

Piotr Krupiński

Instytut Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego

# „Wojna odmładza ciało mężczyzny”. O wybranych kulturowych reprezentacjach inwalidztwa wojennego

*Pan szef powiedział:  
skoczcie no chłopaki  
zaskrzypieli chłopcy  
z rumianymi buziami  
zaskrzypieli  
drewnianymi nóżkami.*

Tadeusz Różewicz,  
*Zaraz skoczę szefie*

## Prolog. Kości zostały rzucone

Na początku tym razem mogłoby być – a może nawet powinno – nie tyle słowo, ile obraz. Wiele obrazów. Zdecydowanie nazbyt wiele. Wizerunków ciał trwale okaleczonych, pokawałkowanych, pozbawionych kończyn. Ciał, na których swój nieredukowalny ślad odcisnęła wojna, słusznie niekiedy nazywana „maszynką do mięsa” [Krzemiński]. Ludzkiego mięsa (*Kanonenfutter*), choć w jej tryby równie często – o czym nie zawsze chciano pamiętać – wpadały także ciała zwierząt innych niż ludzkie [Baratay].

A zatem słowo stało się ciałem, a ciało stało się mięsem – tak w największym skrócie można by ująć kierunek oraz dynamikę wojennej metamorfozy. Szczególny rodzaj podwójnej przemiany. Wojna jako rzeźnia, jatka. Czas rozdzierania ludzkich ciał, wywracania ich na nice. Ostrza pocisków i odłamków, beznamiętnie wykonując swoją pracę, równocześnie stopniowo zacierałyby różnicę pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce. Rzec można, nabojom (nawet gdy nie są ślepe) jest całkowicie obojętne, na jakie tkanki na swojej drodze natrafiają.

Z tego rodzaju zrównaniem, położeniem na jednej wojennej szali ludzkiego oraz zwierzęcego ciała, które w równym stopniu zdążyło się przekształcić w mięso, niejednokrotnie spotkamy się w literaturze i sztuce. Tak się działo na przykład w twórczości ekspresjonistów, w obrębie której „wojna ukazana jako gigantyczna rzeźnia ujawniała dobitnie swą monstrialność: odzierając ludzi z tego, co ludzkie,



Marina Abramović, *Balkan Baroque*, performans, XLII Biennale w Wenecji, Czerwiec 1997,

© Marina Abramović, courtesy of the Marina Abramović Archives

czyniła z nich stado bydła przeznaczonego do wyrżnięcia” [Janion 45]. Paradoksalnie, dopiero wówczas, gdy samemu nad Sommą czy pod Verdun przyszło wieść nader krótki żywot armatniego mięsa, łatwiej było dostrzec to umykające na co dzień pokrewieństwo: nikłą w istocie różnicę pomiędzy rekrutem (i to niezależnie od tego, jaki nosi się krój munduru czy kształt hełmu) a nigdy niekończącym się stadem zwierząt, bezpowrotnie znikającym za murami ubojni.

Jak wspominałem, jest wiele dzieł, w których krzyżowałyby się wymienione przeze mnie współrzędne, gdzie – w ramach wojennego *theatrum* – stykałyby się ze sobą ludzki oraz zwierzęcy los. Osobną księgę z pewnością można by poświęcić hekatombie nieparzystokopytnych, koni [Jarzyna], osłów, mułów, tej wielomilionowej armii podkutyh towarzyszy broni, choć, rzecz jasna, równie często cierpiały i ginęły zwierzęta niestowarzyszone z człowiekiem w wojennym rzemiośle. Przeszywający krzyk jednego z nich – żywcem odartego ze skóry perszerona [Małaczewski 164] – zdołał się nawet przekształcić w jeden z najbardziej sugestywnych w polskiej literaturze „apokaliptycznych symboli wojny” [Linkner 147]. Mimo swej alegorycznej potencji literacki obraz wykreowany przez Eugeniusza Małaczewskiego, grawitując pomiędzy męką koni opisaną przez Żeromskiego [Rozdziobią],

a *Guernicą* Pabla Picassa, powie nam wiele o realnym cierpieniu zwierząt innych niż ludzkie.

Z jeszcze innym spojrzeniem na wojnę jako nienasyconą maszynkę do mielenia mięsa spotkamy się w twórczości współczesnej performerki Mariny Abramović<sup>1</sup>. Tego się nie da opisać, to trzeba zobaczyć, tego trzeba doświadczyć.

Wnętrze ciemnego pokoju, w którego centrum z wolna wylania się krwawy stos. Piramida kości. Kości, do których wciąż przylegają fragmenty rozkładającego się mięsa, ścięgien, mięśniowych włókien. Pośrodku tego stosu „dymiącego od krwi” siedzi kobieca postać, w długiej białej sukni, w sukni, która właśnie nieodwracalnie traci swą biel. Kość po kości, bierze je do gołych dłoni, próbuje oczyścić z resztek tkanek, nucąc przy tym bałkańskie pieśni. Scena jako całość, rozświetlona przez wiązkę *chiaroscuro*, wydaje się ryzykownie estetyczna, sprawia, że nie sposób odwrócić wzrok. Leżące na pierwszym planie kości udowe jeszcze do niedawna należały do krów, były ich pulsującym ciałem, ale widzowi, który korepetycje pobierał w bezwzględnej szkole XX stulecia, „wieku ludo-bójstwa” [Bruneteau; Goldhagen], nie mogą one nie skojarzyć się z nie mniejszymi piramidami,

<sup>1</sup> Mowa o jednej z najsłynniejszych prac artystki, nagrodzonym podczas biennale w Wenecji performansie *Balkan Baroque* (1997). Na temat tego dzieła zob. [Kowalczyk].

powstałymi w Turcji, w nazistowskich obozach zagłady, na kambodżańskich polach śmierci, w Rwandzie czy w targanej etnicznymi konfliktami ojczyźnie artystki.

### Fragment pierwszy. Proteza i ironia

Również w centrum kolejnej części „eseju o wojnie” [Janion] chciałbym umieścić ludzkie ciało, mięso tymczasowo opakowane w żołnierski mundur. Tym razem jednak będzie ono należeć do tych, którym – przynajmniej na pozór – udało się uniknąć pełnej zagłady, równocześnie jednak nie mogliby oni powtórzyć za Norwidem: „uszedłem cały!”. W pewnym sensie powyższych słów nie byłby w stanie wypowiedzieć nikt, kto jako żołnierz zetknął się z wojennym horrendum, by przypomnieć tylko o pierwszowojennych ofiarach syndromu *shell shock* [Bourke; Bibbings], niepozostawiającego na ciele żadnych widocznych obrażeń. Ale pośród niezliczonej ilości ofiar konfliktów zbrojnych była nader liczna grupa, która została jak najdosłowniej okaleczona, traktowana niekiedy niczym żywe „odpady wojny”. To właśnie jej przedstawicielom poświęcone będą te rozważania, a mówiąc precyzyjniej, pragnąłbym się skupić na kilku wybranych kulturowych reprezentacjach spustoszenia, jakie w krainie ludzkiego ciała potrafiła poczynić nowoczesna odmiana wojny.

Próbując zmierzyć się z tą kwestią, skazani jesteśmy na nieustanne sondowanie oraz kwestionowanie języków, którymi przyszło nam dysponować. Jak mówić o nieuleczalnej ranie, samemu mimowolnie nie narażając się na zarzut ranienia? Jak patrzeć, by nasze oko *nolens volens* nie przekształciło się w jeszcze jedno narzędzie przemocy? O nieusuwalnej ambiwalencji wzrokowego kontaktu osób bez niepełnosprawności z osobami z różnego rodzaju niepełnosprawnościami pisała między innymi Magdalena Zdrodowska: „Odczytywanie niepełnosprawności jako dziwa, aberracji czy transgresji w konsekwencji przekłada się na oglądanie, przypatrywanie się, spojrzenia i uwagę, od których osoby niepełnosprawne nie mogą uciec. Spojrzenia przechodniów, mimowolne, skrywane lub ostentacyjne, zaczepne, są jedną z form społecznej opresji i stygmatyzacji, o której często wspominają osoby niepełnosprawne, gdy oddać im głos i pozwolić opowiedzieć o swoim doświadczeniu” [245-262].

Dziedzinami, od których oczekiwaliśmy konsekwentnego przelamywania zarysowanych tu barier w rozumieniu sytuacji innych, byłyby literatura, sztuki wizualne, teatr – dyskursy, jak chcielibyśmy wierzyć, wciąż wyzwajające emancypacyjny potencjał i jako takie zdolne realnie przyczynić się do zmiany stanu społecznej świadomości. Stosunkowo liczne kulturowe reprezentacje niepełnosprawności, w tym szczególnie dla mnie ważnego inwalidztwa wojennego, dowodzą, że wymienione powyżej domeny całkiem dobrze wywiązują się z jednej z najważniejszych swoich ról. Powtórzmy za Coetzemem, „nie istnieją granice wysiłku, jaki możemy i powinniśmy wkładać we wchodzenie w położenie innych” [*Żywoty* 49]. Równocześnie należałoby jednak zauważyć, że w obrębie kreślonego tu kręgu tekstów kultury, podobnie jak w przytoczonej przed momentem wypowiedzi badaczki, dostrzec można kluczowe pęknięcie, rozwarstwienie, w dużej mierze decydujące o tym, w jaki sposób percypowane jest cielesne doświadczenie niepełnosprawności. Myślę o różnicy pomiędzy spojrzeniem z zewnątrz, wpatrywaniem się, nie tak dalekim od gapienia/wgapiania, a próbą rekonstrukcji – nawet jeśli dzieje się to w trybie z konieczności fikcyjnym – optyki wewnętrznej, odsłaniającej się w momencie, gdy powierzmy głos osobom, którym przyszło zmagać się z różnego rodzaju formami „społecznej opresji i stygmatyzacji”. Konieczność podjęcia tego rodzaju (auto)biograficznych badań na polskim gruncie postulował niedawno Wojciech Śmieja [*Pamiętniki* 149].

Niezwykle interesująco o ruchu wokół tej nieprzekraczalnej granicy opowie nam wiersz, którego fragment posłużył mi jako motto<sup>2</sup>. Choć od jego napisania minęło długich siedem dekad, utwór Różewicza wciąż zaskakuje niespożytą inwencją w narratywizowaniu doświadczenia postwojennej niepełnosprawności, zaskakuje tym bardziej, że poeta, próbując zmierzyć się z tak trudną problematyką, sięgnął po figurę, która przynajmniej na pozór wyklucza możliwość wyważonej rozmowy. Żywioł ironiczny. Tak charakterystyczny dla Różewiczowskiej poetyki niewidoczny cudzysłów, ciągły balans na pograniczu serio oraz mowy z pozoru persyflażowej. Raz jeszcze wprowadzony element niejednoznaczności niewątpliwie kompli-

2 Z racji, że jest to utwór kanoniczny, nie będę tu przytaczać jego dłuższych fragmentów. Analizy i interpretacje: [Siatkowski; Stróżański].

kuje modalność poetyckiej wypowiedzi – zwłaszcza że autor rozsądnie wystrzega się zbędnego komentarza – równocześnie jednak i paradoksalnie właśnie dzięki owej ironicznej tonacji, omalże rodem z satyry społecznej, dochodzi w utworze do skutecznego poszerzenia pola moralnej (ale nie moralizującej) refleksji. Do uwrażliwienia czytelników na rzeczywiście niegodny pozazdrośczenia los weteranów wojennych w młodej socjalistycznej ojczyźnie. Tym samym – dość nieoczekiwanie – wiersz poety z Radomska pełniłby jeszcze jedną funkcję, deziluzyjno-ironiczną: ujawniałby rosnący rozdziew pomiędzy praktyką codzienności a propagandową mową gazet. Oddajmy głos badaczce ówczesnego czasopiśmiennictwa:

„W powojennej prasie pozytywnie wypowiadano się jedynie o osobach, które zostały kalekami w wyniku czynnego udziału w walkach w trakcie II wojny światowej. Jest to więc kalectwo niejako nabyte, jest ono skutkiem waleczności, bohaterstwa, udziału w walkach o większą sprawę. Byli żołnierze – inwalidzi wojenni, którzy zostali kalekami w wyniku walki z okupantem, przedstawiani są też jako osoby, wobec których całe społeczeństwo ma pewne zobowiązania – „[...] w razie zranienia będą go troskliwie leczyć, w kalectwie zapewnią względny dobrobyt, a w razie śmierci nie pozwolą pójść z torbami jego rodzinie” [Ratkowska].

Kolejny dowód na to, że idiom ironiczny z powodzeniem wykorzystać można jako narzędzie osobliwego nakłuwania sfery publicznej, uświadamiania społeczeństwu tego rodzaju skutków wojennych zmagani, dla których na ogół braknie miejsca w butnych przemowach polityków czy generałów, odnajdziemy w dwudziestoleciu międzywojennym. Mowa o pracy z 1936 roku zatytułowanej: *Wojna odmładza ciało mężczyzny (Marinetti) fotomontaż*. Jej autorem jest Mieczysław Berman, artysta i grafik, który w późniejszych latach „zaprojektuje polski komunizm”<sup>3</sup>.

Zastosowany przez artystę koncept, jak widzimy, jest stosunkowo prosty i opiera się na grze multiplikujących się kontrastów: pomiędzy słowem a obrazem, pomiędzy tytułem a towarzyszącą mu fotomontażową ilustracją, wreszcie pomiędzy dwiema częściami tytułu. Stanowiący jego główną część cytat, sam w sobie domagający się – rzecz jasna, wbrew intencji autora poetyckiej

frazy – cudzysłowu, swoją wyjątkową dwuznaczność ujawni w momencie, gdy z wnętrza nawiasu wyłoni się nazwisko tego, który jest autorem przytoczonych słów. Filippo Tommaso Marinetti. Wybitny włoski poeta, wydawca, znany przede wszystkim jako fundator futuryzmu, co wszakże nie przeszkodziło mu w fascynacji również drugim „f”, faszyzmem oraz postacią Duce. To właśnie w obu tych wcieleniach – jako zasłużony pisarz, ale także jako prominentny faszystowski polityk – Marinetti odwiedził Polskę w marcu 1933 roku [Strożek 124-136]. Nie można wykluczyć, że prezentowana tu praca powstała pod bezpośrednim wpływem owej wizyty, która w polskim życiu zarówno kulturalnym, jak i politycznym wywołała niebывały wprost rezonans.

Nie zapominając o tym lokalnym kontekście, należałoby wszakże wskazać na inspiracyjny impuls o dużo mocniejszym potencjale: pomiędzy polskim *tournée* autora *Manifestu futuryzmu* a momentem skomponowania fotomontażu zdążyła wybuchnąć tak zwana druga wojna włosko-abisyńska (1935–1936). Stanowiła ona dla środowisk pacyfistycznych, lewicujących, a nawet flirtujących z komunizmem, których przedstawicielem był Berman, członek grupy artystycznej Czapka Frygijska, kolejny z widomych znaków nadchodzącej apokalipsy. To właśnie wydarzenia mające miejsce na frontach afrykańskich stanowiłyby zatem dla artysty osobliwą „próbę ognia”, w wyniku której fragmenty futurystycznych manifestów, sławiące wojnę jako „jedyną higienę świata”, podlegałyby ironicznej dekontekstualizacji.

To nie ostatni tekst kultury, który chciałbym poddać analizie. Tym razem będzie to powieść czytana – z racji „kanonicznych” obowiązków – wiele lat temu. Podobnie jak w wypadku ideologicznych napięć towarzyszących późnej recepcji dzieł Marinettiego, również w interesującym mnie przypadku pewną rolę odegra element propagandy. Ale o tym za moment.

### Fragment drugi. Cierpki smak mrówek

Smak mrówek. Gdybym w ramach podjętych tu rozważań mógł sobie pozwolić na mały czytelniczy eksperyment, na powrót do odległej krainy chłopięcych lektur, pierwszych literackich olśnień i przeobrażeń, nie bez zaskoczenia dla samego siebie przywołałbym z pamięci właśnie to sensualne doświadczenie. Wygrzebywane spod tającego

3 Więcej na temat jego życia i twórczości – zob. [Rypson].



Mieczysław Berman, *Wojna odmładza ciało mężczyzny (Marinetti)*,  
fotomontaż, 1936, © Muzeum Niepodległości

śniegu ciała owadów, które po rozgryzieniu miały pozostawić „w suchych, spękanych ustach korzenny i cierpki smak kwasu mrówczanego”.

Lektura, która pozostawia ślad, ślad smaku. Ten rodzaj identyfikacji, głębi utożsamienia się z bohaterem, z jego losem, już wkrótce miał stopniowo zaniknąć i nigdy więcej się nie powtórzyć. Czytana po latach – z myślą o tym eseju – powieść Borysa Polewoja [*Opowieść*] również okazuje się cierpka, a nawet gorzka, ale z zupełnie innych powodów. Jak to zazwyczaj bywa w wypadku tego rodzaju powrotów, lekturowych „podróży sentymentalnych”, przynosić muszą one odruch niedowierzania i ambiwalencji, a zarazem zaskoczenie, że w istocie tak prostych narracyjnych środków trzeba było, aby uwieść młodego czytelnika. Ale może właśnie na tym polega miara pisarskiego sukcesu: rozsądnie wyważone proporcje pomiędzy obfitującą w „męskie” przygody fabułą a konieczną wówczas dawką propagandowego dydaktyzmu sprawiły, że radziecki pisarz rzeczywistości – tu raz jeszcze uchylam horyzont chłopczej pamięci – mógł skutecznie stawać w szranki z Verne’em, Twainem czy z klasykami polskiej literatury młodzieżowej (notabene bohaterowie jednej z tego rodzaju narracji – mowa o *Księdze urwisów* Edmunda Niziurskiego – w napięciu oglądają filmową wersję *Opowieści o prawdziwym człowieku*<sup>4</sup> [*Księga* 110-112]).

Spośród powodów, dla których również po latach powieść Polewoja może wydawać się interesująca, tym razem kilka słów chciałbym poświęcić sposobowi, w jaki postrzegane jest w niej okaleczone ciało głównego bohatera, pilota myśliwców, starszego lejtanta Aleksieja Pietrowicza Mieriesjewa. Jak pamiętamy, utwór nasz rozpoczyna się od dynamicznego opisu jednej z wielu powietrznych potyczek na froncie wschodnim; w jej wyniku samolot oznaczony czerwoną gwiazdą, w którego kokpicie siedzi Mieriesjew, zostaje zestrzelony. Rosjaninowi chyba tylko cudem („Padając, samolot zaczepił o wierzchołki sosen. To złagodziło uderzenie” [16]) udaje się ująć z życiem, ale jego ciało nie wychodzi z podniebnej katastrofy bez uszczerbku. Pilot, nagle znajdujący się pośród leśnej głuszy, jest poważnie poraniony, ma kontuzjowane obie nogi, co uniemożliwia mu

jakąkolwiek próbę pieszej wędrowki. A pomimo to – po osiemnastu dniach! – udaje mu się dotrzeć do ludzkiej osady, gdzie znajduje opiekę, a co najważniejsze, kontaktuje się z macierzystą jednostką, dzięki czemu wkrótce zostaje ewakuowany do moskiewskiego szpitala.

To, co najistotniejsze w pierwszej części powieści, także z perspektywy podjętych przez nas badań nad literackimi reprezentacjami niepełnosprawności, wiąże się z cielesnością głównego bohatera. Z jego żmudną samotną wędrowką, choć może należałoby – za polskim tłumaczem utworu – mówić raczej o pelzaniu, toczeniu się, turlaniu. Ujmując to górnolotnie, ale w zgodzie z propagandową retoryką, nic, w tym najpoważniejsze okaleczenie, nie zwalnia czerwonoarmisty ze złożonej przysięgi. I w jakiejś mierze – w powieściowym świecie „w miarę możliwości” wiernym wymogom realizmu – dzieje się tak w istocie: napędzany niezłomną siłą woli, żądzą zemsty oraz wiernością przysiędze biologiczny wehikuł ciała sobie tylko znanym sposobem konsekwentnie przemieszcza się w bezpiecznym, a zarazem symbolicznym kierunku. Na wschód. Czytelnicy w napięciu śledzą ową leśną odyseję, choć może powinniśmy raczej w tym przypadku mówić o robinsonadzie: Mieriesjew nieprzypadkowo chyba przypomina rozbitka na bezludnej wyspie lasu i śniegu. Żywi się jagodami, ziołami, mrówkami, raz udaje mu się upolować jeża. Przede wszystkim jednak nieustannie zmagają się z ciężarem własnego ciała, objawiającym się właśnie jako balast, który należy jak najdosłowniej dźwigać. Jednym ze sposobów, który służy przezwyciężeniu tej somatycznej wersji grawitacji, jest specyficzny wynalazek: lotnik ścina młodą sosnę, sporządza z niej kij z widelkami u góry, służącymi do opierania podbródka, a następnie mozolnego przenoszenia ciężaru odmawiającego posłuszeństwa ciała. Ślad, jaki pilot po sobie pozostawia na leśnym śniegu, upodabnia się do nieczytelnego tropu, odcisniętego przez ranne zwierzę.

Nie ma tu miejsca ani potrzeby, aby szczegółowo rekonstruować całość fabuły utworu, który, choć niepozbawiony pewnych zalet, nosi jednak na sobie wszelkie literackie wady czasu, w którym przyszło mu powstać. Jak kilkakrotnie sygnalizowałem, tym razem interesuje mnie lektura pod bardzo wyspecjalizowanym kątem, poszukująca odpowiedzi na pytanie, jak kwestia

4 Radziecki film wojenny z 1948 r. w reżyserii Aleksandra Stolpiera, w roli Mieriesjewa – Paweł Kadocznikow.



Giennadij Dobrow, *Nieznany żołnierz*

niepełnosprawności, wojennego inwalidztwa, rezonuje w utworze o poetyce socrealistycznej. Kluczowy tutaj okazać się może właśnie ów zideologizowany prefiks („soc-“). W rzeczywistości, w której nic nie jest politycznie neutralne, również zjawisko niepełnosprawności podlegać musiało wartościowaniu. Jeśli to uwzględnić, fakt, że protagonistą powieści uczynił Polewoj żołnierza trwale okaleczonego w wyniku czynnego udziału w walkach z hitlerowskim agresorem, uznać moglibyśmy za swego rodzaju naruszenie reguł ówczesnej poetyki, domagającej się jednoznacznie parenetycznego przekazu. Inwalida wojenny, jakkolwiek pozytywną rolę odegrał w przebiegu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej (oczywiście zanim został okaleczony), z różnych względów nie najlepiej nadawał się na komunistyczny cokol. Aby mogło się stać inaczej, musiał nadludzkim wysiłkiem woli przełamać opór tego, co cielesne, i raz jeszcze udowodnić swoją przydatność dla radzieckiej wspólnoty. I to jest właśnie *casus* lejtnanta Mieriesjewa. Bohatera powieści, która w swej drugiej części układa się w znany wzór „jak hartowała się ludzka stal”<sup>5</sup>.

Zanim do tego doszło, radziecki lotnik musiał skonfrontować się z wystawioną w stołecznej klinice diagnozą niepozostawiającą złudzeń. Amputacja. Na skutek odmrożeń oraz postępującej gangreny obie nogi należało odjąć na wysokości goleni. „Głuche stuknięcie w kuble emaliowanym” [129] niczym skalpel rozcina ciało powieściowej fabuły, ale – rzecz jasna – fabuły tej nie zamyka.

<sup>5</sup> Dodajmy, że jest to jedna z książek, które radziecki lotnik czyta na szpitalnym łóżku.

Mieriesjew, początkowo pogrążający się w apatii, wiarę w sens dalszej egzystencji odzyskuje dopiero w momencie, gdy od jednego z rekonwalescentów otrzymuje fragment gazety z artykułem traktującym o losach porucznika Waleriana Karpowicza, rosyjskiego lotnika walczącego podczas pierwszej wojny światowej. Na skutek ran amputowano mu stopę, a pomimo to Karpowicz nie zaniechał militarnej aktywności. Wynalazł protezę własnej konstrukcji, długo i uporczywie uprawiał gimnastykę, dzięki czemu po pewnym czasie mógł powrócić w lotnicze szeregi (dopowiedzmy, że ta część powieści inspirowana jest biografią Aleksandra Prokofjewa-Siewierskiego [por. Łobuz], asa lotnictwa Cesarstwa Rosyjskiego).

Czy należy przypominać kierunek, w którym odtąd toczyć się będzie życie dzielnego Aloszy? Przełamując opór cielesnej materii, sceptycyzm pozostałych rekonwalescentów, a nawet niektórych lekarzy, Mieriesjew – wyposażony w może niezbyt doskonale, za to radzieckiej produkcji protezę<sup>6</sup> – po zaskakująco krótkim okresie ponownie zasiada za sterami myśliwca, by skutecznie walczyć z faszystami.

#### Jeszcze o protezach. Postscriptum

Tak rzeczywiście kończy się *Opowieść o prawdziwym człowieku*, życie jednak, jak to ma w swoim zwyczaju, postanowiło dopisać do narracji Polewoja kluczowy komentarz. By dotrzeć do gorzkiej puenty, na radziecką powieść

<sup>7</sup> Tu powołałam się na fragment reportażu historycznego autorstwa Igora T. Miecika, któremu wiele zawdzięczać będzie ostatnia część moich rozważań. „Muzeum Wojskowo-Medyczne w Petersburgu przechowuje urządzenia, które miały ułatwić życie frontowym inwalidom. Protezy kończyn – ciężkie, nieporęczne i toporne. Grube, twarde pasy skórzane, ciężkie stalowe klamry, rzemienie jak z uprzęży dla wołu, guma niczym opona traktora. Na koniec wózek inwalidzki, ciężki i wielki. Bardziej to przypomina narzędzia tortur niż sprzęt rehabilitacyjny. I choć posługiwanie się nimi zapewne było torturą, to wszystkie te przedmioty dla przeciętnego inwalidy w latach 40. i 50. były niespełnionym marzeniem. Okaleczeni weterani musieli radzić sobie sami. Stąd taczki dla «samowarów» i samodzielnie klecone drewniane platformki dla beznogich – płaskie pudełka na czterech wielkich łożyskach zamiast kół, które inwalidzi wprawiali w ruch, odpychając się od chodnika rękami uzbrojonymi w tzw. żelazka, czyli drewniane, podbite gumą popychaczki – albo też części protez powycinane i sklecone z blachy z puszek po amerykańskich konserwach z programu pomocy Lend-Lease. Nie są to eksponaty wystawione dla zwiedzających, leżą w magazynach, głęboko na zapleczu. Do dziś wstydliwie ukryte przed oczami gości” [Miecik].

musielibyśmy spojrzeć przez pryzmat historio-  
grafii. Od razu uprzedźmy, że nie będzie to łatwe  
zadanie: powojenne losy radzieckich weteranów,  
którzy w wyniku działań zbrojnych zostali trwale  
okaleczeni, to jedna z najbardziej wstydlivych kart  
z dziejów ZSRR. Zaczniemy jednak od niezbędnej  
dawki statystyki. Jeśli wierzyć danym zgromadzo-  
nym w Muzeum Wojskowo-Medycznym w Peters-  
burgu, podczas drugiej wojny światowej rannych  
zostało 46,25 miliona obywateli radzieckich<sup>7</sup>. Ponad  
10 milionów z nich wróciło do domu z trwałymi  
urazami, mniejszym lub większym stopniem nie-  
pełnosprawności.

By ten suchy język liczb wypełnić ciałem,  
ciałem pokawałkowanym, rozpołowionym, tylko  
przez przypadek wydobytym z samego wnętrza  
wojennej „maszynki do mięsa”, głos powinniśmy  
powierzyć anatomopatologom: wśród ofiar wojny  
znalazło się więc między innymi 775 tysięcy osób  
z urazami czaszki, 155 tysięcy z jednym okiem, 54  
tysiące całkowicie ociemniałych, 3 miliony jed-  
norękich, 1,1 miliona pozbawionych obydwu rąk,  
3,25 miliona bez jednej nogi, bez obu – 1,12 miliona  
oraz niemal 90 tysięcy osób bez obu rąk i nóg.  
W Rosji Sowieckiej, zgodnie z leksykalną regułą  
„i śmieszno, i straszno”, tę ostatnią grupę inwa-  
lidzką nazywano „samowarami”<sup>8</sup>. Jedną z takich  
postaci sportretuje rosyjski artysta Giennadij  
Dobrow. Mowa o rysunku zatytułowanym *Nie-  
znany żołnierz*.

W niepokojącej z wielu względów pracy  
Dobrowa równie istotne jak to, co ona przedsta-  
wia, jest miejsce, w którym powstało owo dzieło.  
Jego autor był bowiem jednym z nielicznych  
świadków, którym pozwolono przekroczyć bramy  
ośrodka położonego na niewielkiej wyspie Walaam  
na jeziorze Ładoga. Instytucja ta, powstała w 1950  
roku w murach dawnego monasteru, nosiła dumne  
miano Domu Inwalidów Wojny i Pracy, jednak spo-  
radyczne, ale wstrząsające relacje z owego specsa-  
natorium przekonują, że panujące w nim warunki  
życia (czy może raczej wegetacji) zdecydowanie

bliższe były temu, co znamy z łagrowej epopei  
Aleksandra Solżenicyna. Ośrodek na wyspie był  
jednym z kilku miejsc, skrzętnie ukrytych przed  
wzrokiem społeczeństwa, dokąd od 1948 roku  
wywożono okaleczonych weteranów, dla których  
nagle brakło miejsca w komunistycznej przestrzeni  
publicznej. Władze zarzucały tym w wielu wypad-  
kach całkowicie pozbawionym środków do życia  
osobom włóczęgostwo, żebractwo, chuligaństwo,  
alkoholizm. Wśród byłych żołnierzy wyłapanych  
przez patrole milicji i służby bezpieczeństwa nie  
brakowało osób odznaczonych Złotą Gwiazdą  
Bohatera Związku Radzieckiego, ba, nie można  
nawet wykluczyć, że do jednego z tego rodzaju  
przytułków trafić wbrew własnej woli mógł któryś  
z sobowtórów starszego lejtnanta Mieriesjewa.

8 Raz jeszcze odsyłam do przywołanego w poprzednim przy-  
pisie reportażu.

9 Skąd tak osobliwa nazwa? Odpowiedź przynosi wstrząsają-  
ca powieść Michaiła Wellera [*Samowar*]. „Samowarem  
nazywa się inwalidę, który po sam korzeń nie ma rąk ani  
nóg. To zapewne dlatego, że powstaje wtedy klocek  
z kranem na dole” [Weller 30]. Więcej na temat losu inwali-  
dów wojennych w ZSRR – zob. [Panas-Gowerska  
and Goworski].



## LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Baratay, Éric. *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie*. Translated by Barbara Brzezicka, Wydawnictwo w Podwórku, 2017.
- Bibbings, Lois S. *Telling Tales about Men. Conceptions of Conscientious Objectors to Military Service During the First World War*. Manchester University Press, 2009.
- Bourke, Joanna. *Men's Bodies. Britain and the Great War*. Chicago University Press, 1996.
- Bruneteau, Bernard. *Wiek ludobójstwa*. Translated by Beata Spie-ralska, Mówią Wieki, 2005.
- Coetzee, John Maxwell. *Żywoty zwierząt*. Translated by Anna Dobrzańska-Gadowska, Świat Książki, 2004.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Wiek ludobójstwa*. Translated by Michał Romanek, Znak, 2012.
- Janion, Maria. *Placz generała. Eseje o wojnie*. Sic!, 2007.
- Jarzyna, Anita. "W oku konia. Horyzonty biografii". *Polonistyka. Innowacje*, no. 3, 2016, pp. 57-73.
- Kowalczyk, Wojciech. "Krew i performans". *Kultura Popularna*, no. 4, vol. 42, 2014, pp. 128-139.
- Krzemiński, Adam. "Maszynka do mięsa". *Polityka*, 4 listopada 2009, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/179366,1,maszynka-do-miesza.read?page=41&moduleId=5732>.
- Linkner, Tadeusz. "Inferno wojny i bolszewickiego zła w zbiorze opowiadań Eugeniusza Małaczewskiego »Koi na wzgórzu«". *Świat Tekstów. Rocznik Słupski*, no. 3, 2004, pp. 139-154.
- Łabuz, Mateusz. "Douglas Bader. As myśliwski bez nóg". *Menway*, 14 listopada 2016, <https://menway.interia.pl/historia/news-douglas-bader-as-mysliwski-bez-nog.nId,2305519>.
- Małaczewski, Eugeniusz. *Koi na wzgórzu*. ALFA, 1991.
- Mieciak, Igor T. "Nieznosny hałas protezy". *Newsweek. Historia*, 19 września 2013, <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/nieznosny-halas-protezy/4qfxy>.
- Niziurski, Edmund. *Księga urwisów*. Nasza Księgarnia, 1956.
- Panas-Goworska, Marta, and Andrzej Goworski. *Grażdanin N.N. Życie codzienne w ZSRR*. PWN, 2017.
- Polewoj, Borys. *Opowieść o prawdziwym człowieku*. Translated by Jerzy Wyszomirski, Iskry, 1978.
- Ratkowska, Lucyna. "Postrzeżenie i obrazowanie kalekiego ciała w pierwszych latach po II wojnie światowej". *Pamięć i Przyszłość*, no. 7 (1/10): 1945-48. *Ziemię właśnie odzyskane*, pp. 41-49; [http://opip.megiteam.pl/files/0003/1264/KW\\_pip\\_nr\\_7\\_s41.pdf](http://opip.megiteam.pl/files/0003/1264/KW_pip_nr_7_s41.pdf).
- Rypson, Piotr. *Czerwony monter. Mieczysław Berman – grafik, który zaprojektował polski komunizm*. Karakter, 2017.
- Siatkowski, Zbigniew. "Tadeusz Różewicz, »Zaraz skoczę szefie«". *Liryka polska: interpretacje*, edited by Jan Prokop, and Janusz Sławiński, słowo/obraz terytoria, 2001.
- Strożek, Przemysław. "»Wilk w owczarni«. Przyjęcie Marinettiego przez polskie środowiska intelektualne Warszawy, Krakowa i Lwowa (8-14 III 1933)". *Teksty Drugie*, no. 6, 2011, pp. 124-138.
- Stróżański, Krzysztof. "Technika montażu filmowego – główna zasada stylistyczno-konstrukcyjna wiersza Tadeusza Różewicza »Zaraz skoczę szefie«". *Polonistyka*, no. 2, 1995, pp. 54-60.
- Śmieja, Wojciech. "Pamiętniki inwalidów wojennych – PRL i (re)konstruowanie okaleczonych ciał". *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, no. 2, 2017, pp. 139-150.
- Weller, Michail. *Samowar*. Translated by Barbara Pestka, Replika, 2010.
- Zdrodowska, Magdalena. "Męskość – niepełnosprawność – proteza". *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, and Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017.
- Żeromski, Stefan. "Rozdziobią nas kruki, wrony". *Rozdziobią nas kruki, wrony i inne opowiadania*. Iskry, 1982.

## ABSTRACT

Piotr Krupiński  
 "The War Rejuvenates a Man's Body." On the Selected Cultural Representations of War Invalidism

This article focuses on a particular form of disability caused by wartime injuries. Based on several examples from literature and art, the author analyzes the cultural forms of presenting

individuals who suffered permanent health impairment through direct engagement in military operations. One of the criteria for the selection of the analyzed cultural texts was their unconventionality in how they narrativized the war and its direct impact on the human body.

Keywords: war, disability, war invalidism, prostheses, history of literature and art