

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 5 (2017)

ISSN 2353-4583

DOI: 10.24917/23534583.5.10

Jolanta Nawrot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Bronisław Maj – poeta oniryczny?

Stanisław Barańczak recenzując debiut książkowy Bronisława Maja – *Wiersze z 1980 roku* zauważył:

Przeważająca większość wierszy Maja stanowi zapis poetyckiego objawienia, iluminacji dającej chwilowy wgląd w tę czy inną rzecz samą w sobie; są to próby uchwycenia słowami momentu, gdy świat ujawnia przed nami swoje piękno czy ład i zarazem napomyka o rządzących nim groźnych prawach¹.

Epifania to termin religioznawczy oznaczający objawienie. W odniesieniu do literatury zastosował go James Joyce, określając w ten sposób momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty, rozmowy stają się w świadomości bohatera symbolami i nasiąkają różnorodnymi znaczeniami². Barańczak zauważa epifaniczny ton utworów debiutującego krakowskiego poety. Jest on dostrzegalny także w późniejszej twórczości Maja, dochodzi do niego specyficzne podejście do gatunku elegii i trenu, wpływające na oniryczność jego wierszy. Bronisław Maj w ciekawy, nieoczywisty i zindywidualizowany sposób ukazuje w swojej twórczości mechanizmy działania marzenia sennego.

Najintensywniejsza poetycka działalność twórcza Bronisława Maja przypada na lata 70., 80. i 90. XX wieku. Dwie jego ostatnie książki poetyckie, wydane na początku XXI wieku, to autorskie wybory wierszy w większości już wcześniej publikowanych, napisanych w latach 1973–1996 a zebranych w tomy: *Elegie, treny*,

¹ S. Barańczak, *24 epifanie Bronisława Maja*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988, s. 86.

² J. Sławiński, *Epifania*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 121–122. Epifanią w ujęciu modernistycznym zajął się Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Universitas, Kraków 2001). Odszedł od jej teologicznej definicji na rzecz szerszej rozumianej epifanii – jako wykładnika całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego. Badacz zauważa, że „epifaniczna poetyka jest literacką realizacją (czy wersją) formacyjnej cechy struktury myśli nowoczesnej, uznającej, że treść doświadczenia nie daje się odróżnić od warunków jej przejawiania się w owym doświadczeniu” (s. 10).

sny (Kraków 2003) i *Gołębia, Krupnicza, Bracka* (Kraków 2007). W latach 80. i 90. powstało też najwięcej publikacji krytycznoliterackich na temat poezji Maja oraz zaliczono go do najważniejszych i najciekawszych twórców drugiej połowy XX wieku. Nie analizowano wcześniej jego twórczości pod kątem obecnej w niej refleksji dotyczącej powinowactwa pomiędzy snem a poezją, a wydaje się, że jest to ciekawa perspektywa analityczna, pozwalająca inaczej spojrzeć na twórczość tego krakowskiego poety. Co więcej – obecnie jego wiersze są rzadko przywoływane i omawiane, co jest związane z tym, że Maj nie publikuje nowych utworów poetyckich. Uważam jednak, że warto przypominać tę poezję, która okazuje się niejednoznaczna i ciągle można odkrywać w niej coś nowego, na przykład jej korzenie oniryczne. W niniejszym artykule zajmę się więc analizą utworów poetyckich Maja, zastanawiając się, jaką rolę odgrywa w nich marzenie senne.

Sen, jeden z najdawniejszych motywów literackich, może należeć do struktury dzieła literackiego, wpływać na język przekazu i jego sens. Choć interpretacja marzeń sennych nie daje jednoznacznych odpowiedzi, to wyzwala zdolność poznawczą wynikającą z chęci dotarcia do prawdy o człowieku, do ujawnienia jego pragnień i lęków. „Sen w literaturze jest swoistym przekładem, transpozycją zjawisk (nie) świadomościowych na literackie. I na odwrót: nasze marzenia senne, wykorzystując materiał fabularny oraz symboliczny literatury, często rządzą się konwencjami literackimi modnymi w epoce” – piszą redaktorzy we wstępie do książki *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*³. Przy czym w badaniach literaturoznawczych warto pamiętać o rozróżnieniu na sen-spanie i sen-śnienie, o czym przypomina Katarzyna Wądołny-Tatar. Jest ono ważne, ponieważ sen-śnienie „prze staje być jedynie nastrojowym ozdobnikiem, ale ogarnia i organizuje cały świat przedstawiony w dziele, wpływa również na kompozycję utworu”⁴.

Bronisław Maj w swojej poezji wraca niejako do źródła snów-śnień – do łączenia pamięci i wyobraźni. Tym samym sprzeciwia się on procesowi zapominania, a stara się utrwalić to, co ulotne, trudno dostrzegalne, przetworzyć tradycję oniryczną tak, by ukazać postrzeganie świata, by odsłonić własne strategie poznawcze. Zdaniem Mariana Stali twórczość Maja jest „przede wszystkim uobecnieniem sytuacji ludzkiej, przestrzeni istniejącej między człowiekiem a człowiekiem, i człowiekiem a światem. To ją określa najmocniej, to każe wybrać konkretny sposób mówienia”⁵. Ponadto marzenie senne wiąże się u Maja z figurą zmęczenia, swoistego przesilenia wrażliwości wynikającego ze zrozumienia, że najostrej można widzieć wtedy, kiedy nie jest się w stanie ciągłej czujności, ale przyjmuje się wszystko, co niejako samo się jawi. Paradoksalnie, marzenie senne pozwala uporządkować własne doświadczenia. W tomikach Maja, wyborach wierszy i w pojedynczych utworach zawarte jest także dążenie do homeostazy rozumianej jako równowaga tematyczno-warsztatowa.

³ *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999, s. 5.

⁴ K. Wądołny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 136.

⁵ M. Stala, *Źródło. O poezji Bronisława Maja*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991, s. 215.

Warsztat literacki Bronisława Maja

Poezja Bronisława Maja charakteryzuje się oszczędnością słów, powstaje z prawdziwej potrzeby pisania. Maj konsekwentnie podąża raz wybraną przez siebie drogą twórczą, wyznaczoną już w pierwszych utworach. Polega ona na dbałości o to, aby wiersze nie były wtórne i nieaktualne, lecz by odnosiły się do tego, co ważne dla niego i wspólnoty, w której funkcjonuje. Maj postrzega poezję jako swoisty kod porozumienia pomiędzy „ja” a „światem”, wcale niedążący do uproszczenia, ale do czystości i uczciwości przekazu. Z tego powodu Julian Kornhauser swój szkic o twórczości Maja zatytułował *Najmniej słów*. Krytyk notuje, że poeta ten „zwraca się ku szczęściu, aby nie kłamać”⁶ właśnie poprzez bezpośrednie wyznania i atmosferę ciągłego bycia w stanie skupienia. Jest to tym ciekawsze, że:

Společnie zdeterminowany bohater wierszy poetów pokolenia '68 postrzegał swój los jako funkcję systemu ideologicznego i bez trudu mógł zyskać poczucie więzi z każdym innym „szarym człowiekiem”, bytującym w tym samym kraju i mówiącym tym samym – nowomową skażonym – językiem. Poeci z tzw. Nowych Roczników, z którymi Maja łączy generacyjna metryka, z poczucia takiej wspólnoty pragnęli się wyzwolić. Chronili się w swym prywatnym świecie i, wędrując tropami wyobraźni, snu, autotematycznej refleksji, budowali w wierszach perspektywę „monady” (...)⁷.

Czym jeszcze charakteryzuje się warsztat literacki Maja? Poeta kreuje określony podmiot liryczny, który zawsze jest ten sam, choć zmienia się w wyniku przeżytych doświadczeń. Stosuje przeważnie „ja” liryczne i technikę opisu. Wiersze przypominają notatki z poczynionych obserwacji czy zapiski wspomnień i przemyśleń. Ważna jest kompozycja pojedynczych utworów poetyckich, tomików i wyborów. Kornhauser analizując tom *Wspólne powietrze*, formułuje myśl: „Poeta nie pisze wierszy pojedynczych. Są podobne do siebie, nawet brak tytułów o tym świadczy”⁸.

Jak zauważa Piotr Śliwiński, *Elegie, treny, sny* to stare wiersze Maja ułożone w zupełnie inną historię. Poeta burzy chronologiczny układ utworów, choć jednocześnie wykorzystuje tytuły zbiorów, co sam podkreśla w *Notce od autora*. Pierwszą serię wierszy Maj zatytułował: *Obcy*. Potem idą tytuły jego tomików: *Wspólne powietrze*, *Album rodzinny*, *Zagłada Świętego Miasta*, *Zmęczenie*, *Światło*. W końcowej *Różnicy czasu* znajdują się wiersze do tej pory niedrukowane. Poeta przechodzi zatem od samotności i poczucia wyobcowania do cieszenia się z życia w zbiorowości oraz funkcjonowania na granicy światła i ciemności⁹. Widać, że nie bez znaczenia jest dla poety układ wierszy w wyborze *Elegie, treny, sny*. Poszczególne serie wierszy różnią się między sobą, przedstawiają odmienne, choć dialogujące ze sobą, wizje snu.

⁶ J. Kornhauser, *Najmniej słów*, [w:] tegoż, *Światło wewnętrzne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 223–229.

⁷ A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Bronisław Maj: „Wdychamy jedno powietrze”*, [w:] tychże, *Poezja polska po 1968 roku*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2000, s. 89.

⁸ J. Kornhauser, *Najmniej słów...*, s. 227.

⁹ Zob. P. Śliwiński, *Elegie, treny, sny, Maj, Bronisław*, <http://wyborcza.pl/1,75517,1543276.html> [dostęp: 28.03.2016].

Obcy

W części *Obcy* wyboru *Elegie, treny, sny* pojawiają się „piosenki”: *Piosenka na gwiazdkę, Zaśpiewajmy piosenkę miłości* i *Piosenka o płatku śniegu*. Oprócz *Wigilii* są to jedyne w tej części utwory posiadające tytuł. Co więcej, są to cztery wczesne wiersze, niewłączone do poprzednich tomów. Niektóre pozostałe utwory poetyckie posiadają odwołania do śpiewu: „śpiewamy razem po męsku przyjmujemy nagłe odkrycie/ że mamy po dwadzieścia lat kolorowe powietrze/ już nie dławi”¹⁰, „patrzyć w przeczyste błękitne niebo/ które śpiewa cichutko/ jak niewidzialny ptak” (s. 13). W wielu utworach pojawiają się powtórzenia całych wersów i paralelizmy.

Charakterystyczne dla Maja jest wykorzystywanie motywu nocy, tworzenie atmosfery znanej z nokturnów: „Ta noc – z prawdziwym mistrzostwem/ ani na moment nie przeciągając struny/ wycisnęła ze mnie wszystko rozgniotła” (s. 15). Pomimo stosunkowo krótkich utworów, nieprzekraczających jednej strony, odnosi się wrażenie kołysania, uspokajania. Maj najprawdopodobniej nawiązuje w tej części wyboru wierszy do tradycji świąt Bożego Narodzenia i narosłych wokół nich konotacji. Podstawą chrześcijaństwa jest wiara w zmartwychwstanie z łaski Boga, czyli budzenie się do ponownego życia. Dlatego też wiele razy pojawia się słowo „miłość”. Podmiot liryczny tych utworów w czasie mentalnej podróży dąży do „najczystszej źródła”, co wiąże się ze zmęczeniem: „Jestem zmęczony/ ale nie mogę zasnąć/ nie mogę wypluć smaku tego dnia” (s. 21). Sen jawi się jako wybawienie od procesu inwazyjnego zadomawiania się w innych. Kiedy podmiot liryczny mówi: „mówiłem ich słowami/ chodziłem ich ulicami”, znaczy to, że nie potrafi się z „nimi” w pełni utożsamić, pozostaje podział na „ich” i na „mnie”. Na przykładzie wierszy zawartych w tej części widać, że marzenie senne jest u Maja zarówno wspólnotowe, jak i osobiste. Może być powrotem do siebie, własnego indywidualizmu, oddychaniem samym sobą, jak w utworze*** (*Czy mam prawo do przeszukiwania*) (s. 29), a także komunikatem kierowanym do innych ludzi.

Wspólne powietrze

W części *Wspólne powietrze* Maj przedstawia kolejny wymiar snu: marzenie senne pomaga przenikać się pamięci i wyobraźni, kształtuje tożsamość, uszczegółowia wspomnienia. Stąd tyle nazw własnych i odniesień do życia osobistego: „Wychodząc rano, niby przypadkiem, zostawiła/ подарowane wczoraj konwalie i ciągle napełnia pokój/ mrocznym zapachem ta noc” (s. 36); „Wieczorem na Dworcu Głównym w Krakowie: troje żebrzących/ Cyganiątek” (s. 34). Ta część stanowi właściwy zbiór epifanii, o których pisał Barańczak. Wszystko zaczyna się od powrotu do dzieciństwa, cofnięcia w czasie. Pierwszy utwór z tej serii rozpoczyna się tak:

Czy mam prawo do przeszukiwania
czasu? do czasu utraconego? Więc
od kiedy? – Mój pociąg dudni

¹⁰ B. Maj, *** (*Nasze wieczory – morze morze wódki przybiera*), [w:] tegoż, *Elegie, treny, sny*, Znak, Kraków 2003, s. 11. Wszystkie (z wyjątkiem dwóch) przywoływane w artykule utwory poetyckie Maja pochodzą z tej samej publikacji, więc przy kolejnych cytatach podaję tylko w nawiasie numery stron.

na rozjazdach, stoję w oknie
z twarzą w wilgotnym wietrze: widzę
senne miasteczka wyłaniające się raptem i –
i znikające tak szybko jakby nie całkiem
istniały (s. 29).

Podmiot liryczny odbywa więc kolejną podróż: z „obcego” staje się pełnym uczestnikiem świata. Obserwuje go jak dziecko, które jest „na progu/ tajemnicy/ otwartej” (s. 32) i chce pojąć to, co go otacza. Tutaj metafora podróży oznacza dążenie do stania się świadomym człowiekiem, osobą o stabilnej tożsamości. Bóg jest przywoływany bezpośrednio. Radość z istnienia i wrastania w życie podszyta jest jednak niepokojem: „(...) tak się złożyło, że jestem/ szczęśliwy, dziękować Bogu, dziękować/ komukolwiek, dziękować każdym oddechem/ wydartym rozpaczy/ wciąż wydzieranym/ ogromnej lodowatej pustce, w której/ wiatr tylko/ żyje” (s. 35). W wierszu rozrachunkowym *Znaki* czytamy: „(...) Tyle/ pożądań, lęku, snów, trudu, bólu, nadziei, rozpaczy – nigdy/ nie wysłowionych” (s. 38). Podmiot liryczny zmagają się z niemożliwością wysłowienia. Marzenie senne jest istotnym, mocno przeżywanym ludzkim doświadczeniem, które ma wpływ na świat jawy, wręcz nie ma pomiędzy nim a „ból”, „trudem” czy „nadzieją” żadnych granic. Sen wymieniający jest razem z nimi jednym tchem. W utworze tym poeta podkreśla intensywność pragnienia i, paradoksalnie, pokory wobec tego, co przynosi los.

Oprócz Hypnosa pojawia się u Maja także Tanatos; ich braterstwo jest w jego wierszach widoczne, choć refleksje na temat śmierci są u poety niezwykle subtelne jak w przywołanym przez Dariusza Tomasza Lebiodę utworze *** (*Ważka przygwożdżona do ścieżki*) (s. 44). W dalszych utworach Maj coraz bardziej zagłębia się w swoją pamięć autobiograficzną¹¹:

Dziś, z niesamowitą wyrazistością: okrągła, gruba, z mosiężnymi guzami, wygładzona przez wiele rąk, poręcz wypastowanych schodów w szkole na Drewnowskiej: teraz, we śnie, dotykam jej pełniej i realniej niż wtedy, gdy, biegnąc, przesuwałem po niej ręką: bezmyślnie, nieświadomie, zajęty czymś innym, bardzo ważnym. Nie pamiętam, czym (...) (s. 49).

W tym wierszu znajduje się również sformułowanie: „Nawet śniąc nie wybieram, nagle jestem/ wybrany i ożywiam. To, co jedynie istotne”. Mowa więc o przywoływaniu z pamięci tego, co wydaje się najważniejsze w procesie kształtowania własnej osobowości. Według Maja poezja powinna sytuować się blisko rzeczywistości i zmian, które zachodzą w człowieku. Funkcja archiwizacyjna pamięci¹² jest

¹¹ Tomasz Maruszewski definiuje pamięć autobiograficzną jako pamięć deklaratywną odnoszącą się do własnej przeszłości. Oznacza to, że zawarte w niej wspomnienia są zapisywane w postaci konkretnych lub abstrakcyjnych informacji angażujących język. Pamięć autobiograficzna jest silnie związana z emocjami, treści w niej zawarte wpływają na kształtowanie się poczucia tożsamości i samooceny jednostki. Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 31–38.

¹² Wyróżnia się trzy podstawowe funkcje pamięci: kodowanie (rejestrowanie), magazynowanie i odtwarzanie. Ze względu na czas przechowywania informacji w magazynie

możliwa dzięki ugruntowywaniu się wspomnień w snach, chociaż poeta ma świadomość, że istnieje ryzyko życia samą pamięcią, będącą trudną do kontrolowania: „(...) Opisać:/ wieczór, drogę, chmury wron i pociąg, wszystko,/ co było. Reszta nie istnieje. To/ tylko pamięć. Tylko moja/ pamięć, ja, nie do opisanía” (s. 50). Człowiek jest więc sobą, dopóki pamięta. Przy czym wspomnienia, wręcz zmysłowo odczuwane, mogą być przywoływane za pomocą bodźca na kształt proustowskiej magdalenki¹³: „Potem wystarczy/ tylko kilka kropel na policzkach,/ abys ją miał przy sobie” (s. 52). Z drugiej strony pamięć według Maja stanowi byt istniejący poza ludźmi. W wierszu *** (*To zdarza się zawsze, kiedy widzę nad sobą*) poeta przywołuje uczucie, jakiego doznaje się pod wpływem widoku przelatującego samolotu (s. 51). Maj stosuje tu poetycką technikę przybliżania, która w przemyśle filmowym jest możliwa dzięki kamerze. Bohater liryczny pod wpływem filmów katastroficznych boi się widoku latającej maszyny z wieloma osobami w środku. Po uspokojeniu się konstatuje:

(...) Gdy potem,
już spokojny, myślę o zdumiewającej wędrowce,
jaką odbyła moja pamięć, gdyśmy się jeszcze nie znali –
słyszę nagle paniczny stukot mojego serca:
starszy niż serce,
niż ja sam,
niż pamięć.

Skąd owa wieczność „stukotu serca” pochodzi? Być może z ciągłości życia jako takiego lub z trwałości uczucia miłości, ponieważ w utworze pojawia się adresat liryczny, ale nieokreślony: „gdyśmy się jeszcze nie znali”. Zresztą, bicie serca pojawia się u Maja także w kolejnych utworach. Odmierza ono czas jak zegar. *Tempus* jest motywem przywoływanym często przez tego poetę, szczególnie wrażliwego na przemijanie. Ryszard Kazimierz Przybylski dowodzi, że refleksje nad zagadką bytu nie zawsze stawiane są w wierszach wprost, ale wynikają z opisanych obserwacji. Określa więc Maja jako poetę metafizycznego¹⁴, zaznaczając: „Metafizyka nie jest uniwersalnym kluczem zdolnym rozwiązać wszelkie tajemnice. Pozostaje nieustannym, wciąż od nowa formułowanym, pytaniem. Poszukiwaniem. Jest taka, z pewnością, w poezji Maja”.

Elegia razem z pieśnią, sonetem czy epigramatem, to jeden z ulubionych gatunków poetów metafizycznych. To forma liryki bezpośredniej, spokrewniona z trenem, która wywodzi się z antyku. Jest kojarzona z tematyką poważną, na ogół żalobną, choć nie musi jej podejmować, ponieważ elegie dzieli się ze względu na

pamięciowym pamięć dzieli się na ultrakrótką, krótkotrwałą i trwałą. Zob. T. Maruszewski, *Psychologia poznania. Umysł i świat*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2011, s. 135–162.

¹³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 56–59. Jest to fragment opisujący reminiscencję wywołaną smakiem magdalenki zamoczonej w herbacie.

¹⁴ R.K. Przybylski, *Poeta w krajobrazie metafizycznym. O poezji Bronisława Maja*, „W drodze” 1984, nr 1, s. 88–95.

tematykę również na: patriotyczne, miłosne, refleksyjne czy żartobliwe. Gatunek ten charakteryzuje specyficzna tonacja: tkliwość, rzewność, czułość, łagodność, subtelność oraz nastrój smutku, żalu, tęsknoty i nostalgii, prostota stylu i oszczędność środków artystycznych¹⁵. Zdaje się, że Bronisław Maj wykorzystuje w swojej twórczości tradycję elegii, ale raczej można mówić w jego przypadku o tonie elegijnym i metaforycznym rozumieniu tego gatunku poetyckiego, a nie o elegiach *sensu stricto*. Zresztą już „w poezji dwudziestowiecznej termin «elegia» zaczął określać nie utwory o pewnej strukturze gatunkowej, lecz o pewnym tonie emocjonalnym, spokojne medytacje (np. elegie Iwaszkiewicza)” jak piszą autorzy *Zarysu teorii literatury*¹⁶. Natomiast Anna Legeżyńska definiuje elegijność jako „aurę emocjonalną wiersza, która buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”¹⁷. Badaczka zauważa przy tym, że stale poszerza się elegijność o refleksje filozoficzne i metafizyczne. Niekoniecznie muszą one prowadzić do wniosków pesymistycznych: „Elegijny gest pożegnania staje się bowiem nauką akceptacji życia wraz z nieodłącznym od tego życia cierpieniem”¹⁸. Ta kategoria estetyczna wcale nie musi objawiać się w stylu wysokim, którego Maj nie stosuje. W jego przypadku można mówić raczej o powadze w pisaniu o sprawach poważnych, ostatecznych. Poecie towarzyszy stan szczególnego poruszenia umysłu wynikający ze świadomości jednorazowości egzystencji, chęci dotarcia do jej sensu, co widać w poniższym wierszu. Najważniejsze jest to, co bliskie, odczuwalne, proste, tak zwyczajne i powszechne, że często niezauważalne. Codziennosc ma w sobie prawdopodobną wzniosłość.

Elegijny charakter wierszy Maja nie przypomina *Elegii uśpienia* Józefa Czechowicza¹⁹. Sen to dla Maja nie kraina Arkadii i zapomnienia, chwilowe ukojenie czy swobodna, niczym nieograniczona, praca wyobraźni. Marzenie senne przenika się tu z realizmem i pomaga przejść z afirmacyjnej elegijności łączącej rozproszenie z pełnią ku poczuciu pustki, które można dostrzec w utworach poety nawiązujących do tradycji trenu. Znajdują się one w części *Album rodzinny*.

Album rodzinny

Sześć wierszy z tej serii zostało opatrzonych dedykacjami zawierającymi inicjały zmarłej osoby i przybliżoną datę jej śmierci, na przykład: „K. F., Środa Popielcowa 1990” przed utworem *Nad wodą* (s. 68). Wiersz ten został poświęcony pamięci Kornela Filipowicza, który zmarł w okresie Wielkiego Postu 28 lutego 1990 roku w Krakowie. Powtarzany w nim czasownik „jest” kontrastuje z faktem, że bohaterka

¹⁵ M. Semczuk, *Elegia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 269–270.

¹⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 314.

¹⁷ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1999, s. 17. Badaczka analizuje elegijność w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka.

¹⁸ Tamże, s. 35.

¹⁹ J. Czechowicz, *Elegia uśpienia*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. 64–65.

wiersza nie ma już wśród żywych i dlatego „śmierć/ patrzy w wodę”. Maj zawsze posługuje się wierszem nieregularnym, najczęściej z interpunkcją, i korzysta z przerytwni. Dzięki temu środkowi stylistycznemu w *Nad wodą* poeta nadbudowuje znaczenia: „na wodzie, wszystko ginie: wszystko, niepowstrzymane/ wraca: ruch, bieg, czas, pamięć ból”. Ponadto, ma on upodobanie do dwukropków i myślników, które pomagają dopowiadać i otwierają na szczegóły. W tym utworze pokazują one moc wiru wodnego jako metafory śmierci i przemijania, stanowiąc odwołanie do Heraklitejskiego *panta rhei*. Maj ma niezwykłą zdolność komponowania poetyckich obrazów. Widzimy w znieruchomiałej wodzie „siwego mężczyznę, wciąż pięknego, z wędką w dłoniach”, który spokojnie wpatruje się w spławik. Nagle bohater wiersza łowi rybę i porządek zostaje zaburzony, zaczyna się walka życia ze śmiercią. Ten obraz można rozumieć na kilku poziomach: jako poetycką czynność przypominania i utrwalania zmarłego, jako harmonię w funkcjonowaniu przyrody, której śmiertelny człowiek jest częścią oraz jako przedstawienie tego, w jaki sposób pamiętamy, czyli obrazowo. Za pomocą obrazów poetyckich Maj próbuje przepracować śmierć osób, które były dla autora ważne. Dzięki nim poeta oswaja się także z koniecznością dokonania własnego „gestu pożegnania”. Anna Legeżyńska pisze: „Ostatecznym celem rachunków elegijnych jest przygotowanie się do spotkania ze śmiercią”²⁰.

Bronisław Maj nazywa swój wybór wierszy *Elegie, treny, sny*, choć podobnie jak w przypadku elegii, nie trzyma się klasycystycznie rozumianej definicji gatunku. Nie ma u niego pięciu części kompozycyjnych: *exordium* – wyjawienia przyczyny bólu, *laudatio*, czyli pochwały osoby zmarłej i wyszczególnienia jej zasług, *comploratio*, czyli płaczu, *consolatio* – próby pocieszenia – oraz *exhortatio*, a więc moralnego pouczenia, choć wymienione elementy pojawiają się z różną intensywnością. Są one bowiem charakterystyczne dla wszelkiego pisania o śmierci. Maj odnosi się do własnych przeżyć, ale porusza również uniwersalny wymiar umierania: „Wreszcie kończy się drewno, dogorywanie/ płomieni. A mówi się także: dogorywa/ człowiek” (s. 63). W tej części wyboru, w rytmie wersów spokojnych, choć zanurzonych w poczuciu bezradności, poeta operuje ciszą, ukazuje śmierć jako zdarzenie oniryczne „słowem malowane”, prowadzące do pustki będącej doświadczeniem wszystkich ludzi, którzy kiedykolwiek kogoś kochali: „Jeszcze nikt nie wierzy/ w to, co się właśnie staje, już/ się stało, niepostrzeżenie, ale wciąż/ ta cisza” (s. 67).

Zagłada Świętego Miasta

Andrzej Kaliszewski pisał kiedyś o poezji młodego Maja:

Mistrzami tej liryki są Rilke, Mastres a zwłaszcza Jastrun – badacz metafizyki chwil i przemijania. Jastrun a także Miłosz jest bliski Majowi, jeśli idzie o samo ukształtowanie wiersza na poziomie zdania: regularna, ładna fraza, logiczne ciągi zdaniowe, tok wypowiedzi powszedni, ale i dostojny, pełen niepretensjonalnej powagi, nie ulegający pokusom elipsy. To poezja, którą się czyta i czuje, a nie rozszyfrowuje bez końca – jej głębia jest głębią sensu, nie: zapisu²¹.

²⁰ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania...*, s. 32.

²¹ A. Kaliszewski, *Przełamać ciszę*, „Pismo” 1983, nr 4, s. 115. Maj nie ukrywa także swoich młodzieńczych inspiracji Julianem Przybosiem, Julianem Tuwimem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Grochowiakiem, Tadeuszem Różewiczem, Andrzejem Bursą i Rafałem Wojacz-

Należy też dodać, że wczesny i późniejszy Maj nawiązuje w swojej twórczości do Peiperowskiego układu rozkwitania: „Kluczową rolę spełnia w utworze ostatni wers. Poprzednie dystychy wiersza są przygotowaniem do napisania tego ostatniego zdania, swoistym namysłem”²². Występuje u niego motyw miasta, pociągu oraz charakterystyczna dla Nowej Fali metafora oddechu, tchnienia. To istotne symbole oniryczne, analizowane w sennikach. Kunsztowność w prostocie wyrazu pozwala Majowi marzenie senne uczynić kanwą swojej postawy etycznej i religijnej. Słowo poetyckie przestaje być dla niego celem nadrzędnym, a estetyka wiersza nie jest najważniejsza. Bardziej liczy się precyzja wysłowienia niż ornamentyka²³. Sen nie służy uatrakcyjnieniu poetyckiej formy, ale ma wymiar epistemologiczny. Zbliża się więc Maj do romantycznego rozumienia snu jako siły wyzwalającej zdolność głębszego postrzegania świata, do przekonania, że nie wszystko da się poznać intelektualnie. Odróżnia go jednak od romantyków postawa pokory. Choć Maja charakteryzuje dziecięcy wręcz zachwyt nad światem, bywa, że pojawiają się u niego przemyślenia pesymistyczne. Przy czym droga ku światłu ciągle pozostaje otwarta. Tak jest w części *Zagłada Świętego Miasta* omawianego wyboru, przesiąkniętej atmosferą coraz większego zmęczenia.

Jest ono spowodowane nijakością współczesności, skażeniem kłamstwem, bylejakością miasta. Ścisłe: Krakowa, który symbolizuje cały kraj, jak w wierszu o incipicie *** (*To miasto umarło. Niebieskie tramwaje jęczą*). Przy czym poeta jest świadomy etyczności poezji.

To miasto umarło. Niebieskie tramwaje jęczą
na zakrętach, nerwowo szary tłum nie mieści się
na ulicach, z neonów spływa kolorowe światło, są głosy,
kurz i dym spalin. To miasto umarło, od kiedy zrozumiałeś,
jak łatwo może umrzeć. (...)

(...) Z każdym żegnać się tak, jak na zawsze,
to znaczy być dobrym, wybaczać. Nie odkładać na jutro,
nie tłumić słów ważnych i wielkich, może nie być
czasu, nie być przestrzeni Nie będzie już
innej miłości. To miasto jest
wszędzie (s. 89).

Sformułowanie „To miasto jest wszędzie” przywodzi na myśl zapowiedź katastrofy. Jednakże owa totalność miasta w ostatnim wierszu tej części zyskuje wymowę optymistyczną: „wyznaczając porządek, sens i kierunki stron/ świata – rozchodziły się: na zachód/ Szewska, na północ Floriańska,/ na wschód Mikołajska,/ na południe Grodzka” (s. 92). Maj swoje chwilowe rozczarowanie wyraża, na co zwraca uwagę Rafał Grupiński, poprzez związki wyrazowe takie

kiem, o czym mówi w rozmowie z Jackiem Podsiadłą. Zob. *Dopowiedzenia: Bronisław Maj*, <http://stronypoezji.pl/dopowiedzenia/bronislaw-maj/> [dostęp: 29.03.2016].

²² J. Sikora, *Sprawy ostateczne w młodej poezji polskiej*, „Studia Teologiczne” 1991, nr 9, s. 331.

²³ Tamże, s. 335.

jak „pusta epoka”, „epoka przejściowa”²⁴. Podmiot liryczny w pewnym momencie mówi nawet: „Ktoś inny, kiedyś, może mój syn, jego/ czystość – zachwyty i myśli, kiedyś: poniżająca nadzieja/ ludzi tej epoki”. Utożsamia się więc, solidaryzuje z innymi ludźmi żyjącymi w tym samym czasie. Słowo „epoka” brzmi obco, wrogo, pochodzi jakby z innego rejestru, jest sztuczne, patetyczne i pozbawione prawdziwego znaczenia. Lęk przed nowomową widać chociażby w wierszu *** (*Kto da świadectwo tym czasom?*), jednym z nielicznych o tak wyraźnym nacechowaniu politycznym: „mówię «sprawiedliwość», a myślę o mrocznym szczęściu zemsty,/ mówię «godność», a pragnę narzucenia swej woli,/ mówię «troska», a myślę «my» i «oni»,/ i – «co ze mną zrobili»” (s. 80). Bohater liryczny tej części oddycha „wspólnym powietrzem”, ale dusząc się.

Zmęczenie

Bronisław Maj jest poetą miejskim i miasto jest dla niego przestrzenią oniryczną. Nie unika jednak odniesień do świata przyrody. Sen jest bowiem podporządkowany naturze, jej rytmowi, oraz tkwi w fizjologii człowieka.

Osiedle: beton, ślepe góry
 bloków – zatopione w nocy. Śpią
 cisi, ciemni, mali – wydziedziczeni królowie
 ziemi, śpią: wydziedziczeni teraz nawet z imion,
 losów, pamięci. Bezpańskie ciała
 i oddechy, krew, pot i łzy; ociemniałe
 potomstwo światłości, zbuntowane, rzucone
 na wznak, bezbronni: śpią, budzą się
 demony, sfora snów, głodna
 nicłość: jasnowidzące, niewidzialne, nienasycone
 ćmy – zlatują się
 do ciemności (s. 102).

Przytoczony powyżej wiersz pt. „*Po huku, po szumie, po trudzie*” jest nawiązaniem do jednego z *Liryków lozańskich* Adama Mickiewicza *** (*Gęby za lud krzyczące*)²⁵, z którego frazę Maj zaczerpnął jako tytuł swojego utworu. Utwór Mickiewicza mówi o zaniku pamięci społecznej o ważnych wydarzeniach, o przemijaniu jednostek „za lud krzyczących”, „lud bawiących” i za „lud walczących”, w tym o zapomnieniu imion faktycznych bohaterów. Wynika to z procesualności dziejów i ciągłych powrotów do spokojnych, pracowitych czasów, kiedy to biorą dziedzictwo „cisi, ciemni, mali ludzie”, czyli „lud”, a więc nie rewolucjoniści i intelektualści, ale osoby przeciętne, niewyróżniające się, przyjmujące postawę konformistyczną. W tej pięciowersowej miniaturze polskiego romantyka panuje atmosfera pogodzenia się z przewidywalnym biegiem historii, ale i atmosfera grozy: „Ręce za lud walczące sam lud poobcina”. Maj zaś „cichych, ciemnych i małych” nazywa „wydziedziczonymi królami ziemi”. Śpią oni w blokowiskach, najprawdopodobniej po dniu wypełnionym

²⁴ R. Grupiński, *Poniżająca nadzieja tej epoki*, „W Drodze” 1987, nr 10/11, s. 168.

²⁵ A. Mickiewicz, *** (*Gęby za lud krzyczące*), [w:] tegoż, *Wiersze i powieści poetyckie*, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 367.

ciężką pracą, są pozbawieni integralnej tożsamości. Nie odpoczywają nawet w nocy, ponieważ wtedy dopadają ich „demony, sfera snów, głodna nicość”. Maj nawiązuje do znanej ryciny Francisca Goi *Gdy rozum śpi, budzą się demony*²⁶, wykonanej między 1797 a 1798 rokiem, która obrazuje lęk przed nieprzewidywalnością snu.

Tymczasem nowoczesny racjonalizm rodzi się ze spotkania ze snem: Kartezjusz stworzył swój system filozoficzny pod wpływem marzeń sennych. Filozof Zbigniew Mikołajko wyjaśnia oświeceniową niechęć do snu w ten sposób: „(...) sen podpowiada rozumowi i może dlatego rozum, nie chcąc mu nic zawdzięczać, odtrąca go i lekceważy. Nie chce się przyznać, że czerpie ze snu”²⁷. Jednocześnie sen pośrednio okazuje się dowodem na pracę myśli; między innymi z niego Kartezjusz wyprowadza swój racjonalizm: „Jeśli wątpię, jeśli błędzę, jeśli śnię nawet, to zawsze w tej sytuacji myślę. A jeśli myśl istnieje, to musi być również ktoś, kto myśli”²⁸. Maj zaś z empatią, ale i lekką ironią, zwraca uwagę na bezbronność śpiących, ich swoistą „bezpieczeństwo” w trakcie snu, ponieważ są „ociemniałym potomstwem światłości”. Królują w czasie dnia, a w nocy muszą poddać się niekontrolowanej i zachłannej mocy snu. Zbliży się w tym utworze Maj do myślenia o marzeniu sennym Ericha Fromma, który uważał, że we śnie możemy być inni, niż w rzeczywistości²⁹. Podmiot liryczny utworu mówi bowiem o śpiących: „wydziedziczeni nawet z imion, / losów, pamięci”. Przygląda się im z zewnątrz, wychodząc od miejsca, w którym śpią: bloków. Maj podkreśla, że sen jest sferą indywidualną, choć groźną, ponieważ dużą rolę odgrywa w niej wyobraźnia uwalniająca także ciemną stronę ludzkiej osobowości. Być może pobrzmiewa też w tym wierszu znane chociażby z tomu Stanisława Barańczaka *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*³⁰ przekonanie, że miasto jest przestrzenią deindywidualizacji jednostki. Sen byłby więc powrotem do siebie. Przekształcenie związku frazeologicznego: „ćmy – zlatują się / do ciemności” zamiast „lecieć jak ćma do światła” (pędzić gdzieś na oślep, bez zastanowienia, nieostrożnie) może być nawiązaniem do upiorów z ryciny Goi przypominających sowy i nietoperze. Dlatego też pojawia się u Maja przenośnia „sfera snów” nadająca marzeniom sennym cechy zwierzęce, złowrogie.

Sen, jak już wspomniałam, przez Maja sytuowany obok elegii i trenu, stanowi jakby trzeci etap wiary, co widać w utworze *Dobranoc* (s. 105). Na początku podmiot liryczny opisuje proces zasypiania.

Powolne zapadanie w sen: bez bólu,
łagodnie odłączają się ode mnie, odpływają
tak daleko, że przestają już cokolwiek
znaczyć: stół, fotografie za szkłem – twarze
umarłych i żywych, ściany mojego pokoju, ulice

²⁶ Inne tłumaczenie tytułu: *Kiedy rozum śpi, budzą się upiory*.

²⁷ Z. Mikołajko, D. Kowalska, *Rozmowa 1. W objęciach snu*, [w:] tychże, *Jak błędzić skutecznie. Prof. Zbigniew Mikołajko w rozmowie z Dorotą Kowalską*, Iskry, Warszawa 2013, s. 11.

²⁸ Tamże.

²⁹ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 53.

³⁰ S. Barańczak, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Wydawnictwo Kos, Kraków 1980.

świętego miasta otrutego dymami i kłamstwem,
 prawda, pamięć i strach, ciało i krew, Jego
 przebity bok, słowa mojego
 języka. (...)

Później swoje refleksje i rezultat tego procesu.

(...) Coraz dalej: już nikt nie może
 mnie dotknąć, zranić, ocalić. Nikt,
 nigdy, nikomu. Unoś mnie, wodo
 wielka, z tej ciemności i pustki
 w pustkę i ciemność.

Pojawiają się znowu charakterystyczne dla Maja wyliczenia. Dowodzą one kruchości pozornie tylko niepodzielnego świata. Rzeczywistość ma bowiem dla Maja strukturę ziarnistą³¹. Podmiot liryczny tego wiersza jest złączony z Jezusem Chrystusem i jego cierpieniem na krzyżu. Podaje rekwizyty ze swojego świata, którymi są zarówno przedmioty, jak i zapamiętane osoby, przestrzenie, wartości, uczucia i język. Stają się one coraz mniej rzeczywiste, niepodatne na fizyczność. Fragmentaryczność świata zmierza ku pustce i ciemności, które niekoniecznie muszą być rozumiane negatywnie. Mogą oznaczać „istnienie inaczej”. Poza tym, jak pisze Małgorzata Cieliczko:

Zetknięcie z chwytem pustki w dziele sztuki może wywołać u odbiorcy przynajmniej dwie reakcje: 1) biernej kontestacji braku, najczęściej łączącej pustkę z nicością, tragizmem istnienia i innymi pejoratywnymi konotacjami lub 2) aktywnego dostrzeżenia braku (tj. pustki w indywidualnym fakcie istnienia!), które otwiera na nowe sensory, zachęcając do budowania twórczych interpretacji³².

Pustka w tym utworze staje się synonimem wieczności i nieśmiertelności, ma ona charakter aktywny. Warto też zastanowić się nad tym, dlaczego wiersz nosi tytuł *Dobranoc*. Poeta może sugerować przez niego wiarę w przebudzenie, w to, że sen pełni funkcję ocalającą tak jak w przypadku religii chrześcijańskiej, której fundament stanowi wiara w zmartwychwstanie. Wiersz *Dobranoc* jest kolejnym dowodem na to, że marzenie sennie pełni dla Maja funkcję poznawczą. W tym przypadku prowadzi ona do pełnego poznania religijnego i do metafizycznego uniesienia. Natomiast sen w warstwie ukształtowania poetyckiego to szukanie najlepszego sposobu wyrazu, dlatego że klasycystyczne wzorce elegii i trenu nie do końca przystają do otwartego i cały czas dziejącego się słowa poetyckiego Maja. Poeta swobodnie korzysta z nich, aby dojść do snu, który zawiera w sobie i ton elegijny, i ton trenu. Twórczość Bronisława Maja to „poezja poszukująca – przy stałej hierarchii aksjologicznej – coraz doskonalszego sposobu wypowiedzi”³³. Tymczasem sen unie możliwia skończoność i ostateczne zamknięcie wypowiedzi.

³¹ Zob. S. Sterna-Wachowiak, „Każdym Oddechem wydartym rozpaczy”, [w:] tegoż, *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 176–177.

³² M. Cieliczko, *Pustka*, „Forum Poetyki” 2015, s. 104, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2015/07/Malgorzata_Cieliczko_Pustka_lato_2015.pdf [dostęp: 29.03.2016].

³³ K. Lisowski, *Gdzie jest światło?*, „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 45.

Choć trudno byłoby nazwać Maja przedstawicielem liryki religijnej³⁴, jego poezja ma pewne cechy tego typu twórczości. Podmiot liryczny jego wierszy często zwraca się do Boga – pośrednio lub bezpośrednio. Wiele utworów jest wyrazem ufności w Jego obecność. Maj nie porusza jednak tematu obrzędowości religijnej, nie deklaruje swoich przekonań religijnych, nie ma u niego wyraźnej czci Boga, a jedynie sugestie co do wagi duchowości w życiu człowieka. Nie stosuje również gatunków typowych dla twórczości religijnej takich jak: pieśń, litania czy psalm. Jednakże w jego poezji jest chęć dotarcia do prawdy, dojścia do granicy, gdzie „realizuje się nasze nieustające pragnienie znalezienia się «w świetle» i gdzie czeka nas doznanie mistyczne – dostrzeżenie innego, wyższego porządku w «świętym piśmie świata»”³⁵. Światło jest jednym z synonimów Boga chrześcijańskiego³⁶, ale ma także inne znaczenia. Motyw ten może oznaczać na przykład moralność, radość duchową, natchnienie, ewolucję czy epifanię. Światło stało się niezwykle istotne dla Maja i dlatego pojawia się w tytule jego tomiku z 1994 roku oraz w nazwie serii wierszy w omawianym przeze mnie wyborze *Elegie, treny, sny*. Jest też blisko związane z czynnością budzenia się, co pokazał poeta w utworze *Spojrzenie*: „Świt: otwieram oczy – otwieram/ się: znów szczęśliwie wróciłem i od nowa/ podejmuję świat, światło” (s. 114). Światło stanowi potwierdzenie istnienia w świecie, siłą oślepiającą, ale i otwierającą na możliwość nowych doznań, poznanie dokładnych szczegółów. Na końcu tego utworu podmiot liryczny mówi: „Widzę światło i światło zewsząd/ patrzy na mnie: jestem./ W świetle”. Budzenie się jest więc wchodzeniem w jasność, jednoczesnym otwarciem siebie i świata. Sen znika z pierwszego planu, ale ciągle tkwi w podświadomości jako alternatywny, silnie wewnętrzny sposób patrzenia.

Światło

W części *Światło* marzenie senne skojarzone zostało ze spadaniem śniegu w wierszu *Sen, śnieg*. Zima to przecież ta pora roku, kiedy przyroda usypia, a Bronisław Maj, jak notuje Andrzej Zawada, ma „zdolność widzenia przyrody jako rzeczywistości najbliższej człowiekowi, zdolność do odczuwania obecności i rytmu natury, zdolność do zachwyty i lęku, a w końcu zdolność do uczuć metafizycznych”³⁷.

Sen, śnieg: miękkie i ciepłe wirują
czarne płatki popiołu, spadają wolno,
w ciszy. Okrywają, troskliwe i czule, ziemię,
domy i drzewa, śpijcie. Śpijcie w spokoju,

³⁴ Zob. A. Kulawik, *Liryka religijna*, [w:] tegoż, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków 1997, s. 299–301.

³⁵ K. Lisowski, *Gdzie jest światło?*, „Nowe Książki” 1995, nr 2, s. 45.

³⁶ „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne. Albowiem Bóg nie posłał swego Syna na świat po to, aby świat potępił, ale po to, by świat został przez Niego zbawiony. (...) A sąd polega na tym, że światło przyszło na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki” (J 3, 16–19). Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Wydawnictwo Pallottinum–Wydawnictwo Świętego Krzyża, Poznań–Opole 2005, s. 1419.

³⁷ A. Zawada, „Nic poza narodzinami i śmiercią”, „Twórczość” 1985, nr 1, s. 120.

bezpiecznie: miasta, domy, ogrody,
 oczy, usta, bezpiecznie: nic złego
 nie może się stać, wszystko
 już się stało (s. 117).

Dzięki zastosowaniu synestezji (połączeniu doznań dostępnych za pośrednictwem zmysłu wzroku, słuchu i dotyku) poeta osiągnął efekt uciszania i kształtowania poetyckiego krajobrazu, wprowadził też delikatnie tonację katastroficzną. W pierwszej części mamy do czynienia z plastycznym opisem, w drugiej z apostrofą do „miast, domów, ogrodów, oczu i ust”. Powtórzenie przysłówka „bezpiecznie” wskazuje na czule wyrażone życzenie podmiotu, by chwila, którą przeżywa, nie została niczym zakłócona, a na poziomie szerszym: by w świecie panował ład. Poeta rysuje jakby linię horyzontu, którą pionowo przecinają płatki śniegu „miękkie i ciepłe”. Przemijają one w tej samej chwili, w jakiej się pojawiają, i dlatego są „czarnymi płatkami popiołu”. Ciekawie Maj w tym utworze posługuje się oksymoronem: śnieg jest ciepły i czarny. Dzięki temu nie tworzy on typowego zimowego krajobrazu przedstawiającego świat zanurzony w bieli mającej w kulturze europejskiej pozytywne konotacje, ale konstruuje rzeczywistość unicestwiająca się w czasie jej powstawania, zapadającą w czerń, w otchłań. Przypomina to zapadanie człowieka w sen: powieki powoli się zamykają. Pojawiające się na końcu utworu pocieszenie: „nic złego/ nie może się stać, wszystko/ już się stało” zostało skonstruowane na zasadzie opozycji: nic – wszystko, przy czym obydwie słowa są semantycznie niesprecyzowane, nieokreślone lub odwrotnie: zawierają w sobie nieskończoną liczbę znaczeń. Idealnie pasują one do budowanego przez poetę sennego nastroju. Maj, analizując oniryczną poezję Tadeusza Gajcego, zauważył: „Oniryczny świat poetycki jest – pomimo wielkości i różnorodności swoich form – dziwnie jednolity, spójny. Spoiwem przenikającym go, przetwarzającym w jednorodną substancję liryczną, jest jego nastrój”³⁸. I sam senną nastrojowość w swoich wierszach wprowadza. Dzięki niej można ten utwór odczytywać jako epifanię nad uczłowieczonym miejskim krajobrazem, i jako wiarę w harmonię świata. Jednakże rzeczywistość jest krucha, trzeba nad nią czuwać, i stąd powtórzenie słowa „bezpiecznie”.

Nastrój to „niezdefiniowana dotąd na gruncie poetologicznym jakość estetyczna wyłaniająca się w procesie odbioru tekstu kultury, stanowiąca wypadkową budującą ten proces czynników obiektywnych i subiektywnych”³⁹ – powiada Gerard Ronge na łamach „Forum Poetyki”. Próbując ją opisać, młody badacz odnosi się do teorii Hansa Ulricha Gumbertcha, który powołuje się na Toni Morrison. Opisała ona nastrój metaforą „bycia dotkniętym jakby od środka”. Ronge, podążając za nią, buduje definicję nastroju jako:

kategorii opisującej pewien nieuchwytny, towarzyszący zarówno lekturze profesjonalnej, jak i nieprofesjonalnej, moment w relacji czytelnika z tekstem, który objawia się

³⁸ B. Maj, *Dotknięty ogniem. Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 150.

³⁹ G. Ronge, *Nastrój*, „Forum Poetyki” 2016, s. 78, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/GRonge_Nastroj_ForumPoetyki_zima2016.pdf [dostęp: 30.03.2016].

jako wrażenie bądź złudzenie «bycia wchłoniętym» przez świat przedstawiony w tym tekście⁴⁰.

Bez wątpienia Bronisław Maj jest poetą, który potrafi budować oniryczny nastrój, ale nie poprzez surrealistyczne i symboliczne wizje oraz pokazywanie świata fantastycznego, wyobrażonego. Postępuje wręcz przeciwnie – w jego poezji realna rzeczywistość ma potencjał oniryczny, a sen jest doświadczeniem pozwalającym jednostce otworzyć się na świat i innych ludzi. Słowo „sen” pojawia się w kilku jego tekstach w ramach jednego cyklu wierszy – czy to w podziale utworów na serie w poetyckim wyborze czy w pojedynczym tomiku. Ciekawe, że poeta powtarza swoje wiersze⁴¹. Za każdym razem jednak brzmią one inaczej. W odmiennym porządku i w sąsiedztwie innych utworów układają się w kolejną narrację. Odbywa się u Maja nieustanna praca pamięci. Wydaje się jednak, że wracanie do tych samych tekstów przede wszystkim umacnia kreację bohatera lirycznego wierszy Maja. Bohater ten żyje reminiscencją, rozpamiętywaniem przeszłości własnej i zbiorowej. Jeśli ma taką potrzebę, nie unika polityczności, ale nigdy nie mówi o niej dosłownie i bezpośrednio, lecz raczej zastanawiając się nad kwestiami moralnymi jak w poemacie *Chile*⁴²:

Przez lata, dzień po dniu, oddychając kłamstwem zagubiliśmy
rozróżnienie dobra i zła, i zabrano nam słowa, które utraciły
kontur, ciężar i moc osądzania; jak bywa czasem w dusznym
gęstym śnie (...)

Znaczenie poezji Maja jest szersze, uniwersalne. Twórczość krakowskiego poety nie wpisuje się w tak zwaną poezję zaangażowaną, rozumianą politycznie i doraźnie. „Duszny gęsty sen” to sytuacja funkcjonowania w systemie niedemokratycznym, chcącym zawładnąć całym życiem i myślami jednostki. W przypadku Maja chodzi o rzeczywistość PRL, ale opisywany przez niego proces zaburzenia hierarchii wartości odbywa się, lub odbywał w historii wielu społeczeństw. Sen jest tutaj metaforą świata „bez konturów”, który powstaje w wyniku totalitarnych działań władzy. Potrafi więc Maj korzystać z kulturowej wieloznaczności snu.

Poeta nie zapomina też o wymiarze prywatnym snu, o tym, że „wspólne spanie” tworzy relacje intymne, w tym miłosne:

Teraz jest noc w Krakowie, punkt pierwsza, dokładnie.
I może właśnie teraz ty – pewnie, spokojnie
Przez sen wyciągasz ramię i, zamiast mnie, nagle
Obejmujesz to zimne puste miejsce po mnie (s. 129).

Powyższy fragment to pierwsza strofa wiersza *Różnica czasu*. Osoba śpiąca chce z przyzwyczajenia objąć kogoś, kto powinien spać obok niej. Obejmuje jednak

⁴⁰ Tamże, s. 80.

⁴¹ Utwory debiutanckie po drobnej redakcji znalazły się ponownie w *Takiej wolności. Wiersze z lat 1971–1975* i w dwóch innych, późniejszych wyborach: w *Elegiach, trenach, snach* i w *Gołębiej, Krupniczej, Brackiej*.

⁴² M. Baj, *Chile* (fragment poematu), „W Drodze” 1984, nr 1, s. 86–87.

pustkę, ponieważ ukochany człowiek jest w tym czasie gdzieś indziej. Na dodatek w innej sferze czasowej i u niego jest dzień. Dopisek pod wierszem sugeruje, że chodzi o Iowa City w Stanach Zjednoczonych. Podmiot liryczny będący drugą, obudzoną już osobą, która w chwili opisywanej w wierszu przebywa daleko od kogoś bliskiego, zastanawia się: „Lecz ta nieobecność – czym różni/ Się od śmierci?”. Pustkę przeciwstawia się temu, co jest: „Tymczasem jednak – jest/ Noc, dokładnie piętnaście po pierwszej, w Krakowie,/ A tu – kwadrans po szóstej, dzień: jest, jest, jest, jest”. Utwór ten poeta umieścił również w wyborze *Gołębia, Krupnicza, Bracka* z wyraźną narracją krakowską. Kraków stanowi scenę biografii i doświadczenia zapisanego w wierszach, ale nieobojętną, jak Maj przyznaje:

Ale też Kraków – jako konkretne miejsce i jako pewien stan ducha – nigdy nie był dla tego doświadczenia sceną neutralną, obojętną. Przeciwnie: był, istniał na tyle intensywnie, że uczestniczył jakoś w tym doświadczeniu, przemieniał je i tworzył, nadawał mu kształt. Tak mocno, że niekiedy stawał się także bohaterem tej biografii, tego doświadczenia i tych wierszy⁴³.

Kraków zatem jest taką przestrzenią, nawet jeśli tymczasowo nieosiągalną, poprzez którą Maj definiuje swoją tożsamość jako człowieka i jako poeta. Taką, która pozwala mu stwierdzić: „nie do pojęcia/ więzi łączącego każdego/ z każdym, ze wszystkimi, ze wszystkim”⁴⁴. Warto też zauważyć, że w literaturze miasto jest istotną przestrzenią oniryczną. Z powodu mnogości bodźców docierających z niej do jednostki, ta może stać się na nie niewrażliwa, obojętna, „poruszać się jak we śnie”. Maj natomiast jest szczególnie wyczulony na wszystko, co go w Krakowie otacza, w tym na relacje międzyludzkie. Włącza miasto do zasobów własnej wyobraźni.

Można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny i jednocześnie bohater jego wierszy pomimo swojego pozytywnego nastawienia wobec świata, jest kimś głęboko refleksyjnym, co może prowadzić do wewnętrznego smutku i poczucia poruszania się po nieznanej otchłani. Raz w sposób powolny i uważny notuje on swoje wrażenia i przemyślenia, raz czyni to szybko i na gorąco, jakby zapisywał tylko najważniejsze hasła, które mają wywoływać później złożone obrazy. Ma świadomość tego, że znajduje się w rzeczywistości i jednocześnie poza nią, że nie da się ona poznać do końca. Szuka właściwego punktu widzenia, by jak najwierniej oddać to, co jest ważne i piękne. Chce zrozumieć urodę świata, ale bywa przerażony jego niezrozumiałą naturą. Pomimo postawy cierpliwości i ufności pojawiają się u niego momenty dysonansu poznawczego, na przykład w utworze *Jak*. Konflikt wewnętrzny polega tu na zauważeniu, że trudno połączyć w jedną całość ziarnisty świat–chaos, że jest on zarówno bliski, jak i daleki na drodze poznawczej.

Jak daleko trzeba by odejść,
aby ten spazmatyczny, wrzaskliwy, dygoczący
chaos zobaczyć – z jak daleka –

⁴³ B. Maj, *Od autora*, [w:] tegoż, *Gołębia, Krupnicza, Bracka*, Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2007, s. 5.

⁴⁴ B. Maj, *** (*Wieczorem za ścianą płacz dziecka*), [w:] tegoż, *Gołębia, Krupnicza, Bracka...*, s. 18.

jak spokojny, czysty, niewzruszony
 wzór. Jaki dystans wyprostuje wijące się
 linie, ustali kształty, obrysuje
 zgiełk. Jak daleko, wysoko, czy wystarczy
 umrzeć, czy jeszcze
 dalej (s. 107).

Wnioski

Wiersze Maja rodzą się z silnego pragnienia zrozumienia siebie i świata, w którym przyszło mu funkcjonować. Kreowany przez niego podmiot liryczny jest postacią rozdwojoną. Z jednej strony przeżywa chwile niesamowitego wzruszenia i radości, z drugiej prawdziwie cierpi i wątpi w sens życia, którego nieustannie szuka. Skromność i społeczna wrażliwość za sprawą talentu literackiego Bronisława Maja tworzą oryginalny i spójny projekt poetycki zanurzony w oniryzmie. Cechy te nie przystają na pozór do popularnego i stereotypowego modelu poety onirycznego jako twórcy żyjącego w świecie własnych wyobrażeń i lęków oraz mówiącego w sposób zrozumiały tylko dla siebie. Projekt Maja oparty jest na przenikaniu się pełni i pustki, na oddychaniu „wspólnym powietrzem”, na uczeniu się mówić o tym, co prawdziwie wartościowe, ale bez wielkich słów i patosu, a przede wszystkim na uświadomieniu sobie, że nie ma podziału na jawę i sen. To jednostka stawia bowiem granicę pomiędzy tym, co uznaje za doświadczalną prawdę, a co za życie wtórne, pozostające zawsze w relacji do tak zwanej rzeczywistości. Maj mówi: jest jeden niepodzielny świat, choć składający się z wielu drobin, które trzeba obserwować i spajać ze sobą. To my je trzymamy, jednocześnie trzymając siebie. Za sen, za słowo.

Bronisław Maj – oneiric poet?

Abstract

The article is an attempt to the characteristic of poetry written by Bronisław Maj, with the release of her dreamlike dimension. Dream in poems of this contemporary Krakow poet acts as cognitive function. It is also associated with figures of fatigue and breathing, characteristic for the creators of New Wave. In addition, on May's onirism affects a free use of the literary tradition of genres such as an epiphany, an elegy and a threnody. The authoress of the article interprets and analyzes the poems from a selection of poems titled *Elegies, threnodies, dreams* (2003), keeping its compositional order. She comes to the conclusion that the onirism in the works of Bronisław Maj results from the deep, metaphysical relations to the reality, it hasn't got the nature of the vision.

Key words: Bronisław Maj, the newest poetry, a dream, an elegy, a threnody, an epiphany, an onirism

Jolanta Nawrot – doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej UAM. W 2016 roku obroniła pracę magisterską pt. *Sen w twórczości Bronisława Maja, Magdaleny Bielskiej i Krzysztofa Siwczyka*. Zainteresowania naukowe: poezja polska XX i XXI wieku, pisarstwo Włodzimierza Odojewskiego, życie literackie, kreatywna edukacja dzieci i młodzieży szkolnej.