

EWA BARTOS

Uniwersytet Śląski

Ślady z miejsca urodzenia. O poemacie *Pod Akropolem* Tadeusza Kijonki¹

I

Aleksander Nawarecki, pisząc o poematach Tadeusza Kijonki, przypominał:

Poemat, przynajmniej od czasu romantyzmu, jest formą wylewną, wręcz nadmiarową, a za sprawą „poetów przeklętych” – wizyjną lub fantasmagoryczną. Gaston Bachelard śmieiej ujął tę kwestię: „A czymże jest piękny poemat, jeśli nie z lekka podretuszowanym obłędem? Odrobiną ładu poetyckiego narzuconego bezładnym obrazom?” Kto zatem poemat bierze do ręki, ten powinien zachować ostrożność, bo staje wobec niekontrolowanej erupcji – słów, obrazów, emocji. W wypadku poematów Tadeusza Kijonki, dzieje się poniekąd podobnie (...)².

¹ Szkic ten stanowi inną wersję artykułu, który ukazał się w mojej książce. Por. E. Bartos, *Ślady z miejsca urodzenia. O poemacie „Pod Akropolem” Tadeusza Kijonki*, w: tejże, *Miejsca (w) wyobraźni. Studia i szkice o poetach z Górnego Śląska*, Katowice 2019, s. 77–109.

² A. Nawarecki, *Pod Akropolem. O poematach Tadeusza Kijonki*, w: *Światy poetyckie Tadeusza Kijonki*, red. M. Kisiel, T. Sierny, Katowice 2016, s. 201.

Rzeczywiście, tym, co najpierw uderza w lekturze *Pod Akropolem*, jest nadmiar, hiperbolizacja, wymieszanie porządków: mitologicznego, historycznego i religijnego. Czytelnik łatwo może się w nich zagubić, nie rozpoznać kierunku, w jakim podąża snujący swoją opowieść poeta:

Czyżby tu, pod Akropolem, krzyżowały się najważniejsze ścieżki tego artysty? Wypada tylko zapytać, jak mieszkanie Czarnego Śląska trafił do oślepiająco Białej Hellady? Jak w tych wersach Śląsk spotkał się z Grecją? (. . .) *Pod Akropolem* wpisuje grecki sen w radlińskie dzieciństwo, tak jak nazwa Radlin spleta się z Akropolem, bo oba święte imiona raz po raz spotykają się i dziwią sobie w tym poemacie. Jak w anagramie, jak w zabawnym kalamburze albo w zakłęciu Pytii³.

Obecność dwóch przestrzeni: greckiej, niosącej z sobą ślady minionych epok, przywodzącej na myśl mity, oraz radlińskiej, rodzimej, przywołującej gorzkie wspomnienia z dzieciństwa – zadziwia i wprawia w konfuzję nawet wytrawnego czytelnika. Poemat ma jednak swój porządek. Aleksander Nawarecki w artykule *Pod Akropolem. O poematach Tadeusza Kijonki* upatruje go nie tylko w romantycznych powinowactwach, „podążaniu śladami Juliusza Słowackiego”, lecz przede wszystkim w głęboko egzystencjalnym podłożu utworu. Jak zauważa:

„Nie ma poematu bez wypadku, nie ma poematu, który nie otwierałby się jak rana, i sam nie byłby raniący”, słowa Jacquesa Derridy zdają się niemal dosłownie i wyczerpująco objaśniać narodziny przywołanych tu utworów⁴.

To ona sprawia, że poeta nad-odczuwa świat, hiperbolizuje sensy; „rana” jątrzy się i wpływa na kształt poetyckiej wypowiedzi.

Krystyna Roszak w *Poemacie wielopokładowym* słusznie zauważa, że struktura poematu Kijonki przypomina „kopalnię z labiryntem podziemnych szybów”, korytarzy, na które składa się „rytmiczny tok wiersza i regularny, precyzyjny podział całości na trzy części, z których każda zawiera siedem pieśni – ale także, a może przede wszystkim specyficznego nawarstwiania się znaczeń utworu”⁵. Zdaniem Roszak, poeta, konstruując poemat, posługuje się kilkoma powracającymi

³ Tamże, s. 208, 210.

⁴ Tamże, s. 205.

⁵ K. Roszak, *Poemat wielopokładowy*, „Literatura” 1980, nr 23, s. 12.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

w kolejnych partiach utworu motywami. Są to: podróż, obecność Mojr oraz motyw grzechu⁶. Pisarz, żonglując tymi elementami, tworzy miśterną konstrukcję. Strukturę zamkniętą i uporządkowaną, opierającą się na zaadaptowanych na potrzeby autora motywach zaczerpniętych z mitologii greckiej i tradycji chrześcijańskiej. Buduje opowieść mityczną, mającą swoje źródło w rodzimości.

Marian Kisiel w szkicu *Ziemia, pamięć, ciało. Glossa do poezji Tadeusza Kijonki* podpowiada:

(...) że jako „poeta śmierci” Tadeusz Kijonka tworzy w swojej liryce przestrzenie mitologiczne. Widać to zwłaszcza w poemacie *Pod Akroplem*, gdzie greckie miejsca stają się ogniskiem zapalnym, nakazującym sięgnąć do własnej przeszłości, do własnych korzeni, swojego rodowodu. I, oczywiście, niezależnie do stopnia uwiarygodnienia tego poematu autentycznymi faktami i zdarzeniami – jest to epos mitograficzny, jeden z niewielu we współczesnej poezji polskiej o tak skondensowanej tkance i takiej sile wyrazu. Poemat ten, najlepszy z poematów Kijonki, zapewnił autorowi wysokie miejsce w naszej liryce, niezależnie od tego, co autor napisał wcześniej i później⁷.

Związki ze Śląskiem, jako miejscem najważniejszym, pierwotnym, stanowią kościec całego utworu. Udzielając wywiadu Konstantemu Pieńkoszowi, autor tak mówił o specyfice *Pod Akroplem*:

– Wiersze liryczne związane ze Śląskiem stanowiły zawsze jednak margines mojej poezji. Natomiast w tamtych poematach [*Siódma północ*, *Pod Akroplem* – przyp. E.B.] świat węgla i kopalni spoił się z tonacją egzystencjalną w sensie metafizycznym. Doszła wreszcie do głosu od dawna przeczuwana mistyka ziemi, ta z rodowodu Ślązaka, ale spotęgowana o odniesienia antyczne, antyczną symbolikę i mity.

– **Koncept, założenie poetyckie – czy skojarzenie automatyczne?**

– To się stało nagle, spontanicznie – mitologizacja na tej płaszczyźnie jedności kulturowej. Nagle – w sensie dokona-

⁶ Tamże, s. 12.

⁷ M. Kisiel, *Ziemia, pamięć, ciało. Glossa do poezji Tadeusza Kijonki*, w: *Tłumacze kultur. Materiały VI i VII Międzynarodowej Konferencji Literackiej zorganizowanej przez Miejski Ośrodek w Czerwionce-Leszczynach*, red. S. Krawczyk, P. Majerski, Czerwionka-Leszczyny 2010, s. 49.

nia poetyckiego zrównania światów, na prawach zespolenia i konfrontacji. To stało się w *Siódmej północy*, gdy odezwała się tak pojęta mistyka ziemi – a jest to poemat o śmierci i zmartwychwstaniu wyrażonym przy użyciu symboliki chrześcijańskiej. **Ale w jeszcze większym stopniu w poemacie *Pod Akropolem*, gdy na jednej płaszczyźnie zaistniało to, co konkretne, miejsce po miejscu, określa mój rodowód śląski – a okazało się, iż można współcześnie wyrazić sięgając do mitów orfickich i rozległej symboliki kultury helleńskiej.** Ten poemat wyrasta ze słuchu i wyobrażeń mistyki ziemi, na którą byłem i jestem „genetycznie”, przez miejsce urodzenia w osadzie górniczej, wyczulony⁸.

Ogniskiem zapalnym, najpierwotniejszym składnikiem całej opowieści mitycznej w *Pod Akropolem* jest konkret, wypreparowany z życia fragment biografii, na którego podłożu poeta buduje kolejne warstwy odniesień. Radlin Dolny, miejsce narodzin Kijonki, jest najważniejszą przestrzenią w poemacie. Jak zauważa Mirosław Fryc:

Tutaj [w poemacie *Pod Akropolem* – przyp. E.B.] wszak na bazie skrętnie skrywanych odniesień autobiograficznych takich jak groźny świat kopalni, wczesne dzieciństwo, wypadek dziadka, krzątania matki, wywóz ojca i obóz dochodzi podmiot do przyczyn ludzkiego bytu. Stwierdza, że napędzają go mitologiczne boginie zemsty erynie, a czuwają nad jego długością bogowie przeznaczenia mojry, zwłaszcza ostatnia z nich. Do niej więc zwraca się podmiot nawiązując do mitu o Orfeuszu, który wyprowadzając Eurydykę z Hadesu niebezpiecznie odwrócił się, przez co ją bezpowrotnie utracił. I podmiot też chciałby, aby teraz Atropos odwróciła głowę i zgubiła nić życia, by jej później nie móc przeciąć (. . .)⁹.

II

Podmiot liryczny, wyruszając w oniryczną podróż w głąb historii i mitów, czyni tak po to, by od nowa zbudować własne „ja”. Jest postacią tragiczną, niemogącą określić się wobec otaczającego świata. Trudna

⁸ T. Kijonka, *Świadectwo poety*, rozm. K. Pieńkosz, „Literatura” 1987, nr 2, s. 30.

⁹ S. Fryc, *Węgiel i marmur*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 6, s. 122.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

kondycja podmiotu zostaje podkreślona i uwyraźniona już w pierwszych strofach całego utworu:

W połowie lata – w samym środku zimy,
bo dreszcz mnie przeszedł, a więc w takiej porze,
gdy węgiel słońca i marmur księżyc
w zębach stapiają się, a język parzy;
w połowie zimy – w samym środku lata
przyśnił mi się Akropol.

Właśnie gdy ciała wymawiałem zdradę,
zmysłom – nieczułość, a sobie – zwątpienie,
bo już nie mogłem doliczyć się blizn,
wydany sępom –
jak pobojuwisko,
z którego pędzi jeden ocalony,
lecz oszalały, co nic nie pamięta,
więc gna na oślep wprost w przeciwną stronę,
aż – gdzieś w powietrzu – urywa się ślad
i tylko na dnie słysząc wycie morza:
nikt jeszcze dotąd nie wrócił z wyprawy.

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 9)¹⁰

Bohater utworu porusza się w sposób nieskoordynowany, znajdując się w „samym ś r o d k u [podkreśl. E.B.] zimy”, a jednocześnie w „p o ł o w i e [podkreśl. E.B.] lata”. „Gna na oślep wprost w przeciwną stronę”, gubi ślad, nie mogąc powrócić z wyprawy. Zagubieniu w przestrzeni towarzyszy utrata pamięci. Kijonka zdaje się mówić, za Martinem-Heideggerem, że ten, kto nie zna swojego miejsca w świecie, nie potrafi się w nim odnaleźć. Zdaniem niemieckiego filozofa, byt określa siebie wobec bycia, wchodzi w interakcję ze światem. Podmiot liryczny utworu nie tylko nie wie, dokąd iść, w którą stronę się udać, ale też właśnie ten jego gorączkowy sposób funkcjonowania w przestrzeni bycia-w-świecie sprawia, że jest „oszalały nic nie pamięta”. Nieukonstytuowany stosunek człowieka do jego świata staje się przyczyną rozbicia osobowości.

Egzystencjalizm Kijonki jest nierozzerwalnie związany z dwiema przestrzeniami: miejscem rozumianym jako przestrzeń realna – domem, do którego bohater pragnie powrócić, oraz miejscem duchowym.

¹⁰ T. Kijonka, *Pod Akropolem*, Warszawa 1979. Wszystkie cytowane w szkicu fragmenty poematu pochodzą z tego wydania. W tekście głównym po tytule podaję skrót PA i numer strony.

wym – domem w znaczeniu sakralnym. Doświadczenie utraty wiary, zwątpienia w sens egzystencji to skutki uświadomienia sobie własnej śmiertelności. Co więcej, nie jest ono udziałem tylko bohatera poematu, lecz dotyczy każdego człowieka:

Nikt, nikt, a jednak każdy bezpowrotnie
na znak niezmiennie złudnej obietnicy
wyrusza, ufny, zgubnym tropem wiary,
że raz śmiertelny powróci z wygnania,
by objąć ciało wyzwolone z trwogi.

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 9)

„Wyzwolenie ciała z trwogi” jest niemożliwe. Człowiek podąża „zgubnym tropem wiary”, aby wypowiedzieć bluźnierstwo w momencie uświadomienia sobie własnej śmiertelności. „Bądź przeklęty” – woła podmiot liryczny *Z twarzą w dłoniach* i od razu dodaje: „To moja wina. Boże, ktoś mnie strącił/ jestem śmiertelny – nie ma ocalenia”. Opuszczenie raju (pierwszego domu człowieka) zostało spowodowane grzechem, który sprawia, że ludzie odczuwają stale „bojaźń i drżenie”¹¹. W rozdziale *Z twarzą w dłoniach* poeta napisze:

Poszukiwacze wiary a zwątpienia
ukrzyżowani między biegunami
światła i nocy, kiedy błąd wynika
w końcu z równania wszystkich niewiadomych
bez wyjścia – płaczą, a twarz w dłoniach i –
ja też bluźniłem: nie ma rozgrzeszenia.

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 10)

Słowa wiersza stanowią podkreślenie metafizycznej bezdomności podmiotu lirycznego; brak możliwości rozwiązania tajemnicy śmierci prowadzi człowieka do bluźnierczej myśli, że nie ma rozgrzeszenia, a tym samym powrotu do Boga. To pierwsze bluźnierstwo, uwypuklone w otwierającym zbiór liryku, będzie powtarzać się w kolejnych częściach poematu.

¹¹ Zob. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Kraków 2008.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

III

W poetyckiej wizji Tadeusza Kijonki człowiek podąża ścieżką Jezusa, dzieli z nim los – autor używa tu sformułowania „ukrzyżowani między biegunami”. Człowieka, przebywającego na ziemi, dotykają cierpienie i tęsknota za Domem Bożym. Dom ten nie został mu jednak dany – każdy w swojej egzystencji skazany jest na śmierć i ból:

Jest ład marmurowy
światła, symetrii w każdej miarze czasu
od urodzenia, w jednym rzucie oczu
przejrzysta jasność linii prostej – stąd
po nieskończoność, kiedy ślad w powietrzu
zrywa się nagle jak oddech po wszystkim
w błysku lusterka mroźnym.

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 11)

Symetria zostaje zachowana, niezależnie od czasu i miejsca ludzkiej egzystencji linia życia zrywa się nagle. Człowiek, opuszczając Dom Boży, skazany jest na przebywanie w przestrzeni ziemskiej, w której wszystko raz za razem się powtarza:

Patrz: łąza, lecz kosmos, obrotowa scena
echa i lustra
– Poznajesz? – Poznaję!
Trzy siostry przędą, nieuchronna nić
lnu odmierzona...

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 11)

„Echa i lustra” symbolizują powtarzalność dziejów, niemożność wyjścia człowieka poza własny, ludzki horyzont. Są także znakiem niedokładnego poznania. Obraz widziany w lustrze odbija się, zniekształca i zakrzywia, podobnie dzieje się z dźwiękiem, który – odbijając się od przeszkody – dociera do odbiorcy w zdeformowanej postaci. Poeta, przywołując w liryku echo i lustro, uruchamia także inny trop. W mitologii greckiej znana jest postać nimfy Echo, która nieszczęśliwie zakochała się w Narcyzie. Pozbawiona własnego głosu nimfa, powtarzając słowa Narcyza, wyznała mu miłość, którą odrzucił. Pomimo tego Echo towarzyszyła Narcyzowi w ostatnich chwilach życia, kiedy ten nieszczęśliwie zakochał się we własnym odbiciu i popełnił samobójstwo.

Miłość Echo i Narcyza nie spełniła się. Choć mogli być razem szczęśliwi, ich pragnienia skupiły się na czym innym. Podobny los jest udziałem

łem każdego człowieka – niezależnie od pragnień, jakie nami powodują, czeka nas śmierć. W liryku symbolizują go Mojry, odmierzające ludzki czas. Perspektywa metafizyczna, uniwersalna, z której źródeł cierpień człowieka należy upatrywać w zaistnieniu pierwszego grzechu – zwątpienia – nierozzerwalnie splata się w poemacie z tym, co jednostkowe. Kijonka od snucia refleksji metafizycznych, uogólniających, przechodzi płynnie do rozpatrywania indywidualnego losu człowieka, przybliża się do konkretnego punktu ludzkiej egzystencji:

Tak, pamiętam
dzień, gdy wyrastał z kręgu horyzontu
dzwon nieruchomy po kopułę nieba,
a na dnie lnianym skoszonego śniegu
zerwane serce niepodległe dzwonu
legło, pamiętam. I ten sierp styczniowy
Wisły jak łuna. Nie ma zmartwychwstania.

(*Z twarzą w dłoniach*, PA, s. 11)

Domem ziemskim jest dla poety Polska, kraj, w którym spędził całe życie. To ona – Polska ogarnięta wojną, „zerwane serce niepodległe dzwonu”, symbolizujące w wierszu lata okupacji niemieckiej podczas drugiej wojny światowej. „Sierp styczniowy/ Wisły jak łuna” jest nawiązaniem do operacji wiślańsko-odrzańskiej, przeprowadzonej przez Armię Czerwoną w styczniu 1945 roku, w wyniku której zostały wyzwolone spod niemieckiej okupacji kolejne polskie miasta. Perspektywa ziemska – kształt domu ludzkiego – wpływa na stosunek podmiotu lirycznego do domu metafizycznego. Podróż liryczna bohatera poematu odbywa się w celu odkrycia tajemnicy, dotarcia do wiedzy na temat tego, czym i jakie jest miejsce człowieka w świecie.

Tajemnica miejsca jest równocześnie tajemnicą życia i śmierci. Śmierć lepiej definiuje życie niż ono siebie samo, albowiem je definiuje przez brak, utratę; albowiem uwyrażnia to, czego nie obejmuje się świadomością w powszednim życiu. Śmierć domyka nasze przeczucia, rozwiązuje wątpliwości, stwarza kontekst dla życia¹² –

pisał Marian Kisiel o roli miejsca w twórczości Tadeusza Kijonki.

¹² M. Kisiel, *Ziemia, pamięć, ciało...*, s. 48.

IV

Brak, zniknięcie, przemieszczenie sprawiają, że człowiek tęskni za tym, co utracił. Nie ma lepszego sposobu na pokazanie wartości miejsca niż umieszczenie bohatera poza nim. W momencie, w którym człowiek przekracza granice swojego świata, otwiera się na rozpoznawanie i badanie jego kształtów:

Podmiot głosuje pojedynczym głosem. Ponieważ granice stworzyły poniekąd podmiot, stworzyły tym samym podstawy europejskiej cywilizacji i kultury. Dzisiaj już wszystko może być wszędzie – ale myślenie podmiotowe (niestety, zanikające) występuje jako coś najbardziej charakterystycznego tylko w Europie. Tożsamością europejską jest podmiotowość. To jest prawdziwa przygoda Europy (...). Oikologia rozważa Świat SENSU i SENS ŚWIATA, który się zgubił w świecie, w odniesieniu podmiotu do miejsca. Daje szansę, żeby przemysłuć podstawy współczesnej kultury w związku z zakorzenieniem i krajobrazem, dookolnym światem tutaj i tam, podejmuje namysł nad tym, jak spełnić swe człowieczeństwo, by zaistnieć odpowiedzialnie (czyli religijnie) jako podmiot. Wszystko, co najważniejsze, łączy się z przemysleniem swego miejsca w świecie dookolnym, czyli okolicznym, czyli regionalnym¹³.

Kijonka nie tylko przekracza granice krajów, ale także granice kultur. *Oikos* – w planie szerszym – jest dla niego kulturą, w planie węższym – Śląskiem:

Gdzie byłem, skąd wracam,
kto mnie porzucił w martwą otchłań ziemi
czy w bezruch ciała? Słyszę – czarny plusk
wód lodowatych lub krwi, ogłuszony
kropla po kropli – w głąb serca przenika
z zapadłych tętnic, z czeluści kopalni
już opuszczonej, zabitej na zawsze
na wszystkie gwoździe ciszy i zagłady;
kropla po kropli w rumowisku ziemi
słyszę – przecieka, pęcznieje, napiera,
dudni, łomoce i grzmi w studni szybu,

¹³ Z. Kadłubek, *Przez granice (kultur)*, w: *Tłumacze kultur...*, s. 66.

w nieprzeniknionej klepsydrze bez kresu:
i moja kropla żłobi tam swój kamień
nie rozpoznana po dzień...

(*Z dna szybu*, PA, s. 12–13)

Przestrzeń chthoniczna w lirycznym obrazowaniu Kijonki ma strukturę kopalni. Kopalnia jest czymś więcej niż miejscem, z którego korzysta człowiek; staje się jego ciałem. Podmiot liryczny nie tylko czerpie z podziemnych skarbów, oddaje się siłom drzemającym w kopalni, ale też się z nią stapia. Rodzimy śląski pejzaż wrasta w niego, staje się jego częścią. „Kropla wody lub krew” żłobiąca skałę to człowiek, który wobec otaczającego go świata jest znikomy i mały. Poeta jednak chce zostać zapamiętany, wie, że jego „kropla żłobi tam swój kamień/ nie rozpoznana po dzień...”. Pragnie utrwalić i zaakcentować swoją obecność w świecie:

a ja?...
Skąd wracam i dokąd podążam
wciąż w jednym miejscu, choć to niepojęte,
lecz gdy porównać w głąb przezrocza twarzy,
jak nakładały się w czasie po czasie,
chwila po chwili – cóż, że bez dowodu;
a już zwątpilem, czy byłem i jestem
ten sam po sobie aż po punkt zaniku.

(*Z dna szybu*, PA, s. 12–13)

Pytanie o miejsce staje się najważniejsze dla poznania ludzkiej egzystencji. Bez możliwości odnalezienia go człowiek dosłownie traci grunt pod nogami. Kijonka pragnie ocalić w tekście siebie, scalić podmiotowość rozbitą podczas wojny, zapisać przestrzeń, która w późniejszej wojennej uległa zniszczeniu:

Więzień, rozbitek, porzucony w grocie
z twarzą naprzeciw granitowej ścianie,
co widzę: cień swój, teatr trwogi ciała,
które się błąka w orfickich czeluściach
niepojednane, obce, opuszczone
w mrokach ekspiacji, z dozgonnym wyrokiem –
lecz czyim?
Mój to cień czy tamtej ręki
pisze na ścianie: Mene, Thekel, Fares...

(*Z dna szybu*, PA, s. 15)

V

Kijonka jest jak Orfeusz, który po stracie Eurydyki popadł w odrętwienie i rozpacz. Jego Eurydyka to Śląsk, zniszczony i splądrowany w czasie wojny. Poeta próbuje go ocalić w jedyny możliwy dla siebie sposób, czyli przetworzyć literacko, zapisać w pamięci. Joanna Ugniewska stwierdza, że:

Jeśli nasze życie jest włóczęgą, to pamięć jest domotrem: wiedział o tym Marcel Proust, niedościgły znawca pamięci i utraty, a więc nasze wspomnienia pozostają, jak pisał, „przykute do miejsc, skąd odchodzimy”¹⁴.

Pamięć Tadeusza Kijonki także zostaje „przykuta” do miejsca utraty. Wyrusza w oniryczną podróż w pogoni za przestrzenią, która już nie istnieje. Poszukiwania te nie są jednak bezcelowe, mają służyć scaleniu własnej tożsamości. Claudio Margis zauważa, że podróż w klasycznym ujęciu zawsze zmierza w jednym kierunku:

„Dokąd idziemy?”, pada pytanie w *Henryku von Ofterdingen*, wielkiej powieści Novalisa. „Wciąż do domu”, brzmi odpowiedź. To jedna z tych wspaniałych książek, w której podróż jawi się jako odyseja, czyli jako metafora podróży (. . .). Każda odyseja zadaje pytanie o możliwość, lub jej brak, przemierzenia świata, po to by uczynić z tego realne doświadczenie i materiał do budowy własnej osobowości. (. . .) W koncepcji klasycznej podmiot, choćby zagubił się w wirze spraw, odnajduje w końcu siebie i stawia czoła zamętowi; przemierzając świat – podróżując po świecie – odkrywa własną prawdę, ową prawdę, która na początku była tylko możliwa i utajona, a którą on przekłada na rzeczywistość, zmagając się ze światem. Bohater Novalisa podróżuje po odległych przestrzeniach i epokach, lecz czyni tak, aby wrócić do domu, aby odnaleźć siebie dzięki podróży. W *Das Prinzip Hoffnung* Bloch pisze, że *Heimat*, ojczyzna, dom rodzinny, który w swej tęsknocie utożsamiamy z dzieciństwem, znajduje się jednak na końcu podróży. A podróż jest kolistą: wyruszamy z domu, przemierzamy świat, powracamy do domu, chociaż różni się on bardzo od

¹⁴ J. Ugniewska, *Miejsca utracone. Szkice o pamięci i zapomnieniu we współczesnej literaturze włoskiej*, Warszawa 2014, s. 7.

tęgo, który zostawiliśmy za sobą, nabrał bowiem sensu dzięki wyjazdowi, początkowemu rozstaniu¹⁵.

Kijonka – jak Novalis – przemierza świat, aby odnaleźć w nim przestrzeń utraconą – Radlin Dolny, śląskie miasteczko, w którym urodził się w 1936 roku. To podróż przez własne „ja”, historię regionu i kulturę europejską. Ani dla czytelnika, ani dla podmiotu lirycznego nie jest to wyprawa łatwa. Kultura grecka, odniesienia do mitów o Ikarze i Dedalu, Orfeuszu, wyprawie Argonautów, Tezueszu, przywołania Eryinii, Ateny, Edypa, symbolika biblijna, odniesienia do postaci Jezusa, obecność elementów wywiedzionych z życia samego autora – Radlin, matka, rodzinne strony – wypełniają strony tego poematu. Mogą wprowadzić w konfuzję, wzbudzić wątpliwości, czy rzeczywiście Śląsk jest najważniejszym elementem spajającym cały utwór. Okazuje się, że klucz pozwalający czytelnikowi odnaleźć się w gąszczu sensów utworu to Akropol.

Jeden z najcenniejszych zabytków kultury greckiej, gdy przyjrzeć mu się uważnie, jest miejscem, na którego obecny kształt składają się elementy architektury i rzeźby pochodzące z różnych okresów. Budowniczości starożytni często, zamiast niszczyć stare budowle, postępowali praktycznie i na zgłiszczach dawnych budowali nowe. Stało się tak między innymi z Akropolem, który po ataku Persów na Grecję w 480 roku przed naszą erą został przebudowany. Do jego rozbudowy użyto rzeźb i posągów zniszczonych podczas najazdu. Tylko dzięki temu można dziś oglądać na Akropolu sztukę attycką z okresu klasycznego¹⁶. Akropol został więc zbudowany warstwami. W podobny sposób skonstruowany został poemat *Pod Akropolem*. Poeta postępuje tak, jak greccy architekci – na starym buduje nowe.

VI

Warto w tym kontekście ponownie przywołać postać Orfeusza. Uznano go za prawdopodobnego założyciela mistycznej sekty „pielęgnowanej kult Dionizosa-Zagreusa”¹⁷. Orfizm, bo o nim mowa, zakładał wiarę w metempsychozę. Religia ta przeszła przez wieki wiele przeobrażeń, jednak wędrówka dusz pozostała jej głównym dogmatem. Podstawową kategorią organizującą zasady funkcjonowania orfizmu była wiara w pantohenizm („jedność w wielości”), którą należy koja-

¹⁵ C. Magris, *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009, s. 10–11.

¹⁶ Zob. K. Michałowski, *Wstęp*, w: tegoż, *Sztuka Grecji. Akropol*, Warszawa 1983, s. 7–8.

¹⁷ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wyb. ilustr. i kom. T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 340.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

rzyć z mitami kosmogoniczno-teologicznymi oraz dążeniem Greków do uzyskania odrębności, a zarazem przynależności do boskiej jedni, jaką pierwotnie, według orfizmu, była Noc¹⁸. Zgodnie z założeniami orfizmu, człowiek składa się z dwóch pierwiastków: ciała – elementu tytanicznego, grobu duszy, oraz z nieśmiertelnej duszy – elementu boskiego, przynależnego do Zagreusa. Wyzwolenie z ciała po śmierci zapewniają ćwiczenia mistyczne¹⁹. Rewolucją, jaką wprowadził Orfeusz, było uprzywatnienie doświadczenia religijnego. Misteria, zarówno orfickie, jak i eleuzyjskie, miały taki charakter²⁰. Kijonka w *Pod Akroplem* uruchamia skojarzenia pozwalające interpretować pojawiające się w poemacie postaci mitologiczne jako kolejne wcielenia tej samej duszy, która przeżywa prywatne misterium. Pamiętając o tym, że poeta nie ogranicza się do jednej tradycji; można zauważyć, jak na koncepcję wędrówki dusz zostaje nałożona romantyczna idea współodczuwania cierpienia. W człowieku, zdaniem Kijonki, odzywają się ciągle te same pragnienia:

(. . .) To w nas jak choroba
wieczna Ikarów – błękit zawsze skusi,
ta otchłań z słońcem na dnie: błysk zachwytu –
i serce pęka; to jest strącenie
w los meteorów; dzwon, świetlista noc,
twarz uniesiona w miejscu urodzenia
w ufnej modlitwie – i krzyk: już za późno.

W każdym spoczywa spadająca gwiazda
z nieba dzieciństwa (. . .).

(*Kamyk i łoskot*, PA, s. 44)

„Choroba wiecznych Ikarów” to pragnienie wyjścia poza ludzki horyzont – cierpi na nią każdy z nas. Człowiek skazany jest jednak na klęskę. Nie uratuje go nawet „ufna modlitwa”. Pycha i wiara we własną siłę są niczym w obliczu ścigających człowieka trzech Mojr, zwiastujących śmierć. Przed losem nie ma ucieczki; podmiot liryczny uświadamia sobie podczas wędrówki, że wszyscy w swoim jednostkowym losie powtarzamy już dawno ustalony scenariusz. Egzystencja ludzka podobna jest do antycznej tragedii, człowiek to „teatr trwogi ciała,/

¹⁸ Zob. P. Świercz, *Jedność wielości. Świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008.

¹⁹ Zob. tenże, *Jedność wielości...*; A. Zamorzyńska, *Orfeusz*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 14, Lublin 2010, s. 752–766.

²⁰ Zob. A. Puskow, *Wybrane aspekty problematyki orfizmu jako źródło europejskiej wiedzy gnozytycznej*, w: *Odcienie gnozy*, red. M. Piróg, Katowice 2007, s. 50–51.

które błąka się w orfickich czeluściach" (*Z dna szybu*, PA, s. 15). Każdy z nas realizuje los Orfeusza:

Nie ma powrotu
ani odwrotu: tamten był tak blisko,
nawet spękane sklepienia Tartaru
wstrzymały oddech, kiedy śpiewał rozpacz
za utraconą, jednak nie posłuchał
i twarz odwrócił – aby bezpowrotnie
zmierzyć spojrzenie z czarną tajemnicą.

to odtąd każdy drży we śnie jak w agonii,
bo ścięta głowa dryfuje po morzach
w pełni księżyca – i śpiewa, i śpiewa
błędna, bez końca: poznajesz swój głos?

(*Dwie szale*, PA, s. 16)

Orfeusz był blisko spełnienia swojego pragnienia i wyprowadzenia ukochanej z Tartaru. Odwracając się, utracił Eurydykę bezpowrotnie. Ścięta głowa herosa, rozczłonkowanego w gniewie przez menady, z polecenia Dionizosa dryfująca w wodach Hebros²¹, jest przez Kijonkę traktowana jako uniwersalny symbol. Jej śpiew, obłądny i niekończący się, staje się pieśnią wyrażającą ludzką kondycję. Pytanie retoryczne: „poznajesz swój głos?”, służy podkreśleniu współdzielenia przez człowieka losu jednego z największych śpiewaków. Życie to „antyczny teatr” (*Kamyk i łoskot*, PA, s. 44), w którym ludzie co rusz powtarzają te same błędy:

Co teraz? – Wszystko to samo, co zawsze:
Syzyf ci powie, zstąp na dno Tartaru –
Nie ma odwrotu, dopadnie cię głąz.
Tylko co dalej? – Nic, wszystko to samo,
jak w życiu ojca aż do tego dnia;
przecież pamiętasz, gdy wydarłeś w bólu,
z krzykiem dozgonnym jego serce w sobie,
a głos przemienił się w jego głos
od tamtej chwili.
– Czego chcesz, wiesz wszystko:
czy w Epidauros, czy w miejscu urodzin,
porzucisz kamyk – dopadnie cię głąz,
ziarno uronisz – zatrutą dębą.

²¹ Zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, s. 109.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

Tak czy inaczej, lecz nic się nie zmienia –
Powiedział jeszcze Tanatos zza węgła.

(*Kamyk i łoskot*, PA, s. 46)

Jednostkowy los jest zawsze powtórzeniem innego losu. Niezależnie od czasu, miejsca, okoliczności czynu człowieka mają swoje konsekwencje. Mały kamyk „rzucony bezwiednie za siebie” (*Kamyk i łoskot*, PA, s. 45) może wywołać lawinę, z nasiona po latach wyrośnie potężna roślina. Niezmienna jest tylko śmierć: Tanatos, który nieustannie czyha w gotowości.

VII

Gest Orfeusza odwracającego się do Eurydyki, wielokrotnie przywołany w poemacie *Pod Akroplem* w różnych lirycznych odsłonach, między innymi w postaci chłopca rzucającego za siebie kamyk, służy poecie do ukazania pragnienia, jakie drzemie w każdym człowieku. Jest to chęć powrotu do arkadii dzieciństwa. „Wydarte w bólu, z krzykiem dozgonnym (. . .) serce w sobie” (*Kamyk i łoskot*, PA, s. 46) należy do ojca podmiotu, z którym poeta dzieli przeznaczenie, odnajdując w sobie jego „głos”. Współodczuwanie, odkrycie związków z ojcem, zmienia podmiot liryczny. Egzystencja okazuje się nie tyle samotną drogą, ile współdzieleniem losu najbliższych. Niezwykle ważnymi figurami stają się ból, uczucie straty i lęku. Wobec nich człowiek uświadamia sobie kruchość własnego istnienia. To o nim śpiewa poeta:

Jeszcze ten akord,
a runie koncert z najwyższej góry,
tam skąd przybyłem, z węglowych podziemi,
bo czas śmiertelnych jest bez znaczenia.

I dopaliła się żywa pochodnia
ciała spełniona w śnie, Akropol zgaśł.
Odcięta głowa po morzach się błąka,
Orfeusz śpiewa – zawsze tam i w nas.

(*Dopóki jesteś*, PA, s. 58)

Choć „Orfeusz śpiewa – zawsze tam i w nas”, to jednak zawsze wydobywające się z gardła dźwięki są niepowtarzalne. Poetyckie wyrażenie bólu po stracie odbywa się w utworze Kijonki poprzez przywołanie tego, co najbliższe – Śląska. To on jest jednocześnie arkadią, za którą tęskni poeta, jak i Tartarem, z którego musi wyjść. Miejscem

zbudowanym na zasadzie ambiwalencji. Podmiot liryczny, przybywając z „węglowych podziemi” (*Dopóki jesteś*, PA, s. 58) i dostrzegając Tanatosa, spogląda na niego „zza węgła” (*Kamyk i łoskot*, PA, s. 46) – oba sformułowania uruchamiają skojarzenia związane z domem. Węgieł to narożnik, który tworzą dwie skrzyżowane ze sobą belki. Zgodnie z tradycją wznoszenia drewnianych domów, budowany był na kamieniach węgielnych. Dorothea Forstner zauważa, że „w budowlu szczególnie ważną funkcję pełni – jak wiadomo – kamień węgielny czy *narożny* i zwornik”²². Badaczka przypomina także, jak wielką rolę odgrywa on w tradycji chrześcijańskiej:

W Ewangelii według św. Łukasza ze słowami Psalmu 118 łączy nadto tekst z Księgi Daniela o spadającym kamieniu; na kogo on spadnie, zmiażdży go (20, 8). W apostołskim przepowiadaniu cytaty te należą do najważniejszych dowodów z Pisma na zmartwychwstanie i mesjańskość Chrystusa (...) Chrystus jest kamieniem węgielnym i zwornikiem królestwa mesjańskiego, chwałą wierzących, natomiast kamieniem obrazy i zgorszenia dla tych, którzy w Niego nie wierzą²³.

Użyte w wierszu sformułowanie odsyła czytelnika do chrześcijaństwa, do którego zresztą poeta odwołuje się wielokrotnie. W *Spadającej gwiazdzie* napisał:

Wtem w głębinach runął głaz, ten sam
głaz, co mnie rozciął na wskroś w locie z nieba
(...)
O gwiazdo, gwiazdo, czemu wzniosłem głowę?...
W tej samej chwili w ścianę węgła wrósł
ten siódmy z rzędu, ostatni z pokładu,
niepogrzebany do dziś jeszcze we mnie,
który nie będzie potąd pogrzebany,
dopóki siebie – gwiazda spadająca –
nie zatracę w locie.
Nie wolno, nie wolno
śmiertelnym wzroku podnieść z ziemi w niebo –
każdy wie o tym, lecz już poniewczasie.
(*Spadająca gwiazda*, PA, s. 19–20)

²² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 127.

²³ Tamże, s. 128.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

Węgiel i kamień uderzający z nieba w podmiot liryczny są symbolami chrześcijańskimi – kamień oznacza porażenie człowieka przez moc Chrystusa. Ten obraz nakłada się zresztą na opisywany wcześniej mit orficki. Przypomnijmy, że Chrystus był porównywany przez Klemensa Aleksandryjskiego do Orfeusza. Heros-śpiewak wykorzystywał swój głos do sprawowania władzy nad zwierzętami, Jezus natomiast jest tym, który wprowadza harmonię swoimi słowami²⁴. Podobieństwa pomiędzy obiema postaciami można doszukiwać się także w innych cechach: Jezus wyszedł z grobu i zmarł śmiercią męczeńską, Orfeusz przemierzył Tartar i mimo że został rozczłonkowany, jego głos nadal wydobywał się z odciętej głowy. Poeta w *Pod Akropolem* wykorzystuje analogię zachodzącą pomiędzy obiema postaciami, dokonując dalszych kontaminacji: Orfeusz jest tutaj nie tylko Chrystusem, ale także samym poetą, Chrystus natomiast przypomina ojca, do którego Kijonka zwraca się z prośbą o radę. Jednocześnie przywodzi na myśl „siódmego z pokładu” – górnik, którego zawał pogrzebał w kopalni:

Z lewej, odkryty, czekał siódmy grób:
nie było ciała, a nawet popiołu,
lecz tam najdłużej zwarli w pochyleniu
zwęglone czoła – i za garścią garść.
Potem odeszli, ale grób pozostał
pusty i dotąd zmiłowania czeka,
jak dom wygnańca, kopalnia jałowa,
kobieta, która nigdy nie urodzi.

Każdy omija bezdomne kościoły,
lecz puste groby – te się potem śnią.
jakby ktoś wołał o modlitwę dziecka
z zapadłej ziemi: – chłopcze, wybawienia,
przez usta czyste, jedno słowo – wierzę,
a wyzwolony z czyśćca stanę w bieli;

(*Świat pod dzwonami*, PA, s. 24)

Utwór stanowi nawiązanie do wspomnień autora, któremu dziadek opowiadał o katastrofie górniczej w Karwinie²⁵. Poetycka wizja

²⁴ Tamże, s. 341.

²⁵ S. Fryc, *Węgiel i marmur...*, s. 119. Tadeusz Kijonka urodził się 10 listopada 1926 roku w Radlinie, w ziemi rybnickiej. Jego ojciec pochodził z rodziny górniczej, osiadłej w Dzieńmorowicach na Zaolziu, a więc tam, gdzie mieszkał także dziadek poety. Ten opowiadał mu w dzieciństwie o wielkiej katastrofie górniczej w Karwinie, z której ledwo uszedł z życiem. Po wypadku nigdy już do kopalni nie wrócił, dlatego dla słuchającego o tym Tadeusza już wtedy wydawała się ona groźna.

oparta została na metaforze religijnej. „Czyścić”, „biel”, „wiara”, „modlitwa” – to słowa pozwalające czytelnikowi myśleć o pustym grobie jako o świadectwie katastrofy w kopalni, a jednocześnie szukać odniesień do pustego grobu Jezusa. Jest on w poemacie jednym i drugim, co więcej, w miarę jak podmiot liryczny podąża coraz dalej w swojej metafizycznej podróży, staje się on także jego grobem:

– Jak mogłeś zapomnieć!
zawołał ojciec. – Nikt ci nie podpowie,
jak nazywały się radlińskie dzwony,
czy nie pamiętasz żadnego imienia,
wypowiedz, wymień, choć jedno, przypomnij,
jak się nazywał ten nie pogrzebany
w węglowym grobie twojego kościoła –
naprzeciw szybu?...
Najważniejszej rzeczy
z całego życia nie wiesz w takiej chwili!
Słyszysz, jak biją na pomoc, przybyły,
aby cię ostrzec, lecz wymień imiona!
– Ojciec, nie mogłem przecież być dzwonnikiem

Ktoś stuka w rury żelazne! – Odpowiedz
z wnętrzości góry, że słyszysz, więc żyjesz
i czekasz. Prędkiej, znów ktoś stamtąd tłucze,
dwie pięści w bramy na przemian. Odpowiedź,
poderwij rękę – nie czujesz, nie widzisz:
pisząca tamte słowa trzy – dłoń twoja
jak cień na ścianie węglowej...

Poznałeś?
lecz tak jak każdy, bo nikt nie uwierzy
w swój grób węglowy ani w zmartwychwstanie
i w potępienie, nim się nie powtórzy
czas od początku po kres zapisany
stąd – dotąd... Nie śpij. Teraz podnieś głaz –
sam, jakbyś siebie odrywał od ziemi,
i odrzucić – widzisz?

Korytarzem węgla
ożebrowanym stemplami w ciemnościach
szedł, lecz bez twarzy, tylko fartuch biały
migotał w głębi. W ciele nikiel, drżąca
rtęć księżycowa.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

(...)

Przez dni czterdzieści w bezruchu na wznak.

(*Czarna topiel*, PA, s. 62–63)

W dramatycznej rozmowie z ojcem pada pytanie, jak „nazywał się niepogrzebany/ w węglowym grobie twojego kościoła”. Odpowiedź znajduje się w pierwszej części poematu, gdzie poeta, opisując radliński kościół, wspomina o Bogu jako tym, który „nas opuścił, jak grób węglowy/ w kościelnej ścianie i kwili na sianku” (*Biała procesja*, PA, s. 28). *Czarna topiel* rozwiewa także wątpliwości podmiotu lirycznego dotyczące tego, kto zapisuje słowa na ścianie w *Z dna szybu*. Podmiot liryczny pyta:

Mój to cień czy tamtej ręki
pisze na ścianie: Mene, Thekel, Fares...

(*Z dna szybu*, PA, s. 15)

Zdanie to jest bezpośrednim nawiązaniem do Księgi Daniela (5,1–30), w której przedstawiona została scena upadku Baltazara, współregenta króla Nabuchodonozora w Babilonie. Słowa zapisane w utworze odsyłają do przepowiedni, jaka została zapisana na ścianie wyłaniającą się z cienia ręką podczas uczyty zorganizowanej przez Baltazara. Jej znaczenie wyjaśnił współregentowi Daniel:

A oto nakreślone pismo: *Mene, mene, tekel ufaršin*. Takie zaś jest znaczenie wyrazów: *Mene* – Bóg obliczył twoje panowanie i ustalił jego kres. *Tekel* – ważono cię na wadze i okazałeś się zbyt lekki. *Peres* – twoje królestwo uległo podziałowi, oddano je Medom i Persom. Wtedy na rozkaz Baltazara odziano Daniela w purpurę, założono mu na szyję złoty łańcuch i ogłoszono, że ma rządzić jako trzeci w państwie. Tej samej nocy król chaldejski, Baltazar, został zabity (Księga Daniela 5,25–30)²⁶.

Policzone, zważone, rozdzielone to słowa zwiastujące zagładę władcy Babilonu, który będzie musiał zapłacić za swoje czyny. W Piśmie Świętym ręka zapisująca słowa należy do Boga, w lirycznym ob-

²⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 5, Poznań 2007, s. 1183.

razowaniu jest to dłoń podmiotu lirycznego: „Odpowiedz,/ poderwij rękę – nie czujesz, nie widzisz:/pisząca tamte słowa trzy – dłoń twoja/ jak cień na ścianie węglowej...” (*Czarna topiel*, PA, s. 62–63).

VIII

Poeta, uruchamiając skojarzenia starotestamentowe, buduje całą piramidę znaczeń. Podmiot liryczny, którego czytelnik poznaje na początku utworu, jest człowiekiem pogrążonym w żałobie po stracie miejsca swojego urodzenia:

Nie miałem Bogu nic do powiedzenia.
Z braciszkiem, który jeszcze nie pojmował
lęku bezbronnych, u grobu Chrystusa
stałem w wyziębłym radlińskim kościele.
– A jeśli po nas, jak po dzwony twoje,
jak po rodziców przyjdą o północy,
w czarnych mundurach z trupimi czaszkami,
zbudzą, rozerwą, rozdziela, wywiozą
(...)
Bogu nie miałem nic do powiedzenia,
bo choć przejrzałem sądne sceny Biblii;
i tam nie było takiego obrazu,
w oślepiających dotąd łunach mrozu.
Śnieg jak opłatek przełamał się wpół
i krwawił.

(*Biała procesja*, PA, s. 28)

Atak Niemców na Polskę zostaje ukazany jako ukrzyżowanie przestrzeni. Krwawiący jak Hostia śnieg to symbol ofiary, składanej z niewinnych ludzi. Biel w kulturze europejskiej jest symbolem czystości i niewinności. Tytuł wiersza przywodzi na myśl Pierwszą Komunię Świętą, podczas której dzieci ubrane w białe szaty po raz pierwszy spożywają ciało Chrystusa. W *Białej procesji* biel zostaje zbrukana krwią. Podmiot liryczny nie może sobie z tą sytuacją poradzić. Radliński „wyziębły kościół” staje się znakiem zwątpienia. Miejsce schronienia, w którym powinien mieszkać Bóg, okazuje się puste. Wobec zniszczeń dokonanych na Śląsku podczas drugiej wojny światowej człowiek okazuje się bezsilny, poszukuje odpowiedzi w Biblii, lecz jej w niej nie znajduje.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

Pod Akroplem jest podróżą, którą musi odbyć podmiot liryczny, aby odnaleźć siebie i scalić na nowo po katastrofie, jaką była Zagłada. Postać ojca wygłaszającego słowa nagany w *Czarnej topieli* powinna być rozpatrywana poprzez odniesienia do wcześniejszych części poematu. Słowa te, zapisane ręką syna na ścianie, stanowią odniesienie do sytuacji egzystencjalnej człowieka, który ostatecznie nie uniknie nigdy sądu, ale także są wyrazem buntu, pragnienia, aby winni dokonanych mordów zostali ukarani. Syn to człowiek wstrząśnięty ogromem zniszczeń świata, w jakim przyszło mu żyć. Kijonka nie buduje tej postaci jednoznacznie. Ojciec wołający do syna może być interpretowany jako Bóg, który Jezusowi (człowiekowi i jednocześnie Bogu) przekazuje prawdę o zmartwychwstaniu. Powtórzmy raz jeszcze fragment wiersza:

Poznałeś?
lecz tak jak każdy, bo nikt nie uwierzy
w swój grób węglowy ani w zmartwychwstanie
i w potępienie, nim się nie powtórzy
czas od początku po kres zapisany
stąd – dotąd... Nie śpij. Teraz podnieś głaz –
sam, jakbyś siebie odrywał od ziemi,
i odrzucić – widzisz?

(...)

Przez dni czterdzieści w bezruchu na wznak.

(*Czarna topiel*, PA, s. 62–63)

Człowiek nosi w sobie pierwiastek boski, tak jak Jezus miał w sobie część człowieczeństwa. Egzystencja ludzka jest powtórzeniem losu Boga – każdy w swoim życiu musi sam „odrzucić głaz” – zmartwychwstać, aby móc przyjąć pokutę.

IX

Podmiot liryczny poematu poszukuje w swojej pamięci, historii, religiach i mitach sposobu na ocalenie i scalenie siebie. Podpowiadają mu jednocześnie Bóg i ojciec:

Ojcze, doszedłem – to już kres zwątpienia,
bo skrzyżowały się blizny na skórze.
(...)

– W połowie lata, w samym środku zimy,
gdy spojrzysz w niebo i na wylot zwątpisz,
bo biją dzwony albo puste szale
lat utraconych, a kościsty dreszcz
otrząsał letejską wodę, napiął skórę,
bo czujesz – klęska za klęską – jak kości
pulsują w ciele zgrubiałe w pęknięciach,
gdy nawet ciała wypomniałeś zdradę,
w lęku, że rwie się nić dziedzicznej krwi –
nie myśl o celu...

Zacznij stawiać dom,
jakby się nigdy nic nie miało zdarzyć,
i szukaj studni z palcem na tętnicy,
a potem pędy drzew prowadź od ziemi –
to nic, że może nie dotkniesz owocu;
cokolwiek będzie, zaświadczy o tobie,
nawet gdy nikt cię nie zechce pamiętać:
czy źródło może samo siebie spożyć?

Już nie zawracaj – każda rzeka wskaże
kierunek biegu, jak twoja Leśnica
z radlińskich źródeł: przed siebie, przed siebie!
A wiosła złamiesz – pozostały ręce,
utracisz ręce – z podwójną odwagą
w twarz możesz spojrzeć każdemu.

– Pamiętaj:
serce nie pęka w miejscu zabliźnionym,
płuca zgorzeją – co dzień większy płomień,
aż jak latarnia na skalistym brzegu
staje się człowiek.

Już nie pokonany,
wczoraj tam byłeś: wróć pod Termopile;
każdy jest taką placówką straceńców,
jeśli zagrozi drzwi domu i wytrwa.

(Do ostatniej iskry, PA, s. 69)

Rada Ojca jest kategoryczna: syn powracający z „wyprawy”, której rezultatem i formą zarazem było zwątpienie w wartości, zostaje precyzyjnie poinstruowany. Dom – budowanie go w sobie – to najważniejszy cel człowieka. Nie ma pewności, czy za życia będzie mu dane „dotknąć owocu”, jednak pewne jest, że ludzki trud „zaświadczy” o nim.

Choć człowiek odchodzi od źródła, które w liryku symbolizuje Leśnica, to jednak ono stanowi początek wszystkiego. Termopile, pod którymi Grecy z poświęceniem bronili przed Persami swoich ziem, są w liryku symbolem uniwersalnym. Wytrwanie w zbudowanym przez siebie domu wspomnień, wiary i odwagi nosi znamiona bohaterstwa – sprawia, że człowiek staje się „niepokonany”.

Biała ręka i *W Eleusis* to utwory, które Kijonka umieszcza po rozdziale *Do ostatniej iskry*. Są to liryki wyrażające pragnienie ocalenia pamięci o domu, ludziach z nim związanych. Poeta z nadzieją stwierdza, że „jedno jest serce, wspólne mamy płuca/ oczy i usta, twój szpik, jedna pamięć” (*Eleusis*, PA, s. 77). Ojciec i syn są wspólnym organizmem – możliwe, że pamięć o jednym zachowa się w drugim – w tym „cała nadzieja z nas,/ że ocalenie może jeden z nas” (*Eleusis*, PA, s. 77). I choć poeta z odwagą decyduje się pokonać w sobie „Orfeusza” i nie odwrócić głowy, to dopiero dwa ostatnie utwory poematu (*Pokład za pokładem* i *Atena*) dają ostateczną odpowiedź na pytanie, kto staje się dla niego ratunkiem, pozwalającym wypłatać się z koszmaru niedookreślenia i niepamięci.

X

Elementem, który pozwala bohaterowi poematu scalić swoją osobowość, jest postać matki. To ona symbolizuje w poemacie przestrzeń najbliższą podmiotowi:

Koń też był biały – parujący zimą,
bo matka moja młodzieńka i piękna
śpiewała razem z ogniem: grzała mleko.
Kołyso wzgórzy, gwiazdobiorze dolin,
rzeczko do kolan – jedno na świecie
miejsce na ziemi przejrzyste do końca.
Nie jestem znikąd, bo znam pierwszą z dat –
stąd niosę w palcach przepływ ziemskiej wody:
w olszynie ciemnej i złotej wśród wierzb,
bo nie wątpiłem w sypką duszę prochu,
w dymy kadzideł i grozę poczęcia;
wciąż tylko nie wiem – daremnie wspominam,
z którego wzgórza, stąd, po stopniach chmur,
szła raz procesja ze słońcem monstrencji
w senne marmury i blask Akropolu.

Matka trzymała mnie mocno za rękę,
jakbym przeczuwał męski lęk przestrzeni –
(...)

(*Kiedy to było*, PA, s. 48–49)

Matka towarzyszy wędrownce poety od samego początku. Jest silna i niewzruszona. Jej „młodziutki” obraz współtworzy arkadyjską scenę wiersza. „Rzeczka do kolan”, o której pisze Kijonka, jest Leśnica, a „pierwszą datą” – moment urodzenia się dziecka. W akcie narodzin czas i miejsce splatają się z człowiekiem. Podobnie jak ojciec, postać matki w poemacie zbudowana została z nakładających się na siebie kolejnych elementów. Po pierwsze, jest rodzicielką, która wyznacza początek istnienia podmiotu lirycznego:

– Matko, więc znowu krzyczałem w ciemnościach,
(...)
gdy mnie zabrano po odcięciu ciała.
Podwójny wyrok spełnił się w tę noc,
gdy ziemia w tobie pękała z boleści,
krew broczyła wspólna.
Ile grozy,
wspomnij: krzyk pierwszy, a już śmiertelny
(...)
więc wciąż pamiętasz
po tylu latach tamten szloch i krzyk,
jakbym się rodził? Mój oddech bezbronny
i głód mój mleczny poprzez sen w omdleniu?
Jak mogłem – tobie – zadać tyle ran?
A ty – jak mogłaś – wydać mnie w tę noc,
bym cię opuścił odcięty śmiertelnie.

(*Wynurzenie*, PA, s. 32)

Poród staje się początkiem ziemskiej egzystencji człowieka. Podkreśla to poeta, pisząc o „ziemi”, która „pękała z boleści” w jego trakcie. „Nocą” jest odcięcie dziecka od pierwotnej jedni, jaką był okres przebywania w nierozzerwalnym związku z matką podczas ciąży. Postać matki: to ona stanowi symbol tego, co własne – ustanawia stosunek poety do miejsca i rodzimoci. To jej autor *Witraży* dedykuje cały utwór. Matka jest pierwszą przyczyną. Akt narodzin staje się jednocześnie początkiem i końcem ludzkiej egzystencji. Groza natomiast – podstawą ludzkiej obecności w świecie już od pierwszych chwil po porodzie.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

Jednak matka – niezależnie od tego, co się dzieje – zawsze gotowa jest pomóc synowi, niosąc mu pocieszenie zarówno podczas snu, jak i na jawie. „Tej nocy nie spałem do świtu,/ choć mnie trzymałaś w kołysce ramion” (*Spadająca gwiazda*, PA, s. 20) – wyzna podmiot liryczny w momencie trwogi. Matka w poemacie utożsamiana jest z opiekunką, która zawsze odpowie na płacz dziecka. „Kto mnie przebudził? – Jeszcze się odciska/ nie rozpoznanych pięć palców na czole” – pyta wyrwany ze snu podmiot (*Z dna szybu*, PA, s. 12); i odpowiada na to pytanie w *Białej ręce*, w ostatniej części cyklu:

w drogę – w przejrzysty widok za widokiem,
z twarzą do celu, choć i to utracę,
ale ręka wskazuje kierunek,
ręka Ateny, strąconej ze skały,
tej, której nie ma, lecz dlatego właśnie
twoja ręka biała –
pięć palców jak lot,
i jak obrona: starczy zamknąć oczy.

(*Biała ręka*, PA, s. 73)

Ręka pędząca ze snu i wskazująca drogę należy do matki, która w poemacie utożsamiona została z Ateną. Tak jak Orfeusz jest jednocześnie człowiekiem, Chrystusem i mitologicznym herosem, tak Atena funkcjonuje jako matka podmiotu, grecka bogini oraz Matka Boska:

Synku, jestem z tobą,
Twój Anioł Stróż – śmiertelny, lecz dopóki
jestem – osłonię, a za jeden uśmiech
uniosę wszystko; śpij, nic ci nie grozi
tej nocy czystej pod gwiazdami drogi,
zaufaj ojcu (. . .)

(*Noc otwartych powiek*, PA, s. 38)

Matka jest „śmiertelną” strażniczką syna, za której przyczyną wysłucha on rady ojca sugerującego, aby budował dom. Bez niej podmiot liryczny trwałby w przerażeniu. Matka to opiekunka łącząca w sobie cechy chrześcijańskie i antyczne.

Atena to nie tylko grecka bogini sztuki i mądrości – opiekowała się także miastami, była patronką ognia domowego i strażniczką rodziny. Jej rzymski odpowiednik stanowiła Minerwa. Związek zachodzący między Ateną (Minerwą) i Matką Boską, jaki można dostrzec

w poemacie *Pod Akroplem*, ma głębsze podłoże kulturowe. Wystarczy przypomnieć fakt, że rzymska bazylika Santa Maria sopra Minerva to kościół katolicki zbudowany na miejscu świątyni Minerwy. Postać Ateny (dziewicy, wojowniczk i strażniczki) zostaje przez poetę nałożona na figurę Matki Boskiej, ona zaś jest jednocześnie rodzicielką Boga i człowieka. Tego typu kontaminacja pozwala na sakralizację matki. *Pokład zapomnienia* i *Atena* wieńczą cykl. W pierwszym z liryków podmiot liryczny (Orfeusz, człowiek) mierzy się z Tanatosem symbolizującym lęk wobec śmierci. Przed jej grozą ratuje go matka:

Wymówiła imię...
i z miejsca jasność, dwa skrzydła jak głązy
zrosnięte pętki, jakby skalny sęp
sam w sobie rozpadł przed nieulekłą,
a wynurzy z maligny, omdlenia,
z rtęci gorączki, z wód węglanych ziemi
pierwszy głos ożył:
– To ja, synku, żyjesz?
Jestem przy tobie. Krzyczałeś tej nocy,
jakbyś się rodził. Śpij i we śnie spożywaj
ciało swej matki.
O, niewyczerpana
tętnico wieczna niezgłębionej ziemi
po puls ostatni – i tutaj przybyłaś
przez mroczne straże i masyw węgla,
jasnowidząca gołębico (...)

(*Pokład zapomnienia*, PA, s. 81)

Matka jest „nagą hostią głodu” (*Pokład zapomnienia*, PA, s. 82); syn żywi się nią, przyjmując w siebie jej świętość. Sformułowanie: „tętnica wieczna niezgłębionej ziemi”, przywodzi na myśl mity agrarne, wedle których ziemia staje się Matką (Tellus Mater)²⁷. Erich Neumann, analizując Jungowskie archetypy, twierdzi, że w „nieświadomości zbiorowej jawią się (...) w formie motywów mitologicznych”²⁸. Dopowiada także:

(...) człowiek pierwotny – niczym dziecko – apercypuje świat „mitologicznie”, to znaczy doświadcza on świata w znacznej mierze za sprawą imprintu obrazów archetypowych, które

²⁷ A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2008, s. 432.

²⁸ E. Neumann, *Wielka matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 23.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

projektuje na własne środowisko. Dziecko za pośrednictwem własnej matki doświadcza zrazu przede wszystkim archetypu Wielkiej Matki, rzeczywistości wszechpotężnej numinalnej Kobiecości, od której uzależnione jest wszystko i wszyscy, nie przeżywa jej jednak w formie namacalnej, obiektywnej rzeczywistości matki indywidualnej, konkretnej kobiety historycznej, w postaci której jawi mu się własna matka w chwili, gdy jego świadomość przyjdzie już bardziej zaawansowane fazy rozwoju²⁹.

Tadeusz Kijonka postępuje podobnie jak człowiek pierwotny. Pod warstwą mitów i odniesień znajduje się jednak realna postać – co więcej, choć matka zostaje wcielona w mit, w całej wielości swoich emanacji zachowuje własną odrębność:

(...) O, niepokalana,
litanio wieczna od pierwszej sylaby,
tobie Akropol wzniosę, na twą cześć,
stąd, z dna karbonu, z posągiem na szczycie
Ateny żywej, w słońcu i księżycu
(...)
Matko rozbitków – Ateno kopalń,
Matko spragnionych – Ateno potu
(...)
Matko bolesna, Ateno czarna –
nie pogrzebanych, nie rozgrzeszonych
Bogurodzico –
Ateno wiary,
po ostateczny dzień. Wniebowzięta
Ateno wody, ziemi, powietrza
Ateno życia
– – MATKO MOJA.

(Pokład zapomnienia, PA, s. 84)

Poeta sakralizuje i uniwersalizuje matkę, odwołując się w tym celu do litanii loretańskiej, której poetycką transfigurację tworzy. W tradycji chrześcijańskiej litania ta ma charakter przebłagalny, stanowi inwokację do Maryi, prośbę o wstawiennictwo³⁰. Podmiot liryczny modli

²⁹ Tamże, s. 25.

³⁰ R. Knapieński, hasło: *Litania*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 10, Lublin 2004, s. 1171.

się w intencji wszystkich i wszystkiego, jednak najważniejszą osobą w modlitwie okazuje się być on sam. „MATKO MOJA” – słowa zapiane wielkimi literami – wyróżniają się na tle całej modlitwy. Choć wszystkie intencje są ważne, to ta jedna, jednostkowa – syna wołającego do matki o pomoc – staje się najważniejsza. Człowiek pokonany przez ból, świadomość niekończącego się spektaklu umierania, może tylko paść na kolana i zawierzyć siebie matce:

Do domu, do domu,
wreszcie do domu wyznać jej – przegrałem –
wszystkimi łzami, z głową na kolanach,
w nieustającym krwotoku litanii,
aż sen z jej palców spłynie – pierwszy sen.

(*Atena*, PA, s. 86)

Kijonka wyrusza pod Akropol, chwalić i czcić Atenę:

I padłem na twarz:
bo stał – korona pod żagwią błękitu
(. . .)
O, moja
o, moja grudo skruszała popiołu –
Salve Atena!
Salve Atena!
Ave –

(*Atena*, PA, s. 88)

Matka jest animą³¹, która wpływa na kształt i spójność duszy mężczyzny, najważniejszym archetypem, pozwalającym męskiemu podmiotowi scalić własną podmiotowość. „Wszedłem do Aten w miejscu urodzenia// Spod hałd jałowych, lasem nocnych ogni” (*Atena*, PA, s. 87) – pisze Kijonka w utworze zamykającym poemat. Wskazuje tym samym źródło swojej podróży.

Przyimek prosty „w” pozwala określić pozycję, w jakiej znajduje się podmiot liryczny. Jest on w Atenach, ale Ateny znajdują się w „miejscu urodzenia”. Pierwotnym archetypicznym obrazem w poemacie jest Śląsk, na który składają się wspomnienia „hałd jałowych”, katastrof górniczych, wojny, małego braciszka, matki i ojca. Na tym, co pierwotne, Kijonka nadbudowuje to, co kulturowe. Tworzy pomnik matki-

³¹ M.L. von Franz, *Proces indywidualizacji*, w: C.G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2018, s. 243–260.

ŚLADY Z MIEJSCA URODZENIA

-Śląska, kobiety, Ateny, Matki Boskiej, aby za pośrednictwem archetypu uświecić matkę – jedyną, niepowtarzalną i jednostkową:

I zapłakałem na jej kolanach

Wszystkimi łzami.

– Co ci jest, synku?

– Nic, nic. Miałem sen.

(Atena, PA, s. 89)

STRESZCZENIE

Ślady z miejsca urodzenia. O poemacie *Pod Akropolem* Tadeusza Kijonki

Szkic stanowi próbę interpretacji poematu *Pod Akropolem*, w którym pozornie na plan pierwszy wysuwa się istniejąca w poezji Kijonki tendencja klasycyzująca. Poeta tworzy szczególny palimpsest, będący opowieścią osadzoną zarówno w mitologii (m.in. mit o Orfeuszu i Eurydyce), jak i w historii rodzinnej (Śląsk). Akropol jest dla poety miejscem mitycznym, punktem odniesienia w stosunku do rodzinnego Radlina. Śląski poeta, stwarzając mitologiczno-antyczny pejzaż, tworzy go za pośrednictwem przestrzeni swojskiej (np. szybów kopalnianych, hałd). Mała ojczyzna jest w sposobie lirycznego obrazowania Kijonki pejzażem pierwotnym. Istotna jest też tu zależność pomiędzy mitologią powszechną a domową.

SUMMARY

Traces from the place of birth. On Tadeusz Kijonka's *Pod Akropolem* [Under the Acropolis] poem

This essay will be an attempt of interpretation of the poem in which, seemingly, the most visible is present in Kijonka's entire poetry classicising tendency. The poet created a particular palimpsest, which became a story rooted both in the mythology (e.g., the Orpheus and Eurydice myth) and in family history (Silesia). Acropolis is for the poet a mythical place, a waypoint for his birthplace, Radlin. The Silesian poet creates a mythological and antic landscape through the familiar places (i.e., mineshafts, spoil tips). The little homeland is realised through the way of Kijonka's lyrical depiction of the primeval landscape. The relations between the general and domestic mythology is the subject of sketch.