

WOJCIECH KUDYBA  
Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

## ZŁE MIEJSCA W POEZJI JANA POLKOWSKIEGO

**Słowa kluczowe:** Jan Polkowski, złe miejsca, dystopia, demaskacja

**Keywords:** Jan Polkowski, badplaces, dystopia, unmasking

Lektura wierszy Jana Polkowskiego przekonuje, że wyobraźnia poety nieustannie porusza się wśród kontrastów i sprzeczności. Wystarczy otworzyć dowolną książkę poety – niechby był nią przedostatni tom *Cień* – by od razu natrafić na charakterystyczne paradoksy. W tej poezji „światło czernieje” (Ci, 76), radość jest „ciemna, zimna” (Ci, 58), ciemny też pozostaje „złoty obłok” (Ci, 75)<sup>1</sup>. Pejzaż liryków Polkowskiego jawi się jako terytorium współistnienia czy nawet współzależności antynomii. W wierszu *Rzeka* natrafiamy na wyznanie, które można odczytywać jako autokomentarz do twórczości pisarza:

[...] dotykam

Zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości.  
Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej  
ciemności i czuję słodki smak  
wszechświata [C, 5].

Autor utworu wspomina traumatyczną przygodę z wczesnego dzieciństwa, jednak cytowana puenta tekstu przekracza horyzont autobiografii, kieruje nas w stronę sensów uniwersalnych. Opisane w niej doświadczenie nie odnosi się wyłącznie do opisanej traumy wypadku i doznanego ocalenia. Wydaje się, że przybiera kształt doświadczenia inicjacji w samą istotę świata, która okazuje się właśnie binarna, paradoksalna, antynomiczna. Być może zatem ujawnia nie tyle

<sup>1</sup> Tomy wierszy poety opatruję następującymi skrótami: W – *Wiersze 1977–1987* (Kraków: Stowarzyszenie NZS, 2011) – zawiera wydane w latach 80. zbiorki *To nie jest poezja* (Warszawa, 1980); *Oddychaj głęboko* (Kraków, 1981); *Ogień, z notatek 1982–1983* (Kraków, 1983); *Drzewa* (Kraków, 1987); C – *Cantus* (Kraków: a5, 2009); Ci – *Cień* (Kraków: Znak, 2010); G – *Głosy* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2012). Cyfra arabska oznacza nr strony.

przeszłość, ile przyszłość, projektuje los bohatera, jego cechy osobowościowe, a także rodzaj poetyckiej wyobraźni. Sugeruje, że jest ona rozpostarta pomiędzy biegunami mroku i słodyczy; ciemności i zachwytu. Komentatorzy twórczości Polkowskiego wielokrotnie zwracali uwagę na wpisane w nią mechanizmy krzyżowania się rozmaitych perspektyw znaczeniowych<sup>2</sup>.

Wspominano m.in. o wyraźnie zarysowanej w omawianej poezji dychotomii dorosłość–dzieciństwo i natura–historia. Przypomnijmy: biegun dzieciństwa i natury to obszar oswojony i przyjazny, to przestrzeń domu, która nie stawia oporu, nie buduje napięcia, zachęca raczej do bezinteresownej afirmacji. Słowa-klucze organizujące semantykę tej przestrzeni to jasność i ciepło<sup>3</sup>. Jeszcze silniej zaznaczony jest przeciwieństwo w omawianej twórczości „biegun zimna”, którego domeną są chłód, szarość, cień, popiół, pustka, choroba. Wielu krytyków zwracało uwagę, że stałym komponentem egzystencji okazuje się u Polkowskiego poczucie samotności i słabości (bezsilności i zwątpienia). Jak przekonują niektórzy badacze, podstawowym przeżyciem egzystencjalnym bohatera analizowanych wierszy jest doświadczenie nieprzychylności świata, który jawi się jako przestrzeń odpychająca i wroga<sup>4</sup>. Wyraźnie obecne w twórczości pisarza „złe miejsca” nie doczekały się dotąd osobnej analizy. Wydaje się jednak, że na nią zasługują.

## 1. Nie-miejsca?

W twórczości poety wyraźnie pojawia się m.in. problem wykorzenia, wyłączenia z miejsc, które – podtrzymując więzy wspólnotowe – pomagają chronić i harmonijnie rozwijać naszą indywidualną i zbiorową tożsamość. Już w pierwszym tomie natrafiamy na utwór, który na tyle interesująco kreśli obrazy społeczności nękanej traumą utraty lokalnej ojczyzny, że warto przywołać go w całości:

*Wysoko pod niebem żurawie leciały*

Chwilowo żyjemy  
(na walizkach) w jednym domu z innymi  
stu dziewięcioma rodzinami.  
Dzieli nas jedynie okno.  
Dziesięć pięter. (Wysoko. Ciężkie  
dymy nad Prokocimiem.)  
*Odna w Boga Korolewa,*

<sup>2</sup> Cf. Marek Zaleski, „Poezja Jana Polkowskiego”, *Puls*, no. 25 (1985): 65-69. Marian Stala, „List do Jana Polkowskiego”, in *Chwile pewności* (Kraków: Znak, 1991), 207.

<sup>3</sup> Szerzej piszę o tym w szkicu „Sacrum i profanum w poezji Jana Polkowskiego”, in *Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL*, ed. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa, Wiesław Felski (Lublin: TN KUL, 2012), 299-312.

<sup>4</sup> Cf. M. Stala, *List do Jana Polkowskiego*.

*Mołytza za namy,  
Z Czenstochowy, Poczajewa  
I znad Ostroj Bramy [W, 10].*

Choć rzeczywiście pojawia się w wierszu obraz „niezamieszkania”, choć wprost mówi się w nim o doświadczeniu „życia chwilowego” czy też „życia na walizkach”, to jednak okazuje się, że nie-miejsca otaczają w poezji Jana Polkowskiego nieco inne konteksty niż te, które podpowiada cywilizacja późnej nowoczesności. Rozszyfrowanie obecnych w wierszu realiów PRL nie jest trudne. Wprawdzie nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć wątpliwości, czy wieżowiec znajduje się w samym Prokocimiu, czy też w którejś z sąsiednich dzielnic Krakowa (w Bieżanowie?), podobne uściślenia nie są jednak chyba dla wymowy utworu najistotniejsze. Obie te dzielnice były w latach 70. placem budowy, obydwie wypełniały się wysokimi, wielkopłytowymi konstrukcjami, mieszającymi wymarzone przez wielu M-3 lub M-4. Jak i inne, wpisywały się w nowoczesny mit nowej, egalitarnej społeczności znajdujący swój wyraz właśnie w nowych sposobach gospodarowania przestrzenią (także przestrzenią społeczną). Kiedy powstają wieżowce Bieżanowa i Prokocimia, narracja modernizmu – osobliwie artykułowana w późnym PRL – wciąż zasila język władzy, wciąż próbuje organizować społeczną wyobraźnię. Sugestywnie ukazane w liryku „ciężkie dymy” zdają się jednak demaskować jej trujący charakter. Wpisują się tym samym w zjawisko – które w Europie Zachodniej pojawiło się już w latach 60. – w nurt sceptycyzmu wobec modernistycznych wizji społecznego bytowania. Zauważono wówczas, że projekt blokowisk, lekceważąc psychologiczne i społeczne potrzeby ludzi, zapominając o ich potrzebach duchowych, nie jest w stanie spełnić marzeń o nowym lepszym życiu. Utwór Polkowskiego zdaje się nawiązywać do podobnych wątpliwości. Wchodząc w spór z peerelowską narracją, odsłania rzeczywiste problemy ludzi „zablokowanych”, przymuszonych do funkcjonowania w gigantycznej „maszynie do mieszkania” – sprawnej, lecz przecież nieludzkiej, niezdolnej do wytworzenia więzi społecznych.

Tytułowe żurawie stają się bowiem w wierszu symbolem nie tylko wygnania, ale także obcości, niemożności zakorzenienia w miejscu, którego niepodobna uznać za własne. Warto przypomnieć, skąd pochodzą. Tytuł liryku jest przecież cytatem zaczerpniętym z liryku Seweryna Goszczyńskiego *Wyjście z Polski*. Pierwsza jego strofa brzmi następująco:

Wysoko pod niebem żurawie leciały,  
Wysoko leciały, a lecąc śpiewały.  
Polami lasami, wojący szli w tłumach,  
Bez pieśni, bez grania w milczących szli dumach<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cf. Seweryn Goszczyński, *Poezje wybrane*, ed. Jolanta Tutinas-Romanowska (Warszawa: LSW, 1978), 35.

Współczesny poeta dokonuje interesującej rekontekstualizacji tekstu romantycznego. Wycisza czy nawet usuwa wszystko to, co wpisywało liryk Goszczyńskiego w nurt bieżącej historii i bezpośrednio odnosiło się do „wychodźstwa” żołnierzy, opuszczających kraj po powstaniu listopadowym. Aktualizuje jedynie sytuację wygnania, osadzając ją przecież nie tyle w kontekście doświadczenia emigracji politycznej, ile charakterystycznych dla epoki industrialnej procesów migracji ludności do wielkich miast. Zarazem jednak ukazuje, że w osobliwy sposób splatały się one w powojennej Polsce z falą repatriacji Polaków z terenów opanowanych po wojnie przez Związek Radziecki. Do pewnego stopnia sferę podobnych znaczeń sugeruje już wiersz romantycznego przedstawiciela tzw. „szkoły ukraińskiej”, jeszcze wyraźniej eksponuje go jednak końcowa modlitwa – autentyczny (jak się okazuje) tekst zatytułowany *Mołytwa*, umieszczony na nagrobku Platona Kosteckiego (1832–1908) pochowanego na lwowskim Łyczakowie<sup>6</sup>. Obydwa interteksty odsłaniają ważne pęknięcia „modernistycznej” narracji PRL. Okazuje się, że skryta w architekturze blokowisk wizja nowego ładu społecznego niosła w istocie pogardę wobec tego, co jednostkowe i swoiste – wobec różnorodności kulturowej<sup>7</sup>. W jakimś sensie była zatem podrzyta tym samym marzeniem o nowej społeczności, jakim żywiły się wszystkie totalizmy...

Czy jednak bohaterowie liryku naprawdę nie wykonują żadnych gestów oswojania obcej przestrzeni? Co znaczy modlitwa kończąca utwór? Że jest znakiem nieprzynależności, to oczywiste. Jej język nie jest językiem autochtonów, lecz repatriantów. Pojawia się w niej jednak również pragnienie wspólnoty – nie tyle tej bosko-ludzkiej, ile międzyludzkiej. Jej możliwym fundamentem – zdaje się mówić poeta – nie są jednak narracje modernizmu, lecz otwarte, ekumeniczne chrześcijaństwo...

Trud odsłaniania ukrytej w peerelowskich narracjach pogardy dla człowieka – dla jego skomplikowanej, wielowarstwowej tożsamości – naznacza wiele wierszy Jana Polkowskiego. Niekiedy – tak jest w liryku *Moja słodka ojczyzno* – właśnie dzięki figurze „innego” poeta demaskuje mechanizmy przemocy i opresyjny charakter socjalistycznego państwa. Tekst brzmi następująco:

Urodziłem się w pociągu  
na ruchomej granicy  
jako żydowskie szczenię w kącie wagonu towarowego  
jako mówiący po polsku żołnierz Wehrmachtu  
idący na Moskwę  
jako niewiadomego pochodzenia enkawudzista  
strzelający do moich przodków: Polaków

<sup>6</sup> Zawdzięczam te informacje autorowi wiersza.

<sup>7</sup> Zwraca na to uwagę Marek Zaleski pisząc, że blok przypomina dawną wielokulturową ojczyznę. Cf. Marek Zaleski, op. cit.

Litwinów, Tatarów – szlachty z dwugłowym tyfusem  
W herbie.

Urodziłem się na ich ruchomych grobach:  
w Kazachstanie, na Litwie,  
w Częstochowie, Krakowie, Katyniu, Londynie.

Oto moje obywatelstwo – twój wzniesiony  
Pod piersiami  
Brzuch (Anusiu, mateńko.)

(Moja Niewidzialna Ojczyzna  
bądźmy sobie wierni.)  
To już nic nie znaczy [W, 97].

Tak jak w liryku *Wysoko pod niebem żurawie leciały*, jak w wielu innych utworach pisarza, pojawia się w tym sugestywnym tekście przejmujący obraz nieprzynależności. Przedmiotem niniejszych rozważań jest poezja, warto przecież zauważyć, że problem skomplikowanej tożsamości jest osią konstrukcyjną wydanej niedawno powieści Polkowskiego – *Ślady krwi*. Wiele wskazuje na to, że „niepełna przynależność” należy do tych tematów, które nie pozwalają pisarzowi o sobie zapomnieć, uparcie powracają, stanowią ważną cechę jego wyobraźni.

Przestrzennym korelatem wspomnianego doświadczenia staje się w utworze pociąg. Warto zauważyć, że w idiolekkie poety niemal zawsze ma on konotacje negatywne. Niekiedy ulegają one rozmaitym spiętrzeniom. Niech wystarczy tu jeden przykład – fragment wiersza *Mgły, ścierniska*:

Pociąg stoi nieruchomo wśród niepewnego śpiewu  
młodych lasów Mazowsza.

[...]

Już nigdy nie wyruszymy dalej,

ani do W. ani gdziekolwiek.

Szary śnieg? piasek? przysypuje pociąg.

Ziemia przygasa, pokrywa się drżącym popiołem.

Zapamiętałe zawzięcie zapada się w sobie,

przemienia się w wiatr, głuchy gwizd

drutów wysokiego napięcia, sen ciężkiego

dymu, zawodzenie zamkniętych dworców [C, 62].

Pojawiają się w cytowanym fragmencie również dworce – ponowoczesne nie-miejsca, rzeczywiście niegościnne, odpychające, zamknięte wobec ludzi i ich życia. Ale to nie one tworzą przestrzeń najbardziej obcą. Ważniejszy od nich jest pociąg. Znamienny dla Polkowskiego motyw „ciężkiego dymu” tym razem jest częścią wyobraźni katastroficznej, symptomem wydziedziczenia rzeczywistości z niej samej. Nieruchomy pojazd staje się w tym obrazie nie-miejscem o tyle, o ile nie-miejscem staje się cały nicestwiejący świat.

Urodzić się w pociągu to zatem w poezji autora *Głosów* tyle, co urodzić się nigdzie. Podobne miejsce urodzenia nie zakorzenia w żadnej uchwytnej rzeczywistości, nie pozwala zbudować tożsamości w oparciu o jakiegokolwiek *locum*. W tym sensie jest właśnie nie-miejscem. Jest ruchem. To, co stałe, zmienia się więc w utworze w to, co ruchome. Ruchowi poddane są granice; zmienności – groby. Trudno nie dostrzec w tym świadomego zabiegu poety hiperbolizującego obraz niemożności zatrzymania, uchwycenia czegoś, co dawałoby bohaterowi poczucie przylgnięcia, zadomowienia. Równie trudno byłoby jednak mówić o jego płynnej czy też nieustalanej tożsamości. Od początku liryku wysiłki poety wyraźnie zmierzają w kierunku zarysowania podmiotu o bardzo wyrazistym charakterze, spuentowane motywem wierności.

To, co ruchome, rozgrywa się bowiem na zewnątrz bohatera – w warstwie znaków przynależności etnicznej i narodowej. Sama wielość gestów identyfikacji podsuwa przekonanie, że nie odnoszą się one do sfery wewnętrznej podmiotu. Struktura wyliczenia, w którą są włączone, nadaje im charakter synonimiczny, a w każdym razie ustawia w tym samym szeregu znaczeniowym, który każe pytać o to, co łączy żydowskie dziecko, mówiącego po polsku żołnierza Wehrmachtu i enkawudzystę. Mamy do czynienia ze swoistą artystyczną prowokacją, która w ostrych, kontrastowych zestawieniach kreśli figurę „obcego”. Każda z wymienionych wyżej postaci gra bowiem wobec pewnej grupy właśnie taką rolę. Ścisłej zaś rzecz ujmując, nie tyle gra, ile raczej jest w nią wtłaczana przez ciemne mechanizmy historii. Bohaterem utworu okazuje się ktoś, kto został uznany za wroga; ktoś, wobec kogo usunięto zapory uniemożliwiające przemoc, sankcjonując możliwość zbrodni. Właśnie dlatego miejscem narodzin tożsamości bohatera okazują się groby – także te, które są pamiątką ludobójstwa.

Pojawia się w wierszu perspektywa świata-domu, uniwersum pozbawionego przemocy. Jest to jednak świat przed-historyczny, symbolizowany przez matkę i etap życia prenatalnego. Urodzić się to tyle, co wejść w historię – w rzeczywistość poddaną mechanizmom przemocy. Stąd gorzka ironia tytułu i całego utworu. Ojczyzna nie jest słodka, bo włada nią historia. Czy zatem w ogóle można się z nią identyfikować? Utwór stawia takie pytanie, ale wydaje się, że nie udziela wyraźnej odpowiedzi. Obok ojczyzny „widzialnej” pojawia się bowiem w wierszu Niewidzialna Ojczyzna. Przeczujemy, że ma ona związek ze sferą aksjologii, wierność wobec niej to chyba właśnie wierność podstawowym wartościom – takim jak życie i ludzka godność. Czy taka ojczyzna pozostaje jednak zupełnie niewykłana w perspektywę historyczną? Tego właśnie nie wiemy. Bo też akcenty kładzie poeta w innym miejscu utworu. Jego zasadniczą osią jest proces konstruowania się podmiotu. Inicjalne „urodziłem się” to właśnie pierwsza próba odpowiedzi na pytanie: „kim jestem?”. W rzeczywistości poddanej przemocy bohater stroni jednak od prób wpisania swojej podmiotowości w jakąkolwiek narrację zwycięzców. Przeciwnie: doświadczeniem tożsamościowym staje się

dla niego poczucie „bycia nienawidzonym”. Jeśli przypomnimy społeczno-polityczny kontekst, w którym powstawał ten utwór, może się okazać, że tożsamość opozycjonisty jest właśnie – o czym łatwo zapomnieć – tożsamością kogoś, kto czuje, że w swoim własnym kraju został uznany za wroga. W perspektywie historii jego wierność Niewidzialnej Ojczyźnie Wartości zdaje się nie mieć wielkiego znaczenia.

## 2. Dom, którego nie ma

Analiza „złych miejsc” – tak silnie obecnych w twórczości Jana Polkowskiego – przekonuje zatem, że istotnie mają one charakter dystopijny: obnażają ciemne strony socjalistycznej utopii. Demaskują charakterystyczne dla utopijnych projektów – realizowanych przez totalitarną władzę – procesy wyłączenia ludzi z tego, co partykularne, lokalne, osobnicze, i wyraźną skłonność do uruchamiania rozmaitych mechanizmów przemocy wobec „innych”. Obnażają jednak również niemożność zamieszkania w utopii. Ta okazuje się obszarem bezdomnych – ziemią, w której nikt nie potrafi się zakorzenić. Kraj, w którym władza utopia, przestaje być domem. Czym się więc staje? – Pustynią? Co dzieje się z tymi, którzy odczuwają jednak potrzebę zamieszkania, tęsknią za domem? Te i podobne pytania powracają w wielu utworach, jeden z nich wydaje się jednak szczególnie cenny, skupiając – niby w soczewce – zasadnicze elementy dystopii poety:

Ty jesteś dom  
Ty jesteś nikt

Wstanie poezja, która była ciałem  
a stała się słowem karmiącym sytych  
wstaną nieśmiertelni umarli za życia  
ze zbutwiałych gazet, cel zamienionych w muzea  
wstaną jedzący mech i ciała swoich przyjaciół  
wstaną z wapiennych ksiąg pamięci narodowej  
wstaną owinięci w sztandary zbiorowych mogił  
wstaną robotnicy Gdańska i Szczecina  
wstaną zmęczone kobiety otrząsające się ze śmierci  
jak z wiadomości o nowej podwyżce cen  
na nieśmiertelność  
wstaną ze swoich żywych ciał by odejść  
razem z wojskiem krzyczących ptaków  
z tej coraz bardziej niczyjej  
północnej ziemi, nad którą rozjarza się  
wbity w szary pasiak nieba  
żółty trójkąt  
spokojnego lata [W, 23].

Anaforyczne wyliczenia, które tak wyraźnie uwypuklił poeta, pełnią tu szczególną rolę: odsłaniają obszary wykluczenia i eksterminacji. Do tych procesów odnosi się czasownik „wstana”. Jest skierowany ku nieokreślonej przyszłości, bo w tle ma właśnie bolesną terażniejszość – poniżenia i śmierci. Motywy zbiorowych mogił, głodu, cel więziennych czy też ksiąg pamięci narodowej aluzyjnie przywołują zbrodnie dwudziestowiecznych totalitaryzmów – nie tylko wojenne. Autor zdaje się przypominać również o peerelowskich represjach wobec robotników upominających się o swoje prawa, a wreszcie i o biedzie społeczeństwa w PRL. Utopia państwa sprawiedliwości społecznej zmieniała się pod piórem Polkowskiego w dystopię. Motywy pasiaka i żółtego trójkąta sugerują, że to, co było projektem społecznego domu, stało się obszarem represji i zbrodni – wielkim obozem koncentracyjnym. Wszak tylko w obozach strojem był pasiak i tylko tam więźniów żydowskich odróżniano od innych naszywką w kształcie żółtego trójkąta, który w połączeniu z innym tworzył kształt sześcioramiennej gwiazdy Dawida. Początek wiersza mocno stawia tezę, że dom istnieje, co więcej – ma rysy osoby. Pisane wielką literą Ty może sugerować jej nadprzyrodzony charakter, wszak nie jest nią nikt z nas, nikt do nas podobny. Gdyby tak było, wiersz, opowiadając o tym, jakiemu spotwornieniu uległa w PRL idea domu, przenosiłby nasze nadzieje na zamieszkanie poza horyzont historii i chyba nawet poza horyzont świata dostępnego naszemu poznaniu.

### 3. Miejsca pamięci

Utopijne narracje PRL władaly całą rzeczywistością – nie tylko terażniejszością i przyszłością, ale także, a nawet przede wszystkim: przeszłością. Ich ważnym przestrzennym komunikatem były różnego rodzaju miejsca pamięci – muzea, obeliski, pomniki. Także one poddane są w twórczości Jana Polkowskiego rozmaitym zabiegom demaskatorskim. Ich osobliwą kondensację odnajdujemy m.in. w tekście *Restauracja „Arkadia”*. *Nowa Huta Plac Centralny*:

Sekretarz Generalny Wszechrosyjskiej Komunistycznej Partii  
(bolszewików) Włodzimierz Ilicz Lenin. Obsypany  
Śniegiem, sześciometrowy kolos, wraca z roboty  
Do baraku. Wycieńczony, głodny. Na nogach trzyma go tylko  
Wzrok konwoju *gatuboj*. Mróz podaje mu pięść  
Zatrzaśniętą jak rozgrzane, brzęczące stepy. Polarna  
Noc rozbiera się do naga. Apel.  
Na poplamionych obrusach  
Kołymskiego śniegu [W, 13].

Cytowany wiersz szybko doczekał się interesującego komentarza, pióra Stanisława Barańczaka. Nie podważając zasadniczych ustaleń znakomitego krytyka,

chciałbym jedynie uzupełnić jego interpretację o kilka uwag, związanych z kategorią miejsc pamięci, która dopiero od niedawna pojawiła się w refleksji literaturoznawczej. Wpierw wypada jednak przywołać wspomniane uwagi:

Wiersz znajduje swoją wewnętrzną motywację w dwóch naraz porządkach: pierwszy to porządek historii (Lenin jako twórca obozów koncentracyjnych i zarazem ubóstwiony symbol ucieleśniony w nowohuckim pomniku), drugi to porządek przestrzenny, związany z punktem widzenia mówiącego (który ogląda pomnik Lenina z okien restauracji, łącząc w jednym spojrzeniu śnieg za oknem i „poplamiony obrus” na stoliku przed sobą). Krzyżuje się z tym druga opozycja: w pomniku widzi mówiący jednocześnie pomnik Lenina i żywą postać leninowskiego systemu, anonimowego łagrowca. W tym kontekście nazwa restauracji „Arkadia” staje się jeszcze jednym elementem znaczącym, sygnałem ironii łączącej w jedność sprzeczności wiersza. Umieszczona na początku, jest ta nazwa w istocie pointą całego utworu<sup>8</sup>.

Szkiełko i oko interpretatora świetnie wydobywa charakterystyczny dla metaforycznych konstrukcji mechanizm nakładania na siebie obrazów – znamiennej interferencję monumentu, historycznej osoby i więźnia łagru oraz proces przenikania się mikropejzażu widzianego z okien nowohuckiej restauracji i widoku kołymskiego obozu. Przypominając istotne konteksty historyczne – związane z osobą Włodzimierza Ilicza Lenina<sup>9</sup> – słusznie podkreśla autor wagę tytułu i jego ironiczny charakter. Wszak wiersz ma właśnie charakter polemiczny, podważa mowę propagandy, odsłaniając bankructwo arkadyjskiego mitu, którym się odżywiała. Warto zatem pokusić się o kilka dopowiedzeń – istotnych dla wymowy utworu. Jego istotnym kontekstem jest bowiem także, a nawet chyba przede wszystkim „opowieść miasta” – wpisana w urbanistyczny projekt i architekturę Nowej Huty wizja proletariackiej Arkadii.

Ta część Krakowa miała być przecież miastem spełnionych ideałów socjalizmu. Symetryczny Plac Centralny (zwany najpierw placem Józefa Stalina) był jej komunikacyjnym sercem i zarazem punktem kulminacyjnym ideologicznej narracji. Miał skupiać najważniejsze ośrodki życia kulturalnego (część z nich nigdy nie powstała) i otwierać drogi ku innym sferom życia – takim jak praca i wypoczynek (niektórych terenów rekreacyjnych nie udało się utworzyć). Dlatego właśnie stąd wychodziły najważniejsze dla miasta arterie, tworząc m.in. tzw. „oś pracy” wiodącą wprost do Huty. O ideałach socjalizmu miało tu mówić wszystko – nie tylko układy ulic, rozmieszczenie budynków i ich przeznaczenie, ale także architektura arkadowych pierzei placu, wyraźnie nawiązująca do estetyki socrealizmu<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Stanisław Barańczak, „Wyobraź sobie, że piszesz po polsku”, in *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych* (London: Puls, 1988), 83.

<sup>9</sup> Rozpoznania krytyka pozostają zgodne z najnowszym stanem badań historycznych. Cf. Stanisław Ciesielski, *GULag. Radzieckie obozy koncentracyjne 1918–1953* (Warszawa: IPN, 2010).

<sup>10</sup> Cf. Maciej Mieźian, *Nowa Huta, socjalistyczna w formie, fascynująca w treści* (Kraków: Bezdroża, 2004).

Komunikat o dobrodziejstwach nowego ustroju miały zaś utwierdzać przede wszystkim ślady „ojca-założyciela” komunizmu – Włodzimierza Ilicza Lenina. W symboliczny sposób uległy one potrojeniu: z Huty im. Lenina prowadziła do placu arteria im. Lenina, zaś w samym centrum placu w 1973 r. stanął jego monumentalny pomnik.

Wiersz Polkowskiego zmienia zatem utopię w antyutopię. Nie przekreślając realnej obecności pomnika w przestrzeni Nowej Huty, w radykalny sposób zmienia jego znaczenie. Opis miejsca pamięci komunizmu staje się w ten sposób dystopią – autor tekstu zdziera propagandowe zasłony i pozwala zobaczyć prawdziwą twarz systemu totalitarnego, każe pamiętać nie tyle o jego wzniosłych hasłach, ile raczej o jego zbrodniach – o więzieniach i łagrach.

Dystopijne opowieści o Nowej Hucie mają jednak u Polkowskiego jeszcze jedną ciekawą realizację. Bywa, że ich przedmiotem jest nie tyle monument realnie istniejący, ile raczej ten, którego nie ma. Myślę o liryku *O nowej to hucie piosenka*:

Tobie, nieznanemu? Zapomnianemu, ostygniętemu ciału?  
 Tobie, którego imię i nazwisko ktoś może jeszcze pamięta  
 (nieistniejącemu) od dawna budowano pomnik.  
 30 lat temu, jeśli nie wcześniej, uchwałą Biura Politycznego  
 KC, w Moskwie, Warszawie, uchwałą rządu tamże i ostatecznie  
 Sejmu PRL, spadkobiercy europejskiej demokracji, rozpoczęto budowę  
 pomnika Bogdana Włosika (1961–1982).  
 Budowali go wszyscy: tow. Bierut, Beria, Berman, Borejsza  
 MBP, NKWD, dystyngowani poeci mitu śródziemnomorskiego  
 prawdziwi, katoliccy marksiści, niegolący się jeszcze filozofowie  
 dźwigający na sercu swój pierwszy pistolet, faszyci z ONR, specjaliści  
 radzieccy, niepiśmienni chłopci, Tadeusz Borowski (piśmienny)  
 otępiały od wódki i pochlebstw Władysław Broniewski.  
 W takt obozowej orkiestry, na trzeźwo, po pijanemu, na czczo,  
 we śnie, w strachu, w strachu, nienawiści budowali mistrzowie  
 murarscy i kapusie, nauczyciele, doliniarze, Luis Aragon  
 oraz autor niedoścignionych *Cien poemas de amor*  
 kurwy, stróże, psy, ministrowie i cała postępową ludzkość.  
 Ktoś rzekł, po męsku: *nikakoj Polszi nikogda nie budiet*  
 ale jest drzewo (Twoja twarz) dom (Twój brzuch) sklep (ręka).  
 Stoi to miasto jak niewidzialna zasłona łzawiącego gazu.  
 Twoja komora, Twój czas, Twój grób, Twój pomnik.  
 Teraz wszyscy, gdziekolwiek jesteście na świecie (po operacjach  
 plastycznych, zmianach życiorysu) a zwłaszcza jeśli zostaliście w Polsce  
 bowiem jesteście przywiązani do idei wolności, niepodległości,  
 tolerancji, więc teraz, kiedy to zdziwione, chłopięce ciało  
 wyprężyło się na chodniku rozprute ołowiem  
 każdy z was może powiedzieć: *exegi monumentum*  
 to zostanie po nas [W, 102].

Tytuł wiersza jest jednocześnie tytułem popularnej niegdyś piosenki przedstawiającej arkadyjski mit Nowej Huty. Kolejny raz poeta zderza mit i gorzką, dramatyczną rzeczywistość. Poetycka energia utworu skupiona jest w akcie kreacji potencjalnego – projektowanego wyobraźnią – miejsca pamięci. Dziś pomnik Bogdana Włosika i innych ofiar stanu wojennego rzeczywiście istnieje, został odsłonięty 13.10.1992 r. w dziesiątą rocznicę śmierci chłopca w miejscu, w którym zginął – na nowohuckim osiedlu Przy Arce, przed blokiem nr 11. Wiersz Jana Polkowskiego powstał jednak dużo wcześniej – jako bezpośrednia reakcja na fakt, że oddziały ZOMO, które regularnie w brutalny sposób próbowały tłumić demonstracje organizowane w stanie wojennym w każdy 13. dzień miesiąca, użyły ostrej amunicji i że od kuli funkcjonariusza SB 13.10.1982 r. zginął młody uczestnik zamieszek.

Miejsce pamięci, które aktem poetyckiej kreacji powołuje artysta, ma jednak przechować nie tylko szacunek dla zamordowanego, nie tylko garść informacji historycznych. Chodzi Polkowskiemu także o miejsce pamięci o uwikłaniu w ideologię i struktury przemocy, owocujące zbrodnią. Autor tekstu przypomina powtarzane niekiedy przez działaczy komunistycznych zdanie gubernatora rosyjskiego wygłoszone po powstaniu styczniowym (*nikakoj Polszi nikogda nie budiet*)<sup>11</sup>, by podkreślić opresyjny, antypolski charakter komunistycznej utopii. Koncentruje się przy tym nie tylko na ukazaniu rozmaitych stopni i form uwikłania ludzi w groźną utopię, ale także na podkreśleniu rozmiarów zjawiska. Różne formy współpracy z „utopią u władzy” obejmuje bowiem w utworze spektrum całego, zróżnicowanego społeczeństwa. Są mu poddani przedstawiciele władzy ustawodawczej i wykonawczej, członkowie najróżniejszych grup zawodowych, inteligenci i robotnicy, chrześcijanie i ateści, przestępcy i poeci (niektórzy wymienieni z nazwiska, inni, jak Pablo Neruda, przywołani są aluzyjnie). Śmierć młodego chłopca ukazuje prawdziwe, zbrodnicze oblicze systemu, podważając tym samym szlachetność motywacji uwikłania w śmiertelnościaną ideologię.

\* \* \*

„Złe miejsca” to w poezji Jana Polkowskiego miejsca działania historii. Czasem śladem jej działania są budynki, pomniki, środki lokomocji, czasem po prostu ruiny (tak jest w przejmującym wierszu \*\*\* [za wybitymi oknami i resztkami drzwi] (C, 58)). Drugim imieniem historii jest bowiem w tej poezji przemoc. Nie brzmi to optymistycznie. Ale też nie darmo tyle już napisano o katastroficznej wyobraźni poety<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> O frazie tej wspomina m.in. Czesław Miłosz w rozmowie z Aleksandrem Watem. Cf. Aleksander Wat, *Mój wiek* (Warszawa: Czytelnik, 1990), vol. 1, 273.

<sup>12</sup> Cf. Jan Błoński, „Język właściwie użyty. O poezji Jana Polkowskiego”, *Res Publica*, no. 9 (1978): 108-114; Marian Stala, op. cit.; Marek Zaleski, op. cit.

**Bad places in poems by Jan Polkowski**

## S u m m a r y

The problem of uprooting is clearly present in poems by Jan Polkowski. The author presents a society expropriated from places of their belonging. People have lost the places which support the bonds of community and help to protect and develop both their individual as well as collective identity. These bad places are where the history operates. The poet reinterprets the places in order to expose the evil of ideology.