazanie wydarzeń niepoddających się reprezentacji (Felman i Laub 1992: xv) – defamiliaryzacja rzeczywistości, wyobcowanie doświadczeń, zdystansowanie. Mechanizm ten działa w obie strony – doświadczenie wojny pociąga za sobą konieczność znalezienia nowego języka i środków ekspresji, ale też samo przy jakiegokolwiek próbie przekazu staje się wyobcowane, nieprzystające do rzeczywistości. Próba ujęcia go za pomocą znanych struktur konceptualnych prowadzi do ironii, która podważa to, co próbuje wyrazić, dekonstruuje znaczenie, pobudza autorefleksję.

O ile, jak twierdzi Paul Fussell (1975: 35), ironiczne spojrzenie wyznacza współczesne rozumienie świata i wywodzi się z konfrontacji myślącego podmiotu z wydarzeniami I wojny światowej, to w przypadku malarstwa – nie tylko brytyjskiego – techniki wyrazu zastosowane przez artystów wojennych poprzedzają samo historyczne wydarzenie. Można uznać, że poniekąd struktury konceptualne zostały już przygotowane na potrzeby wojny, że wertycyzm, futuryzm i kubizm – w swym podkreśleniu znaczenia maszyny, geometrii i dystansu emocjonalnego – stworzyły już wizję świata, której wojna była niemal naturalnym dopełnieniem. W książce na temat relacji między literaturą modernistyczną, historią i I wojną światową Trudi Tate podobnie niejednoznacznie opisuje związki przyczynowo-skutkowe pomiędzy postrzeganiem i zrozumieniem wojny a nowymi technikami i środkami wyrazu związanymi z modernizmem. Przywołując słowa Gertrudy Stein, Tate (2013: 13) zauważa, że pod wpływem I wojny światowej modernizm stał się czytelny – zrozumiały – dla odbiorcy. Stein (2005: 407–411) w eksperymentalnym eseju na temat modernistycznej kompozycji stara się uchwycić relację między współczesną kompozycją i myśleniem a wojną, sugerując, że wojna wniosła automatycznie świadomość i poczucie terażniejszości, dzięki któremu estetyka współczesna – i współczesna kompozycja – stały się wręcz naturalnie zrozumiałe, rozpoznawalne, autentyczne. Także Keith Robbins (2002: 164) sugeruje, że w literaturze, malarstwie, muzyce, teatrze i filozofii trudno dopatrzeć się nowych nurtów, które pojawiłyby się dzięki wojnie. Wszystkie miały już swoich prekursorów lub wcześniejsze odpowiedniki. Niektóre z tych tendencji, takie jak nihilizm czy poczucie wyobcowania, zostały jedynie pogłębione przez doświadczenie wojny⁴. Istnieją zatem sprzeczne interpretacje wojny jako radykalnej zmiany i odrzucenia przeszłości z jednej strony, a z drugiej jako jej kontynuacji czy dopełnienia (Tate 2013: 13). Według Williama Gaunta (1991: 226) wojna poniekąd „ucięła” dyskusje i kontrowersje wokół futuryzmu i kubizmu, gdyż stały się one w tym czasie jedynymi środkami wyrazu, za pomocą których można było zmierzyć się z jej opisem.

⁴ Z drugiej strony, np. część obrazów Gina Severiniego, tworzonych pod wpływem kubizmu i futuryzmu, cechuje szeroka paleta intensywnych, dynamicznych barw i kształtów, których styl nie zmienia się w obrazach dotyczących I wojny światowej. Można byłoby stwierdzić, że tego rodzaju ciągłość estetyczna sugerowałaby odwrotną interpretację – nieadekwatność kubizmu i futuryzmu (połączonego z nasyceniem barwami pointylyzmem) do ukazania odmienności doświadczenia wojny.

3.

Jednym z pozornie oczywistych związków sztuki modernistycznej z I wojną światową jest stosowany podczas tej wojny kamuflaż. Związek ten wydaje się w szczególności widoczny w przypadku kamuflażu deformującego malowanego na okrętach, ale też pociągach, samochodach czy działach wojskowych, odrealniającego rzeczywiste obiekty maskowane w przypadkowych kształtach i niefiguratywnych zestawieniach barw. W swoich wspomnieniach o Pablo Picasso Gertruda Stein opisuje reakcję malarza na pierwszy samochód wojskowy wykorzystujący kamuflaż, który dane było im zobaczyć na początku I wojny światowej. Picasso wykrzyknął: „to my go stworzyliśmy – to jest kubizm” (2016; tłumaczenie własne). Pomimo że geometryczne wzory, tzw. dazzle ships wydają się wykorzystywać techniki kubistyczne, sztuka maskowania łączy w sobie kilka aspektów, z których część jest bardziej zakorzeniona w realizmie i iluzji. Jak wskazuje Hillel Schwartz, praca nad kamuflażem – ludzko kubistycznym – często była wykonywana przez artystów bliżej związanych z malarstwem realistycznym i iluzjonistycznym oraz techników, architektów i biologów (Schwartz 1998: 190–191).

Zdaniem kubistów – ich sposób przedstawienia rzeczywistości był „prawdziwszy” od iluzji malarstwa realistycznego (Włodarczyk-Kulak i Kulak 2010: 119). Kubizm, jak zauważa Karol Estreicher, „powstał z obserwacji [...] [artyści] za przykładem Picassa zaczęli analizować ludzi i rzeczy w sposób tak szczególny, iż dostrzegli zjawiska dotąd nie znane” (Estreicher 1987: 540). Punktem wyjścia było odrzucenie wiary w naturalność świata, będącą „złudzeniem, mgłą, która okrywa przedmioty i utrudnia właściwe ich rozpoznanie”;



**Ypres, The Menin Gate Memorial to the Missing.
Pomnik ku pamięci żołnierzy brytyjskich i żołnierzy Brytyjskiej Wspólnoty Narodów,
którzy polegli w bitwie pod Ypres i których ciał nie odnaleziono.
Ich nazwiska są wyryte na ścianach pomnika.**

Fot. A. Branach-Kallas

przedmiotu nie można było w pełni zaprezentować – „wyczerpać. Można go tylko aproksymować, ujmując myślowo i sygnalizując środkami plastycznymi pewne jego strony, właściwości, fragmenty” (Porębski 1986: 82). Pomimo iż powstanie kubizmu poprzedza wybuch I wojny światowej, wielu artystów wiąże zmianę percepcji i sztuki z wpływem doświadczenia tego tragicznego wydarzenia na postrzeganie rzeczywistości⁵. Gertruda Stein tak opisuje zmianę estetyczną, którą przyniosła i zarazem utwierdziła I wojna światowa:

W istocie kompozycja tej wojny, 1914–1918, różniła się od kompozycji wyznaczonych przez wszystkie poprzednie wojny; w kompozycji tej nie znajdziemy centralnie umieszczonego człowieka otoczonego przez grupę innych ludzi, nie ma w niej początku ani końca, to kompozycja, w której każdy róg jest tak samo ważny, w gruncie rzeczy jest to kompozycja kubistyczna (Stein 2016; tłumaczenie własne).

Opisaną tak technikę można równie dobrze odnieść do strategii kamuflażu, w którym kształty trzeba podzielić, rozbić, rozproszyć, unikając elementów znaczących lub organizujących przestrzeń czy powierzchnię. W artykule Roya R. Behrensa kubizm i kamuflaż są opisane jako techniki oparte na podobnych strategiach, którym przyświecają przeciwstawne cele. Sztuka, jak twierdzi autor, „dąży do odkrycia, podczas gdy kamuflaż do ukrycia”; „artysta czyni to, co nierzeczywiste, rozpoznawalnym, kamuflaż – to, co rzeczywiste, nierozpoznawalnym” (Behrens 1977: 91; tłumaczenie własne). Behrens pisze dalej: „aby ukazać formę, artysta musi ukryć lub pominąć te części, które uważa za banalne. Aby ukryć formę, kamuflaż podkreśla to, co nieważne, niepowiązane, nieznaczące, i dzięki temu oszukuje oko” (ibid.; tłumaczenie własne). W tym kontekście kubizm można uznać za ćwiczenie w rozpoznawaniu formy zagubionej między fragmentarycznym zestawieniem aspektów znanych przedmiotów. Według autorów *O sztuce nowej i najnowszej* w pewien sposób zawężało to zakres przedstawianych przedmiotów do „powszechnie znanych motywów i ludzkiej postaci, żeby widzowie mogli rozwiązać łamigłówkę »zadaną« przez artystę i rozpoznać, co znajduje się na obrazie, czyli w wyobraźni zbudować z płaskich fragmentów wizerunek trójwymiarowego przedmiotu” (Włodarczyk-Kulak i Kulak 2010: 121). Kubiści, można uznać, stosowali więc strategię kamuflażu, której ostatecznym celem jednakże było zdemaskowanie ukrytego przedmiotu z równoczesnym jego odrealnieniem, uzmysłowieniem złożoności cech i mnogości perspektyw. Przez „pryzmatyczne cięcie odwzorowywanych obiektów” (ibid.: 119) można było uzyskać nowy wymiar znanej rzeczywistości, zarazem bardziej realistyczny i abstrakcyjny. Także próby futurystów, by uwiecznić w sztukach plastycznych dynamikę nowoczesności – „dynamizm ruchu, dźwięku i działania, szybkość i postęp techniki, jakie zaważadnąć miały przyszłością” (Estreicher 1987: 542) – prowadziły do podobnego efektu. Nałożenie na siebie kilku faz ruchu różnych obiektów czyniło rozpoznanie przedmiotu trudnym lub po prostu niemożliwym:

Na powstałym w ten sposób obrazie trudno od razu rozróżnić plan pierwszy od drugiego i poprawnie zidentyfikować, co czy kogo właściwie malarz przedstawił. Niektóre płótna, poprzez

⁵ Schwartz twierdzi, że wojna stała się „wojną kubistyczną” po czasie – nie w trakcie. „Kubizm wojny” jest według niego błędem logicznym, sformułowanym *post hoc*, upatrującym związku przyczynowo-skutkowego między wydarzeniem historycznym a trendem w sztuce (Schwartz 1998: 190).

dokonaną przez artystę gruntowną deformację motywów, tworzą jednoznacznie abstrakcyjne kompozycje (Włodarczyk-Kulak i Kulak 2010: 127).

Ważne w aspekcie odbioru staje się umiejscowienie widza w centrum obrazu, a nie na zewnątrz, w związku z tym, jak pisze Umberto Boccioni, obraz to „apelujące do emocji środowisko architektoniczne, które wywołuje doznania i zewsząd otacza widza” (Boccioni 1987: 333)⁶.

Pewne aspekty kamuflażu polegały na realistycznym odwzorowaniu rzeczywistości, stworzeniu jej iluzji w tradycyjnych kategoriach. Obraz Leona Underwooda – malarz w czasie I wojny światowej zajmował się kamuflowaniem punktów obserwacyjnych – *Erecting a Camouflage Tree* (1919)⁷ przedstawia proces tworzenia i montażu sztucznego drzewa. Jak pokazują szkice wykonane przez artystów zajmujących się kamuflażem, jako pierwowzór bywało wykorzystywane drzewo zniszczone przez działania wojenne, ze starymi i świeżymi uszkodzeniami, poszarpanym sterczącym kikutem zamiast korony i nadpalonymi gałęziami⁸. Poniekąd jest to już drzewo odrealnione, zmienione przez wojnę, a więc odbiegające od punktu odniesienia, jakim była pokojowa, zwykła rzeczywistość. Co znamienne, aby ukazać realistycznie proces powstawania kamuflażu, artysta był także zmuszony zmienić warunki, w których został on przedstawiony. Podczas wojny kamuflaż tego typu był wykonywany w ciemności⁹, a więc w sytuacji, która nie nadawała się na materiał malarski. Zmiana światła na dzienne, wyjście z okopów, rozłożenie warsztatu na niemal otwartej przestrzeni odkrywają to, co w rzeczywistości pozostawało ukryte. Przypadek ten obrazuje przetasowanie relacji między rzeczywistością a iluzją, zarówno na poziomie świata przedstawionego, jak i technik zastosowanych do jego prezentacji.

4.

Szczególnie interesująca w odniesieniu do praktycznego i konceptualnego znaczenia kamuflażu w I wojnie światowej jest twórczość Edwarda Wadswortha, który był zaangażowany w czasie wojny w przygotowanie kamuflażu deformującego oraz jego realizację na okrętach wojskowych i handlowych. Wadsworth był przed wybuchem I wojny światowej jednym z sygnatariuszy manifestu wortycyzmu, opublikowanego w magazynie „Blast” (1914). Wortycyści wierzyli, że holokaust 1914 roku umocni ich sztukę, że będzie pozytywnym

⁶ Szczególnie interesującym przykładem umieszczenia widza w środku sytuacji jest obraz Gina Severiniego *Canon en action*. Praca jest próbą przedstawienia działa polowego w akcji, jego wybuchu, dymu, hałasu, drżenia i wstrząsu, jak też emocji, które temu towarzyszą, za pomocą środków wizualnych i tekstu. Siła wybuchu nie poddaje się w pełni wyrażeniu środkami plastycznymi i zostaje uzupełniona tekstem, który łączy w sobie mechaniczny porządek, precyzyjną kontrolę z chaotycznymi, fragmentarycznymi skojarzeniami spadającymi na ziemię pod różnym kątem, niby odłamkami. Na pewnym poziomie dzieło Severiniego może być swoistym komentarzem dotyczącym wyczerpania możliwości przedstawienia wojny, kryzysu środków wyrazu, konieczności poszukiwania bez gwarancji znalezienia, swoistej świadomej proklamacji własnej nieadekwatności.

⁷ L. Underwood, *Erecting a Camouflage Tree*. <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/027text.html#retour>. [1.09.2017].

⁸ A. Mare, *L'orme de Vermezele*. <http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/027text.html#retour> [1.09.2017]; L. Underwood, *Sketchbook*. <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/26730>. [1.09.2017].

⁹ Komentarz do ilustracji, zob. *ibid*.

bodźcem dla futuryzmu, „gdyż nie ma piękna bez walki i arcydzieła bez agresji” (Nevinson, cyt. za: Spalding 1989: 55–56; tłumaczenie własne)¹⁰. Pod względem estetycznym zbliżeni bardziej do kubizmu, wertycyści wydawali się czerpać z futuryzmu fascynację maszyną i techniką – jednak bez „historycznego entuzjazmu”, który Frances Spalding (1989: 51) przypisuje futurystom. Dotyczyło to także sylwetki ludzkiej – przez użycie kształtów geometrycznych mogła ona uwolnić się od swojej organicznej przemijalności (ibid.: 53). Geometryzacja postaci ludzkiej jest widoczna w pracach samego Wadswortha, ale też u innych wertycyistów: Davida Bomberga (*The Mud Bath*), Wyndhama Lewisa (np. *Before Antwerp, A Battery Shelled*), C. R. W. Nevinsona (*Troops Resting*) oraz m.in. w futurystycznej rzeźbie Jacoba Epsteina *The Rock Drill*. W kontekście wojny – chociaż część prac powstała jeszcze przed jej wybuchem – ten sposób przedstawienia sylwetki postaci podkreśla negatywne aspekty mechaniczności, odczłowieczenia, anonimowości. Maszyna staje się etycznym i fizycznym kamuflażem skrywającym dawnego przedmodernistycznego człowieka.

Wzory nanoszone przez Wadswortha na powierzchnie okrętów miały charakter głównie geometryczny, w dużej mierze kubistyczny, i składały się z kontrastujących pól o nieregularnych kształtach. Tego typu motyw miał zmylić przeciwnika, utrudnić określenie kierunku ruchu, rozmiaru, odległości (Schwartz 1998: 191). W późniejszych latach Wadsworth wykorzystał owe wzory w drzeworytach przedstawiających okręty pokryte kamuflażem deformującym, a także w pracach malarskich. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł Wadswortha jest praca pt. *Dazzle-ships in Drydock at Liverpool* z 1919 roku, rozwijająca temat z wcześniejszego drzeworytu *Liverpool Shipping*. Drzeworyt łączył w sobie cechy kubistycznego abstrakcjonizmu z elementami futurystycznymi, zainspirowanymi rzeczywistym wzorem używanym w kamuflażu. Praca malarska została zamówiona przez Canadian War Memorials Fund dla upamiętnienia udziału Kanady w wojnie. Jak twierdzi Robert Hewison (2015), fundacja ta oczekiwała od artystów, także tych związanych z wertycyzmem i technikami modernistycznymi – bardziej tradycyjnego podejścia. Mimo tego wymogu, obraz Wadswortha można nazwać – jak czyni to Hewison – hołdem dla wertycyzmu. Płótno malarza zachowuje wiele cech charakterystycznych dla wertycyzmu, abstrakcyjnego kubizmu, formalizmu, a zarazem jest wręcz realistycznym przedstawieniem efektu kamuflażu. Relacje między obiektem a obrazem przyjmują w twórczości Wadswortha sprzeczne formy. Sprzeczność wewnętrzna dzieła jest widoczna chociażby w kontraście pomiędzy realistycznie przedstawionymi postaciami malarzy okrętu a widocznymi w oddali typowo wertycyściycznymi sylwetkami poddanymi geometryzacji, wtopionymi w tło, zintegrowanymi z pełnionymi funkcjami i maszynami, które obsługują. *Dazzle-ships in Drydock* to obraz prawie realistyczny, oddający niedorzeczność kubistycznego kamuflażu na okręcie stojącym w porcie. Jego wymyślny i nasycony kontrastem wzór wydaje się wręcz zaprzeczeniem idei maskowania poprzez swoją ostentacyjną wyrazistość. Rozpoznanie zasady kompozycji, skupienie się na wzorze, gra kontrastów i kształtów przysłania realistyczny obiekt. Nagromadzenie, rozproszenie kompozycyjne kubistycznych szczegółów uniemożliwia

¹⁰ Manifest poezji futurystycznej Marinettiego wykorzystuje atrybuty wojny dla opisu fascynacji prędkością: „nowe piękno: piękno szybkości” uosabia „ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego” (Marinetti 1969: 142). Punkt 9 manifestu bezpośrednio nawiązuje do wojny: „Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militarizm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet” (ibid.: 143).



Edward Wadsworth, *Dazzle-ships in Drydock at Liverpool*, 1919
(źródło: Wikimedia Commons; dostęp: 21.05.2018)

w pełni odczytanie przedstawionego przedmiotu, który jest jednocześnie paradoksalnie dokładnie odtworzony. Analizując relację między wzorem ochronnym namalowanym na okręcie, drzeworytem i końcowym obrazem Wadswortha, można zauważyć, że tworzą one podwójny poziom kamuflażu – swoisty metakamuflaż, w którym wcześniejszy drzeworyt odwzorowuje barwy i wzory wojennych okrętów po to, by bawić się z odbiorcą w rozpoznanie przedstawionego obiektu, zagubionego w graficznym uproszczeniu obrazu i kumu-

lacji nieistotnych szczegółów. Końcowe dzieło jednoznacznie przedstawia rozpoznawalne elementy, ale zarazem nie pozwala oku skupić uwagi na znajomych przedmiotach. Wtapiają się one w dynamiczny obraz przemysłowego portu, stając się częścią większej kompozycji, zatracając swoje funkcje, ukrywając swoje przeznaczenie. W opisanym powyżej kontraście pomiędzy sztuką a kamuflażem, obraz Wadswortha wydaje się wykorzystywać strategie charakterystyczne dla tego drugiego elementu, aby „oszukać oko” – widza – wroga – samego siebie¹¹.

5.

Wojenny *trompe l'oeil*, będący podstawą kamuflażu, według Schwartza należy do tej samej kategorii co trauma wojenna. Kamuflaż, jak wyjaśnia krytyk, odzwierciedla wzrokowe doświadczenie żołnierzy na froncie: podwójne widzenie, nieprzejrzystość, zagubienie, dezorientację, fragmentację, zawroty głowy. Symptomy charakterystyczne dla nerwicy frontowej równie dobrze można byłoby uznać za reakcję na zabiegi stosowane w kamuflażu wojennym (kopiowanie, udawanie, naśladowanie, zwabianie, oślepianie, maskowanie, przysyłanie, zakłócenie). Każdemu z tych zabiegów badacz przypisuje pojęcia wyjaśniające procesy i zaburzenia psychiczne w teorii freudowskiej, które można odnieść do objawów traumy, np. transferencja odpowiada naśladowaniu, przemieszczenie (z teorii snów) – oślepianiu (*dazzle*), symbolizacja – zwabianiu (Schwartz 1998: 188, 192). Strategie kamuflażu dotyczyły przede wszystkim perspektywy oddalonej, wspomaganą sprzętem optycznym, gdyż tylko z odległości wojna mogła tworzyć spójny i zrozumiały kształt. Dlatego też, jak podkreśla Schwartz (*ibid.*: 190), w kamuflażu polowym przyjmowano jedną z dwóch strategii: maskowania wojny – ukrywania śladów wojny w pozornie zwyczajnym krajobrazie albo – zmieniania krajobrazu tak, aby stał się równie „szalony”, jak sama wojna (gruzy, cienie, zygzakowate atrapy okopów).

Taki właśnie „szalony” – niemal cyrkowy – krajobraz jest widoczny na omawianym wyżej obrazie Wadswortha. Zniekształcony i dezorientujący krajobraz wojenny pojawia się też na obrazach Paula i Johna Nashów. Nie osiąga on poziomu abstrakcji obrazów byle-go worycysty, ale w dużej mierze opiera się na podobnych zasadach zaburzenia percepcji i przetworzenia krajobrazu. *The Menin Road* (1919) Paula Nasha przedstawia krajobraz po bitwie, zmieniony, odrealniony, iluzoryczny. Refleksy światła i cieni na taflach wody wypełniających leje po pociskach i zygzakowate okopy, podłużne cienie sterzących pni drzew, geometryczne kształty gruzowisk, grube pasy prześwitów słońca przez chmury tworzą obraz nienaturalny, dezorientujący, niedorzeczny. Całość kompozycji budzi skojarzenia z wzorami stosowanymi w kamuflażu deformującym, składającym się z nienaturalnych geometrycznych, przypadkowych kształtów. Jednocześnie poprzez kontrast z naturalnym

¹¹ Złożoność relacji między iluzją, kamuflażem i rzeczywistością w obrazie Wadswortha nabiera dodatkowego wymiaru w porównaniu z jednoznacznie realistycznym obrazem Charlesa Pearsa pt. *HMS Courageous in Dry Dock, at Rosyth* z 1919 roku. Ściany suchego doku opadające tarasowo w stronę kadłuba statku, poprzecinane poziomymi podporami, w zimowym słońcu i w pokrywie śniegu tworzą wzór prawie geometryczny, abstrakcyjny, łudząco podobny do kubistycznej abstrakcyjnej formy – <http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/21335> [1.09.2017].

krajobrazem – kompozycja obrazu sugeruje ironiczne, iluzoryczne dopełnienia i przemieszczenia. Nagie pnie drzew zostają dopełnione koronami z oddalonych chmur, równolegle przywodząc na myśl dymiące kominy, a rozszarpany niski pień drzewa przypomina trzciny rosnące nad stawem. W obrazie z 1918 roku *Wire* tego samego artysty efekt ironiczny został osiągnięty przez nałożenie na siebie elementów – drutu kolczastego zwisającego z połamanych nagich gałęzi w miejscu, gdzie powinny wyrastać liście, czego wynikiem jest melancholijna niby-wierzba płacząca opleciona kolczastym drutem, uwięziona w kłębowisku metalowych nici. Rozdziwił między tym, co powinno znaleźć się w normalnym krajobrazie, a tym, co radykalnie zmieniła w nim wojna, buduje także efekt ironii w kolejnej pracy Paula Nasha *The Field of Passchendaele*. Na polu bitwy wyrastają suche patyki i złamane drzewa, jakby posadzone na grządce, obok wystających luf i drewnianych umocnień, a gleba zamiast pługiem jest zaorana pociskami i przecięta okopami w miejscu rowów melioracyjnych. Odrealnionych w ten sposób sylwetek drzew nie da się zweryfikować, część z nich może być punktami obserwacyjnymi wykonanymi z metalu i pokrytymi farbą, część może służyć jako osłona dla dział; złamane, ucięte pnie wpasowują się w krajobraz wojenny, stając się częścią machin polowych czy rusztowań lub udając, że nimi są. Sylwetki poległych albo umierających żołnierzy, nienaturalnie powyginane, odrealnione są podobnie do geometrycznych postaci z obrazów worytystów. Mimo swojego realizmu, który można ocenić w odniesieniu do fotografii z pola bitwy, dzieło Paula Nasha przenosi na widza doświadczenie dezorientacji będącej efektem zaburzeń percepcji spowodowanych przez iluzje i złudzenia wojennego krajobrazu.

W podobnej tematyce i estetyce jest utrzymany słynny obraz Paula Nasha *We Are Making a New World* (1918), jednak dzięki zawartej w tytule ironii można uznać go za swoisty komentarz na temat nie tylko samej wojny, ale też trendów, które wydawały się ją afirmować jako ucieleśnienie nowoczesności. Ironia pojawia się w obrazie na kilku płaszczyznach. Pierwsza z nich dotyczy kontrastu między implikacją tytułu – konstruktywnym wymiarem nowego świata – a samym obrazem przedstawiającym zniszczenie wojennego – starego – krajobrazu. Promienie wschodzącego słońca, które symbolicznie mogłyby podtrzymać pozytywne znaczenie tytułu, jednocześnie ironicznie uwypuklają dewastację krajobrazu, jego nienaturalność, pustkę i dehumanizację. Dzieło Nasha można też uznać jako ironiczne wobec dyskursu futurystycznego i pochwały tego, co nowe, sztuczne, industrialne, agresywne. Oświetlone zgliszczą rzucają intensywne cienie, sterczące kikuty drzew przypominają przemysłowe kominy przecinające ostrymi liniami nienaturalnie sfałdowaną ziemię. Futurystyczna dynamika obrazu ironicznie kontrastuje z pustką i zniszczeniem, które przedstawia.



6.

Zarówno kubizm, jak i futuryzm dążyły do znalezienia bardziej adekwatnej formy ekspresji, która pozwoliłaby zmierzyć się z nowoczesnym światem. Jednym z aspektów tych poszukiwań było odrzucenie przekonania o stabilności przedmiotu ukazanego w sztuce, jego statyczności i możliwości dotarcia do obiektywnej reprezentacji. Konceptualne umieszczenie widza wewnątrz przestrzeni sugerowanej przez kompozycję z jednej strony pozwoliło na aktywne doświadczenie wizji fragmentarycznej, niepoznawalnej, a zarazem bardziej autentycznej rzeczywistości. Z drugiej strony poddawało widza poznawczej dezorientacji, której efektem mogło być poczucie bezradności i zagubienia, w której zostało zawarte doświadczenie wojny. Bardziej abstrakcyjne wersje obu tendencji pozwoliły z kolei na oddalenie figuratywności, zamaskowanie rzeczywistości, oderwanie od znaczeń i emocji. Zamykanie w abstrakcyjnej formie obrazu katastrofy może być postrzegane jako próba zmierzenia się z traumą, także wojenną. W malarstwie z okresu I wojny światowej obraz często musi zostać odrealniony, aby poddał się przekazowi.

Zarazem, w tym samym okresie dewastacja i nienaturalność wojny zmieniają krajobraz wojenny w swoim realistycznym ujęciu w formy charakterystyczne dla sztuki abstrakcyjnej i formalistycznej. To, co realistyczne w wojnie, wydaje się abstrakcyjnym futuryzmem lub deformacją kubistyczną w odniesieniu do pozawojennego doświadczenia. Deformacja – jako technika kubistyczna, ale też metoda kamuflażu – opiera się na naśladowaniu, odwzorowaniu i iluzji zniszczonego przez działania wojenne krajobrazu. Można uznać, że futurystyczna redukcja sylwetki człowieka do automatu i jej integracja z maszyną tworzy analogiczną wizję do zniekształcenia ciał żołnierzy, walczących lub martwych, w malarstwie „bardziej” figuratywnym. Zdeformowane postaci wtapiają się w zakamuflowany nierozpoznawalny krajobraz. Kamuflaż jako technika i temat pełni rolę pryzmatu odkształcającego rzeczywistość, a zarazem oddającego istotę zdeformowanej rzeczywistości wojny.

Bibliografia

- Behrens, Roy R. 1977. „Camouflage, Cubism, and Creativity: The Dissolution of Boundaries”. *Journal of Creative Behaviour* 11 (2): 91–97.
- Boccioni, Umberto 1987. „Dynamizm plastyczny” (1914). W: Christa Baumgarth (red.). *Futuryzm*. Tłumaczenie Jerzy Tasarski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Estreicher, Karol 1987. *Historia sztuki w zarysie*. Wyd. 8. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Felman, Shoshana i Dori Laub 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge.
- Fussell, Paul 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaunt, William 1991. *English Painting*. London: Thames and Hudson.
- Hewison, Robert 2015. „Edward Wadsworth and the Art of Dazzle-Painting”. W: „Zebras, Artists and Iron Fish: The Story of Dazzle”. *Stages* 4. <http://www.biennial.com/journal/issue-4/edward-wadsworth-and-the-art-of-dazzle-painting> [1.09.2017].
- Marinetti, Filippo Tommaso 1969. „Manifest Futuryzmu” (1909). Tłumaczenie Marcin Czerwiński. W: Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (red.). *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Malvern, Sue 2016. „Art”. W: Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, Bill Nasson (red.). *1914–1918–online. International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/art> [1.09.2017].
- McLoughlin, Kate 2009. „War and Words”. W: Kate McLoughlin (red.). *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norris, Nanette 2016. „Introduction: Great War Modernism”. W: Nanette Norris (red.). *Great War Modernism: Artistic Response in the Context of War, 1914–1918*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press.
- Porębski, Mieczysław 1986. *Kubizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Robbins, Keith 2002. *The First World War*. Oxford: Oxford University Press.
- Schwartz, Hillel 1998. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.
- Spalding, Frances 1989. *British Art since 1900*. London: Thames and Hudson.
- Stein, Gertrude 2005. „Composition as Explanation” (1926). W: Lawrence Rainey (red.). *Modernism: An Anthology*. Malden: Blackwell.
- 2016. *Cubism and its Impact*. e-artnow: Kindle.
- Tate, Trudi 2013. *Modernism, History and the First World War*. Penrith: Humanities E-books.
- Włodarczyk-Kulak, Anita i Maurycy Kulak 2010. *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.