

Między „papierowym” a rzeczywistym światem. (Jeszcze jeden głos o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka)

Magdalena Sukiennik

Interpretacje

Magdalena Sukiennik

Między „papierowym” a rzeczywistym światem (Jeszcze jeden głos o *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka)

W grudniu 1994 r. ukazał się nowy tom poetycki Stanisława Barańczaka *Podróż zimowa*. Najobszerniejsza analiza wierszy, na jaką trafiłam do tej pory, pojawiła się w jednym z numerów „Opcji”.¹ Autorka, Anna Węgrzyniakowa, odczytuje *Podróż zimową* w kontekście muzycznym i literackim. Idzie tu za sugestią Barańczaka, który swój tom opatrzył podtytułem: *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, a we wstępie pisze o inspiracjach niemieckim tekstem Müllera i muzycznym dziełem Schuberta *Winterreise*, które tworzą kontekst *Podróży zimowej*. Węgrzyniakowa umieszcza więc wiersze Barańczaka w trójce wzajemnych odniesień: Müller – Schubert – Barańczak. Na pewno zabieg ten pogłębia lekturę tomu i wyznacza ciekawe tropy interpretacyjne. Jednak wiersze funkcjonują także oddzielnie, w oderwaniu od Schuberta i Müllera, co również zaznacza Autor we wstępie:

¹ S. Barańczak *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994, „a5” Węgrzyniakowa „*Wszystko i Nic*” w „*Podróży zimowej*” Stanisława Barańczaka, „Opcje” 1995 nr 1-2, s. 105-111.

Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem, utworami – *nie* przekładami liryków romantycznego poety [...] moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze.

Przyjrzyjmy się więc ich „samodzielności”. Proponuję pogłębioną w analizie wędrówkę przez poszczególne utwory tomu.

Wiersze Barańczaka układają się w jedną logiczną całość. Jednakże ich lektura, z pozoru łatwa – rytmiczność, melodyjność, humor nadają tekstowi lekkości – może przysparzać problemów. Autor wciąga czytelnika w grę formalną. Wykorzystuje wieloznaczności słów, stosuje zabawę w skojarzenia, wprowadza stylizacje, opatrując to wszystko humorem i ironią, które z kolei tworzą dystans wobec tego, o czym się mówi w wierszach. Barańczak kreuje bohatera posługując się trzema formami gramatycznymi: „my”, „ja”, „ty”, co sprawia, że wiersze są nie tylko opisem jakichś sytuacji, które dotyczą bliżej nieokreślonego bohatera zbiorowego, czy zapisem myśli i odczuć podmiotu, ale także w formie „ty” skierowanej w stronę czytelnika, wciągając tego ostatniego w przedstawiony tu świat. Ponadto Autor różnicuje tekst graficznie – posługuje się cudzysłowem i wyodrębnia pewne partie stosując kursywę. Ta ostatnia funkcjonuje w wierszach w różny sposób. Po pierwsze, wyróżnia wyrazy obcego pochodzenia, jak *welfare state* (VII), *ex post* (VIII), *lasagne* (XXI), bądź służy do zaznaczenia akcentu logicznego – tak dzieje się w trzech miejscach – w pieśni III i VIII: „A może wzrost nad ziemię / (...) / to już wniebowstąpienie? / Dopiero *po nim* – grób?”; „I może *tym* niebiosom / (...) / śpiewamy, wdzięczni, hymn?”; „to, że palimy mosty sami – / to dość typowy mit (...) / To, że za nami tylko płoną, / to drugi pospolity błąd.” Po drugie, kursywa wyodrębnia całe wersy, a nawet większe, nieraz stanowiące oddzielną strofę, partie tekstu. Zabieg ten, wraz z wyodrębnionymi przez cudzysłowy cytatami, sprawia wrażenie dialogiczności tekstu już na poziomie formy.

Podróż zimową rozpoczyna wiersz, który potraktować możemy jako prolog. Dowiadujemy się zeń o miejscu i czasie „akcji”, a także o bohaterze. Wiersz zarysowuje problem, jaki zostanie podjęty i pogłębiony w dalszych częściach tomu. Miejscem „akcji” jest Świat, Ziemia, zaś czasem – pora roku, zima, która jednak szybko okazuje się metaforą prawdopodobnie ludzkiego życia.

Pieśń I daje krótką scenkę wprowadzającą, w której uczestniczą dwie postaci: upersonifikowany świat jako Gospodarz przyjęcia i, na razie

blżej nieokreślony, bohater zbiorowy jako Gość. Między tymi postaciami toczy się żartobliwy dialog.

„Wpadacie jak po ogień”,
 wytyka nam od lat
 z właściwym sobie chłodem
 ten niewłaściwy świat.
 „Po ogień” to przesada,
 lecz wpadliśmy – to fakt.
 [...]

 A wypaść – nie wypada:
 okazać trzeba takt.

Już z tej zwężłej wymiany zdań orientujemy się w relacjach, jakie zachodzą między Gościem a Gospodarzem. Widzimy też, iż toczy się tu jakaś kurtuazyjna gra. Możemy domyśleć się, że skoro Świat jest Gospodarzem, to Gościem jest człowiek (ludzie), zaś rozmowa dotyczy życia. Opisana w części I scena wskazuje na literacką figurę *teatrum mundi*.

Zaznaczone zostały dwa punkty widzenia: z perspektywy świata i z perspektywy człowieka. „Wpadacie jak po ogień” – mówi świat, posługując się utartym frazeologizmem, który znaczy tyle, co „przyjść na bardzo krótko”. Z punktu widzenia świata, życie ludzkie jest właśnie takim „bardzo krótkim” momentem. „«Po ogień» to przesada” – odpowiada Gość, bowiem z jego punktu widzenia (z punktu widzenia każdego człowieka z osobna?) życie nie jest znów aż tak krótkie. Zaraz jednak dodaje „lecz wpadliśmy – to fakt.(...) / A wypaść – nie wypada / okazać trzeba takt.”. W tej odpowiedzi ukryty został kalambur. Chodzi o słowo „wpaść”, które z jednej strony zdaje się potwierdzać ostatecznie krótkość żywota (życie ludzkie jest skończone), z drugiej świadczy o jakimś niebezpieczeństwie (świat i życie na nim jest pułapką). Kolejne strofy wiersza odślaniają ironię zarysowanej sytuacji. Kurtuazyjna konwersacja, niemalże jak z *garden party*, między Gościem a Gospodarzem toczy się w jakiejś demonicznej atmosferze rodem z horroru.

Gospodarz przyjęcia posługujący się komunalem, który winien świadczyć o jego gościnności, okazuje się nie taki znowu gościnny, wszak „wytyka nam od lat / z właściwym sobie chłodem/ ten niewłaściwy świat”. Gość podejmuje kurtuazyjną grę: „A wypaść – nie wypada: / okazać trzeba takt”.

Życie człowieka na ziemi jest więc krótkie. Człowiek nie ma wpływu ani na jego początek, ani na koniec, nie ma wpływu również na miejsce „tymczasowego” pobytu.

W analizowanym wierszu scharakteryzowane zostały także dialogujące postaci. Przyjrzyjmy się więc im bliżej.

Niejasno nam zagraża
i mrozi w żyłach krew
gościnnosc gospodarza
tych lodowcowych stref.

[...]

Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów.

[...]

Miał to być dłuższy pobyt,
nie na tym jednak tle.

Śnieg przez dwie trzecie doby,
a jedna trzecia w śnie?

O Gospodarzu dowiadujemy się z opisu Gościa (jest to więc opis subiektywny). Sceneria przyjęcia nie sprzyja bynajmniej atmosferze gościnności i dobrego samopoczucia, a wręcz przeciwnie, wywołuje frustrację. Zima opanowała cały świat, przykryła śniegiem. Odrażający i groźny jest pusty krajobraz, w którym słychać tylko ujadanie psów. Gospodarz mówi z „właściwym sobie chłodem”, o czym wiemy z pierwszych wersów wiersza, ponadto jego gościnnosc jest wielce podejrzana – „niejasno zagraża” i „mrozi w żyłach krew”.

O Gościu wiemy, że nie jest on pewny sytuacji, w jakiej się znalazł, przeczuwa zagrożenie, ale nie potrafi go jasno określić. Wyraźnie czuje się oszukany.

„Pokochasz Kraj i Klimat”?

Brak na tę czelność słów.

[...]

Nie w takiej atmosferze
miał tlen odświeżać mózg:
kłamaly w baedekerze
widoczki palm i mórz.

[...]

Ktoś nabił nas w butelkę,
Czy raczej – w szkło tych kul,
gdzie pruszą płatki wielkie
nad kaszlem gołych pól.

Od razu też pojawia się w domyśle ktoś trzeci, ktoś, kto jest przyczyną całego zamieszania i kogo oskarża Gość. Kto to jest – nie wiadomo. Podejrzanie pada jednak na kogoś spoza układu Gospodarz – Gość. Pytanie też, skąd się wziął ów „baedeker” z atrakcyjnymi widoczkami palm i mórz? A kto jest autorem cytowanych słów: „Pokochasz Kraj i Klimat”, na które Gość reaguje oburzeniem? Sądząc z cytatu otwierającego wiersz, prawdopodobnie i ten jest cytatem wypowiedzi Gospodarza. („Kraj” i „Klimat” pisane dużą literą pozwalają się domyślać, że chodzi tu o uogólnienie, nie zaś o konkretny, w geograficznym sensie, „kraj” i „klimat”).

Sytuacja przypomina dobry kryminał – popełnione zostało przestępstwo, na razie jednak nie wiadomo, kto jest winnym. Fałsz – gra, nieszczerość – obecny zarówno w kontakcie gościa ze światem, jak i w samym świecie (z tym, że jest to odczucie bohatera – rzeczywistość mija się z jego marzeniami), atmosfera grozy (pytanie jeszcze, kto ją tworzy?) i determinacja wyznaczają sytuację gościa na tym osobliwym przyjęciu (egzystencjalną sytuację człowieka?). Jak widać, w opisie dużo jest niewiadomych. Co pozostaje bohaterowi w takiej sytuacji?

Zacisnąć zatem zęby?

Zaciśnię nam je mróz.

Nie puści pary z gęby,
nie wpuści tchu do ust.

Determinacja się potwierdza. Bohater jest bezsilny, jego swoboda działania – żadna. „Zacisnąć zęby ze złości?”. Można, tylko co to da? Gość traktując swoją sytuację dosłownie kwituje to w ten sposób: „Zaciśnię nam je mróz. / Nie puści pary z gęby, / nie wpuści tchu do ust”.

W wierszu pojawiają się fragmenty wyodrębnione kursywą. Na pierwszy rzut oka, spełniają one rolę refrenu, powtarzając pewne, znajdujące się bezpośrednio przed nimi, partie. Lecz powtórzenia nie zawsze są dokładne, czasem zmienione zostały pojedyncze wyrazy, a czasem wręcz całe wersy, co można potraktować jako grę słowną, która podsuwa nowe konteksty i nadaje wyodrębnionym fragmentom nowe znaczenia. W ten sposób forma sprawia, że wiersz nabiera głębi. Do tej pory w wierszu poza straconymi złudzeniami, mało sympatycznym krajobrazem i kurtuazyjną grą między Gościem a Gospodarzem, nie można było mówić o żadnym dramacie, czy też grozić na serio. Atmosferę grozy, która niewątpliwie jest tu obecna, wywołuje dopiero ów „tajemniczy” refren.

„Po ogień” to przesada,
 lecz wpadliśmy – to fakt.
*„Po ogień” to przesada,
 lecz wpadliśmy – to fakt.*
 A wypaść – nie wypada:
 okazać trzeba takt.
*Wypadać – nie wypada:
 poza tym – nie ma jak.*

Teraz widać, jak pełna kurtuazji odpowiedź gościa zmienia się niepokojąco w stwierdzenie sytuacyjnej determinacji. Także dopiero powtórzenie dwóch pierwszych wersów uświadamia grę ze słowem „wpaść”, które możemy rozumieć na dwa sposoby: „przyjść” albo „wpaść w pułpkę”. W drugiej strofie sytuacja się powtarza.

„Pokochasz Kraj i Klimat”?
 Brak na tę czelność słów.
„Pokochasz Kraj i Klimat”?
Brak na tę czelność słów.
Wokoło pustka, zima
i ujadanie psów.
Nad głowa eter, zima,
i chirurgiczny nów.

Zimowy krajobraz, dość zwyczajny jak na tę porę roku, nabiera we fragmencie wyodrębnionym kursywą nowego zabarwienia. To już nie „pustka” (w miarę neutralna znaczeniowo), ale „eter”, który znów można rozumieć dwojako: „przestworze” – na co wskazywałaby wcześniejsza „pustka”, albo „silny narkotyk i środek znieczulający”, co z kolei kojarzy się z „chirurgicznym nowiem”, który zastąpił wcześniejsze „ujadanie psów”. „Eter” i „chirurgiczny nów” (skalpel) wywołują dalej skojarzenia z salą operacyjną i zagrożeniem życia, a w takim kontekście i „zwyczajna” zima nabiera grozy. W kolejnych strofach zagrożenie i determinacja zostają pogłębione. Czytamy: *„powietrze może świeże, / lecz jest w nim mróz i mus”*. Zaś z ostatnich wersów dowiadujemy się, że mróz, który zaciśnie bohaterowi zęby i *nie wpuści tchu do ust*, to śmierć – co wynika z kontekstu. Tak więc cała, z przymrużeniem oka traktowana, scena z Gościem i Gospodarzem w roli głównej, okazuje się grą o życie – grą prowadzoną całkiem serio.

Kursywa tworzy jakby drugie dno wiersza. Można ją też odczytać jako „głos” komentujący. Powstaje wtedy dialog między dwiema postaciami: pierwszą – opisującą świat zewnętrzny (druk normalny) i drugą –

komentującą opisaną sytuację, ale komentującą jednostronnie, z wyraźnym nastawieniem ujemnym. Kto wypowiada teksty pisane kursywą? Bohater? Być może, ale jeśli nawet, to jest to jego inny głos (ujawniający zło? zwątpienie? brak nadziei?). To w ten drugi głos wpisana jest postawa egzystencjalnego wątpienia.

Pierwszy wiersz mówi o rozwianych złudzeniach człowieka. Drugi kontynuuje rozpoczęty temat. Zaczyna się od prozaicznego obrazka:

Anteny między kominami,
 żółtego dymu pierwszy haust:
 te dachy, świty nie za nami –
 są wciąż przed nami, wewnątrz nas.

To już krajobraz przetworzony przez cywilizację. Ale nadal miejsce mało przyjemne. Jako przeciwwaga pojawia się „tropikalny rejs”. W jakimś sensie powracają więc „widoczki palm i mórz” z pieśni I. Okazuje się jednak, że nawet atrakcyjny rejs „najbielszym transatlantykem”, nie jest w stanie wymazać z pamięci bohatera „grudniowo zadymionych miejsc”. Bohater zaś, to w dalszym ciągu jakieś zbiorowe „my”.

Oceaniczne bryzy, wiejcie;
 nam nawet w snach
 zapiera dech
 zbyt dobrze znane dawne miejsce
 i żółty dym, i czarny śnieg.

Z przytoczonych fragmentów przebija smutek człowieka, ale i pogodzenie się z losem. Człowiek wie już, że marzenia a rzeczywistość to dwie różne rzeczy. Ostatnia strofa pisana jest kursywą. Stanowi niby powtórzenie strofy cytowanej, ale znów jest to powtórzenie przewrotne:

*Oceaniczne bryzy wiejcie:
 w nas nawet w snach
 zamiera dech:
 zbyt dobrze znamy swoje miejsce
 zbyt dobrze znamy swoje miejsce
 i żółtozęby jego śmiech.*

Widzimy, jak pogodzenie się z losem zamienia się w skargę i rezygnację. Znów mowa o determinacji życia, a zamierający w człowieku dech i śmiech „żółtozęby” nieuchronnie kojarzą się ze śmiercią.

Stracone złudzenia i rezygnacja prowadzą człowieka ku wątpieniu. O tym też mowa w pieśni III. Wątpienie, które się tu pojawia, dotyczy rzeczywistości metafizycznej. Człowiek zaczyna powątpiewać w istnienie innego, niż „ten jeden, ten widzialny,/ ten tymczasowy świat”. Przychodzi mu na myśl, że

[...] może wzrost nad ziemię
na metr z czymś lub sześć stóp –
to już wniebowstąpienie?
Dopiero *po nim* – grób?

I może *tym* niebiosom
przez siedemdziesiąt zim
zamilkłym z zimna głosem
śpiewamy dźwięczny hymn,
śpiewamy, wdzięczni, hymn?

Być może życie człowieka, ograniczone czasem i przestrzenią, zamknięte w śmiertelne ciało, to wszystko co mamy – mówi bohater. Zaś drugi głos dodaje:

*I może słowo „losem”
w wersyfikacji zim
tak z „lodem” jak i z „mrozem”
poprawny tworzy rym,
dokładny tworzy rym?*

Próbuje w ten sposób powiązać „los” człowieka z „zimą” – czyli, posługując się metaforą Barańczaka – krajobrazem „lodowcowych stref”, i tym samym przekreśla marzenia o innym krajobrazie.

Wątpiący człowiek posuwa się dalej w swoim rozumowaniu. W pieśni IV do akcji wkracza Sąd.

Pęsetką wiecznych lodów
ścisknąwszy glob z dwu stron,
na ów rzeczowy dowód
rzeczowo patrzy Sąd;

Rozpoczyna się więc „rzeczowe” badanie i śledztwo w sprawie winnego, o którym była już mowa w pieśni I. Szybko dowiadujemy się, że „nie chodzi w tej rozprawie / o zbrodnię, ale / o drobny błąd”. Nie potrzeba więc odwoływać się do najwyższych instancji, a znany nam głos

podpowiada, że „*dorażny nawet Sąd / ustali, kto w tej sprawie / nie- chcący, ale / popełnił błąd*”. Tym razem więc, człowiek zaczyna pod- ważać wiarę w ideały i autorytety. Zaś dotychczasowy dialog prze- kształca się w zgodny dwugłos.

Kto przyjął, że niezmienny
miał zostać pierwszy plan:
błogości wśród zieleni
i szumu morskich pian?
Pogodny szum zieleni!
Łagodność morskich pian!
Jesteśmy wręcz zdumieni:
był kiedyś taki plan?

Nie Ostateczny wcale –
wystarczy zdrowy sąd,
by zwęszyć w ideałe
przesłanki błędnej swąd;
kto przyjął arbitralnie,
że lódowaty prąd
omijać będzie stale
nasz obiecany ląd?

Tekst aż nadto podsuwa domysł, że nie chodzi tu o podważenie ludzkich marzeń, ale o coś więcej – o podważenie zasad przyjmowa- nych dotąd za niezmiennie, teologicznych zasad dotyczących powstania świata, boskich planów. Odwołania do teologii znajdziemy w takich określeniach, jak: „pierwszy plan”, „Ostateczny sąd”, „ląd obiecany”, a w obrazie „błogości wśród zieleni i szumu morskich pian” domyśla- my się Raju. Może tu też chodzić o podważenie filozoficznej utopii raju – raju na ziemi. Jakkolwiekby tego nie interpretować, to niewątpliwe pozostaje, iż dotychczasowe autorytety i ideały uległy podważeniu. Zwycięża subiektywizm i powierzchowność w ocenach. Tylko to jest prawdopodobne, co empirycznie i rozumowo sprawdzalne, a ponieważ w sprawie, o której mowa, niewiele da się „rzeczowo” orzec, więc po- zostają tylko wątplenia i kwestionowanie obrazu świata. Tak oto w czterech pierwszych pieśniach zarysował Barańczak egzystencjalną sytuację człowieka i zaznaczył także kierunek ewolucji pewnej posta- wy wobec świata, który można by krótko scharakteryzować w ten spo- sób: od rozwianych złudzeń, poprzez wątplenie, do zakwestionowania najwyższych prawd.

Do tej pory obraz świata rysował się dwoiście, z wyraźnym pęknięciem między marzeniami a rzeczywistością. Z jednej strony „widoczki palm i mórz”, z drugiej „krajobraz lodowcowych stref” – Raj i Ziemia Ulro (ziemia wygnania). Jeden i drugi obraz epatuje kiczem. W obrazowaniu dostrzec można przejawy mentalności współczesnego człowieka: niechęć do podejmowania wysiłku (cywilizacja komercyjna, nastawiona na konsumpcjonizm), uleganie reklamom (z reklam wzięty został obraz Raju), a także trywializowanie śmierci (obraz śmierci, z jakim zetknęliśmy się w analizowanych wierszach, jest niepoważny – jak z horrorów, komiksów, kryminałów). Obraz świata, jaki w efekcie otrzymujemy, jest obrazem zaczerpniętym z *popkultury* i można go właściwie nazwać światem obrazów. Znajdziemy tu odniesienia do literatury brukowej, filmów, reklam, a więc tego wszystkiego, czym karmią nas na co dzień *massmedia*. Podobnie jak obraz, kiczowy jest tworzony w wierszach nastrój grozy rodem z thrillera, czy dreszczyk emocji znany z kryminałów. Sam bohater kreowany jest na współczesnego turystę (grupę turystów) z bedekerem w ręce, rozczarowanego i zde gustowanego zastaną rzeczywistością. Bardzo łatwo dać się zwieść Autorowi, gdy wciągnie nas gra słowna, kalambury, sprawne żonglowanie utartymi frazeologizmami czy przysłowiami. Czytając *Podróż zimową* odnosi się podobne wrażenie jak podczas oglądania filmów Greenawaya (np. *Wyliczniki*). Konwencja gry, przyjęta przez Autora, wciąga w pułapkę. Można powiedzieć, że stosując grę z formą Barańczak demaskuje współczesny świat. Gra prowadzona jest na wielu płaszczyznach i dotyczy świata przedstawionego, tworzonego nastroju oraz języka. Kursywa, która pojawia się nieodmiennie w każdym wierszu (poza jednym wyjątkiem – pieśnią V, o której za chwilę), ma za zadanie prowokować, zmuszać czytelnika do myślenia swoją graficzną innością. Tekst pisany kursywą wprowadza zamieszanie w opisywany obraz świata, to on przede wszystkim jest nośnikiem ironii w wierszach.

Pieśń V stanowi swoiste *interludium* w dotychczasowym przedstawieniu. Ujęta w cudzysłów, cała jest cytatem. To jedyny w tomie tekst będący tłumaczeniem wiersza Müllera. Posługując się cytatem literackim Barańczak wprowadza tradycję romantyczną i właściwe tej tradycji obrazowanie, a także romantycznego bohatera. Obraz świata nadal jest podwójny – Raj, który został gdzieś daleko, przeniesiony w dziedzinę snów i krajobraz zimowy dotkliwie realny: „Kąśliwy wiatr zimowy

/ przenika mnie jak nóż”. Romantyczny bohater idzie, podobnie jak współczesny turysta, „w pustkę zimy, / w zawieję, mróz i mrok”, niosąc w sobie wspomnienie Raju. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Jeśli uważnie przyjrzeć się pieśni V, to można dostrzec w niej zwierciadlane, a więc odwrotne odbicie sytuacji przedstawionej w pieśni II. Bohater romantyczny idąc w zimę niesie w sobie wspomnienie Raju i tęsknotę za nim, zaś współczesny turysta wyruszając w rejs transatlantykiem nie mógł się uwolnić od wspomnienia krajobrazu zimowego. Bohater romantyczny jest konsekwentny w swojej podróży i podąża w raz obranym przez siebie kierunku. Zima i mrok stanowią dlań wyzwanie.

Kąśliwy wiatr zimowy
przenika mnie jak nóż,
porywa czapkę z głowy –
lecz nie zawrócę już.

Wiersz przypomina znaną już prawdę o rozdarciu człowieka między marzeniami a rzeczywistością. Z tym, że dla romantyka „to, co jest”, stanowiło wyzwanie. A czym jest ono dla bohatera naszych czasów? Z analizowanych pieśni (od I do IV) wynika bezsilność, zagubienie, utyskiwanie na los i zbytnie zapatrzenie w siebie.

Cudzysłów przypomina, że pieśń V jest cytatem wyjętym z literatury, a więc wszystko, o czym tu mowa, stanowi kreację czyjejs wyobraźni. Obraz Raju i w tym wierszu jest „nieprawdziwy”. Współczesny bohater postrzega Raj tak, jak podpowiada mu to wyobraźnia ukształtowana na *mass-mediach*. Bohater romantyczny natomiast Raj kreuje na Arkadę – obraz znany z tradycji literackiej jeszcze przedromantycznej (uznany przez romantyków za, dziś powiedzielibyśmy, kiczowy).

U wrót, gdzie chłodna studnia
i starej lipy cień,
w upalne popołudnia
niejeden śniłem sen.

Niejedno czułe słowo
w lipowym ciałem pniu;
i tęsknię wciąż na nowo
do cienia i do snu.

Sentymentalny obraz Arkadii pokrywa się więc w jakimś stopniu z dzisiejszym wyobrażeniem Raju. Obydwa są fałszywe, to znaczy zatrzymują się na powierzchni – ładnych obrazkach.

Pieśń VI przynosi pewne zmiany – zmianę w zimowej scenerii oraz zmianę podmiotu. Zamiast śniegu, do którego już przywykliśmy, pojawia się w zimowym krajobrazie woda.

Spod okładu arktycznego
spływa gorączkowy pot.
Rzecz nie bardzo w stylu śniegu,
jego zwykłych szkód i psot –
stylu raczej cool niż hot.

Zima wprawdzie zmienia swoje *emploi*, jednak nadal stanowi zagrożenie, bo jeśli nie „mróz wieczny ściśnie gardła”, to „morze sięga ust”, a tekst kursywą dodaje: „*Nawet gorzej: wsiąka w mózg*”. Ironia, obecna w wierszu, i obraz wody „wsiąkającej w mózg” wskazują jednoznacznie na destrukcję. I znów, jak w poprzednich pieśniach, powraca dyskurs między tekstem „głównym” a kursywą, która komentuje świat w sobie właściwy sposób.

Śniegu, co się z tobą dzieje?
Nowy adres, imię, stan?
Nasze dymy, nasze spraye:
przez te fraszki – tyle zmian?
Jest w tym jakiś skryty plan.

O destrukcję krajobrazu posadzony zostaje sam człowiek. Jednak nie jest to do końca jasne. Powraca otoczka tajemniczości wokół opisywanej sytuacji. W pieśni IV pojawiła się „nie całkiem widoczna dłoń”, która ujęła glob, teraz mowa o „jakimś skrytym planie”. Zwiększa to poczucie zagrożenia i niepewności, ale także tworzy aurę sensacji. W ostatniej strofie Barańczak wprowadza pojedynczego bohatera, zamieniając „my” na „ja”.

Czy to strach przed losem świadka,
co zbyt wiele widział zim?
Czy jak ja, chcesz tylko świata,
który innym jest niż tym?
Lub innego siebie w nim?

Pytanie o formę istnienia „śniegu” dotyczy także samego pytającego. Jest równoznaczne z pytaniem o sytuację egzystencjalną bohatera: zmienić świat na inny? czy zmienić siebie pozostając w niezmiennym świecie (być może zmiana świata jest niemożliwa)? Propozycję tej drugiej, wewnętrznej, zmiany podsuwa kursywa. Znamienne, że to ważne pytanie stawia nie „tłumek turystów”, ale indywidualne, myślące „ja”. To „ja”, jak okaże się w dalszych częściach *Podróży*, jest przedstawicielem „my”, wyłoniło się z podmiotu zbiorowego, jednak podąża swoją drogą, pragnie zmiany, szuka na własną rękę i wyraźnie dystansuje się wobec otaczającego świata. Ale, co ważne, nie zapomina o tym, skąd się wywodzi, czasem zabiera głos mówiąc w imieniu „my”. W jakimś sensie owo „ja” podobne jest do romantycznego bohatera. Demaskacja fałszywych „mitów” ma swój dalszy ciąg w pieśni VII, gdzie powraca aura sensacji, pojawia się Wielki Fałszerz jako kontynuacja wątku kryminalnego z tajemniczą dłońią, skrytym planem i tropieniem winnego. W końcowych partiach pieśni historyjkę o Wielkim Fałszerzu nazywa się „bajką”, „bajdą”. Pojawia się też zwrot „ty”, skierowany w stronę jednego z tłumu człowieka współczesnego? bohatera? czytelnika?

*Masz chęć – to wierz tej bajdzie,
bo trudniej znosić myśl,
że ktoś na łez otarcie
dał Wszystko nam – i Nic,
dał Wszystko nam – i Nic,
dał Wszystko nam – i Nic.*

„Wszystko” i „Nic” pisane dużą literą wskazują na ostateczne i najogólniejsze kategorie ontologiczne: byt i niebyt (nicość) i w tym sensie odwołują się do metafizyki. Ale co to znaczy dać „wszystko i nic”? Tak naprawdę zwrot ten jest pusty znaczeniowo. To wielkie słowa, które wykluczają się wzajemnie, ale także mogą się równoważyć. „Wszystko i Nic” określa rzeczywistość metafizyczną w tym sensie, że jest reprezentantem (obietnicą) czegoś nieokreślonego, czego nie da się zamienić na obrazki, bajki, mity, czego człowiek nie jest w stanie pojąć, ani sobie wyobrazić. Wyobraźnia ludzka potrzebuje symboli, obrazów, konkretnych, gubi się w kategoriach ogólnych, abstrakcjach. Wyzwanie postawione w pieśni VII jest wyzwaniem, które dotyczy nie tylko świata XX wieku, ale w ogóle wyobraźni człowieka, karmiącej się obrazami i stereotypami. I na dobrą sprawę jest to wyzwanie przekraczające ludzką

możliwość. Zostało ono wyodrębnione z tekstu kursywą. Kursywa więc wybija bohatera i czytelnika ze stanu dobrego samopoczucia, w który to stan mogliby przypadkowo popaść.

Dwugłosowy dyskurs toczy się dalej. W pieśni VIII przybiera na sile. Kursywa zachęca do innej, niż prezentowana w „tekście głównym”, postawy. W dalszym ciągu poruszana jest sprawa mitów. Głos realisty („tekst główny”) ocenia sytuację człowieka w świecie w rzeczowy, wyważony sposób, wyznaczając bohaterowi minimalne cele.

Gdy grunt się pali pod nogami,
przypadkiem sponąć może most;
to, że palimy mosty sami –
to dość typowy mit *ex post*.

To, że *za* nami tylko płoną,
to drugi pospolity błąd:
uchodźcy wiedzą to, gdy toną,
na długość wiosła mając ład.
[...]

Przykrości takich rozczarowań
unika ten, kto spuszcza wzrok
i stara się go skoncentrować
na bucie stawiającym krok.

Spojrzenie naprzód nic nie daje,
podobnie jak spojrzenie wstecz:
w dwa ognie biorą nas dwa raje,
dwóch mostów płomienisty miecz.
[...]

Z minionej chwili wypędzeni,
nie chciani w tej, co czeka nas,
nie zaginiemy choć w przestrzeni,
bo ją do zera streszcza czas.
[...]

Realista namawia do zajęcia się swoimi sprawami, wykorzystywania w pełni chwili teraźniejszej, bez zbędnych i niebezpiecznych dla człowieka mrzonek o rajach przyszłości, czy też rozpamiętywania utraconego raju. Daje w ten sposób prostą receptę na szczęście, jaką dziś dać może ten, kto realnie ocenia możliwości, a wszelkie działanie opiera na eko-

nomicznych kalkulacjach. Kursywa natomiast podsuwa bohaterowi co innego.

*Posiedli wiedzę niezgłębioną
ci, których nie chce stały ląd.*

[...]
Z tych dwóch miotaczy nie przestaje
podwójny płomień ku nam biec.

[...]
*Ta jedna korzyść: że w przestrzeni
streszczonej w terażniejszy czas
możemy kroczyć nie zgubieni,
choć zguba może czeka nas.
Możemy kroczyć nie zgubieni,
choć zguba pewnie czeka nas,
choć zguba pewna czeka nas.*

Tekst nakłania do odrzucenia recepty na szczęście, jaką proponował realista. Kursywa namawia do podjęcia ryzyka podróży kusząc „wiedzą niezgłębioną” bohatera i uświadamiając mu, że nie da się zerwać z marzeniami. Zakwestionowaniu podlega także „korzyść” ze skoncentrowania się na terażniejszości. Ostatnie wersy zawierają przestrożę przed przyjęciem takiej postawy. Gdy tekst pisany kursywą czytać jako wewnętrzny głos bohatera, to otrzymujemy obraz człowieka rozdartego między „porządkiem rozumu” a „porywem serca”. Pieśń VIII nie odkrywa żadnych nowych prawd, ale, po raz któryś z kolei w literaturze, daje wizerunek człowieka niepokornego, który nie potrafi prosto zgodzić się na zastaną rzeczywistość – wizerunek artysty. Łatwo także dostrzeżemy, że zmieniła się tonacja pieśni. Zniknął ironiczno-żartobliwo-groteskowy obraz świata, a wraz z nim „tłumek turystów” i, mimo zachowanej liczby mnogiej podmiotu, czujemy, że bohater się zmienił, gdyż zmieniło się jego podejście do świata, tak jakby jeden indywidualny głos przemawiał w imieniu wielu.

W pieśni IX kursywa (głos wewnętrzny) dalej namawia bohatera do podróży. Jest wieczór. Wyłączony telewizor (współczesny symbol świata) przestaje wreszcie kreować rzeczywistość, następuje jakiś moment lekkości, ciszy, spokoju. Na ekranie telewizora pojawia się iskra – sygnał, że ekran gaśnie. Iskra nabiera jednak symbolicznego znaczenia: „błędny ognik? czy latarnia / mędrca, który tropi nas?”. Autor nie

pozwała zapomnieć, że poruszamy się po terenie literatury (świata sztucznego) – znów mamy nieprawdopodobną sytuację rodem z baśni? z *science fiction*? Bohater staje przed trudnym wyborem:

Ruszyć za ognikiem w bagna?
Czy poczekać, aż sam mrok
da nam poznać, czym jest prawda,
co za nami szła krok w krok?

Kursywa zaś dodaje:

*Ta najprostsza o nas prawda:
jeśli ktoś ją zna, to mrok.*

Co to znaczy? Rozróżnienie między „światłem rozumu” a „mrokiem wiary”? To chyba za dużo. Bezsprzecznie chodzi tu o poszukiwanie drogi, która mogłaby doprowadzić bohatera do prawdy – prawdy o sobie samym, co dookreśla kursywa. Drogi dojścia są dwie, jak dowiadujemy się z wiersza: dać się zwieść błędnemu ognikowi (iskrze telewizora) i utonąć w bagnach, lub cierpliwie czekać, „aż sam mrok” przybliży prawdę. Droga do prawdy zwykle wiedzie przez mrok, tu jednak okazuje się, że nie tyle idąc przez mrok dojdziemy do prawdy, ile prawda jest w samym mroku, a to nie to samo.

Bohater rusza w podróż (pieśń X). Siada za kierownicą samochodu i jedzie w mrok. Świat, który obserwuje, jest światem zza szyby, lub światem odbitym w lusterku. Zarówno szyba jak i lustro sugerują dystans bohatera wobec otoczenia. Jego dotyczy tylko pęd, ruch do przodu po paśmie szosy. Po drodze spotyka drugiego kierowcę, który jednak nie jedzie, lecz stoi na poboczu, odwrócony tyłem. Wkrótce okazuje się, że to ignorant, profan nieczuły na otaczającą ciszę i ukrytą w niej tajemnicę. W wierszu, w sposób szczególny, eksponowana jest cielesność.

Zastyga na poboczu dodge
i cielska jego przyczep.
Przez chwilę parujący mocz
dziurawi śnieg i ciszę.
[...]
Kierowca obolały krzyż
masuje lewą dłońią.

Dla kontrastu pojawiają się cytaty z *Dziewczyny* Leśmiana, które przeplatają się z opisaną sytuacją.

„I była zgroza nagłych cisz...” –
te słowa wciąż mnie gonią.
Kierowca obolały krzyż
masuje lewą dłońią.

[...]
„A ty z tej próżni czemu drwisz...”
W lusterku widzę jeszcze,
jak biel powracających cisz
nasiąka wczesnym zmierzchem,
[...]

Cytaty z Leśmiana – poety-metafizyka, uwznioślają ciszę, to już nie jakaś cisza, ale „metafizyczna próżnia”, o której kierowca stojący na poboczu nawet nie ma pojęcia. Dla bohatera cisza i mrok są czymś niezwykłym, kryją tajemnicę. Człowiek z pobocza ignoruje mistykę ciszy. Między dwoma kierowcami nie ma porozumienia. Uwypukla to także zróżnicowanie przestrzenne – bohater jedzie szosą (jest na drodze), kierowca *dodge'a* stoi na poboczu, do tego odwrócony jest tyłem. W pieśni X kursywa współbrzmi z „tekstem głównym”. Dokładnie jak echo powtarza ostatnie wersy każdej ze strof.

W pieśni XI, już po raz drugi w *Podróży*, pojawia się śmierć. Poprzednio jej obraz był groteskowy, tym razem jest to śmierć oswojona przez telewizję – śmierć daleka, która nas bezpośrednio nie dotyczy.

„Co z tego, że wojna gdzieś trwa?
To bestia wykańcza bestię,
bo tylko to umie i zna,
bo tylko to umie i zna.”

Telewizyjny obraz mordu łagodzony jest „uśmiechem prezentera” i tuszowany przejściem do „nowin ze świata rozrywki”. W tym miszmaszu – „torcie doniesień”, zagubiona zostaje groza śmierci, a zło zbagatelizowane. Bohater, w pierwszej i czwartej strofie, powtarza schemat myślenia ogółu – autor bierze te fragmenty w cudzysłów. W strofie drugiej i piątej myślenie bohatera zostaje zindywidualizowane. Okazuje się, że zło, dalekie, jest bliskie i każdy z nas może być zarówno zabitym jak i zabójcą – te z kolei fragmenty uwypukla kursywa.

Śmierć pojawia się jeszcze raz, w pieśni XIII, i dotyczy już bezpośrednio bohatera. Staje się realnym zagrożeniem i wielką niewiadomą. Jest to najbardziej ironiczny wiersz w całej *Podróży*. Ale ironia świadczy chyba najlepiej o grozie śmierci.

Mam wziąć pigułkę? wysłać czek?
Obalić Zło? wynaleźć lek
na śmierć?
na śmierć?

O upływającym czasie przypomina bohaterowi bezduszny, elektroniczny zegarek. Jego poprzednikom o tym samym przypominał zegarek mechaniczny, zegar z wahadłem, klepsydra. Jedno jest pewne, że wobec śmierci człowiek staje bezradny i jest śmieszny ze swoją codzienną drobiazgowością oraz ambicjami i marzeniami. Pozostaje lęk przed wielką niewiadomą.

*Czy szept, czy wagnerowski głos
ma śmierć,
ma śmierć?
I czy do powiedzenia coś
ma śmierć,
ma śmierć?*

Inny charakter ma pieśń XII. Koncept tego wiersza oparty jest na słowie „śnieg”. Śnieg, jak na krajobraz zimowy przystało, pojawia się co jakiś czas w *Podróży*. Zwykle stanowi powód do narzekań, rzadko kiedy jest biały, najczęściej brudny – żółty, czarny, zmieszany z solą. Tak, jakby człowiek nie potrafił znieść bieli śniegu. Bieli, która kojarzy się z prostotą i niewinnością. Dopiero w pieśni XII „śnieg” nabiera takiego symbolicznego znaczenia. Nazwany zostaje „aniołem”, co prawda upadłym, lecz kontekst wiersza bierze w nawias interpretację biblijną – Upadły Anioł – Szatan. Wprawdzie „śnieg” – „upadły anioł”, wywołuje takie uczucia jak mściwość, jest czymś, co komplikuje świat, ale tak właśnie jego obecność interpretują ludzie – „turyści” ze straconymi złudzeniami, myślący „logicznie” i pragmatycy. Zima wyraźnie przeszkadza i irytuje człowieka. Biel śniegu, mróz – kojarzony z trudem, wysiłkiem, w żaden sposób nie przystaje do świata z reklam, telewizji, ideału szczęśliwego, bo łatwego życia.

*Ach, pragmatyczne cele
zmieszane pół na pół
z mściwością, gdy, aniele,
na twoje rany
sypiemy sól!*

Powoli zaczynamy odnajdywać ścieżkę w gęstym lesie formy Barańczaka. Z wiersza na wiersz intencje Autora stają się coraz wyraźniejsze. W pieśni XIV Barańczak demaskuje język, jakim posługuje się człowiek opisując świat.

*Przenośnia, ten żelazny chwyt
lirycznych kombinerek,
popelnia, fakt spłaszczając w mit,
nadużyć cały szereg:
pół gaf, a pół usterek.*

Ten, kto jak nasz bohater, szuka prawdy, nie odnajdzie jej w słowach. Metafora, mit, dają tylko przybliżone pojęcie o świecie. Język fałszuje rzeczywistość, wciąga w pułapkę. Autor ostrzega przed zbytnią łatwo-wiernością. Pieśń XIV, jak ją odbieram, stanowi jeden z kluczy do *Podróży zimowej*. Rozdwojenie między „papierowym” a rzeczywistym światem, między światem łatwych rozwiązań a trudnych wyborów, które stanowi kanwę tomu, o czym powoli się przekonujemy, to rozdwojenie widoczne jest w strofie trzeciej analizowanej pieśni.

*Nasz styl ma dla najmniejszej z krzywd
tę hiperboli słoń,
gdy ziemia – tylko śniegu skrzyp
pod butem czy oponą,
pod butem czy oponą.*

Sens tych słów łączy się z wypowiedzią bohatera w pieśni XVII: „*To, co naprawdę należy mi się – / nie, tego nikt nie utrwali w micie*”. Sam wiersz ujawnia, chciałoby się rzec, „gorzką prawdę” o człowieku. Bohater, który, tym razem leci samolotem nad miastem, ma pragnienie zajrzeć w myśli i życie śpiących tam ludzi. Szybko jednak wycofuje się z niego, gdyż wie, co by znalazł:

*sam siebie bym musiał zranic –
naocznym
widokiem*

tych małych i miałych marzeń,
ciepłych zachwyków,
niemrawych porywów
i mdłych przerażeń.
W każdym ze śpiących byłbym widział
siebie samego, swój udział i przydział,
[...]

Oto wizerunek ludzi współczesnych, z którymi identyfikuje się także bohater. Jednak choć wiemy o nim, że jest jednym z „tłumu turystów”, wiemy również, że podróżuje na własną rękę. Jest baczny obserwatorem, nie daje się zwieść pozorom. A w pieśni XV stawia ziemi poważną diagnozę. Odrzutowiec – wytwór cywilizacji, duże osiągnięcie myśli technicznej człowieka, ze stanowczością i nonszalancją brakarza przekreśla niebo (Raj). Bohater staje w obronie nieba, uświadamiając ziemi (cywilizacji) jej marność wobec „wieczności nieb” i rzuca jej niejako w twarz:

Gdy za odrzut uznał Raj
brakarz-odrzutowiec –
krechę sama sobie daj,
konsekwencji dowiedź.

*Skreśl się sama, moment trwaj:
biała, prosta spowiedź.*

Czy *Podróż zimowa* przekazuje pesymistyczną wizję świata? Wydaje się, że nie. Stara się, uciekając przed uproszczeniem, pokazać prawdę o człowieku. Stąd ścierające się różne punkty widzenia, jakie można zauważyć w wierszach. Prawda jest trudna do ukazania (właściwie niemożliwa), leży gdzieś pomiędzy „papierowym” światem (mówiąc „papierowy” mam na myśli świat opisywany przez człowieka – „pseudonimowany”) a światem rzeczywistym – autonomicznym, obiektywnym (jak u Miłosza – ahumanistycznym). Człowiek i otaczający go świat nie są wieczne. Podlegają działaniu czasu – rytm idącego zegarka i rytm pór roku przypomina o nieuchronnym zbliżaniu się zimy i śmierci, jak w pieśni XVI:

Pierwszy liściu wirujący –
zdołasz ziemi tknąć, nim ktoś świat ocalić zdąży
raz,
raz,
choć raz zakłamię „Bądz”,
[...]

Człowiek ograniczony jest także przestrzenią (w pieśni III – „wzrost nad ziemię / na metr z czymś lub sześć stóp” i „siedemdziesiąt zim” stanowią najprostszą, lecz jednostronną, tylko z biologicznego punktu widzenia możliwą definicję człowieka). Dopiero perspektywa metafizyczna daje pełniejszy obraz człowieka. Perspektywa metafizyczna, czyli możliwość wykroczenia poza swoją cielesność i czasowość.

Wprawdzie „wiosny, lata i jesienie / też nadchodzą, oprócz zim”, jednak to właśnie w krajobrazie zimowym „gdy zawieja / zawyje mrozem w twarz” bohater odnajduje nadzieję.

Te chwile na przystanku,
trwające cały wiek,
te dni, gdy o poranku
nic tylko mrok i śnieg –

to nie zerwany kontrakt;
to raczej – w zdaniach zim
udostępniany kontakt,
udostępniany kontakt
z Czymś Więcej, czyli z Nim.

Pieśń XVIII wskazuje na ważną, jak się zdaje, dla Barańczaka sprawę – rozpoznania głosu Boga. W *Podróży* to człowiek mówi i mówi bardzo dużo, ale chwilami mówi także świat. Jego głos jest słabo słyszalny w zgiełku ludzkiej mowy. Widać jednak, że bohater stara się nauczyć słuchania i rozumienia „mowy” świata. Jego stosunek do „zimy” zmienia się. Na początku traktowana jako przymus, teraz przywraca nadzieję. Zwraca uwagę także konsekwencja „zimy” wobec szarpaniny bohatera. Z wiersza na wiersz bohater dojrzewa, choć ogarnie go jeszcze szalony pęd podróży i chęć buntu.

W pieśni XIX daje się ponieść w mrok, ogarnięty szalonym pędem samochodu. Za przewodników ma „błędny blask” tablicy rozdzielczej i „bratni głos” *disc-jockeya*. Nieprzytomny pęd „*po lodzie szos, przez noc bez gwiazd*” zostaje zatrzymany przez czerwone światło na skrzyżowaniu. Tu bohater spotyka drugą postać na trasie swojej podróży. Znów jest to kierowca – kobieta, którą również zatrzymało czerwone światło. Tym razem jednak bohater może dostrzec profil napotkanej osoby i nawiązać z nią milczący dialog.

Znakiem podporządkowania
dając się na chwilę spać,
dwa milczymy tylko zdania:
„A więc jesteś? No to bądź.”

Wiersz, podobnie jak całą *Podróż zimową*, można czytać jako metaforę ludzkiego życia. Droga, podróż, podróżny w naszej kulturze od dawna związane są z figuratywnym przedstawianiem życia. Wędrowiec Barańczaka to człowiek, który, w gmatwaninie otaczającej go rzeczywistości, szuka sensu świata i życia, który próbuje rozpoznać własne istnienie. Bohater stara się przekroczyć beznadziejność „bycia ku śmierci”, gdy przywraca życiu perspektywę metafizyczną. Podróżny napotyka innych podróżnych na swojej drodze. W ten sposób rozpoznaje własne istnienie. Może powiedzieć: „jestem inny, niż kierowca dodge’a”, „jestem podobny do kierowcy hondy”. Jednak każde istnienie jest nacechowane indywidualnością. W pieśni XX obydwójce, bohater i kobieta, podążają tą samą drogą – pędzą w mrok, ale każde z nich jedzie innym pasmem szosy, zamknięte we własnym samochodzie:

Za okienkiem bocznym hondy –
w drzwiach wciśnięty zamka spust,
[...]

W równoległych dwu otchłaniach,
odwracając znowu wzrok,
powracamy do spadania,
[...]
każde w swój osobny mrok.

„Spadanie w mrok” może zostać odczytane jako egzystencjalna sytuacja człowieka. Ale czy „mrok” jest tu figurą śmierci? Poprzednie stosowanie tego słowa, które niejednokrotnie pojawia się w *Podróży*, wskazywałoby raczej na jakąś tajemniczość, niepewność związaną z mrokiem (IX, X, XVII, XVIII). Jednakże „spadanie” nacechowane jest ujemnie. Być może wiąże się ono z sytuacją zarysowaną w pieśni XIX, gdzie, jak pamiętamy, podróż w mrok zostaje naznaczona szaleństwem – mrok jest jak topiel, w którą na oślep rzuca się bohater (odnajdujemy tu podobieństwo z sytuacją z pieśni V i Müllerskim bohaterem). Z szaleństwa tego wyrывa bohatera czerwone światło, nakazując zatrzymanie. Na drodze więc pojawiają się czasem znaki, które wymuszają odpowiednie zachowania – ktoś (coś?) czuwa nad przebiegiem podróży.

Bohater obserwując świat zza szyby samochodu (samolotu), obserwuje innych ludzi, a także okolicę. Pieśń XXI daje przygnębiający opis

krajobrazu. To położony na poboczu szosy, po której porusza się bohater, śmietnik cywilizacji:

Cmentarze samochodów –
lasagne z rdzy i blach –
 wysypisk miejskich odór,
 samotnej szklarni dach,

druciane siatki działek –
 gdzieś pies podnosi gwałt –
 zarosłe sadzą hale
 i dym żużlowych hałd,

W takim to krajobrazie możemy odnaleźć pewien znak, trudny do odczytania także dla bohatera: „czyjś, nie wiadomo czyj, / wznoszący się ku niebu / pastorał, kostur, kij” – symbol zagubionego *sacrum*? Symbol ten jednak zrośnięty jest z krajobrazem i dotyczy otaczającej bohatera cywilizacji, tak jak poprzednie obrazy z wcześniejszych pieśni (telewizor, odrzutowiec). Przypomina to Eliadowski obraz współczesnego świata. Symboliczny kostur wpleciony jest w krajobraz, ale i wyodrębniony z niego w sposób sztuczny, wzięty jest bowiem w „obwisły nawias kabla”. Jego znaczenie pozostaje nieczytelne zarówno dla bohatera, jak i dla czytelnika, jak również dla transcendencji:

obwisły nawias kabla,
 a w nim – dla chmur i cisz
 strzeliście nieodgadła
 wypowiedź w locie wzwyż,

W pieśni XXII bohater, znudzony monotonią zimy, chciałby się zbuntować przeciw swojej sytuacji i działaniu Opatrzności.

Coś nie bardzo pstry ten koń:
 nie chcę Pańskiej łaski.

Śliskość lodu, śniegu chrzęst,
 tuzinkowa zamieć:
 sam poszukam plag i klęsk,
 Twoje znam na pamięć.

Jednak ostatecznie do buntu nie dochodzi. Przetworzone przez Autora, znane przysłowie: „Łaska pańska na pstrym koniu jeździ”, może sugere-

rować, że jednak Bóg nie kieruje się kaprysami. Monotonia życia, o jakiej tu mowa, sprawia, iż człowiek nie zawsze potrafi wytrzymać „ciśnienie losu”. Bóg w swoich zamierzeniach jest niezmienny, zaś niejako w naturze człowieka tkwi bunt. Opisana w pieśni XXI sytuacja przywodzi na myśl biblijną sytuację Hioba.

Zbliżamy się do końca podróży. Ostatnia strofa pieśni XXII jest najbardziej intymnym wyznaniem bohatera w całym tomie. Zwraca się on do Boga, przyjmując postawę psalmisty:

*To już nie ogniowy chrzest,
pierwsze rozpoznanie:
czym ta pustka we mnie jest,
wiem od dawna, Panie.*

Brzmi to jak spowiedź, gorzkie wyznanie, w którym jednak brak całkowitej pokory. Strofa ostatnia, pisana kursywą, zmienia dotychczasowy żartobliwy nastrój wiersza i wprowadza w nastrój pieśni XXIII, która z kolei jest pełną pokory modlitwą. Obejmuje w niej bohater wszystkich ludzi i ich świat, jaki został opisany w poprzednich dwudziestu dwóch pieśniach. Wiersz puentuje więc cały tom. Znajdziemy tu prośbę o wyrozumiałość i opiekę nad człowiekiem, skierowaną do Boga.

Gdy świeci nam neonów blask –
bądź wielkoduszny, nie szczydź z nas.

*Gdy zgiełkiem w nas głuszymy strach –
wiedz chociaż, co widzimy w snach.*

Gdy płami nam nienawiść twarz –
przed lustrem postaw, spojrzeć każ.

*Gdy nużą nas sprzeczności prawd,
od Uproszczenia umysł zbaw.*

Gdy nie umiemy mówić wprost –
rozpoznaj nasz prawdziwy głos.

W modlitwie zgodnie współbrzmiały obydwa głosy: „tekst główny” i kursywa. Powraca obraz świata, znany z poprzednich pieśni, a więc „neonów blask”, strach głuszony zgiełkiem, nienawiść, znużenie „sprzecznością prawd”, niedoskonałość mowy.

Puentująca wędrownkę bohatera modlitwa, jak i jego wcześniejsze próby wyrwania się z kręgu ograniczeń, krępujących naszą wyobraźnię, świadczą o potrzebie wyjścia poza „papierowy” świat, poza mamiące złudzenia, a równocześnie mówią o ludzkiej słabości i niedoskonałości.

Pieśń XXIV, zakończenie tomu, stanowi epilog przedstawionej w *Podróży zimowej* historii wędrowca. Następuje rozpoznanie bohatera, co jest czytelnym chwytem literackim – tak kończy się każda wędrownka (np. *Odyseja*). Bohater ujawnia swoją twarz czytelnikowi, ale rozpoznaje także samego siebie. Odnajdujemy w nim rysy samego Autora.

Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?
Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?

Obraz podróźnego z ostatniej pieśni, który jest odbiciem w lustrze witryny sklepowej, stanowi konsekwentne dopełnienie gry odbić i widoków zza szyby, powracających raz po raz w odbiorze świata widzianego oczami „głównego” bohatera. Motyw lustro, który pojawia się także w jednym z wezwań modlitwy, jest związany z całym tomem Barańczaka. I można by zaryzykować stwierdzenie, iż *Podróż zimowa* to, w pewnym sensie, zwierciadło współczesnego świata.

Kraków, wrzesień 1995