

MONIKA SZCZEPANIAK

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

MARS W „ORNAMENTACH WOJNY”

ESTETYKA MĘSKOŚCI MILITARNEJ I JEJ DEWALUACJA W KONTEKŚCIE WIELKIEJ WOJNY*



Czemuż zawód żołnierza jest piękny i zewsząd
utęskniony?

Witold Gombrowicz¹

„Chłopcy malowani”?

Rozważania na temat estetyki męskości militarnej można rozpocząć od postawienia pytania o uniwersalny, transkulturowy charakter obrazu idealnego żołnierza. David H.J. Morgan dostrzega taki wymiar w wojskowym: „Mundur integruje indywidualne cechy osobowe w uniwersalnej i ponadczasowej męskości, sugerując jednocześnie kontrolę afektów i podporządkowanie nadrzędnej zasadzie racjonalności”². Michel Foucault tak charakteryzuje sylwetkę żołnierza z początku XVII wieku:

Żołnierza przede wszystkim widać z daleka; jest nośnikiem znaków – naturalnych znaków energii i odwagi, ale również znaków dumy; jego ciało to herb jego siły i waleczności; chociaż prawdą jest, że musi przysposabiać się do władania bronią – zwłaszcza w walce – manewry takie jak marsz, zachowania takie jak unoszenie głowy należą w większości wypadków do cielesnej retoryki honoru.³

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego *Męskość militarna w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie decyzji nr 013/09/B/HS2/02077.

¹ W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, w: tegoż, *Bakakaj*, Kraków 1957, s. 31.

² D.H.J. Morgan, *Theater of War. Combat, the Military, and Masculinities*, w: *Theorizing Masculinities*, ed. by H. Brod, M. Kaufman, London 1994, s. 166. Wszystkie tłumaczenia cytatów, jeśli nie podano inaczej – M.S.

³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 131.

W drugiej połowie XVIII wieku żołnierz staje się „czymś, co można wyprodukować”⁴. Modus widoczności, semiotyczny charakter żołnierskiego ciała, symbolika mundur, a także sformułowana przez Foucaulta zasada „produkowania” męskości militarnej nie straciły aktualności w kontekście wybuchu Wielkiej Wojny, w której masowa mobilizacja męskości sprowadzała się do formowania męskich „maszyn”, przypisywania im określonych funkcji w uniwersum wojennym, a następnie wysyłania ich na front. Analiza szerokiego korpusu tekstów kultury z różnych kontekstów narodowych i kulturowych pozwala sformułować tezę, że doświadczenie wojenne prowadzi do dewaluacji wszystkich elementów składających się na estetykę męskości militarnej, której centralny element stanowi konstrukcja żołnierskiego ciała w sztafażu rekwizytów, ornamentów, przyrody, krajobrazu.

W okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową niejednokrotnie opisywano państwa w kategoriach wirylności, a narody – w kategoriach męskiego ciała. Obowiązek odbywania służby wojskowej wynikał ze strategii ujednolicania narodu, a jednocześnie czynienia go widocznym: „jako jeden mundur i umundurowane ciało należące do MĘŻCZYŹN”⁵. Żołnierskie ciało kształtowane jest w żmudnych procesach socjalizacji, opartych na powtarzaniu czynności i aktów językowych, których zadaniem jest somatyzacja norm militarnych oraz wytwarzanie militarnego habitusu jako „drugiej natury”. Polegająca głównie na dyscyplinowaniu polityka cielesna wspierana jest, szczególnie w kontekstach wojennych, w warstwie symboliczno-ideologicznej w celu mobilizacji patriotycznych emocji, jednak równie ważne są wrażenia zmysłowe wywoływane przez piękno żołnierskiego ciała ozdobionego mundurem. Dlatego męskość militarna „prezentuje się” w przestrzeni publicznej w formie wojskowych rytuałów i ceremonii, parad i marszów, kultu flagi i mundur, przybierających czasem – jak w monarchii austro-węgierskiej – przesadną formę militarnego folkloru. Mundur był odbierany jako element dystynkcji społecznej, „szata cesarza”, której noszenie stanowiło nobilitację męskości w sensie dostąpienia udziału w królewskiej władzy – znalezienia się w zasięgu monarszego blasku czerpiącego swą siłę z systemu znaków skoncentrowanych wokół państwa i wojny⁶. Jak przekonują historycy męskości, umundurowane ciało posiadało fundamentalne znaczenie este-

⁴ Tamże.

⁵ M. Kane, *Modern Men. Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880–1930*, London–New York 1999, s. 111.

⁶ U. Frevert, *Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert*, w: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von C. Benthien, I. Stephan, Köln–Weimar–Wien 2003, s. 292.

tyczne oraz ogromny potencjał erotyczny. Formowanie tego ciała organizowano wprawdzie w odseparowanych od świata cywilnego przestrzeniach homospołecznych, jednak jego demonstracja odbywała się „na oczach” kobiet. Niemiecka historyczka Ute Frevert zwraca uwagę na walory munduru nadające ciału atrakcyjny kształt: „Mundur uwydatniał muskulaturę oraz wspierał postawę ciała, która wyrażała samokontrolę i utemperowaną witalność”⁷. Joanna Bourke ocenia znaczenie uniformu dla męskiej aparycji z perspektywy brytyjskiej, wymieniając szczegółowe zalety militarne „strojenia” ciała: „[...] dobrze zaprojektowane nakrycie głowy sprawiało, że wyglądali na wyższych, pasy na spodniach wywoływały złudzenie wydłużenia krępych nóg, epolety wyolbrzymiały szerokość ramion”⁸. Umundurowani adepci oraz absolwenci militarnej „szkoły męskości” wyróżniali się szczególną atrakcyjnością, znajdującą odzwierciedlenie choćby w polskim przysłowiu „za mundurem panny sznurem”. Magnus Hirschfeld i Andreas Gaspar w niemieckojęzycznej *Obyczajowej historii pierwszej wojny światowej* przytaczają słowa austriackiego oficera, który jako dowódca oddziału w następujący sposób usiłował podbudować męstwo żołnierzy: „Starajcie się wkrótce dostać medal, bo jak wyjedziecie na urlop i dziewczki zobaczą, że macie coś na piersi, to od razu pomyślą, że macie też coś w spodniach”⁹.

Męskie piękno jako znak pożądania rzadko bywa tematem rozważań abstrahujących od konstelacji władzy, dominacji, heroizmu. Ciało mężczyzny-żołnierza reprezentuje przemoc usankcjonowaną, zatem nawet jako ofiara staje się przedmiotem dyskursów heroizujących, idealizujących, estetyzujących. Fascynacja męskością militarną, szykownym mundurem, atrakcyjnym wojownikiem, gotowym oddać życie za wspólnotę narodową, przybiera w 1914 roku formę pozbawionych racjonalnych przesłanek zbiorowych egzaltacji. W licznych wspomnieniach z tamtego czasu, a także w tekstach literackich, dokumentujących *spirit of 1914*, wymarsz na wojnę przedstawiony jest w kategoriach estetycznych – jako wojskowa parada, przygodowa wyprawa, pokaz kolorowych mundurów i ciał młodych, uśmiechniętych rekrutów otoczonych przez wiwatujący tłum – jak polscy „chłopcy malowani” wyruszający na kolorową „wojenkę”: „Jechaliśmy jak na turniej, gwarno, szumnie, a z pośpiechem”¹⁰. Wprawdzie w armiach przyjęto kolory maskujące (brytyjski *khaki*,

⁷ U. Frevert, *Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*, München 2001, s. 241.

⁸ J. Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London 1996, s. 128.

⁹ *Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von M. Hirschfeld, A. Gaspar, Hahnau [1968], s. 81.

¹⁰ S. Rostworowski, *Szablą i piórem*, Kraków 1916, s. 50.

niemiecki *feldgrau*), jednak odwołując się do tradycji modelowania sylwetki wojownika, „nie zrezygnowano z jaskrawych wypustek, z błyszczących ozdób, a nawet z nakryć głowy o niewielkim znaczeniu ochronnym, takich jak hełm z czubem z nieprzemakalnej skóry, używany w wojsku niemieckim”¹¹. Jeden z zawodowych oficerów austriackich tak opisuje wymarsz oddziału dragonów z Wiednia na front: „Czerwone spodnie i jasnoniebieskie mundury kawalerzystów lśnią w słonecznym świetle, z daleka świeci złoto uniformów i czapek, błyszczące szable promieniają jak błyskawice, bóg Mars połyskuje w ornamentach wojny”¹². Wiarę w przygodową wersję wojny, nie bacząc na posiadaną przecież wiedzę o brakach w uzbrojeniu oraz wyposażeniu wojska, wyraża także zgłaszający się na ochotnika malarz i pisarz Oskar Kokoschka, którego kolorowy mundur oraz złoty hełm prowokują do określenia siebie samego mianem „cudownej tarczy strzelniczej” dla zakamuflowanych wrogów. Niezależnie od tej ironicznej diagnozy dumny kawalerzysta oczekuje radosnej, heroicznej konfrontacji: „przy dźwięku trąbek i łopocie flag bohaterko obezwładnić wroga, który chował się w okopach”¹³. Z formułowanych z perspektywy czasu refleksji Kokoschki na temat wojennych zmagani przebija iluzoryczny charakter tamtej wiary oraz przekonanie, że kolorowy świat mundurów i militarnych ornamentów ostatecznie odchodzi do lamusa. Nowoczesna konfrontacja militarna narzuca modus niewidoczności oraz przeobraża technikę cielesną, wymuszając pozycje alternatywne wobec wyprężonej postawy ciała, podniesionej głowy, równego marszu. Wybuch Wielkiej Wojny to pożegnanie z wizualizacją samoświadomości oraz etosem wyprostowanego wojownika, który z podniesionym czołem staje do heroicznej walki.

„Świat strojnisiów patriotycznych”

W literaturze i ikonografii polskiej w kontekście Wielkiej Wojny widoczna jest kontynuacja tradycyjnej estetyzacji „ułańskości”, która tworzyła ogromny potencjał identyfikacyjny, sprzyjając gloryfikacji męskości militarnej w wariacie narodowym – w postaci dziarskiego, skłonnego do brawury ułana w malowniczym mundurze, na wspaniałym koniu, z utkwionymi weń tęsknymi spojrzeniami panien¹⁴. Dedykowany jednemu z najatrakcyjniej-

¹¹ S. Audoin-Rouzeau, *Masakry. Ciało i wojna*, w: *Historia ciała*, red. J.J. Courtine, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. S. Audoin-Rouzeau, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 266–267.

¹² Cyt. za: E. Hanisch, *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2005, s. 24.

¹³ O. Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, s. 145.

¹⁴ Na temat mitu męskości ułańskiej – zob. T. Tomasik, *Wojna – męskość – litera-*



Leopold Gottlieb, *Władysław Belina-Prażmowski* (1915)

szych ułanów, rotmistrzowi Belinie, wiersz Józefa Relidzyńskiego *Jadą ułani* (1916), zawiera kwintesencję „dziarskiej” ułańskości:

Jadą ułani... Boże! czy sen to?
orły i czaka, jak sprzed stu laty...
wsią mazowiecką, w majowe święto,
szwadron ich jedzie barwny, skrzydlaty.

Wiatrem rozwiane rabaty lśnią się,
jak maki polne... parskażą konie,
bo miłych gości wiozą... w malw pąsie
niejedno liczko dziewczęce płońie.¹⁵

Obraz ułana reprezentuje paradygmat triumfalnych szarż „konnicy polskiej”, malowniczych bitew, teatralnych gestów ryzyka. Kawalerzysta zajmu-

tura, Słupsk 2013, s. 107–122; M. Szczepaniak, *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, Kraków 2017, s. 123–194.

¹⁵ J. Relidzyński, *Wieją wiosenne wiatry... Poezje wolnościowe i legionowe*, przedm. K. Przerwa-Tetmajer, Kraków 1916, s. 53. Zob. też: A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotycznej 1908–1918*, Kraków 1990, s. 228–232, 333–336 i in.

je eksponowane miejsce w narodowym teatrum – jest typem widowiskowym, polskim bohaterem „na pokaz”¹⁶. Ułański spektakl inscenizuje powieść Gustawa Daniłowskiego *Tętent* (1919), w której „malowany” ułan jak z posągu, podobny do figur homeryckich wojowników, pojawia się przed piękną właścicielką dworu „w całym blasku paradnego munduru”: „Oplątany lśniącymi sznurkami, w wysokich palonych butach, szabla i ostrogi błyszcząły w słońcu. Twarz miał zarumienioną od jazdy i nozdrza lekko rozdęte”¹⁷. Erotyczny obraz ułana w pełnej krasie stanowi wstęp do burzliwego romansu z właścicielką dworu w romantycznej scenerii przyrody, stanowiącej standardowe kulisy dla potyczek militarnych oraz miłosnych w – niemal wszechobecnym – dyskursie męskości ułańskiej. Charakterystycznym rysem tej męskości jest uroda o konotacjach kobiecych: pełna ozdób i kolorów, o łagodnych rysach, stopiona z przyrodą. „Strojny” ułan wywołuje patetyczną egzaltację, wygląda bowiem „jak laleczka”¹⁸ lub jak dziecko (słynne „malowane dzieci” z żołnierskiej piosenki), radośnie galopuje „na wojenkę”, „w kwiatki ustrojony”, „jak do tańcowania”¹⁹. W opisach bitew, potyczek i szarż (pęd „straszliwej piękności”²⁰) aż roi się od metaforycznych obrazów aniołów, centaurów, drapieżnych zwierząt, zjawisk atmosferycznych, ptaków, kwiatów, na przykład: „Idziemy w kwiatkach, skrzydłach, głosach, pieśniach, łagodni ludzie”²¹. Polscy legioniści („pyszne wojsko”²²) w narodowym dyskursie w sposób szczególny odznaczają się dekoracyjnością. Ich mobilność jest przedstawiana jako jedyna w swoim rodzaju, szczególnie pod względem estetycznym – urokliwi wojacy jeżdżący elegancko na pięknych rumakach „wśród kul jak na *garden-party*”²³, panicze w szatach godowych²⁴, wiarusy „z ogniem w oczach” wyruszają na wojnę, „a zda się, / że idą na wesele”²⁵. Nie mieli

¹⁶ J. Prokop, *Universum polskie: Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993, s. 37.

¹⁷ G. Daniłowski, *Tętent. Powieść współczesna*, Warszawa 1925, s. 25.

¹⁸ K. Makuszyński, *Po bitwie*, w: tegoż: „*Bo Polska zapamięta najdroższe swe chłopięta!*”. *Wiersze i piosenki żołnierskie 1919–1920*, oprac. A.K. Kunert, Łomianki 2012, s. 23.

¹⁹ K. Rosenfeld, *Pożar krwi. Poezje z okopów Wielkiej Wojny*, Warszawa–Kraków [1919], s. 18.

²⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Bitwa pod Konarami*, Kraków 1915, s. 31.

²¹ Tamże, s. 21.

²² J. Kaden-Bandrowski, *Spotkanie*, Warszawa [1916], s. 13.

²³ J. Kaden-Bandrowski, *Piłsudczycy*, Oświęcim 1915, s. 13.

²⁴ Tamże, 16.

²⁵ E. Bieder, *Nasi pod Kraśnikiem*, Kraków 1916, s. 6 (chodzi o krakowian odbywających służbę w armii cesarstwa austro-węgierskiego).

w sobie – jak sformułował to Józef Wittlin – „nic ze szpetoty militarnego rzemiosła, spełnianego pod przymusem”²⁶.

Nobilitacja związana z noszeniem munduru sprowadza się w wielu narracjach wojennych do podkreślania dystynkcji, a zarazem demonstrowania poczucia wyższości wobec męskości cywilnej. W *Piłsudczykach* (1915) Juliusza Kadena-Bandrowskiego wspólnota legionowa naznaczona jest wręcz pogardą pozwalającą określać ludność cywilną mianem „karaluchów”, „rozbitków, wygnańców, uciekinierów”, którzy idą bezładnie, „niosąc coś w rękach, na plecach, na piersiach, w zębach”, podczas gdy krokiem legionistów „rządzi wspólny rozkaz”, dlatego to oni są „prawdziwymi ludźmi”: „bo mundur nas obciska, bośmy w formie walki”²⁷.

Kolejnym elementem konstytuującym żołnierską tożsamość w wymiarze estetycznym jest konieczność pozytywnego odróżniania się od żołnierzy wrogich armii, których opisuje się w konwencji estetyki brzydoty. Wyobrażenie przewagi legionistów nad profesjonalnymi wojskami uczestniczącymi w wojnie wydaje się ignorować fakt, że polskie umundurowanie było dalekie od militarno-estetycznej perfekcji; jak wspomina Stanisław Rostworowski: „Robiliśmy więc wówczas może raczej wrażenie umundurowanych sportsmenów, niemniej śmiały nasz tupet świadczył, że stanowimy ułańską grupę żołnierza dobrego, chętnego o co rzecz główna – odważnego”²⁸. Cezary Jellenta zwraca szczególną uwagę na estetyczne dystynkcje wojska polskiego:

Chłopy jak sosny, proste i strzeliste, twarze piękne, poważne i nawet szlachetne. Wysocy, smukli i prości siłą znakomitej budowy, a nie tresury. Pomimo woli porównywa się ich z piechotą niemiecką, w której każdy jest wycięty z blachy według figury schematycznej. Oczywiście, gwardia to dobór najlepszych okazów rasy, ale w Niemczech i dobór najtroskliwszy nie pomoże na wrodzoną śmieszność, sztywność i ciężkość. Narody bliższe natury nie zatraciły giętkości i proporcji pięknego mężczyzny – żołnierz niemiecki, nie rozstający się z słodkim jak krem sucharem, zapasem kakao i piwa, ma w sobie coś z blaszanej puszki konserw, a landszturmiśta brzuchaty – i coś z pierzyny.²⁹

Interpretacja estetyki męskości militarnej przybiera tutaj charakter ideologicznie zabarwionej narodowej narracji o lekkości, giętkości, naturalności zrośniętych z koniem urodzonych kawalerzystów, z którymi nie mogą

²⁶ J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 41.

²⁷ J. Kaden-Bandrowski, *Piłsudczycy*, s. 51.

²⁸ *Nie tylko Pierwsza Brygada (1914–1918). Z dokumentów, wspomnień i listów pozostawionych przez Stanisława Rostworowskiego*, t. 1: *Z Legionami na bój*, wyb. i oprac. S.J. Rostworowski, Warszawa 1993, s. 47.

²⁹ C. Jellenta, *Wielki zmierzch. Pamiętnik*, Warszawa [1924], s. 20.

się mierzyć przedstawiciele narodu ociężałego, ubóstwiającego „musztrę z podnoszeniem ciężkich jak stęporę nóg do wysokości pępka”³⁰.

W *Spotkaniu* (1916) Kadena czwartacy – „chłopcy jak pioruny” – biją się „pięknie, po bohatersku, z rozmachem, z furią”³¹, a ich atrakcyjności i zgrabności przeciwstawiona jest brzydota i powolność rosyjskiej piechoty – nieufirmowanej masy „z tępą, leniwą apatią, jak szary, wezbrany bałwan, podływający ku okopom”³². W powieści Zygmunta Kisielewskiego *Dni listopadowe* (1935), której akcja toczy się pod koniec wojny, status bohatera ulega zmianie w momencie założenia polskiego munduru: nagle wzbudza on podziw i respekt, przyglądają mu się kobiety, salutują chłopcy „w siwych płaskich maciejówkach, czasem w szynelu wojskowym, najczęściej w ubraniu cywilnym”³³. Organizujące się wojsko polskie, naznaczone brakiem umundurowania i dyscypliny, przedstawiające „pstrą czeredę”, wyróżnia się jednak pięknem w porównaniu z niemiecką „machiną z krwi i kości”: „Żeby choć jeden niósł karabin o cal wyżej! Stonoga ludzka! Oczy niewidzące. Twarze zastygłe. Automat”³⁴. Deprecjonowanie znieawidzonej armii zaborczej oraz próba wykreowania uroku prowizorycznego polskiego wojska mają tutaj charakter kompensacyjny oraz idą w parze z przypisywaniem narodowej „cywil-bandzie” wysokich walorów moralnych.

Dyskursy afirmacyjne wobec żołnierskiego piękna wydają się dominować w literaturze polskiej, szczególnie w tekstach popularnych, o przeciętnej wartości artystycznej. Istnieją także bezpardonowe przedstawienia wojny jako emanacji bezsensu, brzydoty, makabryczności. Witold Gombrowicz tak opisuje mityczną postać „kraśnego” ułana, uważanego za kwintesencję polskiej męskości militarnej:

Człowiek na koniu jest równie dziwaczny jak szczur na kogucie, kura na wielbłądzie, małpa na krowie, pies na bawole. Człowiek na koniu to skandal, zakłócenie naturalnego porządku, gwałcąca sztuczność, dysonans, brzydota.³⁵

Jazda konna w żadnym wypadku nie kojarzy się autorowi *Dziennika* z rozkoszą, zabawą, przyjemnością – to tylko żałosne „podskakiwanie na bydłociu”³⁶. Mit urokliwej żołnierskości dekonstruuje także *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* (wyd. 1933, powst. 1926), w którym Gombrowicz propo-

³⁰ Tamże, s. 31.

³¹ J. Kaden-Bandrowski, *Spotkanie*, s. 24.

³² Tamże, s. 52.

³³ Z. Kisielewski, *Dni listopadowe. Powieść z 1918 roku*, Warszawa 1935, s. 193.

³⁴ Tamże, s. 208.

³⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1986, s. 35.

³⁶ Tamże.

nuje odpowiedź na narodowy folklor militarystyczny w formie racjonalnej analizy uwikłania w wojnę, bynajmniej nie o obliczu „pięknej pani”, za którą podążają „chłopcy malowani” z ułańskiej przyśpiewki: „Żołnierz na froncie w błocie i w mięsie się babrze, choroby, liszaje i brud znęcają się nad nim, a do tego, gdy brzuch jest rozdarty pociskiem, często kiszki wylażą na wierzch...”³⁷. Nasuwa się szczególnie ważne w kontekście pierwszej wojny światowej pytanie stanowiące motto niniejszej analizy: „Czemuż zawód żołnierza jest piękny, zewsząd utęskniony? Nie, źle mówię, nie piękny, ale – kraśny, kraśny do najwyższego stopnia”³⁸.

„Siła wyrównanego kwadratu”

Na mundur nadający kształt żołnierskiemu ciału można spojrzeć inaczej niż na upiększającą ideę, dostrzegając w nim „twardy futerał”, „drugą, grubszą skórę”, niejako zrośniętą z ciałem otrzymującym w ten sposób sztywną ramę³⁹, która pozostawia jedynie niewielką sferę osobistej wolności. Pisząc o stopniu żołnierskiego ciała z maszyną, Eva Horn zauważa, że efektem tego procesu jest nie tylko nowoczesne „mechanistyczne makrociało”, ale w o wiele większym stopniu – „rozpuszczenie” ciała w jego funkcjach czy „zinternalizowana funkcjonalność”, czyniąca z żołnierza ucieleśnienie zadań, jakie ma wykonywać⁴⁰. Taka konwencja przedstawień męskości zaciera granice między ciałem a „żelazem” własnej broni, uwydatnia natomiast granicę między ciałem a otoczeniem – inaczej niż w kulturze polskiej, w której żołnierskie ciało stapia się z przyrodą czy wręcz znika w niej w swym materialnym wymiarze.

Konstrukcja stalowego pancerza oraz retoryka i ikonografia wykuwania rysów męskości militarnej w „stalowych burzach” jest charakterystyczna dla kultury niemieckiej, w której również dokonuje się specyficzna estetyzacja żołnierskości, jednak w zupełnie innym kontekście ideologicznym. Woj-

³⁷ W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, s. 30–31.

³⁸ Tamże, s. 31. Również Stanisław Ignacy Witkiewicz w groteskowo-ironicznym ujęciu przedstawia konstrukcję żołnierskiego ciała, które pod wpływem wojskowych ćwiczeń rozwija się w „coś nadzwyczajnego” (S.I. Witkiewicz, *Nienasyceńcie. Część druga: Obłąd*, Warszawa 1930, s. 18). Ciało to „kupa organów”, stanowiąca „hermafrodytyczną syntezę pewnej kobiecości z męskością, ale wszystko razem doprowadzone do maksymalnej nieomal harmonii i niepozbawione pewnej bydlęcej potęgi” (tamże, s. 18–19).

³⁹ H. Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, w: *Kommentierte Werkausgabe*, t. 1, hrsg. von P.M. Lützel, Frankfurt a. M. 1986, s. 24.

⁴⁰ E. Horn, *Die Mobilmachung der Körper*, „Transit. Europäische Revue” 1998/99, vol. 16, s. 92–107.

nę przedstawia się jako walkę przeciwko męskiej słabości, degeneracji, zniechęcałości, hysterii. W okopach rodzi się nowy typ mężczyzny – ucieleśnienie waleczności, kontroli afektów, chłodu – stalowy wojownik z wyraźnymi rysami twarzy oraz skamieniałymi pod hełmem oczami⁴¹. Ciało o atletycznej budowie, kanciastych rysach i zastygłym spojrzeniu, wyposażone w metalowe rekwizyty (stalowy hełm, karabin, granat ręczny) stanowi konstrukcję propagandową⁴² niemieckiego militarysty. Taki obraz męskiego ciała, odpornego na wszelkie przeciwności losu, fizycznie sprawnego, perfekcyjnie skutecznego, ciała zrośniętego z technicznie zaawansowaną bronią, konstruuje w powojennych publikacjach Ernst Jünger⁴³, używając między innymi metaforyki młota, kowadła i stali.

W słynnej pracy *Męskie fantazje*⁴⁴ Klaus Theweleit przedstawił kompleksową analizę procesów wytwarzania cielesnego pancerza związanego z wyobrażeniem męskości „stalowej” wśród zdemobilizowanych po wojnie żołnierzy *Freikorpsów*, dla której podstawowym zagrożeniem jest wszystko, co płynne, miękkie, niestałe, pozbawione konturów – wszystko, co posiada kulturowe konotacje kojarzone z kobiecością. Zatem w estetyczno-ideologicznym wzorcu niemieckiego maskulinizmu nie mieszczą się żadne elementy kulturowej konstrukcji kobiecości. Mogłyby one bowiem zakłócić pozbawioną wszelkiej emocjonalności męską kulturę walki. Uformowany w okopach „nowy mężczyzna”, jako postać „stalowa”, jest zobligowany do wykonywania określonej pracy: „wyplenić, stłumić, podporządkować wszystko, co mogłoby go na powrót przekształcić w straszliwie zdeorganizowane kłębowisko mięsa, włosów, skóry, kości, trzewi, uczuć, które nazywa się człowiekiem, człowiekiem starego typu”⁴⁵.

Konstrukcja wojownika jako robota, automatu, maszyny implikuje odpowiedni profil estetyczny, którego podstawowym wykładnikiem jest geometryzacja ciała. Na płaszczyźnie kulturowych reprezentacji żołnierz jako „figura stereometryczna”⁴⁶ znajduje odzwierciedlenie w heroicznej ikonografii ciał technoidalnych, kanciastych, metalicznych, twarzy upodabniają-

⁴¹ E. Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Berlin 1922, s. 32–33.

⁴² A. Lipp, *Meinunglenkung im Krieg. Kriegserfahrungen deutscher Soldaten und ihre Deutung 1914–1918*, Göttingen 2003, s. 148.

⁴³ Interpretacja tych tekstów z perspektywy badań nad męskością – zob. M. Szczepaniak, *Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen*, Würzburg 2011, s. 51–60.

⁴⁴ K. Theweleit, *Männerphantasien*, t. 1–2, Frankfurt a. M. 1986. Zob. wydanie polskie: K. Theweleit, *Męskie fantazje*, przeł. M. Herer, M. Falkowski, Warszawa 2015.

⁴⁵ K. Theweleit, *Männerphantasien*, t. 2, s. 186.

⁴⁶ E. Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, s. 358.



Fritz Erler, *Helft uns siegen - zeichnet die Kriegsanleihe!* (plakat, 1917)

cych się do metalowego hełmu⁴⁷, fizjonomii wyzbytych cech indywidualnych, stanowiących niejako „przedłużenie” broni mechanicznej. Męskość zorientowana na przetrwanie „w ogniu” jest odpowiedzią na imperatywy nowoczesnej, uprzemysłowionej wojny, która wymaga od oficerów i żołnierzy, aby myśleli w kategoriach strategii oraz skuteczności, a nie w kategoriach estetycznych. Reprezentatywną ikoną metalizacji ciała jest wizerunek żołnierza na słynnym (propagującym kredyty wojenne) plakacie Fritza Erlera z roku 1917. W przeciwieństwie do obrazów z początku wojny, ukazujących uśmiechniętych żołnierzy na urlopie, na plakacie Erlera pojawia się nowoczesny wojownik frontowy o stalowych nerwach i niezłomnej woli, zdolny przetrwać frontowe piekło dzięki specyficznej gruboskórności porównywalnej z właściwościami metalu. Przedstawiony w sztafażu drutu kolczastego, bezimienny żołnierz w szarym mundurze, w stalowym hełmie, z dwoma granatami i maską gazową, z błyszczącymi, wpatrzonymi w dal oczami sprawia wrażenie „spartańskiego” herosa, który świetnie radzi so-

⁴⁷ Stalowy hełm został wprowadzony w 1916 roku. Spełniał nie tylko funkcje ochronne, ale także natychmiast awansował niemal do rangi fetysza i został wystylizowany na symbol heroicznego żołnierza niemieckiego, posiadający również funkcje estetyczne. Noszenie hełmu było przedstawiane także przez artystów-pacyfistów (np. Ottona Dix'a) jako ironiczny gest, prześmiewczy wobec konstrukcji stalowego wojownika.

bie na froncie zachodnim, stawiając czoła wszelkim niebezpieczeństwom, ale pozbawiony jest ornamentów charakterystycznych dla topografii frontu wschodniego. Stanowi on ucieleśnienie „niemieckiego żołnierza”, a jednocześnie – obraz wybiegający w przyszłość, antycypację elitarną, „postfrontowej” męskości powojennej. Odwołujące się do Wielkiej Wojny plakaty Republiki Weimarskiej inscenizowały monumentalne ciała wyposażone w rycerskie miecze i stanowiły kontynuację wojennych propagandowych przedstawień żołnierza jako mityczno-archaicznego uosobienia heroicznej męskości, skrzętnie ukrywających konsekwencje bitwy materiałowej dla podatnego na zranienie ciała.

Konstrukcja niemieckiego stalowego bohatera znajduje swój odpowiednik w wykreowanym w kulturze austriackiej obrazie górskiego wojownika, którego ciało posiada cechy betonu i żelaza budowanych na alpejskim froncie bunkrów, a przede wszystkim rysy kamienia, twardość skały, status twierdzy nie do zdobycia. Jest to typ męskości, który zdecydowanie odróżnia się od neurastenicznych mieszkańców wielkich miast, uczestników kultury kawiarnianej czy w ogóle wszelkich typów „nizinnych”. Uczestnicy wojny na froncie alpejskim demonstrują także własną wyższość nad kobietami, cywilami oraz masą wojska, tkwiącą pasywnie we flandryjskich błotach. Wytworem wojny technicznej, a także naturalno-klimatycznych uwarunkowań i współkształtującej tożsamość górskiej geografii stają się ciała zahartowane w ekstremalnych warunkach, na śnieżno-lodowej pustyni, zrosnięte z lodowcem i skałą, twarze uformowane przez góry: „twarde i kanciaste jak skała, która je otaczała”⁴⁸. Oczywiście również i tym żołnierzom przypisano w powojennych dyskursach memorialnych całe spektrum cech heroicznych czy właściwości wpisanych w muskularne, alpinistyczne ciała (odwagę, wytrzymałość, opanowanie emocji, silne nerwy). Określano ich mianem „bohaterów wśród skał i lodu”⁴⁹.

Geometryczny, „kanciasty”, wpasowany w figurę kwadratu obraz żołnierskiego ciała pojawia się w wielu utworach literackich nie tylko jako efekt ekstremalnych wojennych doświadczeń, lecz także rezultat koszarowej socjalizacji, drylu, który staje się nie tylko przedmiotem afirmacji („kwadrat jest piękny”), lecz także ostrej krytyki, szczególnie z pozycji pacyfistycznych, przypisujących geometrycznym formom znamiona brzydoty, deformacji, wręcz toporności. Magia militarnego kwadratu początkowo urzeka bohatera powieści Jerzego Ostrowskiego *Chorągiew na dachu* (1925), który zostaje wcie-

⁴⁸ L. Trenker, *Berge in Flammen. Der verlorene Sohn. Schicksal am Matterhorn. Drei Romane*, Berlin-Darmstadt-Wien 1971, s. 84.

⁴⁹ Por. E. Kabisch, *Helden in Fels und Eis. Bergkrieg in Tirol und Kärnten*, Stuttgart 1937.



Heinrich Hoerle, *Drei Invaliden (Maschinenmänner)*, ok. 1930

lony do armii rosyjskiej i wyrusza na wojnę bez szczególnego entuzjazmu. Przejście ze sfery cywilnej do wojskowej symbolizuje nałożenie munduru, oznaczające spektakularną zmianę formy⁵⁰. Także powieściowy Karczewski „junactwo żołdackie z siebie dobywa”⁵¹, a nawet odczuwa pewną pogardę w stosunku do kolegi, który „rozmiękcza geometryczne kontury obrotów”, podczas gdy on sam „z junakierią stuka obcasami i drewnianymi rzutami ciała odpowiada na suche szczęknięcia rozkazów”⁵². Etos militarnych cnót, metaliczna moc skoncentrowana w żelazie karabinu napawają go uczuciem męskiej dumy, ale jednocześnie odczuwa „obce” pochodzenie tej siły, a pod wpływem wojennych doświadczeń wytwarza postawę antygeometrycznego protestu:

Już nie wytrzyma: klnie i burzy się, postanawia, że już, zaraz, natychmiast rzuci karabin i wyjdzie z tych twardych, ciasnych ram kolumny. Jeśli teraz się nie skończy, to...

Potężna jest siła wyrównanego kwadratu!⁵³

Pozbawione indywidualnych cech, kanciaste, geometryczne ciało ofiary wojennej przedstawia obraz Heinricha Hoerlego *Drei Invaliden (Maschinen-*

⁵⁰ Zob. J. Ostrowski, *Chorągiew na dachu. Powieść*, Warszawa 1925, s. 182.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 185.

⁵³ Tamże, s. 238–239.

männer) (1930), w którym symetryczność powstaje dzięki „uzupełnieniom” okaleczonych ciał przez metalowe protezy, nadające korpusom ironicznie rozumiany status męskich maszyn – mechanizmów po rekonstrukcji.

W powieści Józefa Wittlina *Sól ziemi* (1935) zamiast pojedynczych żołnierzy maszerują „ruchome ściany”⁵⁴, „wytresowane kilograpy ludzkich ciał”⁵⁵: „Człowiek w szeregu jest tylko ruchomą kreską, jednym z punktów, z jakich składa się figura geometryczna, zwana kolumną marszową”⁵⁶. W koszarach formowane są „wspaniałe przetwory ludzkie”⁵⁷, odznaczające się perfekcyjną sztywnością, porównywaną tutaj do materiałów lżejszych niż metal – do szkła i drewna. Jeśli żołnierze pozwalają sobie na chwilę rozluźnienia, to gdy tylko pojawia się oficer (uosobienie Subordynacji), następuje natychmiastowa transformacja ciała: „Twarze zmieniały się w martwe larwy, tułowia [sic!] kostniały, oczy ścinały się w szkło”⁵⁸. Militarna komenda stanowiąca wezwanie do przyjęcia sztywnej postawy ciała oraz zautomatyzowania ruchów opatrzona jest kwantyfikatorem moralnym, a mianowicie „przemienia falangi ludzi w jedno martwe naczynie posłuchu”⁵⁹. Wtopienie się w koszarową geometrię ciał oznacza śmierć indywidualnych żołnierzy. Odpowiedzialny za formowanie żołnierskich ciał i wprowadzanie dyscypliny oficer Bachmatiuk „kochał symetryczne linie” utworzone z ciał, mundurów, butów, „wielbił” rytmiczny tupot nóg, szczęk broni.

Metafora żelaza występuje w literaturze polskiej również w innym kontekście – w prześmiewczej formie „żelastwa”. Chodzi o Zypona ze wspomnianej już powieści Witkacego *Nienasycenie* – bohatera, który ma klasyczny militarny powab, wywołujący dumę matki i siostry oraz ogólny zachwyt „nad jego pięknnością i mundurem”⁶⁰. W momencie mobilizacji przed bitwą „zmienił się w kupę zastygłego WOJENNEGO żelastwa, takiego prawie, że na szmelc, dobrego do trenu, szpitala lub kuchni, ale nie na front”⁶¹. Pobrzękująca metalem wirylność, charakterystyczna dla historycznej semantyki mobilizacji, przybiera u Witkacego formę przypominającą delikatne narzędzia kuchenne, nienadające się na front, czyli do konfrontacji z pancernymi kolosami czołgów.

⁵⁴ J. Wittlin, *Powieść o cierpliwym piechurze. Sól ziemi*, Warszawa 1936, s. 234.

⁵⁵ Tamże, s. 232.

⁵⁶ Tamże, s. 225.

⁵⁷ Tamże, s. 228.

⁵⁸ Tamże, s. 257 (w wydaniu „Biblioteki Narodowej” występują forma „tułowia” – zob. J. Wittlin, *Sól ziemi*, wstęp i oprac. E. Wiegandt, Wrocław 1991, s. 198).

⁵⁹ Tamże, s. 290.

⁶⁰ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, s. 39.

⁶¹ Tamże, s. 215, wyróżn. oryginału.

Podobną krytykę militarnych form życia spotykamy w pacyfistycznej literaturze niemieckiej. W powieści Siegfrieda Kracauera *Ginster* (1928) przyjaciel tytułowego bohatera – Otto – zgłasza się na ochotnika do wojska i wkrótce już „jest martwy”. Także inni koledzy, zafascynowani magią munduru, teraz żałośnie podobni jeden do drugiego, przypominają żywe trupy. Ginster próbuje uniknąć militarnej służby, a gdy w końcu trafia do wojska, nie może się pogodzić ze strategią wciskania wszystkiego w formę prostokątną. Ostre kontury męskości militarnej, spartański wystrój koszar, zwalczanie form okrągłych, charakterystycznych dla kobiecości – to wszystko budzi antypatię, napawa wstrętem, wywołuje pogardę. Żołnierska aranżacja ciała w przestrzeni jawi się jako seria deformacji: ważne są wyizolowane organy – tylko plecy i szyje albo wyłącznie kończyny (prawa, lewa, lewa, prawa). Noga lewa i noga prawa maszerują oddzielnie, ciała są podzielone na pół, sprawiają wrażenie postaci cyrkowych lub ludzików z zapalek. Ukoronowaniem dekonstrukcji „prostokątnej” męskości militarnej jest opis karykaturalnych deformacji dokonanych na ciele Ottona, który nawet w czasie urlopu, w przestrzeni cywilnej przedstawia godną pożałowania figurę męskiego automatu:

Całkowicie wcisnęli go w prostokąt, myślał Ginster, automat. Przed co drugim mundurem jego ramię wystrzeliwało w górę. Nie było poruszane przez Ottona, lecz wyskakiwało samoistnie. Otto by wcale tego munduru nie rozpoznał. To ramię z pewnością mu zainstalowano w ciele za pomocą śrubek. System był sterowany zdalnie za pomocą mundurów. Nie można go było wyłączyć i przypuszczalnie działał o wiele lepiej bez udziału Ottona. Obrót ciała dokonałby się także pod jego nieobecność.⁶²

„Nogi bez brzuchów, nogi bez głów”

W czasie Wielkiej Wojny dokonuje się szybka i spektakularna dewaluacja estetyki męskości militarnej. Rozmywa się entuzjazm i – jak pisze Jellenta – „[...] mgła fantastyczna opada, a legenda i romantyczność rozdrabnia się na niezliczone mnóstwo poziomych precyzyjnych wynalazków”⁶³. Mundury zmieniają różnorodne barwy na szary kolor przetrwania – jak w wierszu Relidzińskiego *Na nutę Chochoła*:

Miałeś, bracie, piękny strój,
Miałeś, bracie, bagnet swój,
Bagnet diabli wzięli,
Strój od dziur się bieli
Wszy się jeno ostał rój.⁶⁴

⁶² S. Kracauer, *Ginster*, w: tegoż: *Werke*, t. 7: *Romane und Erzählungen*, hrsg. von I. Müller-Bach, Frankfurt a. M. 2004, s. 50.

⁶³ C. Jellenta, *Wielki zmierzch*, s. 29–30.

⁶⁴ J. Relidziński, *Na nutę Chochoła*, w: *Piosenki leguna tułacza*, wyb. B. Szul-Skjöld-

Męskie ciało przestaje być wyprężone, przybiera pozycje antyheroiczne, chowa się w bunkrach i okopach⁶⁵, ujawnia swoją kruchość i bezsilność wobec inwazji maszyn – swoją podatność na zranienie: „Człowiek stał się podobny do kreta lub robaka ziemnego i bronił się, chwycił oparcia, trzymał się ściany zmęczony, obłocony, upaprany, ale silny woła”⁶⁶. Potargane strzępy munduru obnażają dekompozycję, zranioną substancję, fragmenty organów, protezy – takie obrazy prowokują powojennych przechodniów europejskich miast do odwracania wzroku. Nieliczni artyści i intelektualiści, którzy nie dali się ponieść fali wojennej euforii, nie ulegli polityce i estetyce męskości militarnej, nie zatracili zdolności do racjonalnej analizy rzeczywistości, potrafili przewidzieć uderzająco oczywisty scenariusz, uwzględniający ewidentny, lecz skrętnie pomijany element żołnierskości, który Joanna Bourke wyraża w prostej formule: „Najważniejsze, co można powiedzieć o męskim ciele w czasie Wielkiej Wojny, jest to, że było ono przeznaczone do okaleczenia”⁶⁷.

Literacka antycypacja fragmentaryzacji żołnierskiego ciała wpisana jest w obraz wojny przedstawiony w *Soli ziemi* Wittlina. Na wojnę wyruszają zbioro rozczłonkowanych organów ciała, ważne jedynie w kontekście ich funkcjonalizacji, podatne na destrukcję: „Zdrowe, mocne płuca, serca, żołądki, tysiącami, dziesiątkami tysięcy, setkami tysięcy wyprawiają się we wszystkie strony świata na turniej własnego cierpienia, głodu, gorączki”⁶⁸. Zanim ciało Piotra Niewiadomskiego przyłączy się do nich i bohater przekona się, że od serca czy mózgu ważniejszy jest karabin, doświadczy konfrontacji z makabryczną przemianą męskości. Zobaczy wracających z frontu pociągami żołnierzy: sponiewieranych, bez sztyku, bez parady, bez końca. Zobaczy „zmasakrowane mięso ludzkie”⁶⁹.

W *Motorach* (1938) Emila Zegadłowicza rażący jest dysonans pomiędzy radosnym pożegnaniem żołnierzy na ulicach Wiednia a bezdyskusyjnym faktem, że pędzi się ich na rzeź. Pacyfistycznie nastawiony artysta Cyprian

krona, Warszawa–Kraków [1919], s. 27. Por. „*A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć*”. *Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1996, s. 156.

⁶⁵ Zob. S. Das, *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge 2005, s. 35–72. Autor przekonuje, że na froncie zachodnim błoto decydowało o życiu i śmierci, a okopy oznaczały regresję człowieka do niezgrabnej horyzontalnej pozycji zwierząt.

⁶⁶ R. Benjamin, *Żołnierze Wielkiej Wojny. Powieść*, przeł. Zoda-Mares, Warszawa [1927], s. 216.

⁶⁷ J. Bourke, *Dismembering the Male*, s. 31.

⁶⁸ J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 30.

⁶⁹ Tamże, s. 128.

Fałn oczami wyobraźni widzi alternatywny pochód żołnierzy wracających z frontu:

Maszerują pułki widm bladozielonych, przeźroczystych niemal, z rudymi ranami na czole, na piersi, na brzuchu – pośród nóg i rąk idą same kadłuby – idą i nogi same posłuszne, wdrożone dźwigają strzepy bezużytecznej już męskości – tu i tam opada zgniłe mięso z twarzy – bielą się czaszki – oczodoły, szczęki [...].⁷⁰

Takie okaleczone – wręcz upiorne – ciała w kulturze wojennej i powojennej nie reprezentują męskości w żadnym wymiarze: funkcjonalnym, estetycznym, erotycznym. Jednak z perspektywy badań nad męskością należałoby – wbrew teom o maskulinizacji, zahartowaniu i modernizacji – zwrócić szczególną uwagę na destrukcyjne aspekty wojny czy wręcz uznać konieczność konfrontacji z tymi aspektami za jeden z ważniejszych elementów konstrukcji męskości w czasach wojen. Problematykę męskości militarnej jako maskarady rozpoznawali nieliczni pacyfiści, którzy zauważali, że mężczyźni różnego pochodzenia i w różnym wieku, „aby zakryć ohydę czekającego ich rzemiosła, przebierają się barwnie, jak dzieci, brzęczą ostrogami i przy dźwięku trąb i bębnow biciu, rytmicznie tupiąc nogami, maskują swoje smutne i zgoła niezabawne przeznaczenie”⁷¹.

Oczywiście sztywna wojskowa geometria w bitewnym „piekle” zamienia się w strukturę zdeintegrowaną, płynną masę, beładne „mrowisko”, które przestaje być wojskiem, a staje się „bezsilną miazgą”⁷². Makabryczno-groteskowa scena o charakterze oskarżycielskim z opowiadania Andreasa Latzko *Der Abmarsch*, zawartego w tomie *Menschen im Krieg* (1917), wskazuje na upiorną restaurację struktury geometrycznej: trójka rannych żołnierzy wlece się na dwóch nogach i o sześciu kulach, jakby jakiś narrator zaaranżował ten obraz w obawie przed unicestwieniem symetrii (ten z prawą nogą idzie po prawej stronie, jego odpowiednik kuśtyka po lewej na lewej nodze, pośrodku „kołysze się” oparta na kulach beznadziejna resztką ludzkiego ciała z zarzuconymi na ramiona pustymi nogawkami spodni)⁷³. Drastyczne, makabryczne, przepełnione brzydota obrazy pobojowisk oraz inwalidów spotykamy w literaturze i sztuce wszystkich narodów uczestniczących w Wielkiej Wojnie. Powracająca z frontów „zbiedzona” i „wychudła” „rzesza widm”⁷⁴ „na drewnianych kikutach i gnatach” („inwalidzi, pokraki,

⁷⁰ E. Zegadłowicz, *Motory. Powieść*, t. 2, Kraków-Warszawa-Lwów 1938, s. 248.

⁷¹ J. Wittlin, *Wojna, pokój i dusza poety*, s. 18.

⁷² S. Rembek, *W polu. Opowieść*, Warszawa 1932, s. 269.

⁷³ A. Latzko, *Menschen im Krieg*, Zürich 1918, s. 13.

⁷⁴ L. Staff, *Tęcza łez i krwi*, Charków 1918, s. 65.

pólludzie”⁷⁵) demonstruje zacieranie się wszelkich dystynkcji, degradację do statusu zranionej organicznej substancji, która miała być ukryta pod pancerzem. Z wojny wracają *broken warriors*⁷⁶, „szkielety” z zapadniętymi policzkami, widma, „obdarci” żebracy, „słabi, schorowani starcy”⁷⁷ – w opinii apologetów heroicznej żołnierskości to „już nie są żołnierze”⁷⁸. Pozbawieni zostali podstawowych kulturowych „zasobów” męskości, wojna nadała im natomiast cechy o konotacjach kobiecych: słabością, pasywnością, brakiem samodzielności i mobilności.

Groteskowe, pacyfistyczne przedstawienia figury żołnierza, składającej się z bluzy, spodni, płaszcza, butów, karabinu, wyposażenia „oraz z siebie”⁷⁹ (i jeszcze z czapki, bez czapki jest „prawie kaleką”), a także idealistyczne marzenie opętanej ideą militarystyki oficera o dyscyplinie „pustego munduru” znajdują makabryczne dopełnienie w postaci rozczłonkowanych męskich ciał. Poszczególne części tych ciał stają się w dosłownym znaczeniu – osobne, jak w noweli Zygmunta Nowakowskiego: noga rannego „leżała jakby osobno, martwa i obca”⁸⁰. Pojawiają się obrazy ekstremalne, usytuowane na granicy możliwości opisu oraz odbioru, rażąco odbiegające od estetycznych konwencji przedstawień ludzkiego ciała. W słynnym albumie Ernsta Friedricha *Krieg dem Kriege* (1924) zostały zebrane obrazy prowokujące do rozważań o granicach wyrażalności sztuk wizualnych⁸¹. Przedstawiający okaleczone żołnierskie twarze słynny obraz Ottona Dix’a *Erinnerung an die Große Zeit* (1923) – w porównaniu z drastycznymi wizerunkami Friedricha – można uznać za przedstawienie estetycznie uładzone. Joseph Roth

⁷⁵ J.A. Gałuszka, *Głosy ziemi*, Warszawa 1929, s. 59.

⁷⁶ J. Bourke, *Dismembering the Male*, s. 58.

⁷⁷ Ch. Röck, *Die Festung im Gletscher. Vom Heldentum im Alpenkrieg*, Berlin 1935, s. 135.

⁷⁸ F. Weber, *Das Ende einer Armee. Österreich-Ungarns Zusammenbruch*, Salzburg-Stuttgart 1959, s. 305.

⁷⁹ J. Wittlin, *Sól ziemi*, s. 324.

⁸⁰ Z. Tempka-Nowakowski, *Wymarsz. Nowela*, Kraków 1917, s. 101. Wojna wypisuje ofiarom na ciałach „swoje imię”: „Temu brakuje ręki, tamten ma podziurawione nogi, temu kula pomacała płuca, temu ledwo oczy widać spod bandażów, ten zęby stracił i kawał szczęki [...] (K. Berger, *Na Podgorze. Garść wspomnień z frontu włoskiego*, Cieszyn 1930, s. 151).

⁸¹ W tomie znalazło się 187 fotografii i 13 rysunków. Jest to jedyny w swoim rodzaju zbiór dokumentów stanowiących wizualny „przeciw-dyskurs” w stosunku do fotografii wojennej preferującej przedstawienia heroiczne czy idealizujące; jeżeli były to obrazy ciał okaleczonych, to przeważnie miały na celu prezentację osiągnięć wojskowej chirurgii. Zob. pierwsze polskie wydanie: E. Friedrich, *Wojna wojnie*, koncepcja i przekł. Z. Sękowska, Poznań 2017.



Otto Dix, *Erinnerung an die Große Zeit* (1923)

w reportażu pod znamionym tytułem *Gęba Wielkiego Czasu* opisuje wrażenia z wizyty w szpitalu garnizonowym, w którym zobaczył ofiary wojny z uszkodzoną szczęką:

Wiecie, co to są: ranni w szczękę? To ludzie, których Bóg stworzył na swój obraz i podobieństwo, a potem wojna przeformowała ich na swój obraz. Widzisz tutaj gębę Wielkiego Czasu. Tak wyglądała wojna. Broda jest odstrzelona, a nos i górna warga wiszą w powietrzu.⁸²

W jednym z opowiadań Brunona Vogla *Es lebe der Krieg!* (1924) trupom wspominającym najbardziej bezsensowne chwile wojny przychodzą na myśl dla określenia okrucieństwa rzezi obrazy przetwarzania ciał w „ludzką marmoladę” czy „męską sałatę”⁸³. Destrukcyjne działanie broni mechanicznej ukazują niemieccy malarze: Max Beckmann (np. *Die Granate*, 1915 – bezład poranionych ciał w chwili detonacji), Otto Dix (np. *Der Schlamm*, 1916 – żywe i martwe ciała w błocie, rysunki z serii *Der Krieg*, 1924), George Grosz (np.

⁸² J. Roth, *Berliner Saisonbericht. Reportagen und journalistische Arbeiten 1920–1939*, hrsg. von K. Westermann, Köln 1984, s. 89. W obliczu zakazu fotografowania pisarz domaga się, aby cały świat zobaczył rannych w szczękę, chce, by pokazywano ich wizerunki we wszystkich kinach i na słupach ogłoszeń: mężczyzna bez wargi jako ofiara wojny.

⁸³ B. Vogel, *Es lebe der Krieg! Ein Brief*, Berlin 1978, s. 42.

Der Held, 1933 – żebrzący inwalida z amputowaną nogą czy *Skatspielende Kriegskrüppel*, 1920 – protezy kończyn inwalidów grających w karty, mieszające się z nogami krzesel). Leonard Frank ukazuje „unikatową” ofiarę wojenną – inwalidę pozbawionego wszystkich kończyn, zdanego na całkowitą opiekę w każdym wymiarze. Zapytany, czy jedzenie mu smakowało, odpowiada bez wahania w „prostych, żołnierskich słowach”: „Zu Befehl, Herr Stabsarzt!”⁸⁴.

Podobnie przerażający efekt socjalizacji ciała, militarne drylu znajdujemy w literaturze polskiej – w cyklu *4 wiersze o wojnie* Władysława Sebyły z tomu *Pieśni szczurołapa* (1930): marsz w błocie, brudne mundury, dziurawe obuwie, „schlastane pyski”⁸⁵, „ludzie o grubych ryjach, jak niewinne świny”⁸⁶ (obraz masek gazowych) to jedynie preludium do radykalnego rozrachunku z żołnierskością, wizji dezintegracji ciał wyczerpanych istot oklejonych błotem. Odpowiedzi na pytanie, ile warta jest piechota w ewentualnym starciu z artylerią: „Nogi bez brzuchów, nogi bez głów, / Nogi bez butów, bagnetów, luf...”⁸⁷. Ciała zmiażdżone, poszarpane, fragmentaryczne stoją w radykalnej sprzeczności z fantazmatami niezłomności, potęgi, jednolitości, integralności czy z wizją narodowego ciała upiękzonego patriotycznymi kolorami mundurów i flag. Wielka Wojna nie okazała się przywilejem przeżywania wielkich przygód ani atrakcyjną uwodzicielską „piękną panią”. Okazała się „kostuchą”, która zamieniła kosę na szrapnele, granaty, miny.

Próby estetycznej stylizacji fragmentów ciała militarne, implikujących upokorzenie męskości, należą raczej do przedsięwzięć o charakterze wyjątkowym. Produktem literatury polskiej jest próba uwznioślenia protezy żołnierza, który nie może się przywitać z kolegami, ponieważ „obcięto mu lewą nogę i prawą rękę – za przedramię”. Na widok deformacji ciała i sztucznej protezy koledzy konstatują, że jest to „noga naukowa”, „nie żaden flak, ciało, czy też gnat”⁸⁸ i oceniają: „hrabskiego dygu dodaje ci w chodzeniu”⁸⁹.

*

Analiza tekstów kultury tematyzujących Wielką Wojnę ujawnia strategie idealizacji i estetyzacji żołnierskiego wizerunku pomimo znaczącej reduk-

⁸⁴ L. Frank, *Der Mensch ist gut*, Würzburg 1983, s. 119.

⁸⁵ W. Sebyła, *Piechota maszeruje*, w: tegoż, *Pieśni szczurołapa*, Warszawa 1930, s. 29.

⁸⁶ W. Sebyła, *Sztab*, w: jw., s. 33.

⁸⁷ W. Sebyła, *Piechota maszeruje*, s. 31.

⁸⁸ J. Kaden-Bandrowski, *Na forcie (po wszystkich)*, w: tegoż, *Przymierze serc i inne nowe*, Warszawa 1925, s. 234.

⁸⁹ Tamże, s. 235.

cji sytemu semiotyczno-symbolicznego, która dokonała się w trakcie „wielkiej rzezi”. Obrazy żołnierzy będące produktami tych strategii stanowią realizacje ideologicznych wizji czy fantasmagorii powstających w różnych kontekstach narodowych, kulturowych, etnicznych (nieugięty mężczyzna ze stali czy buńczuczny ułan pędzący na czołgi). Estetyka męskości militarnej jest zróżnicowana pomimo pewnej „uniformizacji”. W zależności od zajmowanej pozycji ideologicznej, militarnej, społecznej żołnierskie ciało kojarzone jest z pięknem lub brzydotą, a jego kreacja w medialnych machinach propagandowych oraz indywidualna ocena uwikłane są w aktualne konstrukcje wroga. Deprecjonowanie męskości innych niż własna konstrukcja maskulinistycznej biografii o zabarwieniu narodowym, religijnym, rodzinnym idzie w parze z przypisywaniem cywilom, wrogim wojskom, a nawet innym formacjom militarnym czy poborowym lub ochotnikom brzydoty i niższości moralnej. W ten sposób konstytuuje się tożsamość ufundowana na poczuciu wyższości, podbudowana ideologią narodową oraz specyficzną estetyką żołnierskości. W kategoriach estetycznych wyraża się także antymilitarystyczny protest przeciwko radykalnym upokorzeniom męskiego ciała, szczególnie w formie geometrycznych deformacji, toporności zautomatyzowanych ruchów, animalicznych redukcji do istot „poziomych” uwikłanych w „przyziemne” projekty przetrwania. Ważnym aspektem konstrukcji żołnierskości jest imaginacja piękna „wrodzonego”, naturalnego, wręcz esencjalistycznego w przeciwieństwie do estetyk wypracowanych w żmudnych procesach socjalizacyjnych i cywilizacyjnych. Polskie ułańskie piękno, rycerskość, zamaszystość, erotyczna atrakcyjność odróżniają się od niemieckiej konstrukcji stalowego bohatera. Kształtowanie żołnierskiego ciała przez wojenne doświadczenia na różnych frontach opisywane jest w kategoriach metalizacji, upodobnienia do kamienia, skał, gór, przybrania formy prostokąta lub kwadratu, stopienia z ziemią, błotem, szlamem czy nabrania melancholijnych rysów krajobrazu pól, lasów i łąnów zbóż.

Pomimo masowej destrukcji ciał w wielkich wojnach dwudziestowiecznych oraz licznych konfliktach lokalnych w XXI wieku konstelacja naród – wojsko – męskość wciąż nie traci na aktualności, a „siła wyrównanego kwadratu” prezentowana w teatralno-patetycznej oprawie przyciąga tłumy zainteresowane demonstracją męskości militarnej, paradą, przemarszem, pokazem broni. W kontekście społecznej afirmacji wojska, fascynacji rekonstrukcjami bitew, popularności organizacji paramilitarnych wciąż aktualna wydaje się diagnoza panny Ożarowskiej z *Balu* Kadena-Bandrowskiego: „Mówcie, co chcecie, wojsko ma swoje piękno [...]”⁹⁰.

⁹⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Bał*, w: jw., s. 108.

MONIKA SZCZEPANIAK



Monika Szczepaniak (Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz)
e-mail: monika.szczepaniak@ukw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5914-1014

MARS IN WAR ORNAMENTS: AESTHETICS OF MILITARY
MASCULINITY AND ITS DEVALUATION IN THE CONTEXT OF
THE GREAT WAR

ABSTRACT

The subject of the analysis in this article are different strategies of aestheticization of military masculinity in the context of the First World War, supported by ideological arguments. The interpretation of cultural texts from the perspective of men's studies reveals the devaluation of important elements that make up the aesthetics of soldierliness (the modus of visibility, semiotics of the male body, symbolism of the uniform) as a result of extreme war experience. The product of the cultural context of the Great War are the images of ornamentation, metalization, geometrization and fragmentation of the male body.

KEYWORDS

war, masculinity, aesthetics, literature, iconography

