



ALEKSANDRA DĘBIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-5943-3279>

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Szkoła Doktorska

ul. Bankowa 12, 40-007 Katowice

e-mail: aleksandra.debinska@us.edu.pl

Militaryzacja ciała w wierszach Władysława Sebyły

Militarization of the Body in Poems by Władysław Sebyła

Abstract

World War I was associated with a vision that encouraged Poles to join the fight to regain independence. Romantic myths invoked in this context led to the idealization of wartime events and the heroization of those who took part in them. For this reason, Polish war literature differs from pacifist descriptions of war in Western European literature, but in the middle of the interwar period, Władysław Sebyła publishes his poetic debut, *Pieśni szczurołapa* (*Songs of rat-catcher*), in which he includes a series of *Four Poems about War*. His aversion to brutal militarism and armed conflict is revealed in those poems, so the main purpose of the article is to show how the poet creates an anti-military and catastrophic war landscape. I point out that the author focuses around the “bodily cycle of the soldier” — from life in the barracks through combat and finally, maiming or death. In my analysis, I will use Adam Dziadek’s project of somatic criticism to see the relationship between the body and rhythm and words in Sebyła’s poetry.

carnality; masculinity; war; Władysław Sebyła; soldier

Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani? Przepraszam, że wrócę znów do tajemnicy, która mię tak nęka. Żołnierz na froncie w błocie i mięsie się babrze, choroby, liszaje i bród znęcają się nad nim, a do tego, gdy brzuch jest rozdarty pociskiem, często kiszki wylażą na wierzch. (Gombrowicz 1957: 28)

Powyższy fragment pochodzi z *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego* Witolda Gombrowicza z 1933 roku¹. To groteskowe ujęcie męskości militarnej oraz bezkompromisowe przedstawienie wojny jako emanacji bezsensu łączy się z popularyzującym się wówczas osądem głoszącym, że powojenny mężczyzna poniekąd utracił swój dotychczasowy reprezentacyjny zbiór cech (siła, odwaga, poświęcenie) oraz dyspozycji cielesnych, które wcześniej czyniły z niego przykładowego „obywatela-żołnierza”. Zarówno frontowe opowieści dotyczące Wielkiej Wojny, jak i te odnoszące się do lat 20. i 30. XX wieku, obnażyły słabości mężczyzn: lęk, strach oraz, nade wszystko, naturalną „cielesną kruchość”. Ich zdyscyplinowane ciała nie sprawdziły się w obliczu totalnej zagłady — wojny zmechanizowanej, której efektem miało być całkowite wyniszczenie wroga. Wielu zachodnich pisarzy, takich jak Erich Maria Remarque, John Don Passos czy David H. Lawrence, zasłynęło więc swymi brutalnymi, lecz na wskroś prawdziwymi relacjami przedstawiającymi świat ludzi, natury i rzeczy, który poprzez działania wojenne został skazany na rzeź. Opisy te znacząco odbiegają od propagandowych scen mających na celu zwerbowanie kolejnej rzeszy patriotów, którzy ochoczo oddadzą swe życie dla narodu². Frontowe doświadczenia milionów mężczyzn w żadnej mierze nie potwierdziły jednak ich pierwotnego entuzjazmu, który początkowo związany był z nobilitującym działaniem na rzecz państwa. Należy podkreślić, że

¹ Opowiadanie zostało napisane w 1926 roku, opublikowane po raz pierwszy w zbiorze *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, a dopiero później w zbiorze *Bakakaj* w 1957 roku.

² Na gruncie polskim pierwsza wojna światowa łączyła się z wizją, która zachęcała Polaków do udziału w walce o odzyskanie niepodległości. Przywoływane w tym kontekście mity romantyczne prowadziły do idealizacji wojennych wydarzeń i heroizacji biorących w nich udział ludzi. Z tego powodu polska literatura wojenna różni się od pacyfistycznych opisów wojny w literaturze zachodnioeuropejskiej. Można wręcz uznać, że ideologia państwa II RP broni męskości militarnej. Obszernie pisze o tym m.in. Monika Szczepaniak (zob. 2017: 9–21).

militaryzacja była procesem elitarnym, a rekrutowani mężczyźni poddani propagandowej presji zostali, *de facto*, zmuszeni do wzięcia udziału w krwawej wojnie.

W II RP to zwłaszcza lata 30. są okresem, w którym budzi się niechęć do militarizmu — wśród ideologów, pisarzy zaczynają pojawiać się idee oponujące przeciwko opresyjności męskości militarnej³. Jednak jak podaje Aleksandra Szczepan, aby myśl antywojenna lub pacyfistyczna mogła wówczas odpowiednio wybrzmieć, musiała „znaleźć odpowiednią dykcję, odmienną od panującej poetyki podmiotu zbiorowego” (Szczepan 2014: 419–420), stąd literackie sugestie podważające jednoznacznie pozytywny obraz wojny opierają się na prozie psychologicznej (Zofia Nałkowska), „dokumentarnej odheroizowania” (Andrzej Strug, Stefan Żeromski, Stanisław Rembek) czy poetyki ekspresjonistyczno-naturalistycznej (Stefan Flukowski, Józef Wittlin). Do ostatniej z tych form/odmian zaliczyć można, jak sądzę, twórczość Władysława Sebyły, poety-kwadryganta, którego dorobek poetycki został zebrany w trzech tomach — *Pieśniach szczurołapa* (1930), *Koncerte egotycznym* (1934) oraz *Obrazach myśli* (1938). „Jeżeli na jakieś trendy i ideologie tamtej bujnej epoki swego debiutu był Sebyła podatny, to na humanitaryzm, z którego wywieść można jego wiersze antywojenne i pacyfistyczne. To sugestywne obrazy poetyckie, trochę przypominające pozytywistyczne nowele Reymonta [...]. Poeta przemawia obrazem, atakuje fizjologizmem, chciałoby się rzec bebechowatością; gdyby mógł selekcionowałby trupy” — pisze Jan Marx (1983: 34). Władysław Sebyła, choć czynnie nie brał udziału w pierwszej wojnie (miał kilkanaście lat), niewątpliwie był baczny obserwatorem jej niszczycielskich działań. W kilka lat po jej zakończeniu uczestniczył w II powstaniu śląskim — by wziąć udział w walce, sfalszował datę swoich urodzin (Kłak 1984: 131). Dzieciąc lat po wojnie odbył służbę wojskową (w latach 1927–1928), miał też za sobą edukację w Szkole Podchorążych Rezerwy Piechoty. Dzięki zebranych we wspomnieniach Saby Sebyłowej (jego żony) rozmowom oraz cytowanym listom z okresu narzeczeństwa możemy poznać źródło jego postawy antimilitarystycznej. „Denerwują mnie te nauki o najlepszym sposobie zabijania, o tym tylko uczą nas od rana do wieczora” (Sebyłowa 1960: 46) — to jedna z opinii ujawniających paradoksy losu mężczyzny-żołnierza.

W obiegu kulturowo-literackim istnieje sporo opracowań twórczości kwadryganta, które gruntuja głęboko zakorzenioną w krytyce literatury tezę o katastrofizmie oraz egzystencjalizmie obecnych w jego poezji. Warto wskazać m.in. pracę Jana Piotrowiaka „*Ciemny nurt mego życia... O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*” (2008) czy monografię poświęconą wielowymiarowości twórczości poety — *Władysław Sebyła. Lektury* (2017). Niewiele jest jednak interpretacji tekstów Sebyły w kontekście antimilitaryzmu — zwykle ograniczają się do kilku pobocznych wzmianek. Najbliżej moich rozważań sytuuje się artykuł Miłosza Piotrowiaka (2017), w którym to autor bierze pod rozwagę wiersz *Junkier*, dostrzegając w nim niechęć podmiotu do wojny i armii. Widmowa i zarazem opóźniona obecność doświadczeń Wielkiej Wojny, a także antycypacja kolejnej traumy (przecucie nadchodzącego konfliktu) ujawnia się również w cyklu *Czterech wierszy o wojnie*, który podobnie jak *Junkier*, opublikowany został w debiutanckim tomie poetyckim Sebyły (1930: 29–38). Ustalone dotychczas modalności lekturowe, szczególnie

³ Więcej pisze na ten temat np. Wojciech Śmieja w artykule poświęconym powojennej demilitaryzacji polskiego społeczeństwa (Śmieja 2016: 161–178).

te osadzone w duchu egzystencjalnego prezentyzmu, są oczywiście nie do podważenia — należy wszak przyznać rację Bartoszewi Dąbrowskiemu, który przeszło dwadzieścia lat temu nazwał autora *Koncertu egotycznego* „poetą egzystencji” (Dąbrowski 2001: 119–136) — jednakże niniejszy tekst stanowić będzie, jak zakładam, przyczynek do mówienia o (anty)militarnym wymiarze wierszy kwadryganta i zachęci do przeczytania jego poezji raz jeszcze. W szczególności interesować mnie będzie to, w jaki sposób cykliczność dzieła Sebyły koresponduje z cyklem życia żołnierza lub też, ogólnie rzecz ujmując, zbiorowości żołnierskiej — „szarych ludzi”, którym przyjdzie „strzelać i konać w szumie oszalałej burzy” (Sebyła 1930: 32–34). Na uwagę zasługuje fakt, że poeta spaja wiersze nie tylko poprzez tworzenie całościowej struktury narzucającej kolejność poszczególnych utworów, ale także ich niezbędność w cyklu. W dodatku łączy je cykl antropologiczny, wegetacyjny, a co za tym idzie — rytmiczno-cielesny, co zresztą wybrzmi w dalszej części tekstu. Jednocześnie zwrócę uwagę na ekspresjonistyczne środki wyrazu⁴, którymi posługuje się poeta, implikując z góry przesądzony żywot militarnego ciała oraz ukazując wojenny mizeralizm i dramatyczne skutki militarnego rzemiosła.

Posłużę się koncepcją krytyki somatycznej, którą proponuje Adam Dziadek w kontekście odnajdywania obecności śladów ciała w tekście. Antycypując dalsze rozważania, pragnę podkreślić, że projekt Dziadka obejmuje m.in. twórczość, z której wydobyć można „somatyczne doświadczanie tekstu i jego reprezentacji” (Dziadek 2014: 23). Innymi słowy, mogą to być nazwane eksplicitnie lub metonimicznie części ciała, różnego rodzaju doświadczenia cielesne, pewne wyobrażenia oraz rytm.

I. Piechota maszeruje

Wiersz otwierający „żołnierski” cykl Sebyły⁵ w gruncie rzeczy opiera się na jednym motywie, czy też szeregu znaczeń, który kojarzyć się może z maszerującymi żołnierzami. Marsz jest tu jednak wyraźnie złączony z ciałami żołnierzy, których doświadczenia (ruch, ból, wycieńczenie) stanowią przedmiot opisu. Na samym początku warto wyjaśnić, że nie jest to marsz poprzedzający militarne starcie, nie jest również marszem będącym wycofaniem się z miejsca bitwy. W wierszu wszak czytamy, że piechota ma „schlapane portki”, które dopiero „we krwi się spierze”. Głównym motywem jest tu zatem marsz stanowiący jeden z zasadniczych elementów musztry, której celem z kolei wydaje się odpowiednie „wyprodukowanie” — słowa Michela Foucaulta (1998: 131) — ciała żołnierza. Wybuch Wielkiej Wojny stał się dla wielu narodów momentem, w którym nastąpiła masowa mobilizacja rekrutów, przekształcanych następnie w jednolite, męskie „machiny”. Można by rzec, że koszary redukowały masy żołnierzy do „materiału”, który następnie miał zostać (z)użyty w rzeczywistej walce. Proces transformacji rozpoczynał się już w momencie poboru do wojska: odizolowanie od społeczeństwa, stopniowe pozbawianie cech indywidualnych (poprzez m.in. golenie głowy), różnego rodzaju inicjacje, a później nieustanne testowanie, sprawdzanie poziomu wytrzymałości oraz posłuszeństwa i wreszcie — objęcie nadzorem każdej formy aktywności. Wszystko po to, by stworzyć instytucję totalną wyposażoną w armię gotową do zabijania i podejmowania ryzyka (zob. Szczepaniak 2017: 354). Se-

⁴ Mieczysław Wallis nazwałby je „wartościami estetycznie ostrymi” (Wallis 1968: 188–189). O ekspresjonizmie obecnym w poezji Sebyły pisze zaś np. Stanisław Napierski (1927).

⁵ Każdy wiersz wchodzący w skład cyklu analizuję oddzielnie. Wszystkie cytaty z wiersza *Piechota maszeruje* pochodzą z tomu wydanego w 1930 roku (Sebyła 1930: 29–31).

była cielesny cykl żołnierzy rozpoczyna więc od niezwykle ekspresyjnego (choć pozornie, wydawać by się mogło, bardzo oszczędnego) zobrazowania tresury ciał, której sprzyja długotrwałe i wielokrotne powtarzanie danej czynności. Dlatego też w utworze świat koszar ujawnia brutalną prawdę o zmęczonym i brudnym żołnierskim ciele, w którym nie sposób odnaleźć piękno oraz estetyczną atrakcyjność — żołnierze mają „dziurawe buty, śmierdzące onuce”, oblepieni są błotem. Przedstawieni są w sytuacji, która bynajmniej nie nobilituje ich trudu, a raczej bezlitośnie obnaża realia procesu dyscyplinowania. Ich niedola wyrażona jest poprzez sformułowania odnoszące się do opisu odizolowanych części ciała: to karki, które mdleją i płoną, głowy, które ciężą. Wypisywanie konkretnych słownych reprezentacji cielesnej powłoki żołnierzy służy tu jednocześnie odwzorowaniu ogromu fizycznego napięcia — znalezienie ekwiwalentu językowego oddającego subiektywnie odczuwany ból zdaje się zadaniem niełatwym⁶. Co więcej, poeta dezintegruje ciało pomiędzy ich naturalnym biologizmem a ideologicznie i politycznie konstruowanym maszynizmem, co w dużej mierze charakteryzuje epokowe myślenie na temat cielesności⁷. Na uwagę bowiem zasługuje fakt, iż separacja nóg, oczu, głów staje w opozycji wobec „zbitej żołnierskiej masy”, która maszeruje równym tempem, zatracając tym samym swą odrębność — indywidualność, zamieniając się w automaty. Kiedy mężczyźni (nierzadko młodzi) transponowani są w „wytresowane kilogramy ludzkich ciał” (Wittlin 2022: 268), ich ciała stają się polityczne, narodowe, lecz znikają jako przedmiot zainteresowania, tracąc swoje „ja”. Podobne przekonanie wpisuje Witkacy w myśl Genezypa, bohatera *Nienasyceńca*: „Może wyjdą z tego młyna [tu: koszary — A.D.] mocniejsze części — każda zosobna — a nawet jako materjalna całość — ale rządzone przez zabitą (tylko skończone flaki giną w takich warunkach) w dalekiej od indywidualnego przeznaczenia bezdusznej dyscyplinie, duszę, niezdolne już do dźwigania żadnej wyższej marki jedności osobowości” (Witkiewicz 1985: 234). Czyni to także Józef Wittlin w *Soli ziemi*, pisząc o tym, że rekruci zamieniają się w „sztywne czworoboki”, „rytmicznie maszerujące kolumny” (Wittlin 2022: 272). To również z tego powodu Sebyła wyzyskuje zabieg animalizacji, zestawiając piechotę z wilkami oraz psami:

Zmykamy chyłkiem, zmykamy bokiem.
Jak stado wilków, wściekłych psów.

Należy przyjrzeć się temu, iż zestawienie „zmykania” oraz marszu jawi się jako pewien paradoks — „zmykanie” jest synonimem „ucieczki”, a ta z kolei nie współgra z marszem, który konotuje waleczność i odwagę. Być może Sebyła pragnął w tym miejscu podkreślić, że strach stanowi niemalże nieodłączny element doświadczenia wojennego, będąc swego rodzaju cechą pierwotną/fizjologiczną.

Warto jednocześnie przypomnieć, że w kulturze polskiej żołnierze nierzadko stapiają się z przyrodą czy wręcz znikają w niej w swym materialnym wymiarze, podobnie jak dzikie zwierzęta, które uciekają przed potencjalnym zagrożeniem, lecz równocześnie

⁶ „Elaine Scarry w swoim studium nad ciałem doznającym bólu powołuje się na słowa Virginii Wolf [popr. Woolf — A.D.], która stwierdziła, że język angielski potrafi opisać egzystencjalne rozterki Hamleta lub traumatyczność tragedii Króla Leara, ale nie potrafi znaleźć słów, by wyrazić doświadczenie fizycznego bólu głowy” (Czajka 2012: 432).

⁷ Obszernie pisze na ten temat Wojciech Śmieja (zob. 2011: 28–48).

w każdej sekundzie mogą zaatakować „szeregiem kłów — szeregiem luf”. Bohaterowie wiersza przemieszczają się w nocy — z uwagi na to, iż jest to element dyscyplinowania, czynią to wręcz w sposób instynktowny, przez co przypominają grasujące stworzenia. Doświadczenie wojny zresztą jest wybitnie cielesne — jak pisze Maria Jolanta Olszewska: „[...] polega na przepuszczeniu fragmentów rzeczywistości wojennej przez filtr świadomości jej uczestników i empirycznym jej doznaniu za pomocą silnie pobudzonych zmysłów” (Olszewska 2004: 10). Noc, która nierzadko staje się centrum poetyckiego świata Sebyły, jest porą, w której owe zmysły wyostają się najsilniej. W dodatku poeta rysuje ją na wzór jakiejś tajemnej mocy chłonej wszystko wokół, włącznie z bohaterami, którzy wręcz w niej toną. Mierzą się oni nie tylko z katorżniczym, niekończącym się marszem, ale też z przeciążeniem zmysłów oraz dotkliwością, uporczywością trwania w wymiarze świadomości oraz cielesności. Zdaje się, że ich świadomość cielesna gwałtownie rośnie w momencie ekstremalnego napięcia i niemalże nadludzkiego wysiłku.

Otoczająca żołnierzy rzeczywistość nie jest przyjazna człowiekowi, wszak nie tylko noc obnaża przed maszerującymi żołnierzami swą niszczycielską moc — czyni to również chlupiące pod dziurawymi butami żołnierzy błoto:

Marsz — marsz — człap — człap
 Błoto — błoto — błoto — błoto [...]
 Chlup — chlup — chlup — chlup

Onomatopieczne wersy powtarzają się w utworze bezustannie, niewątpliwie pobudzając czytelniczą wyobraźnię. Słyszymy odgłosy mazi, która jest ekspansywna, z łatwością oblepia ciało piechoty, niemalże stapiając się z nimi. Lepkość owej mazi wystawia na kolejne zagrożenie — utratę integralności cielesnej czy może człowieczeństwa (lub męskości) w ogóle: maszerujący mężczyźni stopniowo przestają przypominać ludzi, ponieważ „skorupa z mułu schnie na [ich — A.D.] skórze”. Ziemia mieszejąca się z wodą to żywioł wrogi, który wchłania kolektyw, a kiedy stabilny grunt przekształca się w substancję lepką, kleistą, gdzie za „brejną światła” czai się także ciemność oraz mgła („Nogi, plecaki, tyłki za mgłą...”), trudniej przeciwstawić się bezładnemu ruchowi, trudniej stawiać opór. Wiesław Paweł Szymański, konkluduje, że błotnista ziemia w wierszach Sebyły: „[...] usiłuje wessać go [podmiot w wierszach Sebyły — A.D.] jak najszybciej swoimi mackami. [...] jest sam, nad sobą ma ciemne niebo z zimnymi gwiazdami, pod stopami gnijącą, butwiejącą ziemię” (W.P. Szymański, cyt. za: Kokoszka 2017: 146). Z kolei o samym doświadczeniu lepkości pisze Sara Ahmed, która zakłada, że lepkość staje się obrzydliwa wtedy, gdy chodzi o powierzchnię skóry, gdy to, co lepkie może się do nas przykleić. Jeśli zatem żołnierze oblepieni są zasychającym już błotem, tracą tak silnie przypisane do nich piękno, przestają być atrakcyjni, stając się abiektami. Co więcej, nie zdobi ich już elegancki mundur — jest brudny, dziurawy i śmierdzi (Ahmed 2014: 169–191), a na usta ciśnie się pytanie: „Kiedy się skończy! Kiedy się skończy!”⁸.

⁸ Podobne pytanie zawiera w tytule swojego wiersza Kazimierz Wierzyński. Wiersze z tomu *Wielka Niedźwiedzica* pisane w latach 1914–1918 w wojsku austriackim i w niewoli rosyjskiej przedstawiają m.in. rutynowe zajęcia rekrutów opisywane jako „męka” czy przygniatający „ciężar”, a „szary worek munduru”, ukrywający wówczas wyćwiczone ciało i jego ideologiczne znaczenia symbolizuje jedynie uwięzienie w murach koszar.

W ostatniej strofie liryku Sebyła idzie o krok dalej — przedstawia groteskowy marsz samych nóg, w makabryczny sposób ilustrując ucieleśnioną mentalność marszowego rytmu. Jest to swego rodzaju kulminacja niesamowitości spowinowacona z horrorem. Postać żołnierzy zostaje tu, ściśle mówiąc, cielesnie zredukowana, zdegradowana do nieustannie pracujących naprzód kończyn; kończyn zmilitaryzowanych, w które „wdrukowane” zostały wojskowe kompetencje — to, do czego żołnierze-maszyny zostali wyszkoleni:

Nogi bez brzuchów, nogi bez głów.
Nogi bez butów, bagnetów, luf [...].

Sebyła nie nobilituje maszerujących, deprecjonuje służbę i nabyte podczas niej umiejętności. Zdegradowanie ciał rekrutów do nóg być może jest językową reprezentacją doświadczenia ogromnego cierpienia, które powoduje, że żołnierze doświadczają pewnej derealizacji, wnikając w głąb własnej cielesności. Przez to ich umysł oraz wszystkie zmysły całkowicie splatają się z obolałymi kończynami. W tym miejscu nasuwa się wniosek, iż najpotężniejszym wrogiem przyszłych żołnierzy nie jest wojsko innego kraju, lecz ich fizjologia oraz natura, a zatem wszystko to, co organiczne, to, co znajduje się w najbliższym otoczeniu. Pod koniec utworu czytamy: „Szeroka izba — szeroka droga — / śni ci się przecież, idjoto” — z prześwietlenia tej pozornie prostej frazy rodzą się co najmniej trzy sposoby odczytania. Po pierwsze, może to być głos dowódcy, który zmusza początkujących piechurów do ukończenia treningu. Druga interpretacja dopuszcza możliwość, że słowa wypowiadają dyskutujący rekruci — w charakterystycznej wulgarnej formie. Trzecia i zarazem najbliższa moim rozważaniom teza zakładałaby, że skrajnie zmęczony podmiot utworu maszeruje w stanie półsnu i upomina w myślach samego siebie po to, by przetrwać. Wycieńczenie jednak sprawia, że jego nogi materializują się w pełni, podczas gdy umysł wkracza w stan nieświadomej senności, a świat zewnętrzny rozplywa się w niebycie.

Noc, lepkość, brud, marsz niebędący marszem ku „wielkiej przygodzie”, a przy tym wciąż niezakłócony rytm — wszystkie te ogniwa tworzą antynomiczną głębię wiersza. Mimo że rytmem wiersza zajmuję się na końcu analizy, nie oznacza to, iż jest on najmniej istotny — wręcz przeciwnie. Mieczysław Jastrun poświadcza, że „ciałem wiersza jest rytm — i jego kształt i ruch decyduje o życiu wiersza” (M. Jastrun, cyt. za: Dembińska-Pawelec 2010: 41). Także klasyczne badania rytmu Czesława Zgorzelskiego wciąż są prawomocne — badacz podkreśla, iż konstrukcja rytmu przejawia oczywiście charakter literacki, lecz jednocześnie staje się uzewnętrznieniem pewnej filozoficznej koncepcji poety (zob. Dembińska-Pawelec 2010: 47). Biorąc pod uwagę odpowiednie zrytmizowanie wiersza instynktownie powiązane z żołnierskim marszem, można uznać, że Sebyła chodzi o coś więcej, niż tylko o rytm samego utworu czy też — idąc dalej — o coś zupełnie innego, coś, co nazwane jest rytmem, ponieważ nie da się dobrze i ostatecznie określić. Innymi słowy, odnajduję tu dwuwarstwę rytmiczno-dźwiękową, która ujawnia pewien ukryty sens pojęciowy.

Sebyłowy rytm, pozornie jednorodny, nadający utworowi jednostajnej „marszowości”, w rzeczywistości okazuje się niezwykle zróżnicowany, ponieważ nie realizuje zasad regularnego sylabotonizmu, mimo uporczywego powtarzania: „Marsz — marsz”. Tendencja do rozregulowywania poezji za pomocą wtrętów, wydłużania i skracania, pełni rozmaite funkcje, na co wskazuje choćby Adam Dziadek (1999: 53): może łączyć się z chęcią

uwypuklenia motywów, puentowania fragmentów wypowiedzi mieszczących się w kilku wersach dłuższych czy też wyrazistszym i mniej monotonnym operowaniem środkami, które ogólnie nazwać można retorycznymi, czyli antytezą, wykrzyknikiem, pytaniem itd.

W *Piechocie...* wyraźnie dominują wersy niedługie, składające się z ośmiu–dziesięciu sylab, co niewątpliwie dynamizuje tekst. Zbudowane są z nich strofy o nieregularnej długości, pomiędzy którymi Sebyła rozmieszcza jednostajnie powtarzane: „Marsz — marsz — człap — człap. —”, w różnorodnych wariacjach. Od tej konstrukcji wyraźnie odbiega wers skonstruowany z aż piętnastu sylab:

Ulżyjcie sobie — trzeba, nie trzeba — dalekie leże. —

Zdaniem Adama Dziadka: „[...] sfera brzmieniowa jest niezwykle ważna dla rytmicznego i znaczącego funkcjonowania utworu. [...] W takim ujęciu tekst przestaje być strukturą statyczną, staje się procesem dynamicznym i podlega nieustannej transformacji” (Dziadek 2014: 35–36). Bezsprzecznie w powyższym wersie mamy do czynienia z zasadniczą różnorodnością fonetyczną. Składają się nań m.in. głoski twarde (szczelinowe [ʒ], zwarte [t]), a także liczne samogłoski ([a], [e] oraz [i]), które w zestawieniu tworzą strukturę dynamiczną i niespokojną. Na dynamizm wpływa ponadto zastosowana przez Sebyłę aliteracja. Co więcej, jest to jeden z tych wersów, w których poeta zamieszcza charakterystyczne pauzy, o czym pisałam wcześniej. Pauzy w poezji w dużej mierze uczestniczą w budowaniu rytmu wiersza — graficznie i fonicznie — podkreślając powtarzalność schematów, składniowych, lecz również, jak sądzę, w przypadku analizowanego wiersza, związanych z wojskową „tresurą”. Jeśli założymy, że cielesność podmiotu wiersza ściśle łączy się z rytmem w kontekście budowy utworu, to pauzy są momentami, w których podmiot zatrzymuje rytm, biorąc oddech oraz unosząc maszerujące nogi ku górze. Z tego powodu podmiot wyraża się następująco:

Prawa do góry, lewa — do góry. [...]
Sto kilometrów — kroków sto. [...]

Na uwagę zasługuje tu również zróżnicowana interpunkcja, która łączy się z odpowiednim akcentem, a co za tym idzie — rytmem, dopełniając poetycki obraz wiersza. Koreponduje to z zauważonym już pozornie równym i regularnym kodem metrycznym, co sprawia, że całość brzmi, jakby zaangażowany w mówienie żołnierz-podmiot (jego ciało) miał trudności z utrzymaniem pewnej miary.

Celowość wykorzystanych w utworze operacji fonetycznych ma jeszcze inną zasadniczą funkcję. Przez cały wiersz Sebyła mnoży spółgłoski twarde, szumiące ([r], [sz], [cz]), za każdym razem wzmacniając je akcentami:

Chlupią kałuże, pluszczą kałuże, [...]
Rzemienie ramiona, parzą i rzną.

Towarzyszący opisowi marszu akompaniament głosek szczelinowych, zwarto-szczelinowych oraz drżących odzwierciedla niesprzyjające okoliczności, w jakich znajdują się żołnierze. Przypomina także chrzęst ciężkiego żołnierskiego ekwipunku, który obija się o cia-

ła prących do przodu piechurów. Bez wątpienia bohaterowie wiersza tworzą rytm, który wychwycony został przez podmiot. Podmiot ujawnia się tu nie tylko poprzez szereg sformułowań i semantykę wykorzystanych słów, lecz mieści się również w rytmie wiersza, wytworząc swoisty efekt znaczący. Poetycki rytm to zatem cielesny rytm poruszających się żołnierzy, którzy są wycieńczeni — ich płuca oddychają nierównomiernie, ich nogi zdają się iść same, a ich fizjonomia przestaje być skoordynowana, podobnie jak cały wiersz.

II. *Sztab*

Drugi wiersz cyklu⁹ stanowi poetyckie zobrazowanie militarne go starcia, w którym bierze udział odpowiednio wyszkolone wojsko — „szara piechota”, „szarzy ludzie”, jak wskazuje Sebyła, posługując się tym popularnym motywem¹⁰. Mamy tu do czynienia zatem z drugim etapem żołnierskiego życia (ciała), którym jest doświadczenie nieludzkiej konfrontacji z „morderczym” żelazem, błotem, brudem oraz wieloma innymi wyzwaniem i frontowej rzeczywistości. Wojna wszak w sposób ekstremalny ekspozuje męską cielesność w wymiarze materialnym, która staje się substancją organiczną narażoną na destrukcję. Nieuchronnie prowadzi do rozczarowania, dyskomfortu, bólu fizycznego oraz psychicznego. Dosadniej, aniżeli rzeczywistość koszarowa, ujawnia uciążliwy fakt posiadania określonego limitu własnej cielesności. Udział w walce „[...]” prowadzi do kojarzonego z kobiecością statusu żołnierza jako zdanej na pomoc innych ofiary (*victim*) — w odróżnieniu od zawłaszczzonego przez ideologię heroizmu, nacjonalizmu i patriotyzmu paradygmatu żołnierskiego ofiarowania zdrowia i życia na rzecz wspólnoty narodowej (*sacrifice*)” (Szczepaniak 2017: 259).

Jednakże, choć żołnierskie ciało również staje się w *Sztapie* tematycznym centrum, nie sposób traktować go paralelnie z poprzednim utworem. Brak w nim eksplicytnej podmiotowości — Sebyła zastosował tu pewne uabstrakcyjnienie połączone z figurą dystansu, która spotęgowana jest poprzez obecny już w pierwszym dystychu kontrast pomiędzy żołnierzami oraz dowódcą:

Na wielkiej mapie leżysz, na dokładnym planie.
I rzucasz w ogień swoje żelazne kompanje.

Oficer posiada paraboską moc kreatora, patrzy z góry na mapę, trwając na dumnej i dającej bezpieczeństwo pozycji władzy. Jednocześnie wplątuje w tryby historii żołnierską masę, która za jego rozkazem zakłóca harmonię natury grzeszną, destrukcyjną działalnością: „Już ci ożyła mapa. Jest jak kawał ziemi, / Wyrwany z globu groźnem kopnięciem trzęsienia. [...] Już się gotuje ziemia, już się ziemia pali. / Płyną zatrute chmury, siecze deszcz ze stali [...]”. Zakładając, że dążenie do upodmiotowienia jest jednym z możliwych modusów istnienia człowieka i stanowi pewien sposób jego „bycia” (Gleń 2004: 87–88) również w wierszu, to pozbawienie żołnierzy podmiotowości rozumiem tu jako napoczęty już w realiach koszarowych proces depersonalizacji. Utwór stanowi zatem doskonały

⁹ Cytaty pochodzą z tomu z 1930 roku (Sebyła 1930: 32–34).

¹⁰ O epitecie „szary” pisał m.in. Włodzimierz Wójcik, wskazując na popularność tego koloru: „[...] szarość była symbolem wielkich cnót obywatelskich, znakiem demokratycznych stosunków panujących w szeregach legionistów Piłsudskiego. Przeciwstawiona była karmazynom i purpuratom” (W. Wójcik, cyt. za: Śmieja 2018: 287–288).

przykład tego, jak literatura owego okresu próbowała ujawnić i utrwalić chaotyczny krajobraz zagłady, w którym człowiek, jak i świat wokół niego, ulegają całkowitemu rozpadowi. Żołnierska masa prowadzona na rzeź (jak „ludzie na ubój”) miesza się w tej apokaliptycznej wizji ze zwierzętami, ożywionymi częściami maszyn (animizacja wzmacnia poczucie grozy i niepewności — wszak broń żyje: „Haubice zaryją się w rolę jak woły”), tworząc hybrydowe kreatury ginące w zbiorowej, błotnej mogile. Obraz przypomina śmietnisko, na którym leżą niepotrzebne już części — zarówno te organiczne, jak i nieorganiczne¹¹. Personifikacja żelaza skłania do tego, by zastanowić się, czy metal przekształca się w ciało czy też odwrotnie. Zabieg literackiej somatyzacji maszyn uświadamia systemowe, bezosobowe okrucieństwo wojny materiałowej, w której bronią można zabić z daleka, lecz do jej obsługi nadal potrzebni są ludzie. Sebyła pokazuje kruchość męskiego ciała wobec napierającej nań masy metalu: „I przejdą po nim dymy, napojone gazem, / Zmiażdżą go gąsienice czołgów tonami żelaza”. Ciała żołnierzy pełnią tutaj określoną funkcję (jako trybiki wojennej maszyny) i wpisują się w narzucony rytm, jednocześnie przekształcając się z podmiotu w przedmiot. Warto zwrócić uwagę na fakt, że cielesne zespolenie z bronią, pojawiające się skądinąd także w poprzednim wierszu Sebyły („nogi z żelaza — stopy z ołowiu”) to znany z pierwszej wojny element retoryki propagandowej, której zamysłem było przypisywanie męskości odpowiednich kompetencji (siła, odwaga, honor etc.)¹². Kwadrygant czyni z tego zabiegu inny użytek, obnażając, jak sądzę, absurdalność widoku ludzkich ciał ruszających do ataku na czołgi, miotacze ognia czy artylerię. Nierówna walka ludzi i maszyn doprowadzić ma do tego, że: „Będą leżeć bez ruchu, umazani w glinie, / Ludzie o grubych ryjach, jak niewinne świnię”. Porównanie mężczyzn do świń, transportowanie pociągami kolejnych żołnierzy „na ubój” ponownie w dobitny sposób demaskuje okropności wojny (nie jest to już estetyzowana „wojenka”), która dąży do okaleczenia lub śmierci anonimowego kolektywu:

[...] Żołnierz skołowacieje, osłepnie, ogłuchnie...
 I przejdą po nim dymy, napojone gazem, [...]
 Skłują wściekle kompanje nożem i bagnetem...
 A potem doktor przyjdzie z płótnem i lancetem
 Zszywać poprute ścięgna, pchać kiszki do brzucha,
 I chwycić śmierć za włosy, czy życie tli, słuchać. [...]

Sebyła rysuje świat, w którym ciała żołnierzy, jeśli nie zostaną brutalnie „skłute”, „zmiażdżone”, wychodzą z bitewnego piekła w uszkodzonej formie. W *Wojnie i formie* Maria Janion pisze: „Ekspresjonistyczne przedstawienie wojny jako rzeźni mogło dokonać reinterpretacji romantycznego motywu ściętej głowy. [...] Wojna ukazana jako gigantyczna rzeźnia ujawniała dobitnie swoją monstrialność. [...] redukuje ludzi do bydła, a ich śmierć konsekwentnie odziera z majestatu, który przysługuje śmierci ludzkiej” (Janion 2007: 48–50). Sebyła nie jest zatem w tej materii odosobniony; podobny obraz przedsta-

¹¹ Ów katastroficzny pejzaż przypomina ten, który w wierszu *Junkier* uchwycił Miłosz Piotrowiak, nazywając Sebyłowy świat wojny *Guernicą* Picassa (zob. Piotrowiak 2017: 281–282).

¹² Juliusz Kaden-Bandrowski w *Wiośnie 1920* następującymi słowami opisuje „dzielną piechotę”: „[...] myśmy tu przyszli, my żelazo, my wojsko, ludzie o głowach krytych stałą, których palec wskazujący to bagnet” (Kaden-Bandrowski 1921: 7).

wia choćby Jerzy Gąsowski w zbiorze opowiadań *Wiosna śmierci*. W jednym z tekstów pracujący w pocie czoła sanitariusze dochodzą do wniosku, że zaciera się granica między szlachetną raną a destrukcją:

Nie byli to ranni. Słowo „ranny” daje pojęcie człowieka czystego, skaleczonego kulą, czy bagnetem. Tamci, to byli nieszczęśliwcy. Okropny zapach ropy z ran, ekskrementów, potu i wyziewów ciał odbierał przytomność. Rany nieprzemnywane, niepoobwiązywane — gnily. Przed oczyma stanęła w całej grozie czczość naszego ciała i nędza ludzka, umysł ogarnęło najistotniejsze przerażenie i zdumienie, że aż do takiej nędzy może dojść człowiek. (Gąsowski 1921: 50)

Wojna totalna stała się dominującym wydarzeniem w życiu wszystkich walczących — dla większości to data śmierci, zaś dla tych, którzy przeżyją, pełni ona funkcję wydarzenia granicznego. Jednocześnie możemy mówić tu o pewnej fazie liminalnej, która stanowi okres zawieszenia między życiem a śmiercią. Życiem, które ma zostać przywrócone przy pomocy ponownego, lecz brutalnego zespolenia ciała, zrekonstruowania integralności cielesnej żołnierzy. Niezależnie jednak od tego, jaki los spotka żołnierzy, nieodłącznie związany będzie z koszmarnym cierpieniem, a ich ofiara ściennie wraz z nimi w „krwi czerwonej” „gdzieś na mokrem polu”. Nikt však nie zauważa, pisze Sebyła: „Że młode, zdrowe chłopcy, jak najgrubsze ziarno, / Będą sypać się w bruzdy piaszczyste na marne [...]”. Po tych obrazach, jednoznacznie katastroficznej proveniencji, docieramy do punktu kulminacyjnego utworu: ci, którzy zginą w wyniku okrutnej rzezi, zostaną zespoleni z naturą, która pożywi się ich ciałami. Na ich rozkładających się zwłokach wyrośnie jednak tylko „nikła trawka o wiośnie”. Metafora plonu nie pełni tu, na przekór dominującej narracji, funkcji nobilitującej, jaką odnaleźć możemy choćby w *Pieśni o Zygmuncie Sierakowskim*¹³: „Z nich wyrośnie, z nich wykwitnie / Biały kwiat wolności!”. Poświadczą jedynie o niedorzeczności ofiary złożonej z tysięcy „bezimiennych” (Konopnicka 1919: 201–203).

Sztab to amalgamat motywów turpistycznych (krew, konanie, trupy, śmierć), kosmiczno-apokaliptycznych (płonąca ziemia, grad, zgniłe chmury, niebo, gwiazdy, oszalała burza, jezioro krwi zalewające mapę) oraz dźwięków budzących strach i grozę (grzmot, wycie, trzęsienie, dudnienie). To nieodwołalne natężenie sił agresywnych i elementów „poetyki krzyku” niesie z sobą zamiar ukazania dramatycznego losu, jaki nieuchronnie czeka człowieka-żołnierza, doświadczającego wojny nie tylko psychiką, ale również ciałem: „[...] ciało i związane z nim degradujące, upokarzające cierpienie somatyczne wyznaczają horyzont poznania wojennego świata” (Olszewska 2004: 315).

III. *Rekord*

Wspomnienia Sabiny Sebyłowej ujawniają okoliczności spisania trzeciego wiersza antymilitarnego cyklu¹⁴ — *Rekord* narodził się z buntu poety przeciwko wojnie, będącego efektem obserwacji wojennych wydarzeń oraz mieszkającego na ulicy Świętokrzyskiej beznożnego młodego żołnierza (Sebyłowa 1960: 54), który stał się dla artysty pierwowzorem

¹³ Motyw plonu to topika, która powraca niezależnie od konfliktu zbrojnego — np. w twórczości dotyczącej drugiej wojny światowej odnaleźć ją można w *Czerwonych makach na Monte Cassino*.

¹⁴ Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tomu wydanego w 1930 roku (Sebyła 1930: 35–37).

tego, który „mierzy stukiem kul w twardą ziemię”. Wiemy już zatem, kto staje się podmiotem utworu, z czym wymiarem cielesności mamy do czynienia. Specyficzny status bohatera ujawnia się już w pierwszym dystychu:

[...] na drewnianych idę kolumnach
Na kikutach nóg oberwanych [...]

W centrum *Rekordu* stawia Sebyła postać inwalidy wojennego — mężczyzny, który bez pardonowo odkrywa i zarazem potwierdza zniszczalność ciała, jednocześnie zmuszając do konfrontacji z wojenną rzeczywistością, która przerabia walczących na „bezsilną miązgę” (Rembek 1932: 269). Poeta, rysując cielesność weterana, ponownie posługuje się figurą drogi, wyraziście oddając osobliwy sposób jego przemieszczania się:

Każdy krok w moje biodro się wbija [...]
Mierzę stukiem kul w twardą ziemię [...]

Wagę podstawową całego utworu ma formuła „uderzania”, „stukania”, „wbijania” protez w twarde (już nie lepkie) podłoże oraz ciało, które opozycyjnie staje się miękkie. Żołnierz pozbawiony munduru (rozumianego również w wymiarze symbolicznym) i funkcjonalności cielesnej odzyskuje bezbronność, cielesną słabość, które w pierwszym wierszu zostały z niego niemalże siłą wydarte. Ta symboliczna „nagość” jest tworem miękkim oraz bezbronny, przez co całkowicie niepożądanym (zob. Leszkowicz 2021: 146). I w taki oto sposób weteran pokonuje całą swą trasę: od grząskiego pola bitwy we Flandrii poprzez Paryż, Berlin... Protezy utrudniają mu poruszanie się, są niewygodne, powodują ból, stają się więzieniem, przekleństwem i piętnem.

Utwór śmiało można by określić mianem „narracji drogi”, podobnie jak uczynił to Michał Głowiński w odniesieniu do Żołnierza Bolesława Leśmiana (zob. Głowiński 2020: 26–36). Cieleśnie okaleczony podmiot pokonuje rozmaite miejsca, idzie w „podróż wokoło świata”, lecz okazuje się, że jego wędrówka nie jest związana z fizycznym marszem. Wiersz jest bowiem znakomitym przykładem „Sebyłowego przedzierania się przez siebie i świat” — jak ujął rzecz Jan Piotrowiak (2008: 233). Bohater wiersza, skrzywdzony na wojnie, mówiąc „szukam samego siebie”, wyraża przekonanie, że chce powrócić do świata, do którego należał. Wytwarza zatem projekcję poetycką, nadto sugestywną, powstałą z odprysku krajobrazów zespolonych w jednej chwili:

Zgubiłem siebie daleko, na niezmierzonej flandryjskiej równinie [...]

Zestawia on obrazy wojenne z kuszącymi krainami, udając się w świat wyobrażeń i fantazji. W tym celu autor wiersza wykorzystuje szereg przypuszczeń, wrzucając w umysł podmiotu wizje o zdrowych nogach:

Gdybym miał moje zdrowe nogi, a na kościach mięśnie z rzemienia [...]
Nie nabijałbym się bez przerwy na dwa sżywne, nieczułe drewna,
W brazylijskim tańczyłbym stepie, w suchej trawie, pod słońcem ulewnem.

Później pointuje to słowami, które jednoznacznie wskazują, że powrót do świata sprzed wojny jest niemożliwy, a to za sprawą trwałego okaleczenia — żołnierz nie odnajdzie się już nigdzie, ponieważ narażony jest tylko na spojrzenia „bezmyślnie ciekawych”, którzy nie wykazują wobec niego empatii, gardzą nim¹⁵.

Pod koniec utworu ujawnia się drugi katastroficzny akcent — „długa droga do celu nie zbliża” — a ucieczka od wojennego świata jest niemożliwa, ponieważ mnogość trudnych doświadczeń wojennych skrywa się w podmiocie pod postacią traumy. Cyrkulująca wówczas w obiegu freudowska definicja nerwicy frontowej zdaje się mieć tutaj niebagatelne znaczenie. Psychoanalityk żołnierskie „powracanie do rzeczywistości wojennej” kojarzył z pewnym uszkodzeniem w obrębie całego organizmu, a co za tym idzie — niemożnością przeniesienia się w marzenia sennie, które stłumione są przez ogrom bodźców związanych z traumatycznym przeżyciem (zob. Freud 1994: 89–100). Marsz żołnierzy jest bezcelowy, prowadzi do zagłady i staje się źródłem dramatu jednostki ludzkiej, która na zawsze traci swoje „ja”. Podmiot wyraża to stwierdzeniem: „Nie znalazłem siebie w Paryżu [...] / Nie znalazłem w przebytych krajach i nie znajdę w tych, które miną”.

Ponadto, projekcyjny liryk wypełniony jest jak gdyby materią zmysłową. Może stanowić próbę przywrócenia cielesnej relacji narratora z otoczeniem, wyrażonej za pomocą języka poetyckiego, a więc pod postacią odpowiednich zabiegów akustyczno-wizualnych, co prowadzi do maksymalnej konkretności przedstawienia świata onirycznego z kontrastującą rzeczywistością oraz częściową dysocjacją. Sebyła pisze o przestrzeniach w taki sposób, jakbyśmy mieli do czynienia z trzema różnymi światami: ze światem senno-baśniowym („W brazylijskim tańczyłbym stepie”, „Do słońca mówiłbym nogami nierozumne, wesole wyrazy”), który przeplata się ze światem ogarniętym wojną („W leniwych chmurach chloru i w powietrzu fosgenem zatrutem. / W długich nocach białych od rakiet, w smrodzie trupów zawisłych na drutach”), a następnie rzeczywistym, ogarniętym ludzką znieczulicą („Wszędzie lata są słońcem gorące, wszędzie zimy północą mroźną, / Wszędzie patrzą bezmyślnie ciekawi w moje oczy wymyte zgrozą”). Zdaje się, że między ciałem podmiotu, jego umysłem a przestrzenią, w której realnie się znajduje, zanika granica, a wszelkie projekcje światów współprzenikają się, tworząc chaos i niepewność egzystencjalną.

Rekord zespała pewne wizje, kalejdoskopiczne reminiscencje, które łączą się z nieco monotonnym tokiem metrycznym. Utwór w całości zbudowany jest z dystychów, składają się nań wersy o długości od piętnastu do dziewiętnastu sylab, co sprawia, że powikłane składniowo stwierdzenia urozmaicają kontur intonacyjny i zmuszają do zawieszania po drodze głosu. Niewątpliwie zabieg ten łączy się z ciałem wędrującego inwalidy. Jego ciało wyraźnie mówi, komunikuje, poszukuje przestrzeni własnej ekspresji.

Warto wspomnieć, że Sebyła czyni inwalidę podmiotem także innego wiersza zamieszczonego w tym samym tomie poetyckim. Utwór *Inwalida*¹⁶ zarówno pod względem budowy, jak i poetyckiej refleksji niejako łączy się z *Rekordem*, zatem pomiję jego szczegółową analizę. Interesują mnie natomiast sformułowania odnoszące się do ciała bohatera: „krwawe strzępy” i (dość bezwzględnie) — „kadłub ludzki”. Kiedy ciało ludzkie staje się mięsem, „jeśli przypomina o żywych tkankach czy wnętrznościach, albo o śmierci, która przemienia

¹⁵ W *Żółtym krzyżu* Andrzeja Struga inwalidzi wojenni wyrażają podobne przekonanie. Tłumaczą Evie Evard: „[...] obaj jesteśmy skreśleni z tych uroczych spraw, poza nawiasem życia, cienie, błąkające się po tym padole” (Strug 1933: 290).

¹⁶ Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tomu wydanego w 1930 roku (Sebyła 1930: 48).

ciało w zwłoki [...], uderza w poetyckie marzenie o nieśmiertelności i wywołuje lęk przed niechcianym uprzedmiotowieniem [...]" — pisze Anna Filipowicz (2013: 7). W omawianym utworze Sebyła nie deprecjonuje, jak sądzę, podmiotu — wpisuje bowiem jego naruszoną integralność cielesną w otaczającą naturę, z którą inwalida pragnie się związać:

Ukochał każdą trawkę, źdźbło, kwiat i małą muchę,
Cieszył go brzęk i szelest, które ułowił uchem.

Przyroda za pomocą szeroko zakrojonego ujęcia przepelnia wiersz, inicjując i domykając pamięć oraz zmysły weterana. Drogocenna natura staje się tu ważniejsza, aniżeli utraczone kończyny, które skądinąd zostają zestawione z owocami winogrona: „Niech kiście rąk i nogi gniją gdzieś tam...”. Można by rzec, że poeta w jakimś stopniu wręcz waloryzuje cielesne pogranicza (kalectwo, które społecznie budzi lęk przed naruszeniem przyjętych granic połączony ze wstrętem), gdyż gest złączenia się z naturą stanowi próbę ponownego wpisania żołnierza w cykl wegetacyjny. Jest to akt, do którego potrzebne są zmysły, wciąż sprawne — to one wszak umożliwiają odnalezienie własnego „ja” poprzez bliski kontakt z przyrodą czystą oraz niewinną. Następuje więc w utworze pewien przewrót — dezintegracja cielesna staje się ekspresją pozarozumowego „ja”, jest źródłem percepcji i możliwością uchwycenia rzeczywistości, która ma być pomocna w ponownym upodmiotowieniu inwalidy. Wszak „Tyle jest zim do śmierci... i wiosen do wypicia...”.

IV. Żołnierz nieznan

Śmierć heroiczna należy do jednych z najważniejszych figur symbolicznych w literaturze i kulturze polskiej, zwłaszcza jeśli mówimy o formach kreowania militarne go asamblażu¹⁷. W tej tradycji sytuują się m.in. teksty heroizujące żołnierskość, głównie literatura legionowa, która wprawdzie nie stroni od obrazów ran i śmierci, proponuje jednak ich estetyzację oraz narodowo-wyzwoleńczą interpretację. Dezintegracja męskiego ciała, której wynikiem jest śmierć, nie oznacza tu zatem całkowitej dewaluacji militarystyki — wprost przeciwnie — stanowi ona powód do nobilitacji, wręcz sakralizacji nieżywych. Oficjalna polityka upamiętnienia stosuje wobec tego ideę grobu nieznanego żołnierza, w ramach której śmierć jest „uładzona przez kulturę i religię patriotyzmu” (Bednarczuk, Pogonowska 2009: 122).

Owo upamiętnienie znajduje swoje uzupełnienie w ostatnim wierszu cyklu¹⁸, który już poprzez sam tytuł zapowiada społecznie pożądany finał żołnierskiego życia. Utwór tematyzuje modus (nie)widoczności anonimowego martwego ciała w dyskursie memorialnym oraz jego uhonorowanie, z którego czyni Sebyła obłudną farsę. „Tu — dziś — się — honoruje — przelaną krew!” — skanduje tłum, lecz nikt, oprócz zgromadzonych przy mogile dostojników oraz żołnierzy, nie wie, dlaczego na sześćdziesiąt sekund zatrzymuje się świat, a nad tłumem „cisza nieba osiadła straszliwa”. Po nieustannym ruchu, który towarzyszył żołnierzom w poprzednich utworach, następuje tu sztuczne, wymuszone krzykiem zatrzymanie. Krzykiem, z którego wyrasta niezwykle znamienna „cisza, która krzyczy hukiem”. Ta zagęszczona oksymoroniczna formuła zdaje się być ponowną, do

¹⁷ O śmierci heroicznej obszernie pisze m.in. Ewa Toniak (zob. 2015).

¹⁸ Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tomu wydanego w 1930 roku (Sebyła 1930: 38–39).

granic możliwości udratyzowaną próbą zwrócenia uwagi na realną cielesną destrukcję walczących żołnierzy i brutalną prawdę na temat dehumanizującej roli technokratycznej wojny. W *Żołnierzu* nieznanym pada zresztą przepełnione goryczą pytanie retoryczne: „Ile — po czterech latach — człowieka — zostało — w człowieku”.

Podobną topikę odnaleźć można w opowiadaniu Andrzeja Struga *Święte świętych*. Mimo różnicy pokoleń, zarówno Sebyła, jak i Strug, wyrażają to samo zaniepokojenie monumentalizacją upamiętnienia poległych. Autor *Żółtego krzyża* opisuje hegemoniczną praktykę, lecz jednocześnie oddaje „nieznanemu żołnierzowi” głos. Żołnierz przeklina więc wojnę i formułuje pretensję o to, że ułożono go w betonie, skazując tym samym na nowy byt pełen goryczy (zob. Strug 1929: 5–25). U Sebyły „huk milczenia” budzi martwego żołnierza, który słucha „dziurą w czaszce, wybitą przez granat”, jednak sam nie ma głosu, nie może skorygować oficjalnej narracji triumfalnej, nie jest mu dane wyjawienie prawdy na temat wojny.

W wierszu ponownie mamy do czynienia z zanikiem indywidualnej egzystencji — wy-czuwalny dystans wobec całego zdarzenia zdaje się przekładać na całkowite niezrozumienie opisywanej sytuacji. Jak pisze Michał Paweł Markowski: „[...] martwe ciało jest milczące, nieme i bezsensowne [...]” (Markowski 2002: 88). Wymuszone przywołanie go „do życia” stanowi swojego rodzaju gest, który prawdopodobnie może mieć na celu zainicjowanie kolejnego cyklu żołnierskiej cielesności. Po sześćdziesięciu sekundach zatrzymania „piechota ruszyła z miejsca”, aby po raz kolejny odbyć długą cielesno-psychiczną wędrówkę — od dyscyplinowania poprzez bój i wreszcie dezintegrację lub śmierć.

Bibliografia

- Ahmed Sara (2014), *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” nr 1.
- Bednarczuk Monika, Pogonowska Ewa (2009), *Znani, nieznanani, rozpoznani: o kilku figurach zbiorowej wyobraźni*, Łośgraf, Warszawa.
- Czajka Łukasz (2012), *Człowiek jako cierpiące ciało w filozofii Johna D. Caputo*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” nr 2(82).
- Dąbrowski Bartosz (2001), *Poeta egzystencji: wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*, „Pamiętnik Literacki” nr 92(11).
- Demińska-Pawelec Joanna (2010), *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz — Rymkiewicz — Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Dziadek Adam (1999), *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

- Dziadek Adam (2014), *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Filipowicz Anna (2013), „Otwórzmy kilka trupów” [w:] A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Foucault Michael (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Altheia, Warszawa.
- Freud Sigmund [Zygmunt] (1994), *Natura psychiki* [w:] S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gąssowski Jerzy (1921), *Wiosna śmierci*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Gleń Adrian (2004), *Człowiek i bycie, O ograniczeniu podmiotowości w późnej twórczości Czesława Miłosza*, „Przestrzenie Teorii” nr 3–4.
- Głowiński Michał (2020), „Idzie żołnierz borem lasem, podskakując sobie czasem [...]”, „Teksty Drugie” nr 5.
- Gombrowicz Witold (1957), *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* [w:] W. Gombrowicz, *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jastrun Mieczysław (1979), *Ewolucje wiersza* [w:] M. Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kaden-Bandrowski Juliusz (1921), *Wiosna 1920*, Biblioteka Polska, Warszawa.
- Kłak Tadeusz (1984), *Pejzaże Władysława Sebyły* [w:] T. Kłak, *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- Kokoszka Magdalena (2017), „Robactwo z czarnych łąk”. *Na marginesie lektury Młynów. Sonaty nieludzkiej* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Konopnicka Maria (1919), *Śpiewnik historyczny*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Leszkowicz Paweł (2012), *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Markowski Michał Paweł (2002), *Ciało (nowoczesne)*, „Res Publica Nowa” nr 9.
- Marx Jan (1983), *Grupa poetycka „Kwadryga”*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Napierski Stanisław (1927), *Dwugłos poetycki*, „Wiadomości Literackie” nr 40.
- Olszewska Maria Jolanta (2004), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Piotrowiak Jan (2008), „Ciemny nurt mego życia...” *O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Piotrowiak Miłosz (2017), *Za mundurem... Wokół Junkra Władysława Sebyły* [w:] *Władysław Sebyła. Lektury*, red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Rembek Stanisław (1932), *W polu. Opowieść*, Instytut Literacki, Warszawa.
- Sebyła Władysław (1930), *Pieśni szczurołapa*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa.
- Sebyłowa Sabina (1960), *Okladka z pegazem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Strug Andrzej (1929), *Święte świętych* [w:] A. Strug, *Klucz otchłani*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa.
- Strug Andrzej (1933), *Żółty krzyż*, t. 2: *Bogowie Germanji*, G. Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Szczepan Aleksandra (2014), *Traumatyczna niepamięć: doświadczenie Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia*, „Przegląd Kulturoznawczy” nr 4.
- Szczepaniak Monika (2017), *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, TAIWPN Universitas, Kraków.

-
- Szymański Wiesław Paweł (1973), *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)* [w:] W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Śmieja Wojciech (2011), *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Śmieja Wojciech (2016), *Demilitaryzacja polskiej męskości*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Śmieja Wojciech (2018), *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)* [w:] *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Toniak Ewa (2015), *Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1861*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wallis Mieczysław (1968), *Wartości estetycznie łagodne i ostre* [w:] M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985), *Nienasycenie. Obłąd*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Wittlin Józef (2022), *Sól ziemi*, Instytut Literatury, Kraków.
- Władysław Sebyła. Lektury* (2017), red. J. Kisiel, E. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wójcik Wojciech (1999), *Józef Piłsudski w legendzie literackiej*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce.
-