

Juliusz Kleiner

Wiersz w "Bajkach i przypowieściach" Krasickiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 20/1/4, 63-70

1923

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.

nieważ stosunek zostaje utrzymany; odpowiednio do tej czynności, do tego stylu poetów. musimy sobie wyobrazić miarę gotowości, z jaką publiczność mogła tych pieśni słuchać. Trafnie możemy porównać z tem zjawiskiem rozrost tragedji z tetralogją i genezą nowoczesnych seryj romansów, n. p. Balzaca, W. Huga, Karola Maya, o które publiczność wprost dopominała się od twórców.

Pierwotna pieśń dworska stała się więc, dzięki uroczystościom, eposem; z upadkiem życia dworskiego, upadła także i zginęła pieśń dworska, poszczególna rapsodja; wraz z jakością słuchaczy upadła również jakość śpiewaków, ale uroczystości utrzymały się u Greków, a wraz z niemi — prócz hymnów — przez nie i dla nich stworzone epos.

Lwów.

JULJUSZ KLEINER.

WIERSZ W „BAJKACH I PRZYPOWIEŚCIACH“ KRASICKIEGO.¹⁾

Gdy Xiążę Biskup Warmiński układał zbiór „Bajek i przypowieści“, podzielał całkowicie zdanie Lessinga, że „krótkość jest duszą bajki“. Ideał nie był zresztą nowy. Zwięzłość cechowała apologi Ezopa, a Fedrus mówił do czytelnika: „Si non ingenium, certe brevitate approba“. Znalazł się potem — w IX w. po Chr. — poeta bizantyjski, diakon Ignatios, z Gabriasem utożsamiony, który przetworzył Ezopa w tetrasticha. Przykład ten zachęcił jednego z licznych bajkopisów francuskich XVII w., Benserade'a, do ułożenia czterowierszów, które wyryto w parku wersalskim pod grupami bohaterów Ezopowych.²⁾

Przeciwno takiej krótkości La Fontaine zwracał się z wyraźną niechęcią:

„Phèdre était si succinct, qu'aucuns l'en ont blâmé;
Esopé en moins de mots s'est encore exprimé.
Mais sur tout certain Grec renchérit et se pique
D'une élégance laconique;
Il renferme toujours son conte en quatre vers:
Bien ou mal, je le laisse à juger aux experts“.

¹⁾ Studium niniejsze, będące częścią większej całości, ogranicza się do zbioru bajek z r. 1779; „Bajek Nowych“ nie wciaga w zakres badania.

²⁾ Oto przykład:

„La Grue interrogeait le Cygne, dont le chant
Bien plus qu'à l'ordinaire, était doux et touchant.
Quelle bonne nouvelle avez vous donc reçue?
C'est que je vais mourir, dit le Cygne à la Grue“.

Z poglądem La Fontaine'a solidaryzowali się naogół i w praktyce i w teorii Francuzi XVIII w. D'Ardène¹⁾ n. p., głosząc, że bajka winna być krótka, wyjaśnia, że liczyć ma ona mniej więcej 25 – 30 wierszy, co najwyżej 50.

Wiąże się z tą kwestją rodzaj wiersza. Zwolennicy skrajnej krótkości obierali wiersze równomierne, zwolennicy rozmiarów większych starali się osiągnąć tok swobodny i naturalny przez wiersz urozmaicony.²⁾

W Polsce odbiły się również te dwa prądy. Bajka krótka, której tradycja sięgała aż do ośmiowierszów Reja, znalazła się w przekładach z Gabriasa (ochrzczonego Gabryelem), dalej na łamach „Monitora“, w którym sześciowierszami urozmaicała czasem artykuły; w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych“ reprezentowały ją czterowiersze Zabłockiego. Krasicki, wybierając formę jak najkrótszą, od razu jednak okazał przedział, istniejący między jego metodą, a Gabriasem lub Benseradem. Nie narzuca on zgóry jednostajnej formy; forma ma być taka, jakiej treść wymaga. Ani słowa zbyt wiele — ale też nie za mało. Idealnie krótka może być nie tylko bajka czterowierszowa. Krasickiemu chodzi o ekonomję i ścisłość największą, nie o jednostajność formy. Przeciwnie — chce, by pomimo jawnego dążenia do krótkości czytelnik nigdy nie czuł, że chodzi mu o dociągnięcie wiersza do miary zgóry określonej; to też w czterech częściach tak rozmieszczał bajki, żeby w każdej reprezentowane były utwory różnej długości, i starał się przytem, by nigdy nie gromadziła się grupa utworów o tej samej ilości wierszy; co najwyżej pozwolił sobie na zestawienie czterech bajek równo długich — i to tylko raz jeden. (W cz. I: „Osioł i wół“, „Dąb i dynia“, „Derwisz i uczeń“, „Podróżny i kaleka“ — są sześciowierszowe, ale przed nimi jest jedna 4-wierszowa, jedna 10-wierszowa, tak że i tutaj widać celowe grupowanie bajek o różnej długości).

U autora, u którego z naturalnością największą myśl zamykała się w oktawie i doskonale godziła się w jej obrębie z podziałem na dwuwiersze, nie wyda się niczem sztucznem, że, gdy starał się o zwięzłość, mieścił temat w utworze krótszym od oktawy — w czterowierszu lub sześciowierszu. Są to istotnie dwie zasadnicze formy bajek: na 106 bajek 40 jest sześciowierszowych, 33 czterowierszowych — przyczem czterwiersz

¹⁾ Zbiór bajek („Oeuvres posthumes“, Marseille, 1767, t. I) d'Ardène poprzedził rozprawą („Discours préliminaire sur la Fable“), która właśnie dzięki przeciętności swojej doskonale odzwierciedla panujące poglądy. — Z utworów d'Ardène'a, nie uwzględnionych dotąd przez krytyków polskich, korzystał również Krasicki, co wykażę w studjum obszerniejszem o „Bajkach i przypowieściach“.

²⁾ D'Ardène pisze: „Je ne voudrais point qu'une Fable fut remplie d'un bout à l'autre de vers de la même mesure. La Fable est ennemie de toute contrainte... Composer des Fables par quatrains ou sixains ce seroit leur donner un air de stances que l'apologue ne comporte pas“ (str. 43—44).

tak silnie włada kształtowaniem formy, że nie tylko dłuższe bajki dadzą się czasem podzielić na całości czterowerszowe (n. p. w cz. I „Lew i zwierzęta“), ale sześciowerszowe są czasem bajką czterowerszową z objaśnieniem, spotęgowaniem lub epilogiem; dziewięć bajek możnaby tak rozdzielić na czterowersz i dwuwersz (n. p. w cz. II „Strumyk i fontanny“). Bajek ośmiowerszowych jest 20, liczba wszystkich dłuższych wynosi 13 (3 dziesięciowerszowe, 7 dwunastowerszowych, 2 czternastowerszowe, jedna ośmnastowerszowa).

Pragnąc formy prostej, niewyszukanej, Krasicki nie wprowadził ani sekstyny ani oktawy. Dawał dwuwersze, które pozwalały silnie uwydatniać pauzy myślowe — ale o zalecanej swobodnej różnorodności wiersza nie myślał. Jego bajka nie miała być swobodna. Gdy bajkopisarze w stylu La Fontaine'a byli gawędziarzami lub causeurami — do pierwszych należał Gellert, do drugich mistrz francuski — Krasicki w bajkach jest, jak Lessing, szermierzem słowa — ma ton dysputy, polemiki lub szybko a niemylnie ciśniętego pocisku-dowcipu. Tylko że ten pocisk nie ma nagłości; jest on czemś gotowem, opracowanym, przemyślanem długo i starannie — i w chwili stosownej użytym. Krasicki jest spokojnym i pewnym siebie uczestnikiem dysputy. Nie bawi się w rzucanie i odrzucanie ciosów lekkich, nie pobudza do konwersacji — rozstrzyga i zamyka dysputę. Jest u niego napięcie i skupienie intelektu i żąda on od słuchacza napięcia uwagi. Odczuwa i daje rozkosz pracy intelektualnej — wie i uznać każe, że myśli w sposób doskonalszy i bardziej uderzający wyrazić nie można. A na przekór tym, co jak Patru (Le Fontaine'owi radzący, by prozą pisał) i Lessing sądzili, że tam, gdzie o myśl chodzi, proza jest formą właściwszą — Krasicki w zgodzie z poglądami Pope'a¹⁾ okazał, że właśnie dla uwydatnienia ścisłości i struktury myśli wiersz jest formą idealną — i odczuł, że jeżeli bajka ma być środkiem przekonywania (jak Lessing podkreślał), rym i rytm są argumentami wagi niemałej.

Nadzwyczajne poczucie formy wierszowej, jakiego przed Krasickim nikt nie miał w Polsce, pozwoliło wycyzelować bajki w sposób niezrównany. Siła akcentu, którą daje rym, staje się w tych ubogich wyrazowo utworach środkiem plastycznym i dynamicznym. Przebaczenie i płacz starego czyżyka naprawdę brzmią w uszach i w sercu, umocnione rymem:

¹⁾ Pope powiada w przedmowie do „Essay on man“ (Studjum o człowieku): „Mogłem to prozą napisać, ale wybrałem wiersze i to rymowane, z dwu powodów: jeden wyda się jasnym, iż zasady, maksymy, wskazówki tak napisane, silniej uderzają czytelnika i łatwiej pozostają mu w pamięci; drugi może się zdawać śmiesznym, ale jest prawdziwy: mogłem je w ten sposób wyrazić krócej, niż w prozie — a nic pewniejszego, jak to, że znaczna część siły i wdzięku w argumentacji i w nauce zależy od krótkości i zwarłości (conciseness)“.

„Tyś w niej zrodzon, rzekł stary, przeto ci wybaczę,
Jam był wolny, dziś w klatce, i dlatego płaczę“.

W katastrofach rym dopiero daje się pełną słowom „złapał“ lub „udusił“:

„Wtem, gdy się dymem kadzidl zbytecznych zakrzusił,
Wpadł kot z boku na niego, porwał i udusił“.

Rym też potęguje siłę słowa, które kończy zbiór bajek — „wszystkie owce głupie“.

Zdarzy się czasem rym mniej wykwintny (jak „prośbamijagniętami“, II, 1), ale niema prawie przypadku, żeby rym uplastyczniał słowo nieważne lub żeby słowo jakieś istniało dla rymu — niema prawie, bo dwie bajki są w ten sposób dziwnie zepsute — co prawda, dwie bajki, które wogóle niczem nie powiększają skarbcza Krasickiego:

„Wół się śmiał, widząc mrówki w małej pracy skrzące;
Wtem usłyszał od jednej te słowa pamiętne“.

„Wprzód się rozśmiał, rzekł potem człeku wilk ponury:
Znam, żeś słaby, gdy cudzej potrzebujesz skóry“.¹⁾

Ale mistrzostwo Krasickiego naprawdę okazuje się dopiero w rytmie i w tempie. Gdy chce spokojnie, dobitnie przeciwstawić lub zestawiać poszczególne części bajki, buduje równoległe, zamknięte dwuwiersze, które pochwaliłyby każdy teoretyk pseudoklasycyzmu. Niech jednak w bajce wystąpi różność w traktowaniu poszczególnych faz, wtedy Krasicki stworzy najprostszymi środkami arcydzieła rytmiki.

Oto pierwszy typ — sześciowiersz „Orla i jastrzębia“:

„Orzeł, nie chcąc się podłem polowaniem bawić, } I
Postanowił jastrzębia na wróble wyprawić. }

Przynosił jastrząb wróble, jadł je orzeł smacznie. ; II

Zaprawiony nakoniec przysmaczkciem nieznacznie, } III
Kiedy go coraz żywszy apetyt przenika: }
Zjadł ptaszka na śniadanie, na obiad ptasznika“.

Zamiast trzech równych dwuwierszów trzy części różnej długości, a jednak niemal równoważne co do czasu trwania rytmicznego: najpierw tempo normalne w dwu wierszach, spokojnie dających założenie; teraz tempo zwalnia się — wyodrębniony wiersz trzeci, będący całością osobną, daje oczekiwane fakty, streszcza przebieg dłuższego czasu — a potem nagłe

¹⁾ Kilka innych przykładów można dodać, które mniej są rażące: „Jak ja na to pracuję, i w wieczór i rano“ (Chleb i szabla). „Prawdę mówisz, rzekł szerszeń, i mnie to obchodzi“ (Pszczola i szerszeń) (obchodzi = w XVIII w. martwi). „Niech się miary trzymają i starzy i młodzi: I ostrożność zbyteczna częstokroć zaszkodzi“ (Groch przy drodze).

tempo staje się szybkie: wiersz czwarty jest tylko początkiem piątego, piąty tylko zapowiedzią szóstego, finalnego.

Zupełnie ten sam schemat treściowy i rytmiczny ma „Zwierciadło pochlebne“. Bajka zaś „Jowisz i owce“ dodaje do niego dwuwiersz końcowy — tak samo „Orzeł i sowa“. Wzbogacenie jego i wydoskonalenie okazuje „Żrebiec i koń stary“. Dwuwiersz początkowy, jak poprzednio („Gdy starszych przybierano w pozłacane rzędy, Gniewał się młody żrebiec na takowe względy“), trzeci wiersz pokrewny trzeciemu w schemacie omówionym, ale nie zamknięty, przechodzący w grupę dalszą („Przyszła kolej na niego; z początku był hardy, | Aż kiedy...“) — wiersze o szybkim tempie, przygotowujące finał, są liczniejsze — jest ich trzy („Aż kiedy w pysku poczuł munsztuk nader twardy, Gdy jeźdźca przyszło dźwigać, znosić rzemień tęgi, Gdy go ścisnąć poczęły dychtowne popręgi“), finał zaś rytmicznie zróżnicowany — o silnych zmianach dynamiki i pauzach wybitnych:

„W płacz nieborak; || a stary: || — Na co ten płacz zda się?
Chciałeś, || cierpże. || — Żal próżny, | kiedy po niewczasie“.

„Furman i motyl“ i „Baran, dany na ofiarę“ różnią się brakiem części środkowej. Po dwuwierszu początkowym odrazu jest przyśpieszenie tempa; „Furman i motyl“ kończy się efektownie jednym wierszem; dwuwiersz końcowy zaś w „Baranie“ ma na początku podobnie wyodrębnioną część najsilniejszą, jak dwuwiersz o żrebcu („W płacz nieborak [Żrebiec] — „Poznał swój błąd“ [Baran]). Bajka „Lew i zwierzęta“ zadowala się samem przyśpieszeniem tempa, przyczem, korzystając z większych rozmiarów, Krasicki skombinował schemat „Barana“ (przyśpieszenie tempa bez poprzedniego zwolnienia w wierszu przejściowym) ze schematem „Orla i jastrzębia“ (przyśpieszenie po wyodrębnionym spokojnym wierszu, zatamowane przytem chwilowo dla większego efektu przez uwagę wtrąconą):

„Lew, ażeby dał dowód, jak wielce łaskawy, Przypuszczał konfidentów do swojej zabawy; Polowali z nim razem, a na znak miłości, On jadł mięso, kompanom ustępował kości.	}	Dwuwiersze regularne.
--	---	--------------------------

Gdy się więc dobroć taka rozgłosiła wszędy, Chcąc im jawnie pokazać większe jeszcze względy, Ażeby się na jego łasce nie zawiedli, Pozwolił, by jednego z pośród siebie zjedli.	}	Trzy wiersze przyśpieszone. Finał pierwszy.
--	---	---

Po pierwszym, poszedł drugi, i trzeci, i czwarty. Widząc, że się podpaśli, lew, choć nieobzarty, Żeby ująć drapieży, a sobie zakału, Dla kary, dla przykładu, zjadł wszystkich pomału“.	}	Wiersz przejściowy. Przygotowanie finału. Finał drugi.
--	---	---

Złączenie czterech wierszy ostatnich w jedną całość z silną pauzą wewnętrzną — silniejszą, niż w końcu wiersza — bardzo

efektownie przychodzi w bajce o „Myszy i kocie” po trzech regularnych dwuwierszach części pierwszej:

„Zaczęła mysz egzortę; | kot jej pilnie słucał,
Wzdychał, płakał... | Ta widząc, iż się udobruchał,
Jeszcze bardziej wpadała w kaznodziejski zapach,
Wysunęła się z dziury. A wtem ją kot złapał”.

Nie można oczywiście twierdzić, jakoby we wszystkich przypadkach, w których Krasicki nie używa dwuwiersza o myśli zamkniętej, istniała wyraźna intencja artystyczna, celowe użycie formy swobodniejszej. Więcej niż połowa (63) bajek składa się z dwuwierszów, składniowo wyodrębnionych — to świadczy, że taka forma wydawała mu się dla jego zwartej myśli najstosowniejsza; ale nie krępował się regułami; jak nie myślał o tem, by koniecznie ułożyć bajkę w czterowiersz lub sześciowiersz, tak nie myślał o stałym zachowaniu oddzielonych par wierszowych. Gdy chodziło mu o to, by ruch większy wprowadzić, wtedy łączył w całość trzy i więcej wierszy, szczególnie chętnie grupując w całość rytmiczną wiersze przed zakończeniem. Podobnie postępował wewnątrz wierszy poszczególnych — z reguły wiersz jest całością składniową, w której po siódmej zgłosce znajduje się mała pauza zdaniowa i rytmiczna — ale dla ożywienia służą różne odmiany. Zdarza się podział wiersza na trzy całkiem odrębne części — chociaż z zachowaniem średniówki po zgłosce siódmej:

„Wyjdź z dołu! | — Nie, nie wyjdę!... | — My będziemy podnosić“.¹⁾
(„Wilk i owca“)

„Rzekła: | — Okrutnyś, i żarłok, | tyran... | już nie żyła“.
(„Lew pokorny“)

„Że milczała: — Niewdzięczna! — zwawie ją ofuknie.
Więc rzekła: — Bóg ci zapłać!... a z czego te suknie“.
(„Owieczka i pasterz“)

Już te wiersze wskazują, jak Krasicki umie efektownie wprowadzać całości zdaniowe, krótsze od wiersza. „Wilk pokutujący” doskonałą swą rytmikę w ten sposób buduje, że kilkakrotnie momenty najważniejsze określa dobitnym, krótkim półwierszem:

„Wzięły wilka skrupuły. Wiódł łotrowskie życie,
Więc ażeby pokutę zaczął należycie,
Zrzekł się mięsa. Jarzyną żyjąc przez dni kilka,
Znalazł na polowaniu znajomego wilka.
Trzeba pomoc bliźniemu! Za pracę usłużną
Zjadł kawał mięsa; gardzić nie można jałmużną.
Nazajutrz, widząc ciele, że z krową nie chodzi,
Zabił je“.¹⁾

¹⁾ Por. także w „Ślepym i kulawym” paralelizm rytmiczny wierszy:
„Ślepy wprost; || i choć z kijem, | uderzył łbem w drzewo.
Ślepy wbród, || sakwy zmaczał; | nie wyszli bez szkody“.

Uwydatniać umie Krasicki siłę wyrazu i dawać mu plastykę, przenosząc mocny czasownik z jednego wiersza na początek drugiego i odcinając go silną pauzą od dalszej części lub wogóle rozpoczynając wiersz od silnie akcentowanego czasownika: „Nakoniec z zuchwałości takowej markotny, Porwał go“ („Jastrząb i sokół“). Na tym środku opiera się nie sama rytmika, ale plastyka wiersza „Bogacz i żebrak“:¹⁾

„Żebrak panu tłustemu gdy się przypatrował,
Płakał. | Tegoż wieczora tłusty zachorował:
Pękł z sadła. | Dziedzic po nim gdy jałmużny sypie,
Śmiał się żebrak nazajutrz, i upił na stypie“.

Rytmiczną doskonałość bajek tem bardziej cenić należy, że styl Krasickiego nasuwał dla rytmiki trudność wielką. Gromadząc w krótkim utworze same rysy istotne i układając je często w antytezy, skupiał na przestrzeni kilku wierszy znaczną ilość słów o bardzo silnym akcencie; wiersz skutkiem tego mógł stać się ciężki, zatracić płynność i lekkość, a nawet jednolitość, bo — jak łatwo przekonać się można z mówienia, każdy wyraz o silnym akcencie pociąga za sobą pauzę — a kilka pauz, nieuzasadnionych należycie ogólnym tokiem rytmu, rozrywa jedność wiersza.²⁾

Jak poeta z takimi trudnościami igrał, wskaże nowe arcydzieło rytmiki — typu zupełnie odmiennego: „Atlas i Kitaj“. Efekt tej kapitalnie opowiedzianej historyjki polega na wielokrotnem zestawianiu dwu wyrazów o bardzo silnym akcencie (*atłas* i *kitaj*), na ich umieszczaniu w różnych miejscach wiersza i kombinowaniu z kilku innymi wyrazami, również akcentowanymi wybitnie:

„*Atlas* w sklepie z *kitaju* żartował do woli.
Kupił *atłas* pan sędzic, *kitaj* pan podstoli
A że trzeba pieniędzy dać było kupcowi,
Kłaniał się bardzo nisko *atłas* *kitajowi*.
Gdy przyszło dług zapłacić, a dłużnik się wzbraiał,
Co rok się potem *kitaj* *atłasowi* *klaniał*“.

Nie będzie przesadą twierdzenie, że w sposobie traktowania rytmu wierszowego i zdaniowego Krasicki znalazł jedynie właściwą drogę pośrednią między nadmierną regularnością pseudoklasyków, a późniejszą zbytnią swobodą romantyków, chcących wiersz i zdanie od siebie uniezależnić. Wiersz naogół

¹⁾ Plastykę tej bajki uwydatnił już K. M. Górski, porównując ją z obrazem flamandzkim, ale nie zaznaczył roli, jaką tu spełnia rytmika.

²⁾ Łatwo znaleźć przykłady pouczające u Norwida. — Raz jeden tylko Krasicki zbyt obciążył wiersz zestawieniem trzech wyrazów o silnym akcencie zdaniowym: „Dał miejsce wołu małpie lew, by go bawiła“ („Wół minister“). Ale w tym wierszu chodziło zdaje się o efekt komiczny rytmiki (osiągnięty głównie przez pauzę niezwykłą po ósmej zgłosce), o jakieś oddanie podskoków małpich.

odpowiadać powinien strukturze zdania — jeżeli jednak dla wyrazistości lub nastroju potrzebna jest rytmika zdania, niezgodna z wierszem, błędem byłoby naginać słowa do martwego schematu. Urozmaicenie pauz (pod warunkiem, że w miejscu średniówki regularnej zawsze kończy się wyraz), przeciąganie końca zdania do wiersza następnego, rozdzielenie dwuwiersza i grupowanie kilku wierszy w zdanie — to wszystko może podnosić piękność i żywość poezji — ale działa naprawdę wtedy dopiero, gdy ucho słuchacza przyzwyczajone jest do regularności wiersza i zmianę odczuwa jako urozmaicenie. To też zwłaszcza w poezji opowiadającej i refleksyjnej przewagę muszą mieć wiersze regularne. I tak właśnie jest u Krasickiego. W utworach rytmicznie najruchliwszych nie zdarza się przecież nigdy, by wszystkie wiersze były nieregularne. Zwykle poeta zaczyna i kończy regularnie, w środek zaś wkłada wiersze urozmaicone. Nawet „Bogacz i żebrak“ ma ostatni wiersz regularny. W najruchliwszej z innych bajek — p. t. „Jastrząb i sokół“ — tok zwykły, spokojny ma wiersz początkowy i dwuwiersz ostatni. Niemniej ruchliwa historyjka o spacerze człowieka ze zdrowiem, jako dłuższa, ma obok wiersza początkowego tok regularny w obu dwuwierszach ostatnich.

Krasicki spełnił postulat Słowackiego, że rytm powinien być „taktem, nie wędzidłem“. Ale taktem jest u niego zawsze.

Lwów.

ANNA CHOROWICZOWA.

ZE STUDJÓW NAD ARTYZMEM BALLAD I ROMANSÓW MICKIEWICZA.

Uwagi wstępne.

Studja niniejsze — jak w tytule zaznaczono — nie roszczą sobie bynajmniej pretensji do wyczerpania kwestyj, związanych z problemami artyzmu „Ballad i Romansów“. Ujmują one sprawę nie z punktu widzenia genetyczno-historycznego, ale na drodze opisu usiłują z „Ballad i Romansów“ wydobyć te momenty, w których przejawiają się tendencje artystyczne twórcy. Nie ma też to być t. zw. analiza estetyczna, badająca utwór z punktu widzenia wrażen, odbieranych przez czytelnika. Rzecz ujęta ze stanowiska artystycznego, t. zn. chodzi o wydobycie drogą analizy tych intencji artystycznych, które przyświecały Mickiewiczowi przy pisaniu ballad, a tą drogą o uzyskanie nietyle