

PRZEMYSŁAW STROŻEK
INSTYTUT SZTUKI PAN

GINA SEVERINIEGO *POCIĄG PANCERNY W AKCJI*

„Wojna obecna jest najpiękniejszym poematem futurystycznym, jaki się dotychczas ukazał”¹ – mówił Filippo Tommaso Marinetti w jednym z wywiadów w lutym 1915 r. Wojna, nazwana już w *Manifestie futuryzmu* „jedyną higieną świata”², realizować się miała nie tylko w sferze kulturalnej w postaci walki o nową literaturę i sztukę, lecz również bezpośrednio w czasie rzeczywistych operacji wojskowych. Marinetti uczestniczył jako korespondent lub wolontariusz we wszystkich niemal operacjach wojennych Italii: w konflikcie zbrojnym z Turcją o Libię w 1911 r., podczas pierwszej wojny bałkańskiej (1912–1913), w okupacji Fiume (1919–1920), na froncie w Etiopii (1935–1936) oraz w dwóch wojnach światowych. To wojna była w jego przekonaniu najczystsza i prawdziwie dynamiczną sztuką futuryzmu. Była czymś w rodzaju futurystycznej sztuki totalnej, łącząc w sobie teatr, muzykę, architekturę, poezję i sztuki plastyczne³. W manifestie *Estetica futurista della guerra* z 1935 r. Marinetti zaznaczał: „Wojna jest piękna, ponieważ ogień dział, kanonady, przerwy w oddawaniu ognia, perfumy i odór rozkładu jednoczy w symfonii. Wojna jest piękna, ponieważ stwarza nowe architektury, jak architektura wielkich czołgów, geometryczne formy eskadr lotniczych, spirale dymu unoszące się z płonących wiosek”⁴. Wojna powoływała ponadto do życia człowieka mechanicznego, karmionego ideami męskiego heroizmu oraz „ewangelią czynu”. Zrośnięty z nowoczesnymi maszynami wojennymi: czołgami i samolotami, miał przezwyciężyć tradycyjny sentymentalizm i dekadentyzm charakterystyczny dla zachodniej cywilizacji.

Wojna była dla Marinettiego nie tylko kategorią estetyczną, ale również środkiem, mającym zapewnić zwycięstwo w politycznych rozgrywkach. Idee militarizmu, imperializmu i „panitalianizmu”⁵ od samego początku zawierały się w jego politycznym programie. Dlatego też nie bez powodu wieść o wybuchu wojny została przywitana przez futurystów z ogromnym entuzjazmem. W sierpniu 1914 r. jako pierwsi

¹ Girav, *Il valore futurista della guerra*, „L’Avenire”, 23 lutego 1915, cyt. za G. Berghaus, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction*, Oxford 1996, s. 79.

² Zob. F.T. Marinetti, *Akt założycielski i Manifest Futuryzmu* (20 II 1909), [w:] Ch. Baumgarth, *Futurizm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1987, s. 31–38.

³ Totalizujące poszukiwania futurystów niejednokrotnie interpretuje się w kontekście pojęcia *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera. Jedność sztuki i życia, a także wzajemne powiązanie wszystkich form artystycznych były nieodłączną częścią futurystycznego programu. Peter Vergo zwracał również uwagę na fakt, że nazwa futuryzm mogła być zainspirowana tekstem Wagnera *Sztuka przyszłości* z 1849 r. P. Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, New York 2010, s. 255. Zob. też A.K. Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Goettingen 2006.

⁴ Cyt. za W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, Warszawa 2011, s. 50. W niniejszej rozprawie Walter Benjamin komentował manifest Marinettiego w kontekście faszystowskiej estetyzacji życia politycznego, uznając futurystyczną propagandę wojny za element zaspokojenia artystycznego w nowoczesnej percepcji zmysłowej zmienionej przez technikę.

⁵ Panitalianizm Marinettiego miał przekonywać o tym, że słowo Włochy musi stać ponad słowem Wolność. Głosił również prymat Włoch nad światem. Panitalianizm proklamowany został przez przywódcę futurystów w czasie wojny włosko-tureckiej. F.T. Marinetti, *Tripoli Italiana. Proclamazione dell Panitalianismo* (11 X 1911) [ulotka].

zainicjowali we Włoszech szereg demonstracji, by zachęcić społeczeństwo do udziału w konflikcie zbrojnym po stronie ententy, a w listopadzie Marinetti ogłosił *Manifest do studentów*, nawołując włoską młodzież, by ta przyłączyła się do wojny:

Wojna nie może umrzeć, ponieważ jest prawem życia. Życie = agresja. Uniwersalny pokój = chleractwo i powolna śmierć naszej rasy. Wojna = krwawe i potrzebne przyzwolenie na siłę ludu. [...] Wszyscy w zgodzie przeciwko Austrii! Nasza higieniczna wojna nie wyrasta z Salandry⁶, ale z naszej potrzeby! Wy jej chcecie, a my ją będziemy prowadzić⁷.

Ostatecznie, w maju 1915 r., Włochy przyłączyły się do działań po stronie ententy, a Marinetti wraz z futurystami zgłosił gotowość do walki na froncie o wyzwolenie ziem północnych Włoch spod austriackiej okupacji. W październiku 1915 r. grupa futurystów wyruszyła do podalpejskiego rejonu Trentino jako ochotniczy oddział Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti, wśród nich: Marinetti, Mario Sironi, Umberto Boccioni oraz Antonio Sant'Elia⁸. Dwaj ostatni wojny nie przeżyli, a Marinetti oraz Luigi Russolo – szeregowy batalionu „Val Brenta” – zostali ciężko ranni w 1917 r.

Niewielu futurystów pozostało z dala od wojennego frontu. Wśród nich był Gino Severini, mieszkający na stałe w Paryżu, sygnatariusz *Manifestu technicznego malarstwa futurystycznego* z 1910 r. Wybuch I wojny światowej nastąpił w czasie, gdy podróżował ze swą żoną Jeannine Fort Severini po Włoszech. W październiku 1914 r. powrócił do Paryża, jednak zdiagnozowana gruźlica była na tyle poważna, że nie był zdolny do służby wojskowej, i w maju 1915 r. wyjechał na leczenie do Barcelony. Latem powrócił do stolicy Francji i z wyjątkiem krótkich podróży na jej przedmieścia, do miasteczka Igny, spędził tam drugą połowę 1915 r., mieszkając na ulicy Sophie Germain⁹. Właśnie wtedy zintensyfikował pracę nad futurystycznymi obrazami wojennymi, które zaprezentował na wystawie „l exposition futuriste d'art plastique de la guerre” w paryskiej Galerie Boutet de Monvel w styczniu i lutym 1916 r. Jednym z wystawionych obrazów był *Pociąg pancerny w akcji*¹⁰ (il. 1).

Pociąg pancerny w akcji to jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł malarstwa futurystycznego. Wpisany w gloryfikację militarizmu, sygnalizował wiele ważnych problemów, wynikających z rzeczywistości prowadzonej wojny. Była to bowiem prawdziwie nowoczesna wojna, która na ogromną skalę zmieniła percepcję militarnych działań w wizualnych relacjach z frontu, co miało swoje reperkusje w sztuce. Do tego nowego postrzegania wojny przyczyniły się w dużym stopniu aparat fotograficzny oraz kamera filmowa, wykorzystywane w czasie operacji lądowych i powietrznych, wytwarzające najróżniejsze obrazy z wielu perspektyw. Dlatego też podejmując próbę interpretacji obrazu Severiniego, należy umieścić go nie tylko w relacji z ideologicznymi podstawami futuryzmu, lecz również trzeba zwrócić uwagę na jego związki z kulturą wizualną ówczesnych lat, która wytworzyła nowy, technologiczny sposób postrzegania wojny.

W liście pisanym 20 listopada 1914 r. Marinetti zachęcał Severiniego, by próbował przeżyć wojnę w malarski sposób i przede wszystkim w swojej twórczości dał wyraz jej pięknu:

Chodziłoby o poszerzoną ekspresję, nieograniczoną do małego kręgu koneserów; ekspresję tak mocną i syntetyczną, że uderzy w wyobraźnię wszystkich, bądź prawie wszystkich inteligentnych widzów [...]. Twoje obrazy i szkice powinny może być mniej abstrakcyjne, może nawet bardziej realistyczne, coś w rodzaju zaawansowanego postimpresjonizmu. Namawiamy Cię byś zainteresował się malarsko wojną i jej reperkusjami w Paryżu. Spróbuj przeżyć wojnę malarsko, studiując ją we wszystkich jej wspaniałych mechanicznych formach (wojskowe pociągi, fortyfikacje, ranni, ambulansy, szpitale, procesje itp.)¹¹.

⁶ Antonio Salandra był w latach 1914–1918 premierem Włoch. W 1914, kiedy ukazała się odezwa Marinettiego, nie podjął jeszcze wraz z rządem decyzji o przyłączeniu się Włoch do wojny.

⁷ F.T. Marinetti, *Manifesto agli Studenti*, 29 listopada 1914, cyt. za A. Kramer, *Dynamic of Destruction. Culture and Mass Killing in the First World War*, Oxford 2007, s. 201 (wszystkie tłumaczenia z angielskiego i włoskiego są autorstwa P. Strożka, z wyjątkiem tych tłumaczeń, które ukazały się w polskich publikacjach).

⁸ W.L. Adamson, *Futurism and Italian Intervention in World War I*, [w:] *Italian Futurism 1909–1944. Reconstructing the Universe*, red. V. Greene, New York 2014, s. 175–177.

⁹ J.M. Lukach, *Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291'*, „Burlington Magazine”, 113, 1971, nr 817, s. 205.

¹⁰ Gino Severini, *Pociąg pancerny w akcji (Armoured Train in Action)*, 1915, olej, płótno, 115,8 × 88,5 cm, Dar Richard S. Zeisler dla Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

¹¹ *List Marinettiego do Severiniego*, 20 listopada 1914, [w:] *Archivi del futurismo*, vol. 1, zebr. i oprac. M. Drudi Gambillo, T. Fiori, Roma 1958–1962, s. 349–350.



1. G. Severini, *Pociąg pancerny w akcji*, 1915, olej na płótnie, 115,8 × 88,5 cm. Nowy Jork, Museum of Modern Art

List Marinettiego pozostawał w sprzeczności z teoriami najważniejszego teoretyka sztuk plastycznych futuryzmu: Umberta Boccioniego, który w roku wybuchu wojny opublikował monumentalną, liczącą 470 stron, książkę *Pittura e scultura futuriste* o podstawach futurystycznej sztuki. Książka prezentowała teoretyczne założenia futurystycznej sztuki od roku 1910. Boccioni, nawiązując do filozofii Bergsona, pragnął oprzeć malarstwo na poznaniu intuicyjnym i postulował „postawienie widza w centrum obrazu”, aby włączyć go w symultaniczną akcję, uwidocznioną na płótnie. „Wejście do wnętrza obrazu”, na drodze intuicji, miało prowadzić do zrozumienia absolutnego ruchu i uchwycenia niepodzielnego przepływu energii. Marinetti nakłaniał jednak Severiniego, by jego malarstwo było realistyczne, a więc bardziej tradycyjne, zrozumiałe i czytelne w celu przysłużenia się gloryfikacji piękna wojny. Zatem życzenie przywódcy futurystów, aby Severini malował swe obrazy w „rodzaju zaawansowanego postimpresjonizmu”, było całkowicie sprzeczne z ideami Boccioniego, głównego teoretyka dynamizmu plastycznego, który radykalnie potępiał realizm w sztuce. Wysoka pozycja Boccioniego w grupie futurystów była bardzo mocno ugruntowana, a autorytet niepodważalny i niewątpliwie Marinetti nie odważyłby się dać mu podobnych dyrektyw do tych, które zalecił w liście Severiniemu. Zapewne bez wiedzy Boccioniego chciał wyrzucić jednak presję na innych futurystach, by ci w bardziej realistyczny i zrozumiały sposób propagowali w malarstwie piękno wojny.

W 1913 r. Severini napisał samodzielnie manifest *Plastyczne analogie dynamizmu*. Zagadnienie ruchu w malarstwie podejmował w podobny do Boccioniego sposób, choć dochodził do nieco odmiennych wniosków i ostatecznie rezultatów. Zaznaczał w manifestie konieczność uchwycenia na płótnie jednoczesności dynamicznych zjawisk i pragnął wyrazić ową symultaniczność w postaci syntezy często odległych od siebie wrażeń. Te malarskie poszukiwania prowadziły Severiniego nieuchronnie w stronę abstrakcji, czego najlepszym wyrazem były prace, mające tworzyć ciąg dynamicznych analogii. Severini podawał w swym manifestie przykład, jak artystyczna ekspresja morza przywołuje wizję tancerki i symultaniczną do niej wizję bukietu kwiatów, dając syntezę: „morze = tancerka + bukiet kwiatów”¹². Uważał, że w malarstwie należy „wyeliminować takie centra emocji, jak ciało ludzkie, martwa natura i pejzaż”¹³. W koncepcji dynamicznych analogii owe centra tworzyły abstrakcyjną kompozycję.

W 1914 r. plastyczne analogie dynamizmu Severiniego zaczęły dotykać motywów wojennych. Świadczy o tym między innymi płótno pt. *Morze = Bitwa* (1914), ukazujące mapę wojenną z perspektywy lotu ptaka, w postaci morskich fal. Innym z przykładów była praca zatytułowana *La Guerre* (znana dziś pt. *Wizualna synteza idei: Wojna*¹⁴), choć w tym przypadku plastyczne analogie utrzymane były jednak w bardziej realistycznym ujęciu i miały określać syntezę idei wojny, objawiającej się w postaci wyszczególnionych i rozpoznawalnych obiektów, jak: armata, fabryka, flaga, samolot czy kotwica. Severini wyraził to później w swoim artykule na łamach „*Mercure de France*”, dodając jeszcze, że obrazy bitwy malowane w sposób naturalistyczny nie byłyby w stanie oddać idei wojny. Inaczej zestawienia owych przedmiotów i zjawisk, które okazywały się być jej żywym symbolem¹⁵.

W liście z 28 listopada 1914 r. Severini odpowiadał przywódcy futuryzmu:

Futurystyczna atmosfera, w której żyję, całkowicie odnowiła moją plastyczną wiedzę o rzeczywistości. Zaczęłam tworzyć mniej abstrakcyjny realizm, który ukazuje pewien kontakt z rzeczywistością wizji¹⁶.

Obraz *La Guerre*, namalowany w 1914 r., można zatem uznać jako pewne ustępstwo wobec próśb lidera futuryzmu, narzucającego swoją wizję sztuki wojennej innym jego członkom. W autobiografii Severini podkreślał, że źródłem inspiracji jego malarstwa wojennego była bezpośrednia obserwacja pociągów w miejscowości Igny, do której przybył latem 1915 r. Pisał, że to właśnie tam „pociągi towarowe wożące materiały wojenne przejeżdżały przed oknami dzień i noc. Inne transportowały żołnierzy i rannych. Stworzyłem o tym kilka obrazów, tak zwane obrazy wojenne [...]. Mimo że inspirowałem się rzeczywistością tego, co przejeżdżało przed moimi oczami, stawało się to coraz bardziej syntetyczne i symboliczne, aż stało się prawdziwymi »symbolami wojny«”¹⁷. W Paryżu okna pracowni Severiniego przy ulicy Tombe-Issoire wychodziły na stację kolejową Denfert-Rochereau, tak więc również tam, z położonej wysoko pracowni, mógł oglądać nieustanny ruch przemieszczających się pociągów pancernych tak zwanych *train blindé*, które wykorzystywano na zachodnim froncie. W autobiografii zaznaczał jeszcze, że to właśnie widok z pracowni pozwalał mu na kontynuowanie owych obrazów wojennych tworzonych późną zimą 1915 r.¹⁸

W rzeczywistości okazuje się jednak, że *Pociąg pancerny w akcji* nie został namalowany pod wpływem obserwacji artysty. Severiniego zainspirować musiały zdjęcia, które publikowano w ówczesnej prasie francuskiej. Od sierpnia 1914 r. fotografie z frontu pojawiały się już na szeroką skalę, tworząc wizualne wyobrażenie militarnych działań lądowych i powietrznych, a także ich skutki. O wojnie się nie tylko czytało, tę wojnę się przede wszystkim oglądało. Źródłem informacji z frontu były głównie obrazy w sensie zdjęć reprodukowanych w prasie. Paryskie dwutygodniki ilustrowane „*L'Illustration*” oraz „*Le Miroir*” zamieszczały niemal wyłącznie zdjęcia, rezygnując z publikacji rysunków i karykatur. O silnym ładunku emocjonalnym, ukazywały one przede wszystkim drastyczne sceny, stosy martwych ciał, przejawy eks-

¹² G. Severini, *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny*, [w:] Baumgarth, *op. cit.*, s. 303.

¹³ *Ibidem*, s. 305.

¹⁴ Gino Severini, *Wizualna synteza idei: Wojna (Visual Synthesis of the Idea: „War”)*, 1914, olej, płótno, 92,7 × 73 cm, spuścizna Sylvii Slika, kolekcja Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

¹⁵ G. Severini, *Symbolisme plastique et symbolisme litteraire* (1916), [w:] *idem*, *Ecrits sur l'art*, Paris 1987, s. 69–70.

¹⁶ G. Severini, *Marinetti Papers: Letter and Postcards from Gino Severini to F. T. Marinetti, 1910–1915*, tłum. L. Harwood Wittman, [w:] *Severini futurista: 1912–1917*, ed. A.C. Hanson, New Haven 1997, s. 173.

¹⁷ G. Severini, *The Life of a Painter: The Autobiography of Gino Severini*, Princeton 1995, s. 156.

¹⁸ *Ibidem*.

tremalnej przemocy, ilustrując głównie to, w jaki sposób wojna zabija¹⁹. W pismach pojawiały się też między innymi fotografie pokazujące życie codzienne żołnierzy: grę w karty, wspólne zabawy i posiłki. W relacji z wojennych starć i życia codziennego w okopach specjalizowała się paryska agencja fotograficznego reportażu M. Rol, od 1915 r. wydająca dwumiesięcznik „Album de la guerre”. Czwarty, październikowy numer pisma z tego roku zawierał fotografię *Train blindé de l'armée belge*, ukazującą dziewięciu belgijskich żołnierzy w pociągu pancernym z wycelowaną bronią, w pozie gotowości wojennej (il. 2). Prawie na pewno zdjęcie nie zostało zrobione w czasie rzeczywistej walki, ponieważ trudno sobie wyobrazić, aby fotograf pracował w czasie trwającego ostrzału²⁰. Zatem wszystko wskazuje na to, że *Train blindé de l'armée belge* była fotografią inscenizowaną, pozowaną, statyczną, jedynie imitującą walkę żołnierzy na froncie na potrzeby prasowej publikacji. Było to zdjęcie z bitwy, która w rzeczywistości się nie rozegrała.

Severini musiał mieć „Album de la guerre” i oparł na tym zdjęciu kompozycję obrazu *Pociąg pancerny w akcji*. Wykorzystał też fragment tytułu z prasy *Train blindé*, dodając do niego wyrażenie *en action*, jakby był świadomy, że fotografia tej akcji nie przedstawia. Wyeliminował postaci kilku żołnierzy, znajdujących się zbyt blisko wielkiego działa. Na fotografii owi żołnierze byli odsłonięci, co także mogło świadczyć o tym, że nie była to prawdziwa, wojenna bitwa. W *Pociągu pancernym w akcji* Severini pozbawił żołnierzy indywidualnych rysów twarzy. Może się wydawać, że pod wpływem pędzącego pociągu, stają się zmultiplikowaną postacią jednego żołnierza w ruchu, co przywołuje na myśl chronofotograficzne studia Etienne Jules-Mareya. Rejestrowały one na zdjęciu kolejne fazy ruchu danej postaci, co zapowiadało wówczas początki kinematograficznych projekcji. *Pociąg pancerny* nie tylko bazuje więc na fotografii z ówczesnej prasy, ale zdaje się też czerpać inspiracje z chronofotograficznych studiów.

Warto podkreślić, że Boccioni radykalnie potępiał fotografię, uznając ją za największego wroga „dynamizmu plastycznego”. W 1913 r. pisał o tym na łamach organu florenckich futurystów w piśmie „Lacerba”:

Zawsze traktowaliśmy ze wstrętem i pogardą nawet najdalsze związki z fotografią, ponieważ jest ona poza sztuką. Fotografia jest wartościowa w jednym przypadku: obiektywnie reprodukuje i imituje [...], a także uwolniła artystę od obowiązku reprodukcji rzeczywistości²¹.

Uznawał fotografię, podobnie jak Bergson, za narzędzie analitycznego poznania, które nigdy nie będzie w stanie uchwycić prawdy o dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości. Nawet chronofotografia, która wpłynęła na futurystyczne malarstwo Giacomina Balli, była przez Boccioniego bezwzględnie potępiana. Warto zaznaczyć, że Boccioni w liście do Severiniego ze stycznia 1913 r. bardzo krytycznie wyrażał się o twórczości Balli, zarzucając, że jego obrazy „są zbyt fotograficzne i epizodyczne”²². Fotograficzność miała być w malarstwie futurystycznym przezwyciężona na rzecz poszukiwań uniwersalnej formy dynamicznej.

Na płótnie Severiniego sylwetki żołnierzy zdają się ulegać multiplikacji i przywołują na myśl słynny manifest Marinettiego *Zmultiplikowany człowiek i rządy maszyny*, zamieszczony w książce *Wojna jedyna higiena świata*, wydanej w 1915 r. Założyciel futuryzmu wieszczyl w nim pojawienie się rządów zmultiplikowanego człowieka. Jego istnienie łączył z żelazem, elektrycznością, pragnieniem niebezpieczeństwa i codziennym heroizmem²³. Pod rządami maszyn i człowieka zmultiplikowanego znikają wszystkie sentymentalne uczucia, którymi mężczyzna darzył niegdyś kochanki i matki. W tym świecie nie ma miejsca na pożądanie i miłość do kobiet, a mężczyzna ma być oczyszczony z defektów, pochodzących

¹⁹ J. Beurier, *Death and Material Culture. The case of pictures during the First World War*, [w:] *Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*, ed. N.J. Saunders, New York 2004, s. 109–113.

²⁰ Warto zaznaczyć, że na zachowanym oryginalnie zdjęciu widać stojącą w tle nieruchomą postać, która ostatecznie została wycięta na potrzeby fotografii zamieszczonej w „Album de la guerre”.

²¹ U. Boccioni, *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, „Lacerba”, 1, 1913, nr 15, s. 171; U. Boccioni, *Futurist Dynamism and French Painting*, [w:] U. Apollonio, *Futurist Manifestos*, New York 1973, s. 110. O problematycznych relacjach malarstwa futurystycznego i fotografii zob. P. Strózek, *Fotodinamismo 100! Bragaglia, Boccioni, Bergson i problemy futurystycznej fotografii*, „Konteksty”, 55, 2011, nr 2–3, s. 299–304.

²² Cyt. za E. Coen, *Giacomo Balla: The Most Luminous Abstraction*, [w:] *Inventing Abstraction, 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York 2013, s. 125.

²³ F.T. Marinetti, *Uomo moltiplicatio e il regno della macchina*, [w:] idem, *Guerra, sola igiene del mondo*, Milano 1915. Więcej o wątku dehumanizacji zmultiplikowanego człowieka pod rządami maszyn zob. E. Gentile, *The Reign of the Man Whose Roots Are Cut: Dehumanism and Anti-Christianity in the Futurist Revolution*, [w:] *Italian Futurism, 1909–1944...*, s. 170–171.



2. Pociąg pancerny (*Train blindé belge*), fotografia, 13 × 18 cm.
Paryż, Agence Rol. Agence photographique, Bibliothèque nationale de France

„od szkodliwego sromu”²⁴. Zdaniem Marinettiego, który w *Manifestie futuryzmu* głosił postulat „pogardy dla kobiet”, futurystyczny świat należeć będzie do nieśmiertelnych mężczyzn-maszyn, karmionych nie mlekiem matki, ale męskimi ideami siły, piękna przemocy i elektryczności. Jest to świat niedostępny dla kobiet i praw natury. Tylko bowiem dzięki całkowitej jedności z maszyną człowiek zyska nieśmiertelność. Mechaniczny, nieludzki typ miał okazać się okrutny, wszechwiedzący i waleczny, a higieniczność wojny polegała na zniszczeniu wszystkiego, co zatrzymywało ludzkość na drodze do złączenia się z maszyną. Miłość do maszyn i ich erotyczny wymiar równał się przewyciężeniu naturalnej potrzeby rozrodczej człowieka, przewyciężeniu naturalnego porządku narodzin i śmierci. W powieści *Mafarka il futurista* z 1910 r. Marinetti przedstawił obraz narodzin Gazourmaha, człowieka-maszyny, nieśmiertelnego syna Mafarki – nieustraszonego i bezwzględneho wojownika. Niezniszczalny, mechaniczny i nieśmiertelny, pozbawiony jakichkolwiek uczuć, zrodzony z mężczyzny i poza kobiecym łonem, stworzony został po to, by walczyć i głosić futurystyczną ewangelię czynu²⁵. W ten męski świat wojny, wyłaniający się z tekstów literackich Marinettiego, wprowadza nas również obraz *Pociąg pancerny w akcji*.

Maszyna pozbawia człowieka indywidualności, ale mimo to musi się on jej całkowicie podporządkować. To ona jest uosobieniem energii, precyzji i dyscypliny. Na płótnie Severiniego wielkie działo dominuje nad ludzkimi sylwetkami. Zdaniem Christine Poggi, Severini nadał wizerunkowi działa wyraźnie falliczny

²⁴ Por. B. Spackmann, *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis 1996, s. 62.

²⁵ Zob. P. Strożek, *Wizja Imperium potomków Mafarki. F. T. Marinetti i kolonizacja Etiopii (1935–36)*, [w:] *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrożny, Warszawa 2012, s. 317–329.

kształt²⁶. Rzeczywiście należy się zgodzić, że aspekt hiper-męskości uwydatnia się w całej kompozycji, choć nie wydaje się, aby Severini w znaczący sposób akcentował wielkość działa. Na fotografii ma ono bowiem nie mniej falliczny kształt niż działo w *Pociągu pancernym w akcji*. Pędząca maszyna łączy się z człowiekiem zmultiplikowanym w jedno ciało, by nie tylko zniszczyć obrazy natury w postaci rozjeżdżanych drzew, ale też przede wszystkim przewyciężyć jej siły i odwieczne prawo grawitacji. Czyżby to właśnie natura była tym prawdziwym wrogiem pociągu pancernego? Na płótnie nie widać bowiem wroga w postaci innych wojsk²⁷. Do czego i do kogo strzelają więc żołnierze?

Namalowany w 1808 r. obraz *3 maja* Francisca Goi ukazywał podobny rząd anonimowych żołnierzy, ale celujących do wiadomego celu. Widać na nim okropności wojny, przerażenie i śmierć. W *Pociągu pancernym w akcji* Severiniego, podobnie jak na pozowanej fotografii belgijskich żołnierzy w „Album de la guerre”, nie można mieć pewności co do obecności wrogich wojsk po drugiej stronie. Choć w wojennych obrazach Severiniego niejednokrotnie pojawiał się propagandowy motyw flag państw ententy, to w tym przypadku flag nie widać, za to kolorystyka pociągu może przywoływać skojarzenie z trójkolorową flagą Włoch. Może to wyjaśniać, dlaczego jeden z wagonów ma kolor czerwony, a ciemnozielony zarezerwowany jest dla futurystycznej maszyny.

Pociąg pancerny na obrazie Severiniego przypomina swym kształtem okopy i zdaje się przede wszystkim pustoszyć naturalny krajobraz, a nie konkretne wojska państw centralnych, których przecież na płótnie nie przedstawiono. Wojna wydaje się nie tylko związana z militarnymi operacjami, ale prowadzona jest też w innym wymiarze, jako wojna z siłami natury. U Severiniego pociąg sprawia wrażenie, jakby unosił się w powietrzu, przełamując prawa grawitacji, wznosząc się w stronę kłębowisk dymu, przypominających chmury. To szczególnego rodzaju futurystyczne wniebowstąpienie, dające zespolonym z maszyną heroicznym żołnierzom życie wieczne, upragnioną nieśmiertelność, o jakiej marzył Marinetti i o której pisał między innymi w *Mafarce*. Owo wniebowstąpienie było możliwe dzięki przewyciężeniu praw i sił przyrody, ograniczeń czasu i przestrzeni. Wewnątrz maszyny żołnierzy nie dosięgnie śmierć. Nawet jeśli zginą, to i tak zmartwychwstaną, o czym przekonywać może kształt wnętrza pociągu, przypominający krzyż. Owa zapowiedź życia wiecznego jeszcze bardziej uwypukla religijne konotacje z wniebowstąpieniem i nieśmiertelnością.

W 1931 r. Marinetti podpisał *Manifest sztuki sakralnej*, w której uzna, że to właśnie futuryści w najlepszy sposób potrafią zobrazować mistyczne dogmaty Kościoła²⁸. *Pociąg pancerny w akcji* może więc być w tym kontekście widziany jako zapowiedź późniejszych eksperymentów futurystycznej sztuki, która łączyła motywy chrześcijańskie z podstawami aeropiktury – nowej malarskiej ekspresji, uwypuklającej zmiany w percepcji rzeczywistości powodowane dynamiką lotu. Futurystyczni aeropiktorzy lat 30. nawiązywali do idei symultanizmu Boccioniego, ale rzeczywistość lotniczego symultanizmu różniła się w znaczący sposób od dynamizacji zdarzeń obserwowanych z ziemskiego punktu widzenia. Futurystyczną aeropikturę lat 40. charakteryzowała ponadto urealniona chęć namacalnego doświadczenia wojny, zanurzenia się w nią i obcowania z nią z perspektywy pilota-żołnierza, a także wzbudzenie w odbiorcy pragnienia symulacji lotniczej bitwy.

Pociąg pancerny w akcji można widzieć nie tylko jako prefigurację futurystycznej sztuki sakralnej, ale też aeropiktury w ogólności. Severini świadomie przyjął odmienną perspektywę od tej ze zdjęcia w „Album de la guerre”. Zdjęcie wykonane zostało z pociągu, natomiast kompozycja Severiniego sprawia wrażenie perspektywy pilota samolotu, zbliżającego się do pędzącego pociągu. Jeszcze przed I wojną Severini fascynował się samolotami i myślał nawet o nauczaniu się pilotażu. W 1910 r. poznał peruwiańskiego lotnika Jeana Bielovucica, który jako pierwszy odbył lot nad Alpami ze Szwajcarii do Włoch w 1911 r., i z entuzjazmem wypowiadał się o jego osiągnięciach²⁹. Istnieje też prawdopodobieństwo, że Severini mógł pobierać lekcje latania³⁰. W 1915 r. stworzył pracę *Lecząc nad Reims* poświęconą bombardowaniu

²⁶ Por. Ch. Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton 2009, s. 176.

²⁷ W interpretacji tego obrazu Kenneth Silver sugerował, że tym prawdziwym wrogiem nie musiały być Niemcy, ale w rzeczywistości wrogowie ich futurystycznej sztuki, z którymi futuryści walczyli od 1910 r. Zob. K.E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, London 1989, s. 78.

²⁸ Zob. M. Duranti, *Piety and Pragmatism: Spiritualism in Futurist Art*, Roma 2007.

²⁹ M.W. Martin, *Carissimo Marinetti: Letters from Severini to Futurist Chief*, „Art Journal”, 1981, nr 4, s. 312.

³⁰ W. Boulevard Schafer, *The Turn of the Century: The First Futurists*, New York 1995, s. 24. Daniela Fonti pisze, że *Pociąg pancerny w akcji* mógł też nawiązywać do doświadczenia Severiniego jako pilota. Zob. D. Fonti, *Gino Severini: catalogo ragionato*, red. P. Daverio, Milano 1988, s. 201.

katedry w tym mieście. Inspirował się przy tym fotografiami lotniczymi publikowanymi we francuskiej prasie³¹. Być może była to wizualna wariacja na temat wiersza teścia artysty, Paula Forta, który potępił ten barbarzyński akt armii niemieckiej. Warto zaznaczyć, że w latach 40., kiedy Marinetti podpisał manifest *Aeropittura dei bombardamenti*, futuryści będą rozwijać też malarskie wariacje na temat estetyzacji bombardowań, masowych rzezi i dymiących się miast widzianych z lotu ptaka. *Lecząc nad Reims* zdaje się jednak raczej ilustracją wiersza niż świadomą propagandą futurystycznego bombardowania. Niemniej ukazuje dążenie Severiniego do zanurzenia się w wojennej rzeczywistości, której osobiście nie mógł doświadczyć.

Pociąg pancerny w akcji można widzieć w dużej mierze jako hołd złożony heroizmowi „zmultiplikowanego człowieka” na froncie. Przypadek Severiniego, który oparł swoją kompozycję na fotograficznym dokumencie, nie był też odosobniony. Było to dość powszechne, że ówczesni malarze awangardowi, nawet ci, którzy walczyli na froncie, czerpali inspiracje z wojennych fotografii ówczesnej prasy. Korzystał z nich między innymi Fernand Léger³², a także Christopher R. Nevinson – członek ugrupowania brytyjskich worytystów, z którym notabene blisko przyjaźnił się Severini³³. Nevinson wraz z angielskimi worytystami uznawał futurystyczny program światopoglądowo-artystycznej odnowy, nie był jednak tak ślepo zapatrzony w marinetowskie ideały piękna wojny. Jego obraz *Ścieżka chwały* z 1917 r., ukazujący dwóch zabitych żołnierzy, leżących w błocie i owiązanych drutem, był prawdziwie drastycznym komentarzem do wojennej propagandy³⁴.

Nevinson, w przeciwieństwie do Severiniego, wziął udział w wojnie. Na początku 1915 r. był kierowcą ambulansu i po powrocie z frontu stworzył wiele wojennych obrazów. Kilka z nich namalował, bazując jednak nie na osobistych doświadczeniach, ale na zdjęciach z angielskiej prasy, w tym jedno z najsłynniejszych płócien *La Mitrailleuse* – na bazie fotografii pisma „The Sphere”, z listopadowego numeru z 1915 r.³⁵ Rok później John Salis w artykule *Art and the Camera*, recenzując jedną z wystaw kanadyjskich fotografów, porównywał ją z obrazami Nevinsona w kontekście wizualnego przekazywania prawdy o wojnie. W jego przekonaniu fotografia posiadała słaby ładunek emocjonalny i potwierdzał to słowami: „To jest wojna, woła aparat, jaką widzę. To jest wojna, mówi Pan Nevinson, jaką ją rozumiem”³⁶. Malarstwo miało tę przewagę, że nie musiało odwzorowywać z realistycznymi detalami tego, co działo się na froncie. Realizm miał być zarezerwowany dla fotografii, a malarstwo można było postrzegać jako interpretację reprodukowanych zdjęć. To artysta nadawał osobisty i emocjonalny wyraz wojnie, tak więc fotografia nierzadko była widziana w kategoriach obiektywizmu. Warto w tym miejscu przytoczyć spostrzeżenie André Bazina, który pisał wyraźnie, że: „oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega w swej istocie na obiektywizmie. [...] Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nie istniejącą w innych utworach plastycznych. [...] Najwierniejszy rysunek może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia; ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej rzeczywistość”³⁷. Pojawienie się fotografii było w przekonaniu Bazina najdonioślejszym wydarzeniem w historii sztuk plastycznych, ponieważ mogła ona uwolnić malarstwo od obsesji realizmu. W jego stwierdzeniu pobrzmiewały echa poglądów Boccioniego, uznającego fotografię za wroga malarstwa futurystycznego, które nastawione było na poszukiwanie prawdy w dynamicznie zmieniającym się środowisku. Jeśli fotografia miała więc obiektywny charakter, a malarstwo cechował subiektywizm interpretacji: co w takim razie było bliżej prawdy o wizualnym przekazie wojny: fotografia czy malarstwo?

Obraz Severiniego, który w zamierzeniu „miał być mniej abstrakcyjny, a bardziej realistyczny”, odsłaniał ważne problemy relacji między malarstwem a fotografią, dynamizmem plastycznym a realizmem, które były kluczowe dla dyskusji nad futurystyczną sztuką plastyczną. Z jednej strony obraz Severiniego

³¹ Stieglitz and His Artists: Matisse to O'Keeffe: the Alfred Stieglitz Collection in the Metropolitan Museum of Art, ed. L. Mintz Messinger, New York 2011, s. 73.

³² Zob. Ch. Green, *Leger and the Avant-Garde*, New Haven–London 1976.

³³ Kramer, *op. cit.*, s., 170.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ B. Jones, *Denying the „Foe-to-graphic”: C.R.W. Nevinson and Photography*, [w:] *A Dilemma of English Modernism: Visual and Verbal Politics in the Life and Work of C.R.W. Nevinson (1889–1946)*, ed. M.J.K. Walsh, Delaware 2007, s. 142–143.

³⁶ *Ibidem*, s. 146.

³⁷ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *idem, Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekład i posłowie B. Michałek, Warszawa 1963, s. 14–15.

ujawniał widoczną przewagę malarza nad fotografem, ponieważ ten był w stanie „uruchomić” i ożywić statyczne zdjęcie. Z drugiej natomiast futurystyczne malarstwo, by być bliżej realizmu wojny, musiało podporządkować się właśnie fotografii. To za pośrednictwem fotograficznych obrazów Severini mógł doświadczyć obrazy wojny, z którą nie obcował na co dzień.

Pociąg pancerny w akcji sygnalizuje problem zależności awangardowego malarstwa od fotografii prasowej, co na tak wielką skalę miało miejsce dopiero w czasie I wojny światowej i powinno zostać szczegółowiej przebadane. W interpretacjach awangardowego malarstwa wciąż zbyt mało uwagi przywiązuje się do studiowania ówczesnych fotografii prasowych, które okazują się mieć bardzo ważne znaczenie dla twórczości ówczesnych artystów. W wielu przypadkach, co potwierdza również twórczość Nevinsona, były one źródłem malarskich kompozycji. Severini, który w swoim *Pociągu pancernym* połączył kompozycję albumowego zdjęcia i wpływy chronofotografii z koncepcją dynamizmu plastycznego i futurystyczną propagandą wojny, ukazał interesujące drogi malarskich poszukiwań, by wyrazić prawdę, której, zdaniem futurystów, nie było w stanie wyrazić ani tradycyjne malarstwo, ani nowoczesna fotografia.

Pociąg pancerny wystawiony został w pierwszych miesiącach (styczeń–luty) 1916 r. w Paryżu, na krótko przed bitwą pod Verdun, która rozpoczęła się w lutym i zdziesiątkowała zarówno Francuzów, jak i Niemców, stając się symbolem wojennego piekła. Severini w niedługim czasie zrozumiał, że idee piękna wojny były jedynie futurystyczną utopią, a rzeczywistość tej globalnej wojny stała się przekleństwem ludzkości. Jeszcze w tym samym roku opuścił szereg futurystów, choć dwa lata później okaże się, że wojna zakończy się dla Włoch zwycięsko i odzyskają one północne ziemie okupowane przez Austrię. *Pociąg pancerny* odsłaniał więc nie tylko interesujące problemy relacji fotografii i malarstwa oraz realizmu i futuryzmu, symultanizmu i plastycznych analogii, ale pozostał też ważnym dokumentem swego czasu, ukazującym estetyczny walor wojny, która miała być środkiem do zwycięstwa futurystycznego programu. Marinetti aż do śmierci w 1944 r. wierny będzie przekonaniu o higienicznym wymiarze wojny, a obrazy w stylu aeropiktury czasu II wojny światowej będą już miały w dużo większym stopniu realistyczny charakter. Bardziej zrozumiały przekaz propagandy wojny zdawał się być zatem dużo ważniejszy niż idące w stronę abstrakcji malarskie poszukiwania nowego wyrazu w sztuce. *Pociąg pancerny w akcji* zdaje się to w dużej mierze potwierdzać.

GINO SEVERINI'S *ARMORED TRAIN IN ACTION*

Abstract

This article is dedicated to the interpretation of the *Armored Train in Action*, a painting by Gino Severini dated 1915. Severini was one of a handful of Futurists who did not participate in the military operations of the First World War, and the painting was created in Paris away from the Front. *Armored Train in Action* was based on the composition of a photograph taken from a photojournalistic war album called “*Album de la guerre*”. At the same time Severini also drew inspiration from chronophotography and the concept of artistic dynamism, which exemplified Futuristic war propaganda. He demonstrated interesting relations and tensions between the ideology of Italian Futurism (Filippo Tommaso Marinetti) and the foundations of Futuristic painting (Umberto Boccioni), testifying to the fact that these were not entirely identical. *Armored Train in Action* revealed the problems of the relationship between photography and painting, realism and Futurism, between the concept of simultaneity and visual analogy. Above all, it remains a valuable document of its time, depicting the aesthetic value of a war that was meant to be a means to victory for the Futuristic programme.