

Piotr Pietrych

Bolesława Leśmiana "Strój" - ballada (o) niejasności

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/1, 53-71

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PIOTR PIETRYCH

BOLESŁAWA LEŚMIANA „STRÓJ” – BALLADA (O) NIEJASNOŚCI

- Miała w sadzie strój bogaty,
Malowany w różne światy,
Że gdy w nim się zapodziała,
Nie wędrując – wędrowała.
5 Strój koloru murawego,
A odcienia złocistego –
Murawego – dla murawy,
Złocistego dla zabawy.
- Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników,
10 Otoczyli ją kołem, nie szczędząc okrzyków.
Podawali ją sobie z rąk do rąk, jak czarę:
„Pójmym duszę tym miodem, co ma oczy kare!”
Podawali ją sobie z ust do ust na zmiany:
„Słodko wargą potłoczyć taki krzew różany!”
- 15 Porywali ją naraz w stu pieszczot zawieję:
„Dziej się w tobie to samo, co i w nas się dzieje!”
Dwojgiem piersi ust głodnych karmiła secinę:
„Nikt tak słodko nie ginął, jak ja teraz ginę!”
Szła pieszczota koleją, dreszcz się z dreszczem mijał,
20 Nim jeden wypił do dna – już drugi nadpijał.
Kto oddawał – dech chwycił, a kto brał – dech tracił,
A kto czekał za długo – rozumem przypłacił!
Sad oszalał i stał się nieznany nikomu,
Gdy ona, jeszcze mdlejąc, wróciła do domu.
- 25 Miała w oczach ich zamęt, w piersi – ich oddechy,
I płonęła na twarzy od cudzej uciechy!
„Jakiż wicher warkocze w świat ci rozwieruszył?”
„Ach, to strzelec – postrzelec w polu mnie ogłuszył!”
„Co za dreszcz twoim ciałem tak żarliwie miota?”
30 „Śniła mi się w śródlesiu burza i pieszczota!”
Mać ją, płacząc, wyklęła – ojciec precz wyrzucił,
Siostra łokciem skarciła, a brat się odwrócił.
A kochanek za progiem z pierścieni ograbił,
I nie było nikogo, kto by jej nie zabił.

- 35 I nie było nikogo, kto by nie był dumny,
 Że ją przeżył, gdy poszła wraz z hańbą do trumny.
 Tylko Bóg jej nie zdradził i ślepo w nią wierzył,
 I przez łzy się uśmiechał, że ją w niebie przeżył.
- 40 „Ty musisz dla mnie polec na śmierci wezgiłowiu,
 A ja muszę dla ciebie trwać na pogotowiu!
 Ty pójdziesz tą doliną, gdzie ustaje łkanie,
 A ja pójdę tą górą na twoje spotkanie.
 Ty opatrzysz me rany, ja twych pieśczoł ciernie,
 I będziem odtąd w siebie wierzyli bezmiernie!”
- 45 Miała w trumnie strój bogaty,
 Malowany w różne światy,
 Że gdy w nim się zapodziała,
 Nie wędrując – wędrowała.
 Strój koloru murawego,
 50 A odcienia złocistego –
 Murawego – dla murawy,
 Złocistego dla zabawy¹.

1

Strój, choć „trafił pod strzechy”, urokliwie wyszeptany na początku lat siedemdziesiątych przez Magdę Umer, nie cieszy się szczególnym zainteresowaniem badaczy twórczości Leśmiana. We wszystkich podstawowych dla leśmianologii książkach wspomniany bywa tylko incydentalnie². Wiąże się to, być może, z faktem, że *Strój* ma w swej strukturze cechy nietypowe, odróżniające ten tekst od innych ballad³ tego poety.

Tym bardziej więc wypada odnotować dwie istniejące próby interpretacji *Stroju*, inspirujące niektórymi szczegółowymi pomysłami, choć w głównych wnioskach zdecydowanie dyskusyjne. Jedną dał przed laty już kilkadziesiąt laty Ireneusz Opacki w książce *Ewolucje balladowej opowieści*. W jej ostatnim rozdziale, zatytułowanym *Komentarz do ballad Leśmiana*, badacz, ograniczając się zresztą tylko do *Ballad z Łąki*, odczytuje teksty Leśmiana w duchu moralizatorskim. Efekty są kontrowersyjne: *Strój* zostaje zaprezentowany jako utwór mówiący o winie (grzechu), karze i odkupieniu, utwór ukazujący „drogę zachowania i realizacji człowieczeństwa” poprzez „przeciwstawienie rozkoszy cielesnej – cierpienia oczyszczającego ducha”⁴. Zapewne przyjęcie zaskakującej w kontekście twórczości Leśmiana perspektywy moralistycznej tłumaczyć można zainteresowaniem Opac-

¹ Wszystkie wiersze B. Leśmiana cyt. z: *Poezje*. Opracował J. Trznadel. Warszawa 1965.

² Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 182–183, 198, 219. – *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 356. – M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 152.

³ W tekście niniejszym stosuję dwojaki zapis: ballady, gdy chodzi o utwory narracyjne Leśmiana, i *Ballady* – w odniesieniu do nazwanej tak przez niego grupy utworów ze zbioru *Łąka* (1920), wśród których znalazł się również *Strój*.

⁴ I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin 1961, s. 87.

kiego ewolucją historyczną ballady: podstawowy problem etyki praktycznej, problem winy i kary, często pojawiał się i w balladzie ludowej, i w balladzie literackiej, nie tylko dostarczając tematu, ale i wyznaczając rudymenarną strukturę fabuły⁵. Nieporozumienie w omawianej interpretacji polegałoby na tym, że Opacki zbyt automatycznie uznał istotny składnik tradycji gatunku za składnik utworów autora *Łąki*, zawartej w nich wizji świata.

Kontrowersyjne jest również odczytanie *Stroju*, jakie daje Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat*. W rozprawie *Teoria interpretacji: problemy pluralizmu* posługuje się *Strojem*, aby pokazać utwór posiadający cechę „wielowykładalności”; w balladzie Leśmiana, jego zdaniem, współlistnieją dwie „wykładnie”: „ludowa” i – „gnostycka”⁶.

Pierwsza, „ludowa wykładnia” jest dla Nycza oczywista – do tego stopnia, że nie próbuje on choćby zasygnalizować, jaka jest ta wykładnia, na czym właściwie polega. Zagubienie czytelnika *Tekstowego świata* pogłębia fakt, że Nycz używa kilku podobnych wyrażen, nie dookreślając relacji między ich zakresami znaczeniowymi. Obok „ludowej wykładni” pojawia się „ludowo-Leśmianowska wykładnia” i „typowa semantyka Leśmianowskiego *universum*” (wszystkie wyrażenia na tej samej stronie – 101). Są to wyrażenia do jakiegoś stopnia synonimiczne – ale do jakiego? bo chyba nie tożsame?

Ponieważ nie wiadomo, jaka jest „ludowa wykładnia”, trudno merytorycznie oceniać związaną z nią argumentację, jedyne, co pozostaje, to ulec (lub nie) perswazji autora. Tak więc stwierdza on, że „strój” „w perspektywie ludowej wykładni pełni zdecydowanie marginalną rolę” (s. 101), a ponieważ słowo „strój” to tytuł utworu Leśmiana, Nycz uznaje, że „wykładnia” ludowa jest niewystarczająca i trzeba szukać innej. Do pożądaney innej „wykładni” prowadzić ma odpowiednie zinterpretowanie pojawiającego się w tekście ballady słowa „planetnicy”. Wedle autora *Tekstowego świata* nie jest to jedynie nazwa złośliwych stworów przejęta z polskiego folkloru, lecz Riffaterre’owski interpretant⁷, umożliwiający odczytanie ballady Leśmiana jako „symbolicznej alegorii” opartej na gnostyckiej wizji świata.

Jednak związane z tą koncepcją argumenty nie przekonują⁸, podobnie jak bar-

⁵ Kwestią tą szczegółowo zajmuje się J. Jagiełło w swej pracy *Polska ballada ludowa* (Wrocław 1975, zob. zwłaszcza rozdz. *Balladowy model fabularny*), uznając motyw winy i kary za „rdzeń” ballady ludowej (s. 17).

⁶ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Wyd. 2. Warszawa 1995. Przywołania z tej książki będą lokalizowane bezpośrednio w tekście.

⁷ O koncepcjach Riffaterre’a pisze Nycz w rozprawie *Intertekstualność i jej zakresy*, pomieszczonej w tym samym tomie.

⁸ Związek między „planetnikami” a gnostycyzmem buduje Nycz w sposób wyjątkowo nieklarowny. Przytaczam kluczowe w tym względzie zdanie, informujące o „planetniku”: „Jest to bowiem także inna nazwa archonta – demona z gnostyckiej kosmogonii” (s. 101); mamy tu retoryczną sugestię prostego wynikania („bowiem”), ale po prostu tego zdania odczytać nie można, bo prowadziłoby to do absurdu – do uznania, że gnostycy (Bliski Wschód, II–III w. n.e.) nazywali demona ze swej kosmologii bądź greckim słowem „archont”, bądź polskim „planetnik”. Że chodzi o polskie przekłady tekstów gnostyckich, precyzuje przypis, do którego odesłanie pojawia się (nie od razu zresztą) w tekście Nycza, przypis ten jednak w gruncie rzeczy niewiele wyjaśnia: autor *Tekstowego świata* przywołuje w nim gnostyckie teksty z Nag-Hammadi – odkryte w grudniu 1945, a więc dobrych kilka lat po śmierci Leśmiana i ćwierć wieku po opublikowaniu *Stroju*; wprowadza również

dziej szczegółowe pomysły interpretacyjne⁹. Z kolei istotne twierdzenie historycznoliterackie: „[w] modernistycznej świadomości kulturowej [...] wątki gnostycko-hermetyczne mają swoje ważne, acz mało zbadane miejsce (*nota bene*, motyw planetników należy wśród nich do najpopularniejszych)” (s. 101–102) – pozbawione jest jakichkolwiek argumentów merytorycznych, nie pada ani jedno nazwisko, tytuł utworu czy jakakolwiek uwaga bibliograficzna¹⁰. Trudno oprzeć się wrażeniu, że autor *Tekstowego świata* zupełnie nie zadbał o to, aby jego interpretacja, która przecież zapewne „chce być akceptowana”, zaspokoila „minimalne kryteria intersubiektywnej sprawdzalności”¹¹. A związek *Stroju* z gnostycyzmem, tak jak go przedstawia Nycz, nie wydaje się ani klarowny, ani nawet prawdopodobny.

Trzeba zauważyć, że pomysł „wykładni gnostyckiej” *Stroju* ma w dodatku istotne implikacje. Każę widzieć tę balladę w kategoriach kaprysu czy ekstrawagancji Leśmiana, kreuje *ex nihilo* problem: dlaczego Leśmian w ogóle sięgnął do wątków gnostyckich? Problem dotąd w leśmianologii nieznany, bo autor *Stroju* to poeta, o którym bez cienia wątpliwości można powiedzieć, że gnostykiem nie był. Wystarczy przywołać tak znane utwory, jak *Pszczółki* czy *Urszula Kochanowska*, żeby dostrzec, że ziemskość, materialność nie jest u Leśmiana więzieniem duszy, ale wręcz przeciwnie, tym, co dla niej najcenniejsze i z czym rozstania nie może Bogu wybaczyć – jak w przejmującym wierszu *Wyruszyła dusza w drogę...*:

„Jakże spocznę w twym obłoku – z ziemią w rozłące,
Kiedym lasom odmówiła i mojej łące!”

[.]

„Jakże mogę się weselić z tobą w przestworze,
Kiedy śmierci twej požądam – Boże, mój Boże!”

2

Fundamentalną rolę w rozumowaniu Nycza spełnia wiara w to, że istnieje prosta i oczywista „ludowa wykładnia” tekstu Leśmiana. Warto więc analizę *Stroju* poprzedzić kilkoma uwagami na temat ludowości u Leśmiana.

Cenne świadectwo, jak sam Leśmian traktował tę kwestię w swoich utworach, zawierają dwa jego listy do Miriama pochodzące z lat 1913–1914, z okresu pracy nad *Klechdami polskimi*. W pierwszym z nich poeta pisze o planach i zamierzeniach:

niejednoznaczna sugestią podając tytuł polskiego przekładu jednego z tych tekstów: *O naturze planetników* – przekładu, który ukazał się w 1975 roku.

⁹ N y c z kojarzy np. „wędrowała”, słowo pojawiające się w ramowych strofach *Stroju*, z wędrowką duszy przez gnostyckie eony (s. 101); pomija jednak, że w tekście Leśmiana mamy antyteptyczne „Nie wędrując – wędrowała”, który to zwrot pozwala podejrzewać, że nie chodzi tu o przemieszczanie się w przestrzeni, nawet alegorycznej.

¹⁰ Groźną a niejasną retoryką pobrzmiwia w związku z tym następne zdanie w tekście N y c z a, można je bowiem odczytać jako zawołaną krytykę J. T r z n a d l a – edytora wierszy Leśmiana w „Bibliotece Narodowej”: „Jak przykład wykorzystanego opracowania edytorskiego dowodnie pokazuje, wiedza tego rodzaju nie jest trwałym i niezmiennym komponentem kulturowej kompetencji” (s. 103).

¹¹ Sformułowania z *Tekstowego świata*, s. 96.

Chcę [...] zgromadzić klechdy zgoła nie znane, które sam w dzieciństwie słyszałem. Jedną – prozą, drugie wierszem napiszę. Pragnę stworzyć czystą, niepokalaną bajkę, osmykniętą z legendy, podania, zabobonu itd., to znaczy prawdziwą bajkę, która baje. Nasze literatury, jak widzę, nie odróżniają klechdy od opowiadań zabobonnych, diabelskich itd.

Może się wydawać, że na etapie planów, lektur („jak widzę”) zamierzenia Leśmiana nie jawią się jasno. Z jednej strony pisze o odtwarzaniu baśni słyszanych w dzieciństwie, z drugiej – o „stwarzaniu” czegoś, czego w „naszych literaturach” nie ma. Ta druga postawa jednak nawet w okresie planów dominuje, w dalszym ciągu cytowanego listu Leśmian stwierdza:

Mam zamiar rozwinąć pewnego rodzaju zaborczość artystyczną, traktować Polskę klechdową od morza do morza, zagarnąć Litwę i Ukrainę. Czegośmy mieczem nie zrobili, zróbmy piórem. Lwia część klechd i bylin rosyjskich jest chwalebny skutkiem takiego zaboru.

Następny z zachowanych listów do Miriama dotyczy okresu zaawansowanej pracy nad *Klechdami*, cztery utwory są już gotowe. Swoje dokonania podsumowuje Leśmian w sposób jednoznaczny:

Stworzyłem, jak mi się zdaje, prozę cenną i do cna własną, nie licząc się z nikim i z niczym¹².

A więc nawet tak „ludowe” teoretycznie utwory Leśmiana, jak *Klechdy polskie*, nie miały być w intencji poety po prostu pastiszami konkretnych legend czy bajek ludowych. Nie miały być – i nie są. Lidia Ligęza w studium o *Klechdach polskich* pokazuje, że Leśmian sięgał do folkloru polskiego (różnych dzielnic), ukraińskiego, litewskiego, żydowskiego, dając ostatecznie w poszczególnych utworach oryginalne syntezы motywów i wątków zaczerpniętych z różnych źródeł i, oczywiście, swobodnie modyfikowanych. W podsumowaniu czytamy:

Na jednolitości fabularnej, wierzeniowej ani gatunkowej klechd – w aspekcie ich ludowości, który się tutaj analizuje – Leśmianowi nie zależało. [...] poeta nie tworzył klechd w jakimś określonym ludowym gatunku, lecz czerpiąc z bogactwa folkloru, przetwarzał go i nasycał elementami, które nigdy nie były ludowymi¹³.

Leśmianowskiej „ludowości” nie można więc pozbawiać cudzysłowu, autora *Klechd* nie interesowało bowiem ani odkrywanie prawdziwego kształtu ludowych tekstów, ani rekonstruowanie ludowego systemu prawd moralnych czy wierzeń, ukrytych za czystą kanwą fabularną, za „bajką, która baje”. Folklor nie był dla niego obiektem badania czy rekonstrukcji – był, jakkolwiek paradoksalnie by to mogło zabrzmieć, o b i e k t e m k r e a c j i, wdzięcznym materiałem, który bez wyrzutów sumienia (filologicznego czy etnograficznego) poeta dowolnie kształtował, zgodnie ze swymi własnymi celami.

Uwagi sformułowane w odniesieniu do *Klechd polskich* w jeszcze większym stopniu dotyczą wierszy Leśmiana, w tym – *Stroju*. „Ludowość” tej ballady ma także zdecydowanie synkretyczny charakter. Składają się na nią elementy zaczerpnięte z bardzo szeroko rozumianej i różnorodnej twórczości ludowej: z pieśni lu-

¹² B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 336, 337, 338. Podkreśl. P. P.

¹³ L. Ligęza, „*Klechdy polskie*” *Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 147.

dowej *sensu stricto* (cechy formalne, przede wszystkim paralelizmy składniowe i kompozycyjne), z ludowej baśni i wierzeń (planetnicy)¹⁴, z pieśni dziadowskiej (motyw Boga-pocieszyciela)¹⁵; ponadto *Strój* zawiera aluzje do pieśni miłosnej z motywem słownym „Ty pójdiesz górą [...], / A ja doliną”, wywodzącej się zapewne z pogranicza kultury ludowej i szlacheckiej¹⁶, a także aluzje do „pieśni skandynawskiej” *Żona króla Elfów* ze zbioru Edwarda Porębowicza *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*¹⁷ (sposób rozpoznania hańby bohaterki¹⁸, matka jako inicjatorka wygnania z domu). Rolę katalizatora w syntezie tych różnych motywów spełnia konsekwentnie wiejski charakter realiów i słownictwa oraz tradycja ballady romantycznej, zgodnie z którą możliwe stało się łączenie w poezji

¹⁴ Zob. obszernie hasło *Planetnik w: Słownik folkloru polskiego*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965. Warto podkreślić, że polska poezja ludowa była z zasady niefantastyczna, świat demonów, diabłów, cudowności objawiał się w pełnej krasie jedynie w prozaicznych bajkach i opowieściach – zob. J. Bystron, *Pieśń ludowa w Polsce*. Wstęp w antologii: *Polska pieśń ludowa. Wybór*. Wyd. 2, przejrane. Kraków [1925], s. VII (BN I 26): „Istoty ponadludzkie czy też pozaludzkie w pieśniach, poza nielicznymi wyjątkami, nie występują; ani Pan Bóg, ani Chrystus czy też święci, ani wreszcie duchy jakiegokolwiek – w pieśniach miejsca nie mają”.

¹⁵ Tzw. pieśni dziadowskie powstawały w środowisku zawodowych żebraków i dziadów kościelnych produkujących się w czasie świąt religijnych przed kościołami, stąd ważną cechą utworów z ich repertuaru były motywy religijne, pojawianie się postaci świętych czy Boga – motywy obce pieśni ludowej *sensu stricto*. Zob. krótką charakterystykę pieśni dziadowskiej u Bystronia (*ibidem*, s. XXIII–XXIV). Odrębności tego typu utworów od pieśni ludowej nie honoruje Trznadla (*op. cit.*, s. 175–176): pisząc o *Żołnierzu* Leśmiana uznaje, że „motyw rozmowy z Chrystusem [...] znany jest pieśni ludowej”, po czym cytuje jedną z najpopularniejszych pieśni dziadowskich „Szła sierotka po wsi – obsiedli ją źli psi”. Postępowanie Trznadla jest o tyle uzasadnione, że utwory te były zaliczane do pieśni ludowych *sensu largo*, ze względu na anonimowość, ustny sposób przekazu i środowisko, w którym funkcjonowały; pojawiają się w zbiorach „pieśni ludowych” – w osobnych działach (zob. popularne na przełomie wieków *Pieśni ludu* Z. Glogera czy antologię Bystronia). Niemniej podkreślić trzeba, że pieśni dziadowskie, zabarwione dewocyjną religijnością i cudownością ingerencji Boga czy świętych w losy bohaterów, prezentowały inną wizję – „wykładnię” – świata niż „świeckie” pieśni ludowe *sensu stricto*.

¹⁶ O pochodzeniu tej pieśni świadczy jej początek: „Wezmę ja kontusz – wezmę ja żupan, / Szablę przypaszę”; zapisał ją po raz pierwszy w zbiorze *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* (1833) Wacława z Oleska, a spopularyzowała E. Orzeszkowa, gdy w *Nad Niemnem* (1887), zgodnie zresztą ze społecznym pochodzeniem bohaterów, uczyniła z niej *leitmotiv* miłości Justyny i wywodzącego się ze szlacheckiego zaścianka Jana Bohatyrowicza. – Tekst pieśni cyt. z: O. Kolberga, *Pieśni ludu polskiego*. (1857). Wyd. 3. Kraków 1974, s. 3. Fundamentalny tom Kolberga zbiera głównie przekazy o charakterze balladowym, podając ich bardzo liczne warianty tekstowe i/lub muzyczne, np. cytowana pieśń, nr 1 w zbiorze, ma ogółem 12 wariantów, oznaczonych kolejnymi literami alfabetu, w tym 8 tekstowych (cytuję tu incipit wariantu a). Warto podkreślić wielowariantowość utworów ludowych, uwarunkowaną zarówno ich pochodzeniem z różnych regionów, jak i ustnym sposobem przekazu, który powodował, że poszczególne teksty bywały fragmentaryczne, łączyły też niekiedy wątki należące w innych przekazach do różnych tekstów (zob. efektowny przykład u Kolberga: pieśń 7, wariant dd – tekst łączy wątki 3 pieśni). W takiej sytuacji, oczywiście, trudno niekiedy – co wyraźnie rozmija się z koncepcją Nycza oczywistej „ludowej wykładni” – nawet w stosunku do poszczególnych pieśni ludowych o jedną „wykładnię”.

¹⁷ Książka E. Porębowicza ukazała się we Lwowie w 1909 roku. Leśmian napisał o niej entuzjastyczną recenzję, opublikowaną w „Kurierze Warszawskim” (dalej cyt. z: B. Leśmian, *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadla. Warszawa 1959).

¹⁸ W balladzie skandynawskiej niezwykła błądź Malfredy prowokuje pytania matki i córka przyznaje się do trwającego od dawna związku z królem Elfów; motyw znaczącej, niepokojącej matkę błądź córki zna również polska poezja ludowa – zob. np. pieśń *Moja matulenku...* w zbiorze Glogera.

wątków fantastycznych z odwołaniami czy aluzjami do twórczości ludowej. Ale całość, która powstaje ze stopienia składników o ludowej genezie, wykracza, jak postaram się pokazać, poza problematykę tekstów ludowych i w tym sensie ludowa nie jest.

Wobec takiej syntezy różnych wątków i motywów koncepcja jasnej „ludowej wykładni” *Stroju* traci sens. Ale – paradoksalnie – dzięki jej użyciu tekst Nycza rzuca światło na pewien ciekawy aspekt recepcji Leśmiana.

Wiara autora *Tekstowego świata* w istnienie oczywistej „ludowej wykładni” kontrastuje z postawą międzywojennych czytelników poezji Leśmiana. Trznadel w swej książce o Leśmianie zestawia opinie Ostapa Ortwina, Konstantego Troczyńskiego i Karola Zawodzińskiego, którzy ze zdecydowanym dystansem odnosili się do ludowości autora *Łąki*, negując związek jego wierszy z literaturą ludową lub widząc w odwołaniach do niej jedynie ornament¹⁹. Zdaniem tych krytyków utwory Leśmiana nie zawierały nie tylko jasnej, ale w ogóle żadnej „ludowej wykładni”²⁰.

Trznadel traktuje te opinie jako negatywny punkt wyjścia, chcąc ukazać wielość i różnorodność odwołań do folkloru w twórczości Leśmiana; w rozdziale *O ludowości* daje m.in. wykaz wątków i aluzji do twórczości i wierzeń ludowych w poszczególnych wierszach Leśmiana – i jest to jeden z najciekawszych fragmentów książki. Roztrząsania Trznadla nie są jednak pozbawione wad: z jednej strony, wspomniany wykaz jest niepełny, skoro brak w nim *Stroju*; z drugiej zaś – badacz skłonny jest do przesady w akcentowaniu „ludowości” u tego poety. Jest ona już nie tylko „pretekstem” – co wydaje się piszącemu te słowa najsensowniejszym stanowiskiem – ale nawet „składnikiem najistotniejszym” w twórczości Leśmiana, który zwłaszcza w *Łące* okazuje się realizatorem „Norwidowskiego zalecenia o podnoszeniu sztuki ludowej do wyżyn ogólnoludzkich”²¹.

Dokonana przez Trznadla w latach sześćdziesiątych nobilitacja „ludowości” Leśmiana zyskała powszechną i raczej bezdyskusyjną aprobatę. Dowodem na to może być postawa Michała Głowińskiego, zdecydowanie krytycznie nastawionego do głównych tez książki Trznadla. Zastrzeżenia Głowińskiego nie dotyczą jednak kwestii „ludowości”, wręcz przeciwnie, autor *Zaświata przedstawionego* stwierdza: „Rozważania o ludowości to najbardziej przekonująca i najcenniejsza część monografii [Trznadla]”²².

Dla Nycza, przedstawiciela młodszego niż Trznadel pokolenia badaczy literatury, niejasno, choć szeroko rozumiana „ludowość” Leśmiana jest już zapewne polonistycznym banałem. Tym można by tłumaczyć zadziwiającą sugestię synonimii tego, co „ludowe”, i tego, co charakterystyczne dla „Leśmianowskiego *universum*”, dającej w efekcie „ludowo-Leśmianowską wykładnię”. Jeżeli te przypuszczenia są prawdziwe, to mielibyśmy w przypadku tekstu Nycza o *Stroju* do czynienia z kolejnym pośmiertnym triumfem Leśmiana – zwycięstwem Leśmiana-kreatora własnej „ludowości” nad badaczem literatury.

¹⁹ Zob. Trznadel, *op. cit.*, s. 150–151.

²⁰ Taka lektura twórczości Leśmiana wśród jego współczesnych wyraźnie kontrastuje z przekonaniem Nycza, że „wzorzec ludowy” lektury dlatego pojawia się u Trznadla, iż jest „trwalszy i czytelniejszy” niż „wzorzec gnostycki” (s. 103).

²¹ Zob. mało klarowne rozważania Trznadla (*op. cit.*, s. 148–149) na ten temat.

²² Głowiński, *op. cit.*, s. 304.

Strój wiele łączy z innymi balladami Leśmiana. To przede wszystkim kwestia podstawowego motywu zniewolenia przez siły/stwory nie-ludzkie, motywu ukazującego miłość fizyczną jako siłę fatalną, przed którą człowiek nie potrafi się obronić.

Uczucie miłości objawia się w tych pieśniach jako uczucie nieświadome, ślepe, magiczne, działające samo w sobie i samo przez się – bez współdziałania woli zakochanych.

Nie jest to cytat z jakiejś pracy o Leśmianie, ale z samego Leśmiana – pochodzi z recenzji *Pieśni ludowych* Porębowicza²³; „te pieśni” to ballady skandynawskie, które wzbudziły szczególny entuzjazm poety. W jego własnych balladach motyw miłosnego zniewolenia pojawia się wielokrotnie, niewątpliwie pod wpływem „pieśni skandynawskich” ze zbioru Porębowicza²⁴.

Drugim ważnym motywem wspólnym dla *Stroju* i innych ballad Leśmiana jest pojawienie się Boga-pocieszyciela, co przypomina chociażby znanego *Żołnierza* (w tomie *Łąka*, w dziele *Pieśni kalekujące*), a spośród innych *Ballad w Łące* – przede wszystkim *Mak*²⁵.

Ten ostatni utwór łączy ze *Strojem* nie tylko motywy, ale ogólny schemat fabularny: zniewolenie dziewczyny przez nie-ludzkie istoty/istotę, hańba-katastrofa prowadząca do śmierci lub myśli o samobójstwie, pojawienie się w zakończeniu Boga-pocieszyciela.

W *Maku* fabuła przedstawia się następująco: „boginiak”, który „czyhał za krzakiem”, napada na dziewczynę i zniewala ją, zhańbiona bohaterka myśli o śmierci (samobójstwie? – „Dokąd pójde – na które cmentarze?”), czując się „grzeszną”, niegodną nawet „przeżegnać się dłonią zbrukaną”, wykonuje znak krzyża zerwanym makiem – co zjednuje jej życzliwość Boga („Bo ja w niebie dziewczynę mieć muszę / Tę, co makiem przeżegnała duszę!”).

Naturalnie, streszczenie *Maku* nie jest interpretacją czy rozwiązaniem zagadek tego tekstu. Wiele w nim rzeczy niejasnych, np. sens gestu przeżegnania się makiem, trudno też jednoznacznie określić, kto mówi w nie oznaczonej cudzysłowem ostatniej strofie – może to nie tyle Bóg, co sam poeta, wyrażający swoją sympatię dla bohaterki utworu; zagadkowość uwydatniona jest refrenicznym zwrotem „A ty śpiewaj, śpiewulo – / A ty zgaduj, zgadulo!”. Niemniej *Mak* streścić się da, jak zdecydowana większość ballad Leśmiana – w tekst wpisana została motywacja łącząca poszczególne zdarzenia. Z tym wiąże się konkretność, niemetaforyczność tekstowych realiów służących np. określeniu miejsca akcji. *Mak* rozpoczyna się prosto:

Za chruścianym stanęła witakiem,
A boginiak już czyhał za krzakiem –

i czytać trzeba dosłownie: „chruściany witak” to ‘chruściany witak (czyli rodzaj

²³ Cyt. z: Leśmiana, *Szkice literackie*, s. 391.

²⁴ Zob. u Trznadła zestawienie w podrozdz. *Motywy, paralele, analizy*.

²⁵ *Mak*, podobnie jak *Strój*, nie znalazł się u Trznadła w zestawieniu utworów inspirowanych tekstami ludowymi.

plotu)’²⁶ „krzak” to ‘krzak’, a „boginiak” – ‘zły stwór’ z Leśmianowskiego świata fantastycznego.

Na tym tle ujawnia się wyraźnie, przy wszelkich podobieństwach motywów, niezwykłość *Stroju*, która odróżnia tę balladę nie tylko od *Maku*, ale i od innych narracyjnych wierszy Leśmiana, niezwykłość widoczna w cechach językowych i kompozycyjnych. Tekst *Stroju* jest bowiem wyjątkowo niejednoznaczny i ta niejednoznaczność objawia się także na poziomie świata przedstawionego. Pierwszy wers brzmi:

Miała w sadzie strój bogaty,

i wbrew nawykowi, jakie kształtuje lektura innych narracyjnych tekstów Leśmiana, trzeba uznać, że wszystko jest w tym wersie niejasne, wszystko wymaga komentarza, i to w sensie nie tylko interpretacyjnym, ale także „faktograficznym”, odnoszącym się do „realiów” świata przedstawionego.

Podstawową dla tej ballady wieloznaczność wnosi słowo „strój”. Rzecz prosta, może ono oznaczać ‘ubiór’, ale w tekście Leśmiana wyraźnie oznacza także ‘ciało, czyli „strój”, przez jaki ludzka istota objawia się światu, formę, w której jest w nim obecna’²⁷. Biologiczny aspekt tak rozumianego „stroju” podkreślają jego naturalne barwy: „złocisty” to kolor słońca, „murawy” to kolor natury, zieleni.

„Strój” niesie również, niezwykle istotne, konotacje erotyczne, seksualne. Jak odnotowuje Słownik Warszawski, rzeczownik ten w dawnej polszczyźnie służył (używany w liczbie mnogiej) nazywaniu „części płciowych, zarówno męskich, jak niewieścich”.

O czym więc opowiada wstępna strofa wiersza, co oznacza stwierdzenie, że bohaterka „zapodziała się” w bogactwie swego „stroju”? Zauważmy, że użyty przez Leśmiana czasownik również nie jest jednoznaczny; „zapodziać się” można w czymś, co jest złożone, różnorodne, zaskakujące – tak odczytywane słowo to akcentuje ponownie bogactwo „stroju”. Ale „zapodziać się” ma konotacje głównie negatywne: ‘zagubić się, stracić orientację, panowanie nad sytuacją’.

Stwierdzenie, że bohaterka „nie wędrując – wędrowała”, można więc odczytywać jako metaforyczne określenie niejasnego stanu rozbudzenia erotycznego. Z jednej strony jest to odkrywanie we własnym ciele nowych możliwości, tak nowych i niezwykłych, że aż stanowiących nowe „światy”²⁸ w stosunku do zwy-

²⁶ Według Słownika Warszawskiego (t. 4, s. 234) słowo „witać” znaczy dokładnie tyle samo co „pletniak” – ‘płat z gałęzi, z chrustu wplatanego poziomo między koły pionowe’. Warto zauważyć, że słowa „witać” i „pletniak” nie tylko są ścisłymi synonimami, ale mają bardzo podobne cechy rytmiczne (liczbę sylab i – w narzędniku – przestrzeń rymową); fakt, że Leśmian wybrał „witać”, wolno więc uważać za znaczący: przez skojarzenie ze słowem „witać” zapowiedziana zostaje fabuła utworu, tj. spotkanie z boginiakiem.

²⁷ Wydaje się to oczywiste, ale w kontekście interpretacji N y c z a wypada tę oczywistość podkreślić: wyodrębnienie w ludzkiej istocie ciała jako jej zewnętrznej formy i jej wnętrza (duszy) jest jedną z podstawowych idei antropologicznych w europejskiej tradycji kulturowej; sprowadzanie tej idei do gnostyckiego antagonizmu ciała i duszy nie wydaje się ani konieczne, ani, bez dodatkowych argumentów, uprawnione.

²⁸ W odniesieniu do „stroju” rozumianego jako ‘ubiór’ użyte w strofie początkowej słowo „świat” oznacza ‘rodzaj ozdoby, wzoru’, co jest związane z gwarowym znaczeniem tego słowa. Zob. hasło *Świat* w Słowniku Warszawskim oraz w J. K a r ł o w i c z a *Słowniku gwar polskich*.

kłych cielesnych doznań. Z drugiej strony jednak owe możliwości są tak niezwykle, że powodują zagubienie, „zapodziaanie się” bohaterki, która przestaje panować nad swoimi emocjami. A więc – „ginie”; słowo to pojawia się nieprzypadkowo w dalszym ciągu tekstu (w. 18), wiążąc stan opisany w strofie wstępnej z tym, co dzieje się w czasie napadu płanetników.

Inną uderzającą cechą *Stroju* widoczną już od pierwszego wersu jest swoiste niedookreślenie bohaterki. Jej obecność zaznaczają w tekście wyłącznie formy zaimków i czasowników, nie ma natomiast żadnego rzeczownika czy chociażby przymiotnika, który by ją nazywał. Bohaterowie Leśmiana zazwyczaj nie są szczegółowo charakteryzowani, określenia zaś, które służą ich nazwaniu, wydobywają jedynie typowość postaci. Jednak takie rzeczownikowe określenia zazwyczaj się pojawiają, a o ich randze świadczy fakt, że nierzadko stanowią jednocześnie tytuł utworu²⁹.

Również w *Maku* początkowo bohaterka jest nie nazwana. Pierwszą połowę ballady wypełnia opis gwałtu zadanego przez boginiaka, opis zakończony strofą:

I wykochał jej nogi i ręce,
I wykochał oddechy dziewczęce,
I z chichotem odrzucił na siano
Tę dziewczynę przez niego ospaną!
 A ty śpiewaj, śpiewulo –
 A ty zgaduj, zgadulo!
Tę dziewczynę przez niego ospaną.

Ta wspaniała strofa ukazuje wyłonienie się ukonkretnionej już bohaterki z tekstu: od synekdochicznych „nóg i rąk”, poprzez przymiotnik „dziewczęce”, wiedzie do rzeczownika „dziewczyna”. Mówi jednocześnie – i bardzo dwuznacznie – o akcie stworzenia: boginiak „wykochał” dziewczynę, co można kojarzyć tyleż z „wykorzystał”, co jeszcze silniej z „wykonał” (w stosunku do „wykochał” różnica brzmienia tylko jednej głoski!), i to „wykonał” (z) miłością! Aby posłużyć się innym wymownym neologizmem ballady: boginiak „obezdolił” dziewczynę, przygoda z nim zdeterminowała jej los, odcinając od dawnej „doli”; stała się „tą dziewczyną”: dziewczyną „ospaną” przez boginiaka. Jak się następnie okazuje, jej reakcją na gwałt jest poczucie hańby.

Konstrukcję *Maku*, opartą na przemianie niedookreślonej bohaterki tekstu w „dziewczynę” odczuwającą hańbę, można interpretować w ten sposób, że właśnie owa świadomość „wstydu i zmayı”, świadomość etyczna, czyni z niej osobę ludzką³⁰. Czyżby więc powodem niedookreślenia bohaterki *Stroju* było to, że nie odczuwa „hańby” (takie określenie pada w drugiej części tekstu – w. 36) związanej z niezwykle przeżyciem? Argumentem mogłaby tu być inna jeszcze z *Bal-lad*, zatytułowana *Gad*, gdzie podobnie jak w *Stroju* nie dochodzi do nazwania, „personalizacji” bohaterki, której również obce jest poczucie „hańby”³¹.

²⁹ Szczególnie wyraziście widać to w *Pieśniach kalekujących*: mamy tu *Szewczyka*, *Garbusa* i *Żołnierza*.

³⁰ Tak odczytuje *Mak Opacki* (*op. cit.*, s. 85–86), bardzo akurat w przypadku tej ballady przekonujący. Interpretuje ją ładnie jako opowieść o „sublimacji” popędu.

³¹ Takie nienazwanie bohaterki utworu jest oryginalnym chwytem Leśmiana, obcym literaturze ludowej; w pieśniach polskich mamy zazwyczaj stereotypową, ale jednak – Kasię; w pieśniach skandynawskich ze zbioru *P o r ę b o w i c z a*, które zapewne inspirowały przywoływane tu ballady, od razu na początku tekstów pojawiają się zindywidualizowane imiona.

Nie wydaje się jednak, aby chwyt niedookreślenia bohaterki ballady miał u Leśmiana taką, jedną i jednoznacznie wartościującą funkcję. Bohaterka *Gada* dokonuje wyboru niezwyklej formy fizycznego spełnienia świadomie, i to w dwojakim znaczeniu. Po pierwsze, sama prosi gada, aby gadem pozostał, nie przybierał ludzkiej postaci³². Po drugie – bohaterka *Gada* „Szła z mlekiem w piersi”, a więc to kobieta mająca już pewne w fizycznej miłości doświadczenie. I tu trzeba stwierdzić – a do stwierdzenia tego wypadnie powracać – że tekst *Stroju* jest zdecydowanie niejednoznaczny. Nie wynika z niego, czy bohaterka jest dziewczyną „z wiankiem” (by użyć stylistyki ludowej), czy też ma już za sobą jakieś przeżycia erotyczne. Tekst jedynie sugeruje, że jest ona młodą, niedoświadczoną dziewczyną. Pośrednio wskazuje na to wzmianka o „warkoczach” (w. 27)³³, a dalej – o „kochanku”. Słowo „kochanek” wydawać się tu może paradoksalne, ale jedynie z punktu widzenia dzisiejszej polszczyzny: w *Stroju* znaczy ono tyle co ‘ukochany’ (w okresie przedmażeńskim)³⁴.

Mimo więc podobnego niedookreślenia bohaterek *Gada* i *Stroju* zestawienie tych ballad ujawnia przede wszystkim różnice: bohaterka *Gada* świadomie wybiera niezwyklej formę spełnienia fizycznego – i tekst milczy o jakichkolwiek negatywnych konsekwencjach tego wyboru. W przypadku bohaterki *Stroju* niewątpliwe jest, że spotyka ją sroga kara, ale niejasne – jakich wyborów świadomie dokonała?

Strój różni się także od tych ballad Leśmiana, w których również pojawiają się nie-ludzkie stwory napadające na ludzi, co zazwyczaj przybiera formę przemocy erotycznej czy quasi-erotycznej. Motyw to pojawiający się w *Balladach* wielokrotnie – poza *Gadem*, *Makiem* i oczywiście *Strojem*, należą do tej grupy: *Ballada dziadowska*, *Dusiolek*, *Piła*, a także *Świdryga* i *Midryga*, ballada, w której bohaterowie walczą o „Południcę błądą”. Otóż we wszystkich tych utworach stwory fantastyczne po prostu istnieją, pojawiają się na drodze bohaterów niespodziewanie, niekiedy wyraźnie czyhając na ofiarę (jak boginiak w *Maku* lub „owa z mora” z *Piły*). We wszystkich – poza *Strojem*. To jedyny utwór, w którym mamy sugestię, że pojawienie się istot nie-ludzkich zostało spowodowane (i w dodatku istot wielu, do czego za chwilę powrócę):

Zbiegło się na te dziwy aż stu planetników, [w. 9]

³² Jest to wyraźne odstępstwo od baśniowego motywu – wykorzystanego w *Smoku*, pieśni skandynawskiej ze zbioru *P o r e b o w i c z a*, do której Leśmian w tej balladzie nawiązuje – ostatecznej przemiany potwornego gada w pięknego królewicza; motyw to zresztą popularny w folklorze europejskim, znany chociażby z bajek braci *G r i m m ó w* (*Żabi król*).

³³ Warkocz mogły być noszone jedynie przez pannę – ważny element ludowego obrzędu weselnego stanowiło rozplatanie i obcinanie włosów po założeniu pannie kobiecego czepek. Zob. hasło *Wesele* w *Słowniku folkloru polskiego*.

³⁴ Interesująco wypada zestawienie haseł *Kochanek* w *Słowniku Warszawskim* i w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją *W. D o r o s z e w s k i e g o*: okazuje się, że w czasie ponad półwiecza, który minął między publikacją odpowiednich tomów obu słowników (1902–1964), nastąpiły przesunięcia w znaczeniu tego wyrazu. Jako pierwsze *Słownik Warszawski* odnotowuje znaczenie ‘ulubieniec, najdroższy, kochany, luby, kochanie czyje, faworyt, wybraniec, gagatek’, co odpowiada dopiero znaczeniu czwartemu (‘osoba kochająca lub ukochana, wielbiciel, luby’) i piątemu (‘ulubieniec, faworyt’) w słowniku późniejszym, w którym w dodatku uznano te znaczenia za, odpowiednio, „przestarzałe” i „dawne”. Dla interpretacji polszczyzny Leśmiana rozstrzygający jest, rzecz jasna, *Słownik Warszawski*.

Płanetnicy pojawiają się, bo „w sadzie” dzieje się coś niezwykłego. Ale – co? do czego należy odnieść wyrażenie „na te dziwy”? Do samego „stroju bogatego” czy do faktu, że jego właścicielka „nie wędrując – wędrowała” po jego bogactwie, a jeżeli tak, czy znaczy to, że nieświadomie sprowokowała pojawienie się płanetników, czy też postępowała świadomie i ponosi odpowiedzialność za późniejsze wydarzenia? Pytań tych nie da się rozstrzygnąć, a tym samym nie da się określić, jaką odpowiedzialność za wypadki ponosi bohaterka utworu. Dlatego paradoksalną nazwałem sugestię, że dziewczyna jakoś prowokuje pojawienie się płanetników, podsuwany bowiem jest w ten sposób problem, którego rozwiązanie tekst uniemożliwia. Sugestia ta „znaczy” nie tyle w odniesieniu do świata przedstawionego, ile w odniesieniu do tekstu: wskazuje na nierozstrzygalność interpretacyjną jako na istotny i świadomie przez autora wprowadzony składnik konstrukcji.

Istotne różnice, mimo podobieństw schematu fabularnego, ujawnia także zestawienie *Maku* i *Stroju*. W pierwszej balladzie bohaterka zostaje zniewolona przez istotę nie-ludzką, co, jakkolwiek fantastyczne, mieści się w ludzkich kategoriach gwałtu – i hańby – bo boginiak jest jeden³⁵. W *Stroju* na bohaterkę napada stu płanetników, co stanowi różnicę nie tylko ilościową, ale przede wszystkim jakościową: to nie jest już nawet jakiś gwałt zbiorowy, to „stu pieszczot zawieja”, rozpięty żywioł, któremu bohaterka nie może nie ulec. Problem jej wyborów przestaje mieć w takich okolicznościach jakiegokolwiek znaczenie, i to nie tylko dlatego, że wobec żywiołu i akceptacja, i protest są tak samo nieistotne. Przede wszystkim dlatego, że żywioł stu płanetników podporządkowuje ją sobie w sensie zarówno fizycznym, jak i psychicznym³⁶.

Warto tu na chwilę zatrzymać się przy samych płanetnikach. W polskim folklorze ten rodzaj półdemonicznych istot żyjących w chmurach nie ma żadnych konotacji erotycznych³⁷. Ale to nie znaczy, że pojawiają się one w balladzie Leśmiana przypadkowo. Płanetnicy są, po pierwsze, demonami złośliwymi, krzywdzącymi ludzi; po drugie – kojarzą się z gwałtownymi zjawiskami atmosferycznymi czy wręcz uosabiają takie zjawiska: ulewny deszcz, burzę, grad – są związani z dostrzeganiem w naturze działania nieobliczalnych żywiołów, z ich, by użyć stylistyki *Stroju*, „szałem”³⁸. Wyrывая się z ust bohaterki *Stroju* okrzyk:

„Nikt tak słodko nie ginał, jak ja teraz ginę!” [w. 18]

³⁵ Mieści się również we wzorach folklorystycznych – poza które *Strój* ze swą „seciną” płanetników zdecydowanie wykracza. Oczywiście „secina”, czyli stu płanetników, to w tekście Leśmiana przykład klasycznej synekdochy, oznaczającej ogromną liczbę.

³⁶ Pewne wyobrażenie o stanie bohaterki *Stroju* można, jak się wydaje, zaczerpnąć z Leśmianowskiego opisu stanu miłosnego zamroczenia, w jakim znalazła się bohaterka jednej z ballad skandynawskich ze zbioru *P o r ę b o w i c z a*, choć trzeba jednocześnie pamiętać, że chodzi tu „tylko” o czar rzucony przez tytułowego rycerza ciskającego runy, a nie o niepojęte możliwości płanetników. Zob. *L e ś m i a n*, *Szkice literackie*, s. 391: „Poszła, niby lunatyczka, bezwiednie i na ślepo posłuszna urokom i potęgom miłości. Trudno nam teraz odróżnić jej duszę od ciała... I dusza, i ciało zarówno są płomienne, jednomyślne, jednolotne. I ciało, i dusza zmieszały się w jeden niepodzielny szal, który wlecze piękną Mette do jednego celu. A cel jest – słodki i bezimienny. Lecz w jej miłosnym oszołomieniu i opętaniu tyleż jest wiedzy, ile niewiedzy... Tyleż radości, ile cierpienia... I zna, i nie zna swego kochanka... I wie, i nie wie, dokąd biegnie...”

³⁷ Zestawienie kilkudziesięciu przekazów dotyczących płanetników zob. w: *J. K r z y ż a n o w s k i*, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 2. Wrocław 1963, wątek nr 4061.

³⁸ *K. M o s z y ń s k i* (*Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Wrocław 1963, s. 650) podaje, że niekiedy traktowano kłębiące się chmury w czasie burzy jako przejaw zmagania, walki – wielu! – płanetników.

– pozornie jest tylko wyrazem akceptacji tego, co się dzieje. Czasownik „ginać”, łączący omawiany wers ze strofą wstępną, jednocześnie sugeruje frazeologię typu ‘umierać z pragnienia, rozkoszy’. Stylistyka kojarząca erotyczne uniesienie ze śmiercią może pobrzmiwać konwencjonalnie, ale w kontekście utworu ulega deleksykalizacji, staje się złowrogo dosłowna: wydobywa niezwykłość opisywanego stanu, tak dalece wykraczającego poza przeciętne życiowe emocje, że porównywalnego tylko ze śmiercią; a jednocześnie „ginę” to prorocza zapowiedź końca wydarzenia, których początek wyznacza „stu pieszczot zawieja”. Co istotniejsze, okrzyk ten jest efektem świadomych działań planetników, którzy we wcześniejszym dystychu zdradzają, że chodzi im właśnie nie tylko o rozkosz obcowania fizycznego, ale i o psychiczne zawładnięcie bohaterką:

„Dziej się w tobie to samo, co i w nas się dzieje!” [w. 16]

Okrzyk bohaterki wyrażający poczucie „słodkiego” zatracenia jest w równym stopniu dziełem planetników, jak to, że ulegając przemożnej przemocy fizycznej setki demonów „Dwojgiem piersi ust głodnych karmiła secinę”. Bohaterka ulega żywiołowi „stu pieszczot zawieji” – musi mu ulec, zarówno fizycznie, jak i psychicznie.

Mimo zewnętrznego podobieństwa odmienność jakościowa traumatycznego przeżycia odróżnia sytuację bohaterki *Stroju* od sytuacji dziewczyny z *Maku*. Wobec żywiołu bowiem poczucie „wstydu i zmazy” czy pojęcie „hańby” nie są kategoriami ani wystarczającymi, ani adekwatnymi. Jeżeli więc uznać, że niedookreślenie, nienazwanie bohaterki *Stroju* jest dowodem, iż nie wykroczyła ona poza teren biologii – to jedynie w sensie opisowym, a nie wartościującym³⁹. Uczłowieczająca sublimacja⁴⁰ tego przeżycia nie wydaje się ani łatwa, ani prosta, jeżeli w ogóle jest możliwa.

Niedookreślenie bohaterki *Stroju* – nie wiemy kim jest, jak ma na imię, jaką ponosi odpowiedzialność za to, co się dzieje, i jaki jest jej do owych zdarzeń stosunek – powoduje, że mimo niewątpliwej kary, która ją spotyka, trudno określić, na czym polega „wina”⁴¹. *Strój* jedynie przywołuje prymarny balladowy schemat winy i kary, ale go w gruncie rzeczy nie realizuje.

Wróćmy raz jeszcze do pierwszego wersu ballady.

Miała w sadzie strój bogaty,

Przy pobieżnej lekturze wydawać się może, że sprawa jest prosta: bohaterka *Stroju* została napadnięta w sadzie, tak jak dziewczyna z *Maku* – przy chruścianym witaku. Ale ta jednoznaczność w określeniu miejsca zdarzeń zostaje podważona przez dystych zamykający opis napadu planetników:

³⁹ Wartościując tę biologizację sugerowaną przez metaforykę opisu spotkania z planetnikami przedstawia Opacki (*op. cit.*, s. 86); w przypisach do *Stroju* (w antologii: *Ballada polska*. Opracował Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wrocław 1962, s. 680. BN I 177) dorzuca jeszcze cenną uwagę o wyrażeniu „oczy kare” – „ciemne, czarne; przymiotnik stosowany zazwyczaj dla oznaczenia maści konia”.

⁴⁰ Celowo nawiązuję tu do określenia użytego przez Opackiego przy interpretacji *Maku* – zob. przypis 30.

⁴¹ Dla podkreślenia niezwykłości tej sytuacji odnotujmy, że wina bohatera w balladzie ludowej musi być oparta na świadomym przekraczaniu nakazów i zakazów. Zob. Jagiełło, *op. cit.*, s. 48.

Sad oszalał i stał się nieznanym nikomu,
Gdy ona, jeszcze mdlejąc, wróciła do domu. [w. 23–24]

Zwrot „sad oszalał” można przeczytać jako tzw. metaforę peryfrastyczną, czyli kontaminację metonimii i metafory: oszalał nie sad, ale znajdujący się w nim planetnicy, „oszaleli” raczej nie tyle w sensie utraty władz umysłowych, ile osiągnięcia apogeum rozkoszy⁴². Drugi człon cytowanego wersu sprawę zdecydowanie komplikuje: sad „stał się nieznanym nikomu”. Szczególnie ważki, a niejasny jest tutaj zakres zaimka „nikomu”. Czy należy czytać: ‘nieznanym nikomu innemu (poza bohaterką)’, czyli nikt nie był świadkiem napadu planetników? Takie odczytanie zdawałby się potwierdzać dalszy ciąg tekstu, szczególnie że powraca tam zaimek „nikt” (powtórzony dwukrotnie w wyrażeniu „I nie było nikogo” – w. 34, 35). Możliwa jest jednak również inna lektura: „nikomu”, czyli wszystkim nieznanym, a więc również bohaterce, skoro „Sad [...] stał się nieznanym nikomu” dopiero wtedy, „Gdy ona [...] wróciła do domu”. Ale co to znaczy? – spotkanie z planetnikami zostało wymazane z jej pamięci? nie chce o nim pamiętać? pamięta, ale nie rozumie, co się właściwie stało?

Odpowiedź na pytanie, czy zaimek „nikomu” obejmuje także bohaterkę, jest bardzo ważna, od tego zależy bowiem sposób potraktowania jej słów w rozmowie z matką:

„Jakież wicher warkocze w świat ci rozwieruszył?”
„Ach, to strzelec – postrzelec w polu mnie ogłuszył!”
„Co za dreszcz twoim ciałem tak żarliwie miota?”
„Śniła mi się w śródlesiu burza i pieszczota!” [w. 27–30]

Rozmowa to, zauważmy, dziwna. Matka pyta o „wicher” i „warkocze”, w odpowiedzi pojawia się „strzelec-postrzelec”, pytaniu o „dreszcz” i „ciało” odpowiada zdanie o śnie „w śródlesiu”. Właściwie jest to tylko pozorna rozmowa, pytania matki i odpowiedzi bohaterki rozmijają się, brak między nimi kontaktu, porozumienia, co czyni tym bardziej wątpliwym – zrozumienie.

Jak więc potraktować wypowiedzi bohaterki? Najprostsze byłoby uznanie, że kłamie, chcąc ukryć to, co później społeczność określi jako „hańbę”. Ale może jedynie próbuje rozpaczliwie zracjonalizować, nazwać coś, co nie mieści się w porządku ludzkiego świata – zastępując stu planetników jednym, zwyczajnie ludzkim, niejako spodziewanym w tej sytuacji „strzelcem-postrzelcem”⁴³ a może szczerze oddaje stan swojej świadomości mówiąc, że śniła „w śródlesiu burzę i pieszczotę”? a może napadu planetników nie było – planetników nie interesuje przecież erotyczne wykorzystywanie ludzi – lecz jest to tylko metaforyczny zapis niezwykłości stanu przebudzenia erotycznego niedoświadczonej osoby? a „sad”

⁴² Motyw szaleństwa jest jednak daleki od jednoznaczności – w poprzedzającym cytowany dystych wersie czytamy, że „kto [z planetników] czekał za długo – rozumem przyplacił” (w. 22). Czyżby szaleństwo należało tu traktować bardziej dosłownie? czyżby szalona była i sama bohaterka utworu, skoro planetnicy panują również nad jej psychiką, przekazują jej swoje emocje?

⁴³ Być może, mamy tu do czynienia z aluzją do pieśni ludowej, w której pojawia się postać „myśliweczka”, „Jasia”-uwodziciela wybierającego się „na łowy” (zob. u K o l b e r g a pieśń nr 21; 31, wersje a, c, d, g); aluzja ta byłaby tu bardzo funkcjonalna: bohaterka próbuje przedstawić to, co się z nią stało, odwołując się do sytuacji, w których, zgodnie z normami ludowymi, uwiedziona nie była karana.

nie jest ‘sadem’ – rzecz miała naprawdę miejsce w „śródlesiu” – ale metaforycznym czy wręcz symbolicznym określeniem charakteru rojeń bohaterki?⁴⁴

Pytań tych nie da się uchylić, wszystkie są jakoś uzasadnione; nie da się również na nie odpowiedzieć. Zdziwiająca cechą *Stroju* – i wyróżniającą go spośród innych ballad Leśmiana – jest właśnie to, że niejasny sens poszczególnych zdażeń i powiązań między nimi daje się jedynie przetłumaczyć na ciąg interpretacyjnych możliwości, ciąg nierozstrzygalnych pytań.

Stwierdzenie to odnosi się także do przełomowego punktu fabuły *Stroju*, jakim jest wygnanie bohaterki z domu. Jakie są właściwie motywy członków rodziny, dlaczego potępiają? Rozmowa matki z bohaterką motywującą ową buduje tylko pozornie. Matka odkrywa „hańbę” mimo wyjaśnień bohaterki – bo te są niewystarczające? ewidentnie fałszywe? rozmowa jest tu tylko formalnością, a potępienie od początku nieuchronne, bo wystarczającym dowodem jest wygląd zewnętrzny dziewczyny (w. 25–26)? Pytania tym bardziej niepokojące, że matka nie mogła poznać prawdy, ponieważ „Sad [...] stał się nieznany nikomu”.

Tak więc choć nie wiemy, za co najbliżsi potępiają, zostają kolejno wymienieni w różnych wariantach potępiającego gestu (w. 31–36). W tym fragmencie po raz kolejny Leśmian w istotny sposób modyfikuje wzorce balladowej tradycji.

Opacki przy tym fragmencie *Stroju* przywołuje balladę ludową o dzieciobójczyni-wójtównie, wprowadzoną do poezji młodopolskiej parafrazą Kasprowicza⁴⁵. Jeżeli jednak przyjąć, że Leśmian zakładał, iż czytelnik skojarzy prowadzące do śmierci odtrącenie bohaterki *Stroju* przez zbiorowość z akceptowanym przez najbliższych skazaniem na śmierć burmistrzanki-dzieciobójczyny z utworu Kasprowicza (lub jego pierwowzorów ludowych⁴⁶) – to trzeba jednocześnie uznać, że byłaby to ze strony poety świadoma mistyfikacja, wobec której warto zachować dystans. Jak wskazuje samo *quasi*-tytułowe określenie ludowej ballady, kara spada na jej bohaterkę przede wszystkim za zabicie dziecka, a nie tylko (czy nawet nie tyle) za utratę „wianka”, niecnotliwe prowadzenie się.

Moralność seksualna, nakazująca młodej dziewczynie dotrwanie „w wianku” do ślubu, zapisana została bowiem w literaturze ludowej w sposób tyleż wyrazisty, co prymitywny (który można równie dobrze potraktować jako bardziej wyrozumiały). Jeżeli „utrata wianka”, czyli brak seksualnej wstrzemięźliwości przed ślubem, ma być ukarana, to jej niejako namacalnym dowodem musi być dziecko. Znamienne, że w balladzie o dzieciobójczyni-wójtównie rozpoznanie osoby winnej utopienia dziecka dokonane zostaje w sposób tyleż prosty, co arealistyczny:

⁴⁴ Wyrazowi „sad” można przypisać – przez skojarzenie z rajskim jabłkiem – konotacje erotyczne, zapewne nieobce Leśmianowi; odnotujmy, że bohaterka *Gada* spotyka tytułowego stwora, gdy idzie „w zielony sad”.

⁴⁵ *Pieśń o burmistrzance* ukazała się w tomie J. Kasprowicza *Ballada o słończniku*, wydany w r. 1908; Kasprowicz zresztą modyfikuje ludowy wzorec: w jego parafrazie matka wyłamuje się z ogólnego potępienia i stara się ratować skazaną na utopienie córkę (zob. tekst *Pieśni* i notę do niej O p a c k i e g o w *Balladzie polskiej*, s. 621–631; zob. też *ibidem*, s. 681, odpowiedni przypis do *Stroju*; ponadto: O p a c k i e g o, *op. cit.*, s. 87).

⁴⁶ Ballada o dzieciobójczyni-wójtównie należała do najpopularniejszych w polskim folklorze; u K o l b e r g a to pieśń 12, z 20 wariantami tekstowymi.

przez określenie, która z dziewcząt nie ma wianka⁴⁷; i odwrotnie – w innej znanej balladzie ludowej⁴⁸ to obecność dziecka w domu prowokuje brata, który właśnie wrócił z wojny, do wydania wyroku śmierci na niecnotliwą siostrę⁴⁹. Dziecko jako swego rodzaju konieczna przesłanka, że hańba zasłużyła na karę, nie jest motywem specyficznym dla folkloru polskiego – podobnie jest w skandynawskiej *Żonie króla Elfów*: Malfreda, którą matka karze wygnaniem z domu za współzycie z królem Elfów, ma już z nim dziewięcioro (!) dzieci.

Kara za samą „utrata wianka” – a jedynie takie ujęcie mogłoby być kontekstem dla *Stroju* – dotyczy w utworach ludowych nie dziewczyny, ale uwodziciela, wymierzać ją zaś powinni bracia uwiedzionej. Tak dzieje się w popularnej polskiej balladzie o braciach zabijających szwagra, gdzie, przynajmniej w niektórych jej wersjach, dziewczyna wyraźnie zgadza się na porwanie, ale nie zostaje za to ukarana⁵⁰. Brat mści się za hańbę siostry na uwodziciela-„myśliweczkę” również w pieśni *Gnała pastereczka dolina...*⁵¹, ważnej w kontekście *Stroju*, bo może do niej robi aluzję bohaterka mówiąc o „strzelcu-postrzelcu”.

Okrutne normy postępowania, którymi rządzi się zbiorowość w *Stroju*, tylko pozornie uchodzą za ludowe. W gruncie rzeczy obraz tej zbiorowości jest – i tu trzeba zgodzić się z Opackim – związany z inspirowanymi myślą Bergsonowską poglądami Leśmiana wyrażonymi w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* (1910)⁵². Leśmian przeciwstawia w nim nieprzewidywalność indywidualnych wypadków i doświadczeń spetryfikowanym normom społecznym, jakim hołduje ukazywany przezeń z jednoznaczną niechęcią „człowiek przeciętny”. Szczególnie przydatny przy analizie *Stroju* wydaje się fragment, w którym Leśmian pisze o karaniu:

Nie sama kara, lecz [...] o g ó l n i k o w o ś ć kary, jak ciężka zmora, spada na zbyt luźnie zastosowane do niej bary żywego zbrodniarza, pociągniętego do odpowiedzialności nie tyle za swoje własne przestępstwo, ile za umówione z góry wykonanie przewidzianego czynu, włączanego natychmiast do łańcucha przyczyn i skutków, który na kształt łańcucha sędziowskiego dźwiga na swej szyi ten sam człowiek przeciętny⁵³.

Zbiorowość w *Stroju* dokonuje właśnie takiego włączenia doświadczeń dziewczyny do stereotypowego łańcucha przyczyn i skutków, fałszywego przetłumaczenia jej niejasnych, niezwykłych przeżyć na jasne pojęcie „hańby”; znamienne, że wers 36, w którym to pojęcie się pojawia, traktować wypada jako swego rodzaju mowę pozornie zależną – pojęcie to przynależy do języka potępiającej zbioro-

⁴⁷ U Kolberga motyw ten pojawia się w zdecydowanej większości wariantów pieśni 12; w jednym z nich (wariant k, „od Dzikowa, Rozwadowa”), co prawda, motywu rozpoznania morderczyni nie ma, bo nie ma w ogóle sceny sądu, ale za to wzmocnieniu uległo powiązanie motywu macierzyństwa panny z koniecznością jej ukarania: ta wójtówna zabiła aż troje swoich dzieci.

⁴⁸ U Kolberga pieśń 18, warianty a, c, e, g, h, n.

⁴⁹ Warto zauważyć, że w niektórych wariantach przywoływanych ballad bohaterki nie tylko aprobują spotykającą je karę, ale podkreślają ostrzegawczo-moralistyczny sens swojej historii – zob. pieśń 12, warianty a, b, g, z; pieśń 18, warianty g, n.

⁵⁰ Kolberg, pieśń 25, warianty a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, m, n, r.

⁵¹ Kolberg, pieśń 21.

⁵² Zob. Opacki: przypis do *Stroju w: Ballada polska*, s. 681; *op. cit.*, s. 87.

⁵³ Cyt. z: Leśmian, *Szkice literackie*, s. 59.

wości. Zbiorowości, która nie tylko jest okrutna, ale i czerpie ze swego okrucieństwa satysfakcję, jest z niego „dumna” (w. 35)⁵⁴.

Leśmian daje w *Stroju* ponury obraz społeczności ludzkiej, ale pod tym akurat względem nie jest to utwór wyjątkowy. Bohaterowie ballad Leśmiana są najczęściej przedstawiani sami w konfrontacji z niezwykłymi przygodami i przypadkami, które ich spotykają; bliscy nie niosą pomocy, przeciwnie, pojawiają się po to, aby odepchnąć bohatera dotkniętego nieszczęściem. Tak zachowuje się rodzina, kum i kochanka w *Żołnierzu* czy dziewczyna w *Marcinie Swobodzie*⁵⁵. I w takiej też funkcji pojawia się zbiorowość w *Stroju*.

Społeczne więzi bohaterki *Stroju* służą paradoksalnie podkreśleniu jej samotności i ostatecznego charakteru katastrofy. Ludzie nie niosą pomocy, nie pomagają nawet w poznaniu rzeczywistego sensu tego, co się stało, wręcz przeciwnie – czerpią dwuznaczną satysfakcję z nieszczęścia i skazują na śmierć:

I nie było nikogo, kto by jej nie zabił.

I nie było nikogo, kto by nie był dumny,

Że ją przeżył, gdy poszła wraz z hańbą do trumny. [w. 34–36]

Cytat to istotny, bo pokazuje jeszcze jeden rodzaj niejasności w *Stroju*. Informacja o śmierci bohaterki wprowadzona zostaje do tekstu nie przez przedstawienie czy choćby nazwanie prowadzących do niej zdarzeń, ale przez skojarzenia językowe. Czasownik „zabił” początkowo wydaje się hiperbolą określającą kategoryczność potępienia – ale następny dystych każe go traktować bardziej dosłownie, metonimicznie, skoro pojawia się „trumna”. Z kolei to, że mowa o śmierci i grobie, motywuje pojawienie się „Boga”.

Cały fragment *Stroju* poświęcony Bogu (w. 37–44) jest zdecydowanie niejednoznaczny. Przesądza o tym m.in. czasownik „wierzyć w”, pojawiający się zarówno w wersie ten fragment otwierającym, jak i w zamykającym go. Zwrot „wierzyć w coś/kogoś” ma w polszczyźnie dwa podstawowe i komplementarne znaczenia. W odniesieniu do niezwykłych zjawisk czy duchów – i w odniesieniu do Boga – „wierzyć w” to tyle co ‘uznawać, że istnieje’. Ale w odniesieniu do ludzi „wierzyć w” znaczy tyle co ‘ufać, mieć do kogoś zaufanie, wierzyć w czyjeś możliwości’. Podwójność sensu tego zwrotu działa w tekście Leśmiana niejako w obie strony. Odnosi się do bohaterki: jej bierność wobec zdarzeń, jej niezdarne próby wyjaśnień – nie budzą w nią wiary, zaufania do niej. Co więcej, wątpliwe w pewnym sensie staje się nawet jej istnienie; tak bardzo nie istnieje, przesłonięta miotającymi nią zdarzeniami, że nie posiada nawet imienia.

⁵⁴ Taka „duma” jest obca zbiorowości przedstawianej w balladzie ludowej; np. w balladzie o dzieciobójczyni-wójtównie, choć nikt nie kwestionuje zasadności kary, która spotyka bohaterkę, w kilku wariantach tekstowych pojawia się motyw współczucia dla jej losu – zob. K o l b e r g, pieśń 12, warianty f, h, q, s.

⁵⁵ *Strój* pod pewnym względem bardzo przypomina tę późniejszą balladę Leśmiana. Oba teksty dają się sprowadzić do wspólnej mianowniki: opowiadają tragiczne historie tych, których zawiódło ciało, a którzy z perspektywy innych są do ciała sprowadzani. W *Marcinie Swobodzie* ciało zgruchotane lawiną powoduje, że Marcin zostaje odrzucony przez kochankę, w *Stroju* seksualność, za którą nie nadąża świadomość bohaterki, skazuje ją najpierw na napad planetników, a następnie na wykluczenie z ludzkiej społeczności i śmierć. Oboje Leśmianowskich bohaterów zdradza wszystko i wszyscy.

Ale wieloznaczność wyrażenia „wierzyć w” ujawnia się również w odniesieniu do Boga (odniesienie to sugeruje wers 44, zapowiadając ową wiarę – na przyszłość). Bo też czy można wierzyć w istnienie przychylnego ludziom Boga, skoro istnieją – a więc je stworzył – demony zdolne zniszczyć ludzkie życie? a nawet jeżeli istnieje, czy można Mu ufać, skoro pozwala owym demonom działać? Niejednoznaczność „wiary w Boga” podkreśla narrator *Stroju* zwrotem „i ślepo w nią wierzy!”. „Wierzyć w kogoś ślepo” to wierzyć niezachwianie, bez względu na rzeczywistość, której się przy takim nastawieniu nie bierze pod uwagę i/lub nie zna. Samo zestawienie Boga i wiary „ślepej” jest więc niezwykle, wręcz oksymoroniczne. Czy Bóg może/musi cokolwiek robić na ślepo – skoro jest wszechwiedzący? i wszechmocny? A skoro przejścia bohaterki wywołują w Nim aż łzy (w. 39), to dlaczego nie zapobiegł temu, co się stało?

Niejednoznaczność czy wręcz dwuznaczność postawy i postaci Boga podkreśla w *Stroju* aluzja do fragmentu piosenki miłosnej:

Ty pójdziesz górą, ty pójdziesz górą,
A ja doliną,
Ty zakwitniesz różą, ty zakwitniesz różą,
A ja kaliną.

Fragment ten nieprzypadkowo mówi o odmiennych drogach bohaterów, cała piosenka zawiera bowiem opowieść o nieszczęśliwej i niespełnionej miłości, a perspektywę zjednoczenia kochanków daje jedynie wspólny grób⁵⁶. Czyżby aluzję do tej piosenki o nieszczęśliwej miłości należało czytać jako zapowiedź jej dalszego, szczęśliwego ciągu: w grobie, ściślej – w życiu po(za) nim spełni się to, co na ziemi okazało się niemożliwe? Jest jednak jakaś szczególnie dwuznaczna ironia w fakcie, że zwracając się z obietnicą pozagrobowej sielanki do bohaterki *Stroju*, Bóg prezentuje się jako kochanek. Czyżby – *horribile dictu* – Bóg miał być zaświatową, pośmiertną wersją pλανetników?!

Bóg w *Stroju* objawia się w sposób zdecydowanie zbyt niejednoznaczny, aby nadać sens tragedii bohaterki ballady. Nie jest nawet po prostu, jak w *Żołnierzu*, pociesznym pocieszycielem, jednoznacznie współ-czuającym z bohaterem w drodze do nieba-nicości. To tylko – *deus ex machina*, którego pojawienie się zresztą niczego nie rozstrzyga, bo poprzestaje On na obietnicach. Ostatecznie zresztą Bóg w *Stroju*, jak w wielu innych utworach Leśmiana, zdaje się bardziej ze swoim (obeicywanym) niebem przynależać do świata ziemskiego niż do pośmiertnej (nie)rzeczywistości. Jego wszechmoc i wszechwiedza są wątpliwe – a Jego słowa nie są ostateczne ani w odniesieniu do świata przedstawionego, ani w odniesieniu do opisującego ten świat tekstu. Tekst kończy się obrazem martwej bohaterki, ściślej – jej niezmiennego stroju w trumnie.

⁵⁶ W zbiorze Kolberga to pieśń nr 1, będąca zresztą doskonałym przykładem wielowariantowości (również w sensie „wykładni”-interpretacji) tekstów ludowych. Kolberg pod tym numerem zamieszcza 9 tekstów, powiązanych różnymi motywami słownymi, ale przedstawiających w gruncie rzeczy zupełnie odmienne historie. Np. warianty b i f kończą się *happy end*em: zapowiedzią spełnionego związku zakochanych, wariant i – to opowieść o dziewczynie, której kochanek ożenił się z inną, z kolei wariant m to historia dziewczyny, której ukochanego znaleziono „Na pośrodku morza, mieczem przebitego”. Historię nieszczęśliwej i niespełnionej miłości opowiadają warianty: a, c, d, e; cytowana strofa znajduje się w wariantach: a, e; cytuję wariant a, opatrzone uwagą: „[pieśń] w Mazowszu i Krak[owskiem] powszechnie znana”.

Jest to nawiązanie do sytuacji początkowej, choć oczywiście nie powrót do niej⁵⁷. Takie nawiązanie, wyjątkowe w balladach Leśmiana, występuje w balladzie ludowej. Jadwiga Jagiełło, konstruując jej model, stwierdza:

Sytuacja końcowa jest analogiczna do sytuacji inicjalnej. Na sytuację tę składają się wyjaśnienia stanu rzeczy, jaki wytworzył się po ukaraniu bohatera, dalej – opinie ogółu w postaci sądów, morałów, motywacji surowego wyroku lub liryczne lamentacje żałobne⁵⁸.

Leśmian w znaczącym stopniu modyfikuje ten model – w ostatniej strofie *Stroju* nie ma ani „morału”, ani jakiegś dodatkowej „motywacji surowego wyroku”, ani „lirycznych lamentacji żałobnych”, choć byłyby uzasadnione przy trumnie. Bohaterka *Stroju* została zdradzona przez porządek natury, przez ludzi (czyli porządek społeczny – oczywiście w sensie antropologicznym, a nie historyczno-politycznym) i Boga (porządek metafizyczny nie daje ani poczucia sensu tragicznych doświadczeń, ani realnego pocieszenia); przywołanie, z „drobną” jedynie zmianą „sadu” na „trumnę”, strofy początkowej podkreśla, że tragedia bohaterki niczego w porządku świata nie narusza, nie ma na niego żadnego wpływu. W tym sensie tragedia bohaterki *Stroju* jest całkowicie bez znaczenia.

Na koniec powróćmy jeszcze do rozważań Nycza – tym razem z entuzjazmem. W zakończeniu swoich uwag o *Stroju* badacz wysuwa bardzo interesującą propozycję interpretacyjną wyrazu „strój”. Zwraca uwagę, że słowo to ma konotacje metapoetyckie – poprzez specyficzne znaczenie tego słowa w odniesieniu do „stroju” instrumentu muzycznego (który można „nastroić”), co z kolei odsyła do toposu gry na instrumencie jako metafory twórczości poetyckiej. W takim ujęciu *Strój* nie tylko opowiada o stroju i jego właścicielce – sam jest „strojem”, sposobem ujęcia pewnej historii, sposobem nieneutralnym, co Nycz formułuje w stylu postmodernistycznym za pomocą efektownego kalamburu: strój-tekst „o/d/krywa” świat (s. 103). Koncept ten szczególnie dobrze pasuje do *Stroju* Leśmiana: tyleż ta ballada odkrywa, wyjawia opowiadając pewną historię, ile ją okrywa, ukrywa za słowami, zawsze jakoś fałszującymi. Utworu Leśmiana nie da się więc opisać – co, chcąc nie chcąc, ilustruję niniejszym szkicem – bez takich pojęć, jak „niejasny”, „niejednoznaczny”, „wieloznaczny”, bez formułowania całych serii nierozstrzygalnych pytań. To, co pewne przy lekturze *Stroju*, to niejasne (właśnie!) wyrażenie tragedii – bo absurdalny jest świat? bo ułomny jest język literatury? bo jedno i drugie?

⁵⁷ Jako powrót do punktu wyjścia traktuje strofę ostatnią N y c z, odczytując w *Stroju* „ekwiwalencję sadu/trumny”, co staje się przesłanką alegorycznej interpretacji tekstu (s. 101).

⁵⁸ Jagiełło, *op. cit.*, s. 17.