

ANNA OPACKA

## CZAROWNICA JÓZEFA BORKOWSKIEGO

Drwiący zwrot ku konwencjom romantycznym, połączony z satyrycznym wycieleniem na wady społeczeństwa, jaki znamionuje cykl *Sonetów peltewnych* Borkowskiego<sup>1</sup> — został przezeń uzupełniony wierszem *Czarownica*. Tym razem jednak nie śmiech towarzyszył poecie w jego ataku na romantyczne skonwencjonalizowanie widzenia świata. Towarzyszył — wstrząs.

1

Podobnie, jak w *Sonetach peltewnych*, tak i w *Czarownicy* podjął Borkowski najbardziej skonwencjonalizowane chwytty poetyki romantycznej — tyle, że tym razem balladowej. Wypełnił swój wiersz motywami ograny przez romantycznych balladomanów do granic ostatecznych. Uczynił to przy tym tak, iż nie ulega wątpliwości, że chodziło mu o czytelność tego nawiązania: apelował bowiem do takich motywów i ujęć, których pierwowzory były znane powszechnie.

Uczynił bohaterką swojej ballady postać konwencjonalną: „cud-dziewczynę”, zamieszkałą w uroczym zakątku. „Cud-dziewczyna” uzyskała tu rysy, jak przystało na balladę romantyczną, niezwykle czarowne:

[...]

A nocą się błąka jak zorza dziewczyna,  
I kąpie włos kruczy we blasku miesiąca,  
I gwiazdy zdejmuję białymi rękami,  
I fale jeziora jak rybka roztrąca,  
I szumi jak ptaszek pomiędzy liśćmi.

B o r k o w s k i, *Czarownica*, przed 1843

<sup>1</sup> Wskazywano na to już kilkakrotnie, m. in. A. Ważyk w Przedmowie do *Wyboru poezji Borkowskiego* (Warszawa 1950) i M. Jasińska (*Niestluszenie zapomniany poeta — Józef Dunin Borkowski*, „Prace Polonistyczne”, Seria IX (1951) 195—215). „Parodystyczną” polemikę Borkowskiego z *Sonetami krymskimi* Mickiewicza najszerszej omówił M. Maciejewski w studium *Od „Sonetów krymskich” do „peltewnych”*, „Ruch Literacki”, VIII (1967), nr 6, s. 343—353. Poezji Borkowskiego wiele uwagi poświęcił też Cz. Zgorzelski w uniwersyteckich wykładach o „krajowej” poezji romantycznej — wykładom tym szkic niniejszy zawdzięcza wiele zarówno szczegółowych, jak i ogólniejszych inspiracji.

Pierwoszory Mickiewiczowskie łatwo tu rozpoznać:

[...]

Tak nasza rybka podskokiem  
Mokre całuje powierzchnie.

[...]

Wtem rybią łuskę odwinie.  
Spójrzy dziewicy oczyma;  
Z głowy jasny włos wypłynie

[...]

Mickiewicz, *Rybka*, 1820

Pierwoszory nie tylko zresztą Mickiewiczowskie — chodzi o to właśnie, że zostały one powielone w rozlicznych wariantach przez romantyczną baladomanię:

W szacie powiewnej, białej jak puch,  
Za nim po smugu ugania-ż duch?  
Nie — to Czerkieska, piękna Majuma  
Sama w pustyni błądzi i duma.

[...]

I czarodziejka skinieniem rąk  
Kwiatek po kwiatku przynęca w pąk,  
Strojne w stubarwne brylanty rosy...  
I wieńcem więzi rozwiane włosy.

Zaleski, *Spiwające jezioro*, przed 1830

Taka piękna, ponad falą,  
Gdy się o nią blask roztrąca.  
Wpół się ogniem lica palą,  
Wpół się srebrzą w blask miesiąca.

Słowacki, *Rusalka ze Zmii*, 1831

Ogon był rybki, piersi kobiece,  
A w piersiach ogień się pali,  
Ząbki jej z pereł, usta z koralu,  
A z niebieskiej zorzy lice.

[...]

I blask jaskółczego włosa.

A. Borkowski, *Królowa toni*, 1834

Bo też czysta czarownica,  
Pełne zaklęć miała usta,  
Jak Rusalka żywa, pusta,  
Jakie oczy! jakie lica!

Jakie oczy! jakie lica!  
 Oczy jasne, czarne, duże,  
 To nie lica, ale róże,  
 Czysta, czysta czarownica.

Zaleski, *Przesilenie z Rusalek*. 1828

„Poetyka zachwytu”, której sens emocjonalny został obnażony egzaltowanymi wykrzyknieniami w ostatnim z cytatów, jest tutaj wyrazista: opiera się o dobór motywów szczególnie „uroczych”. Odnajdą się w tej materii obrazotwórczej wszystkie motywy, zgromadzone w strofach Borkowskiego: i porównanie dziewczyny do zorzy, i połysk księżycowej poświaty, i — jakże by inaczej! — nieskazitelna biel dziewczęcej cery, skontrastowana z czernią włosów. Pojawia się też — ważne tutaj — znamienne określenia: „czarodziejka”, „czarownica”, w innych wypadkach zastąpione przez stały motyw romantycznych ballad rusałczanych — motyw „siły magicznej”, związanej z urokiem dziewczyny-rusalki. Wszystko to stanowi wyrazisty komentarz dla jednego z sensów tytułu wiersza Borkowskiego: *Czarownica*.

Motyw ten w romantycznej balladzie bardzo często funkcjonuje jako motyw „uroku”. Tak jest w przytoczonym fragmencie *Śpiewającego jeziora, Przesilenia, Rusalki...* Będzie on charakteryzował ukazywaną postać dziewczęcą jako źródło „czaru” wywołującego „zachwycenie” obserwatora. W tak nasemantyzowanej konwencji jego użytkowania będzie on zapowiadał wątek erotyczny: „męski” bohater utworu, po spotkaniu takiej „czarownicy”, nieuchronnie się w niej zakocha. U Słowackiego w rusałce zakocha się Hetman, w *Przesileniu* Zaleskiego narrator-bohater, w balladzie Aleksandra Borkowskiego rybak, w Mickiewiczowskiej *Świteziance* strzelec... Nieodłącznym finałem spotkania człowieka z tak ucharakteryzowaną „czarownicą” będzie bodaj chwilowe zrealizowanie miłości. Bodaj chwilowe — gdyż często finał okaże się tragiczny, jak w *Świteziance* Mickiewicza, *Rusałce* Słowackiego czy *Królowej toni* A. Borkowskiego. Dla ballady Józefa Borkowskiego ważny jest fakt, że — choćby tylko chwilowe — zrealizowanie „miłosnego szczęścia” dochodzi zawsze do skutku. Fakt, że rzucane przez „czarodziejkę” uroki z reguły okazują się skuteczne:

„Dość niech mrugnę, ręką skinę,  
 Będziesz ptaszkiem, rybką w rzece.”  
 Mnie się zdało, że już lece,  
 Że już lece, że już płynę.

Zaleski, *Przesilenie*

W zachwyceniu, nieprzytomnie,  
 Choć to może duszy zguba,

Hetman wołał: — „Chodź tu do mnie!

[...]

Odtąd zawsze, zawsze razem.

[...]

Słowacki, *Rusałka*

Już u wstępu kariery tej konwencji fabularnej w balladzie polskiej znajduje ona wyraziste urzeczywistnienie w *Świteziance* Mickiewicza — jako triumf boginki nad przysięgą strzelca, który choć długo walczył z urokami „czarodziejki”, przecież im uległ<sup>2</sup>. W latach zaś pełnej dojrzałości Borkowskiego uzyskał ten schemat ujęcie już w pełni skonwencjonalizowane. Skonwencjonalizowane w utworze o takiej wyrazistości, że adres „bezpośredniej” aluzji Borkowskiego wydaje się tu niewątpliwy. Borkowski mianowicie napisał w *Czarownicy* strofę, która stanowi jakby skrótowy „katalog pokus”, rzucanych przez czarownicą przemienność kusicielki:

I kąpie włos kruczy we blasku miesiąca,

[...]

I fale jeziora jak rybka roztrąca,

I szumi jak ptaszek pomiędzy liśćmi.

Borkowski, *Czarownica*

Każdy z tych motywów daje się wywieść z tradycji, tutaj jednak chodzi o takie właśnie ich skupienie. O nie bowiem oparł kompozycję swojej ballady Barszczewski:

Rybak wesół i szczęśliwy

Widzi: cud-dziewica

Z wód wypływa, tworzy dziwy

Jakby czarownica.

[...]

Tam, gdzie cisza w gęstej trzcinie

I gdzie szumią wawy,

Po powietrzu ptaszek płynie

Jak rybitwa biały.

I na brzegu skrzydła składa,

Składa piór sukienki,

Stoi bóstwo, włos jej spada

Czarny, cudne wdzięki.

[...]

Wciąż na wody zwraca oczy

I czeka dziewicy,

<sup>2</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, [W:] *O li-rykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961, s. 59.

Złota rybka z wód podskoczy  
 Na kształt błyskawicy.  
 To się zbliży, to oddali,  
 Podskoczy i ginie;  
 I znów cuda pośród fali:  
 Taż dziewica płynie.  
 Włos jej czarny spada z głowy,  
 [...]

Barszczewski, *Rybak*, 1842

Kruczowłosa kobieta — ptaszek — rybka: kolejne „dziwy” czarującej cud-dziewczyny. Barszczewski w oparciu o te motywy zbudował długą, z trzech części złożoną balladę — Borkowski rzecz skrócił do trzech wersetów zaledwie, tak jednak ułożonych i takimi motywami wypełnionych, że na mocy aluzji bezbłędnie przywołują one swój skonwencjonalizowany wzorzec. Wzorzec zaczynający się od „kuszenia” — a kończący się z reguły uległością bohatera tym pokusom i smętnymi tej uległości konsekwencjami.

Wyraźnie więc widać, jaki finał z a p o w i a d a, zgodnie z romantyczną konwencją balladową, początek *Czarownicy* Borkowskiego. Zbyt wyraźnie nawiązuje do uprawianego przez balladomanów schematu, by nie zapowiadał wątku erotycznego, by nie wyznaczał — w spodziewaniu odbiorcy ówczesnego — „triumfu czarownicy”, by nie zapowiadał jej „adoracji” przez zakochanego „młodzieńca”. W romantycznej balladzie kobiece wdzięki się nie marnują — są niebywale skuteczne!

Tym bardziej, że balladopisarze otaczają je troskliwie tłem równie czarownej przyrody, której pejzaż niejednokrotnie zostaje wzbogacony pokuśliwym dla mężczyzn-domatorów urokiem ustronnej chatki. Wszystko to zablądziło do romantycznej ballady z sielanki, która wyspecjalizowała się w tematyce miłosnej (przy czym miłość — co tu ważne — była tam w większości wypadków szczęśliwa!) i zestroiła z nią odpowiednie tło. Ballada zręcznie tę poetykę zasymilowała, korzystając ze spokojnego widoku oksiężycowionych wód jeziora i chędogiej chatki w leszczynowym gajku (*Świtezianka* Mickiewicza<sup>3</sup>), chórów słowicznych (*Spiewające jezioro*, *Westchnienie*, *Spomnienie* Zaleskiego), różnorakich lasów i zagajników, co w sumie tworzyło wyrazistą oprawę dla takich — na przykład — scen:

Tutaj kochany, w dłoni mej dłoń,  
 Całował piersi, usta i skroń.  
 Całował, pieścił, i w oku oko,  
 Sercem do serca wzdychał głęboko.

Zaleski, *Spiewające jezioro*

<sup>3</sup> Tamże, s. 57—58.

Takie też tło skonstruował w swojej balladzie Borkowski:

Tam słowik wieczorem, kukułka o świcie  
Śpiewają w gaiku, tam kwitnie kalina,  
Tam bujnych paproci i ziela obficie,

[...]

Chędogą jej chatka bieleje śród lasku,

[...]

Borkowski, *Czarownica*

Gaik, kalina, paprocie, ziele, chatka... Sens motywu słowika jest w poezji nieodmiennie zerotyżowany, nie wymaga więc komentarza, skoro wiadomo, że „kłaskał” również w *Laurze i Filonie* Karpińskiego. Kukułka zaś — wiadomo: „kukułeczka kuka — chłopiec panny szuka”. Warto tutaj jednak przypomnieć związany z nawoływaniem kukułki sens „tęsknoty”<sup>4</sup>. W tym wierszu tęsknoty o bardzo wyraźnym zabarwieniu, jeśli jej kontekst stanowi z jednej strony słowik — z drugiej fakt, że „na chatce wciąż sroczka szczebiota”, sroczka<sup>5</sup>, która zamyka „trójkowy” układ ptasiego świata w tym wierszu. Świata o wyrazistej symbolice erotycznej.

To, co zapowiada tak skonstruowana całość — jest wyraźne. Piękna dziewczyna o znamienne w balladowej konwencji nasemantyzowanym „uroku”, sielankowe tło, charakterystyczne ptaki i rośliny (barwinek!) — wszystko to zapowiada „historię miłosną” oraz bodaj częściowe jej zrealizowanie. I — sukces „czarownicy”, jeśli bowiem nawet w romantycznych balladach „męski bohater” czasem źle kończył — nie stanowiło to dla „czarownicy” zmartwienia: ona swój cel osiągała skutecznie.

I tutaj właśnie — po tak przygotowanym pieczołowicie „zapowiedzeniu dalszego ciągu” historii przez skonwencjonalizowane motywy o ustalonym usytuowaniu w fabularnym schemacie balladowym — utwór Borkowskiego przynosi pierwszą niespodziankę. Nie pojawia się w nim „historia miłosna”. Nie pojawiają się zaloty. Nie zjawia się „młodzieniec”, na którego mają skutecznie oddziaływać owe „czary” i który ma sfinalizować zapowiedziany motyw „triumfu czarownicy”:

<sup>4</sup> Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, cz. 1, Warszawa 1967, s. 543

<sup>5</sup> Popularny w poezji (już w *Kołaczach* Szymonowica) ptak, zapowiadający swaty; symbolika o proveniencji ludowej. Warto tu podkreślić zręczność, z jaką Borkowski wprowadził te ptaki do swego wiersza. Z jednej strony — są one wyrazistymi aluzjami do „świata erotyki”, z drugiej — jak świadczy Moszyński (op. cit., s. 408, 410) — są to ptaki „wróżebne”, stwarzają więc szansę dla powstania społecznej opinii o dziewczynie jako czarownicy-wiedźmie. O roli takiego jej widzenia — dalej.

[...]  
 Tam wędną na płaczach dziewicze źrenice,  
 Dziewczyna czarowna jak święta w obrazku  
 Dzień cały we dłoniach ukrywa swe lice.

[...]  
 Piękniejsza dziewczyna w gajku nie mieszka,  
 Jej lica barwione jak owoc jabłoni,  
 A przecie do wrót jej zarosła już ścieżka,  
 Od hożej dziewczyny okolna młodź stroni.  
 Daremnie barwinek listeczki rozkłada,  
 Daremnie na chatce wciąż sroczka szczebiota;  
 [...]

Borkowski, *Czarownica*

Usankcjonowany przez balladomanie schemat wątku fabularnego zostaje złamany; to, co zapowiedziane, nie dochodzi do realizacji. I to jest duża nowość i duża wartość historycznoliteracka wiersza Borkowskiego: liryczne wygranie ustalonej tradycji literackiej, posłużenie się nią jako „kontrapunktem”, na którego tle tym silniej wybrzmiewa odmienna od spodziewanej sytuacja pięknej „czarownicy”. Wiersz w tym miejscu staje się już lirycznie głęboki i wzruszający: wzruszający tragedią samotniczą pięknej dziewczyny, którą uroda i otoczenie do innego przecież życia uprawniły. Wiersz, który — to ważne — dokładnie spełnia klasyczną definicję tragizmu, sformułowaną przez Kleinera, a określającą tragizm jako zjawisko, polegające na zbyt wczesnym i bezowocnym zniszczeniu jakiejś wielkiej wartości<sup>6</sup>. Tutaj niszczy taka wartość, szczególnie wielka dla romantyków: wartość prawa do miłości, wartość, która w tym wierszu nie ma szans realizacji. W kategoriach więc romantycznych — jest to wiersz prawdziwie tragiczny.

Nie to jednak jest w nim najważniejsze. Jest to wiersz bowiem nie tylko tragiczny — ale także demaskatorski, wiersz o wyrazistym ostrzu społecznym.

2

Obok „poetyki uroków”, którą Borkowski wprowadził dla zakonotowania „spodziewań szczęścia” i dla wygrania braku ich spełnienia — odwołuje się poeta również do balladowej „poetyki grozy”:

[...]  
 I jęki ktoś słyszał od strony mogiły,  
 I duchy ktoś widział, i modre płomyki,  
 I dzwony w kaplicy same zadzwoniły.

<sup>6</sup> Zob. J. Kleiner, *Tragizm*, [W:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961<sup>2</sup>, s. 71, 72.

[...]

I widział dziad-żebrak, gdy do dom szedł z miasta,  
 Na drodze rozbieżnej w północy milczeniu,  
 Na kopcu granicznym siedziała niewiasta  
 I głowę na krwawym zwiesiła ramieniu.

Borkowski, *Czarownica*

Znów — nietrudno wykryć tu odwołania do balladowej konwencji:

Bo skoro północ nawlecze zasłony,  
 Cerkiew się z trzaskiem odmyka,  
 W pustej zrabnicy dzwonią same dzwony,  
 W chrustach coś huczy i ksyka.  
 Czasami płomyk okaże się błądy,  
 Czasem grom trzaska po gromie,  
 Same się z mogił ruszają pokłady  
 I larwy stają widomie.  
 Raz trup po drodze bez głowy się toczy,  
 To znowu głowa bez ciała;  
 [...]

Mickiewicz. *To lubię*. 1819

Jest to w Mickiewiczowskiej *Świtezi*, Łapsińskiego *Czarach* — jest i wewnątrzromantyczna kpina z tego (a to dowód wyczuwalnej już wówczas konwencjonalizacji!) w Ujejskiego *Anty-Leonorze*... Ten typ ukazania świata — równie jak poprzedni popularny i skonwencjonalizowany w balladzie — posiada jednak inną funkcję. Tamten — zniewalał urokiem, nęcił, kusił: dlatego bohaterowie ballad mu ulegali... Ten — przeciwnie: odstrasza. Wzbudza lęk, prowadzi do ostrzeżeń przed zwiedzaniem tak ukazanych miejsc lub wchodzeniem w kontakt z tak ukazanymi istotami:

[...]  
 Drzę cały, kiedy bają o tym starce,  
 I strach wspominać przed nocą.  
 [...]  
 Ja ostrzegałem: [...]  
 [...]

Mickiewicz, *Świtez*, 1820—21

Ostrzegał także bohatera ballady *To lubię* „stary Andrzej”, w Łapsińskiego *Czarach* ostrzegana była też Hanka. Słowem — w świecie balladowym takie zjawiska są traktowane jako groźne dla człowieka, unika on



ich z lęku przed zgubą<sup>7</sup>. Stanowią przeciwieństwo tych kategorii, w których został w *Czarownicy* ukazany świat w zakresie omówionym już poprzednio.

W balladzie romantycznej takie — „groźne” — sposoby ukazywania świata służyły z reguły wprowadzaniu tendencji sensacyjnych, konstruowały elementy „dreszczyku grozy”. Bohater ballady — jak w Mickiewiczowskiej *Świtezi* czy *To lubię* — podejmował w końcu czyn „sprawdzenia” tych tajemniczych okropności, przeżywał groźne przygody<sup>8</sup>. Borkowski w *Czarownicy*, wprowadzając te elementy, z góry zrezygnował z takiego ich wygrania: bo nie skonstruował tu żadnej „akcji” pojętej jako „tok wydarzeń”. W innym więc zakresie trzeba szukać funkcji tej poetyki.

Przy tym wszystkim rzuca się w oczy podchwycenie przez Borkowskiego jeszcze jednego obyczaju konstrukcyjnego ballady. Oto gdy przyrzeć się bliżej niektórym strofom, rzuca się w oczy rzecz charakterystyczna:

[...]  
I jęki ktoś słyszał od strony mogiły,  
I duchy ktoś widział, i modre płomyki,  
[...]

Borkowski, *Czarownica*

Tym, co w tych wersach — a więcej jest takich w utworze Borkowskiego! — uderza, jest fakt, że narrator nie rysuje w nich s w o j e j w ł a s n e j, w oparciu o autopsję zdobytej wiedzy o świecie, lecz referuje sądy innych ludzi. Tak, jakby referował wyniki „śledztwa”, wysnute na podstawie zeznań „świadków”.

Nazwano już balladowego narratora „narratorem-detektywem”<sup>9</sup>, którego ambicją jest dotarcie do rozwikłania balladowej intrygi. W sytu-

<sup>7</sup> Ważne, że takie wygranie owej poetyki występuje wewnątrz utworów: zjawiska te są odstrasające i groźne dla bohaterów ballad. Tu wyraźnie widać, że ukazane są one jako „rzeczywiste” cechy świata przedstawionego w utworach, a nie jako „subiektywne odczucie” narratora; u Borkowskiego następuje zmiana, o czym dalej. Kolejna różnica ujawnia się w sposobie „wkomponowania” dwóch tych poetyk w konstrukcję balladową. W tradycji dla Borkowskiego zastanej świat ballady stanowił „mieszankę” elementów uroku i grozy. W *Czarownicy* natomiast poeta w osobnych strofach wydziela obie te poetyki, przy czym dotyczą one głównie tego samego elementu: dziewczyny. To wskazuje, że poetyki te są użyte jako wskaźniki nie „różności elementów” składowych świata, ale jako wskaźniki różnego sposobu widzenia tych samych elementów. Charakteryzują nie „świat”, ale jego „perceptorów”.

<sup>8</sup> Zob. analizy tych ballad, dokonane przez Cz. Zgorzelskiego w cyt. studium o balladach Mickiewicza.

<sup>9</sup> Zob. I. Opacki, *Narrator i świat nieznaną*, „Roczniki Humanistyczne”, XVI (1968), z. 1, s. 53.

cjach, w których własne spostrzeżenia nie umożliwiają mu wyjaśnienia „balladowej zagadki”, chętnie korzysta z informacji „świadków”, cytując w narracji lub referując ich sądy, zadając im pytania...<sup>10</sup> Taki jednak narracyjny model „powoływania się na cudze wiadomości”, odwoływania się do opinii publicznej ma w balladzie miejsce w bardzo charakterystycznych sytuacjach: z reguły tylko wtedy, gdy sam narrator nie dysponuje dostateczną wiedzą o relacjonowanej intrydze, wskutek czego musi „zasięgnąć języka”. Toteż — zanim pocznie przytaczać cudze sądy — w pierw ujawni tę swoją niewiedzę, już to postawieniem pytania, na które sam nie umie odpowiedzieć, już to bezpośrednim wyznaniem „nie wiem”<sup>11</sup>.

W utworze Borkowskiego natomiast brak takich sformułowań. Narrator o nic nie pyta, nigdzie też nie zdradza swojej niewiedzy bardziej bezpośrednio. Nie tropi też żadnej intrygi. Tylko referuje, posługując się wyłącznie konstatającymi formułami zdań oznajmujących. To jest dość duże przekształcenie balladowej konwencji narracyjnej. Ku czemu ono wiedzie? Dlaczego się pojawia, jakie pełni funkcje?

Gdy utwór Borkowskiego, w całości będący narracją (przytoczeń jak też „emotywnych” konstrukcji składniowych brak zupełnie!), podzieli się na te części, w których narrator wypowiada swoją wiedzę o opisywanym świecie, i na te, w których odwołuje się do opinii publicznej, rzuci się w oczy rzecz znamienita. Otóż w obrębie własnych sądów narratora znajdują się wyłącznie te partie opowieści, które operują „poetyką uroku” i które wydobywają na jej tle nieszczęśliwą samotność dziewczyny. To więc, co narrator sam widzi, sprowadza się do takiej kwestii: w pięknym ustroniu mieszka piękna dziewczyna, tęskniąca do miłości i zasługująca na nią — od której stroni całe otoczenie. W tej — przez narratora obserwowanej — rzeczywistości nie ma żadnych podstaw dla „poetyki grozy”, nie ma też żdźbła fantastyki. Bo nawet te formuły, które pełnią rolę aluzji do konwencji balladowych uduchowień — formuły ukazujące dziewczynę w zestawieniu z rybą, ptakiem jak w *Rybaku* Barszczewskiego — nie tworzą świata fantastycznego. W Mickiewiczowskiej *Rybce* Krysia — w ramach świata przedstawionego — „naprawdę” zmieniała się w rybkę, w balladzie Barszczewskiego cud-dziewica „rzeczywiście” przybierała postać już to rybki, już to ptaka. Ukazaniu tego służyły całe sceny, dokładnie opisujące proces „cudownej przemiany”, sceny, które tamtym balladom — i wielu innym — nadawały piętno utworów fantastycznych.

<sup>10</sup> Tamże, s. 49 n.

<sup>11</sup> Tamże.

U Borkowskiego — inaczej. Tutaj nie ma żadnych scen „magicznych”, żadnych u t o ż s a m i e ń dziewczyny z rybą czy ptakiem. Tu występuje figura p o r ó w n a n i a :

[...]

I fale jeziora jak rybka roztrąca,  
I szumi jak ptaszek pomiędzy liśćmi.

B o r k o w s k i, *Czarownica*

Nie ma więc tu fantastyki. Są tylko przyrównania dziewczyny do pięknych zjawisk — zorzy, ptaszka, rozpluskanej w jeziorze rybki. Porównania pełnią więc funkcję podkreślającą piękność dziewczyny. Nie nadają jej cech postaci „magicznej”. Świat widziany przez narratora jest ukształtowany jako realistyczny — tyle, że bardzo piękny.

Zupełnie inaczej ma się rzecz w momentach, gdy narrator przytacza wiadomości „cudze”. Tutaj właśnie — i to bez reszty! — występują elementy grozy i fantastyki:

A szepty biegają od chaty do chaty:  
Tu mleko gdzieś znikło, tam chłopiec oszalał,  
Tu trzodę zbląkano, zwarzono tu kwiaty,  
Tu zboże na polu rześisty deszcz zalał.

B o r k o w s k i, *Czarownica*

Następna strofa przynosi ów — cytowany już — upiorowo-makabryczny widok, dostrzeżony przez „dziada-żebraka”, uwydatniając charakter szeptów, co „biegają od chaty do chaty”. Szeptów, które n a r z u c a j ą widzenie świata w konwencji „balladowej grozy”, urabiają wokół tego świata taką właśnie, ludowo-balladową, o p i n i ę p u b l i c z n ą. Opinię jaskrawo odbiegającą od „rzeczywistych” cech ukazanego świata, cech, jakie dostrzegł w nim narrator; ale też opinię kształtującą stosunek uległej jej społeczności do tego świata i modelującej zachowanie się wobec niego. Borkowski bowiem — i to jest kolejne przekształcenie zastanej przezeń konwencji balladowej — „przemieszcza” elementy grozy. Odbiera je prezentowanemu światu jako jego cechy „obiektywne” — umieszczając je w o c z a c h s p o ł e c z n o ś c i. Groza przestaje być wyrazem „świata” — staje się wyrazem jego społecznej recepcji. Recepcji, która w ostatecznym rozrachunku stanowi motywację dla finału ballady:

Piękniejsza dziewczyna w gajku nie mieszka,  
Jej lice barwione jak owoc jabłoni,  
A przecież do wrót jej zarosła już ścieżka,  
Od hożej dziewczyny okolna młodź stroni.

B o r k o w s k i, *Czarownica*

Konwencja balladowa urzekła najpierw romantyków swoimi wartościami sensacyjnymi — stała się — u wstępu polskiej kariery romantyzmu — jego manifestacją<sup>12</sup>. Wówczas groza i fantastyka były przy należne ukazaniem w balladach światu jako jego „cechy własne”, wskazywały na „tajemniczość rzeczywistości”. Później, gdy romantyzm począł wchodzić w wiek dojrzały, dostrzegł naiwność tych ujęć. „Dopókiś młody, bawią cię ballady” — pisał dorosły Słowacki, a Ujejski w *Anty-Leonorze* niemiłosiernie wykiął balladowy kształt świata, dostrzegając jego infantylność i nieprawdziwość.

Ale dopiero Borkowski — bodaj jedyny romantyk w Polsce? — dostrzegł w skonwencjonalizowanym przez balladę poglądzie na świat konsekwentny wyraz nie jego kształtu, ale wyraz sposobu widzenia go przez subiektywizujące oczy ludzi. I dostrzegł nie tyle infantylnizm tego sposobu widzenia, ile jego społeczne okrucieństwo. Nie stworzył satyrycznej ballady, jak Ujejski. Stworzył balladę tragiczną.

Dostrzegł, jak konwencja, modelując interpretację zjawisk świata przez społeczeństwo, które ją przyjmuje — zabija ten świat, staje się źródłem społecznej krzywdy. Ominął śmieszność banału. Dostrzegł jego społeczną grozę. Dostrzegł pod urokiem romantycznej fantastyki — groźbę krzywdzącego zabobonu.

Do romantycznej „imaginacji”, z której wyrastała ballada „dziwów” — Borkowski przyłożył miarę socjologiczną. Nie o poetyckie czy filozoficzne, lecz o społeczne skutki tej konwencji zapytał. I choć zarówno gatunek literacki zaprezentowany w tym wierszu, jak i jego poetyka są z pozoru ultraromantyczne — postawiony w nim problem jest już bliski raczej pozytywizmowi.

Pozytywizmowi, a nie Oświeceniowi, choć z pozoru tak może się wydawać: wszak na balladowe „zabobony” pomstował już dawniej Śniadecki, nestor wileńskich klasyków. Ale Śniadecki najwyraźniej czynił to z innych pobudek. Denerwował go „nierozsądek” balladowych dziwów, dostrzegał w nich sprzeczne z wykształconym na racjonalistycznych prawdach rozumem „duby smalone”<sup>13</sup>.

W wierszu Borkowskiego już nie o to chodzi. Tutaj nie oświeceniowy „mędrzec” atakuje balladową wizję świata. Tutaj głos zabiera człowiek, wyczulony na socjologiczne konsekwencje „balladowego” widzenia

<sup>12</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, Wstęp do: *Ballada polska*, Wrocław 1962, s. XXXIX n.

<sup>13</sup> Zob. *Walka romantyków z klasykami*, Wrocław 1960, s. 47 n., głównie 49 n. Zob. też omówienie stanowiska Śniadeckiego przez S. Kawynę, tamże, s. XXIV n. Tak to również odczytał Mickiewicz w znanych strofach *Romantyczności*, polemizując ze Śniadeckim.

świata. Wartość „światopoglądową” konwencji balladowej mierzy nie systemami filozoficznymi i systemami „dobrego smaku” jak Śniadecki — ale jej pokłosiem w kształtowaniu stosunków międzyludzkich, w rzeczywistości ludzkich środowisk. Nie pokazuje „bzdurności” tego widzenia świata. Pokazuje jego okrucieństwo, społeczne okrucieństwo.

I gdyby tak odebrać wierszowi Borkowskiego jego romantyczny sztafaż — trzeba by go zestawiać chyba z utworami o problematyce obrazków pozytywistycznych, pokazujących jak to „Jaś nie doczekał” dlatego, że społeczeństwo nie umiało dostrzec ani jego samego, ani jego krzywdy. Podobnie jak w *Czarownicy* Borkowskiego społeczeństwo, patrzące na świat przez guślarsko-balladowe okulary, niszczy życie dziewczyny.

I to jest chyba prekursorstwo Józefa Borkowskiego na ówczesnym etapie rozwoju poezji polskiej. Prekursorstwo, ujawnione w obnażaniu konwencji romantycznej przez jej skutki społeczne: miarą, którą do romantyzmu przyłożył pozytywizm.