

# Mieczysław Klimowicz

---

"Doktryna literacka polskiego klasycyzmu", Stanisław Pietraszko, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Studia z Okresu Oświecenia... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 384-389

---

1968

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Pietraszko. DOKTRYNA LITERACKA POLSKIEGO KLASYCYZMU. [Zapis bibliograficzny jak na s. 376].

Książka Stanisława Pietraszki jest w literaturze naukowej pierwszą, na tak szeroką skalę pomyślaną próbą określenia charakteru polskiego klasycyzmu, wyznaczenia kierunków jego rozwoju. Dzięki wielkiej erudycji autora, przenikliwości i subtelności analiz, odwadze w formułowaniu wniosków syntetycznych, propozycje tu zgłoszone przez niego można uważać za poważne wydarzenie w badaniach historycznoliterackich ostatnich lat. Od odpowiedzi bowiem na pytanie: czym był klasycyzm oświeceniowy, czy stanowił on „kopię kopii” obcych, francuskich wzorów, jak twierdzili romantycy, czy też wniósł trwałe, oryginalny wkład do literatury i sztuki narodowej — zależy właściwe rozłożenie proporcji w ocenie poszczególnych elementów determinujących kształt syntezy epoki.

Pietraszko podejmuje w swojej książce ambitne zadanie odtworzenia zasadniczych cech i dziejów doktryny polskiego klasycyzmu zdając sobie w pełni sprawę ze wszystkich trudności wynikających z przyjęcia takich założeń badawczych, zwłaszcza ze względu na konieczność oparcia się na dwojakiego typu materiałach: wypowiedziach i manifestacjach o wyraźnej świadomości teoretycznej, poetykach, traktatach *etc.*, z wykorzystaniem jednak — jako źródła pomocniczego — praktyki literackiej, prezentującej aktualny obraz eksperymentów i osiągnięć.

Odtworzenie dziejów świadomości teoretycznej i kształtowania się tzw. klasycyzmu stanisławowskiego w latach 1765—1795 nastęrcza sporo kłopotów, ponieważ rozwój literatury ówczesnej z powodu skomplikowanego charakteru zachodzących w niej procesów nie przebiegał w formach, które by można uznać za typowe. Sytuacja taka była wynikiem zapóźnienia kulturalnego, pozostałego po czasach saskich, oraz tendencji do jak najszybszego odrobienia istniejących zaległości, co powodowało konieczność wyboru i przystosowania nowoczesnych kierunków literackich, koncepcji pozytywnego bohatera, na grunt rodzimy. Rozwój literatury, będący jednym z ważnych terenów unowocześniania życia kulturalnego w kraju, charakteryzował się w początkowym okresie przyjęciem nie sprecyzowanego bliżej wzoru klasycystycznego obok eksperymentów usiłujących dostosować barokowe techniki literackie do nowych zadań, a nawet obok równocześnie podejmowanych prób przeszczepienia poezji sentymentalnej.

W praktyce ukształtowały się, najogólniej rzecz biorąc, dwa modele klasycyzmu. Pierwszy z nich nawiązuje do klasycyzmu ludwikowskiego, najnowszej wtedy, najpełniej sformułowanej w Europie doktryny literackiej, która objawiła się arcydziełami na skalę światową; traktuje go jako propozycję otwartą, kierunkową, wymagającą osadzenia zarówno w tradycji rodzimego „preklasycyzmu” jak i w ideologii polskiego Oświecenia. W wyniku tej sytuacji powstaje twór hybrydalny, oddaje on jednak wiernie charakter procesu literackiego w czasach stanisławowskich, widoczny szczególnie wyraźnie na przykładzie twórczości Naruszewicza i Krasickiego. Literaturze klasycystycznej, wyrosłej z założeń racjonalistycznych, wyrażającej „porządek moralny” okresu monarchii absolutnej Ludwika XIV, przypisuje się nowe zadania dydaktyczne. Do akcji wychowawczej, mającej na celu przeobrażenie świadomości społecznej, wykorzystane zostały takie formy, jak oda, list poetycki, sielanka, poemat opisowy, bajka, satyra i poemat heroikomiczny. Charakter tej poezji jest przeważnie satyryczny, sposób argumentacji — oparty na racjonalistycznej metodzie poszukiwania prawdy. Źródłem jednak owej całej akcji staje się postawa pokrewna sentymentalnej, russow-

skiej — przekonanie o „pozorności” i degeneracji istniejących form życia społecznego, wyobcowaniu człowieka, połączone z dezyderatem odbudowy moralności poprzez „powrót do źródeł”, do świata autentycznych wartości. Przyjęcie takiej postawy doprowadziło do istotnych przeobrażeń w samej doktrynie, okazało się, że nie wszystkie gatunki można przystosować do nowych potrzeb. Dotyczyło to zwłaszcza tzw. wielkich, „królewskich” gatunków, jak tragedia i epepeja, których anachroniczność w owych czasach zmuszała autorów do wyjścia poza klasycystyczne konwencje i poszukiwania odmiennych form wyrazu. W dokonywanych próbach weryfikacji doktryny stwierdzono, że mniejsze gatunki mogą być przydatne dla celów oświeceniowej dydaktyki, wyrażać nowe potrzeby i konflikty, zabrakło natomiast narzędzi do przeprowadzenia prób mających określić wzór pozytywnego bohatera. Sięgnięto więc do form spychanych dotychczas na margines, nie uznawanych przez poetyki, jak powieść, czy wyraźnie antyklasycystycznych gatunków, jak drama i opera komiczna.

Inny kierunek adaptacji klasycyzmu w literaturze polskiego Oświecenia reprezentowali poeci typu Trembeckiego czy Węgierskiego. Twórczość ich, oparta na ideologii oświeceniowego libertynizmu i epikureizmu, cechowała postawa krytyczna, często buntownicza wobec ówczesnej rzeczywistości. Nie zakładali oni jednak przeobrażenia mentalności społecznej poprzez formułowanie programu dydaktycznego, określonej wizji doskonałego świata i wzoru pozytywnego bohatera. Z tego też powodu posługiwali się przeważnie mniejszymi formami poetyckimi.

W przypadku jednego i drugiego modelu widać wyraźnie tendencję do traktowania doktryny klasycystycznej jako szkoły literackiej, propozycji otwartej, podatnej na zmiany związane z wymogami współczesności, nie przeciwstawiającej się nowym kierunkom, ale szukającej pomostu między eksperymentami zarówno rokokowymi jak i sentymentalnymi.

W tej sytuacji jest sprawą niezwykle skomplikowaną odtworzenie procesu kształtowania się nowej świadomości teoretycznej. Powtarzane przez wszystkich obiegowe poglądy i recepty klasycystyczne miały już inne znaczenie, programy nie zawsze odpowiadały praktyce literackiej, tworzące się nowe gatunki, np. powieść, drama, opera komiczna, nie uzyskały w XVIII w. nawet wstępnej kodyfikacji. O zamieszaniu panującym w tej dziedzinie świadczą wahania terminologiczne, zwłaszcza w zakresie form, które wówczas powstawały lub awansowały. Jako przykład mogą posłużyć zbadane już perypetie terminów: powieść — romans. Należy więc bardzo ostrożnie traktować wszelkie wypowiedzi na tematy teoretycznoliterackie, konfrontować je stale ze złożoną rzeczywistością literatury w Polsce XVIII wieku.

Trzeba stwierdzić, że Pietraszko wyszedł obroną ręką z niebezpiecznej sytuacji podejmując studium z dziedziny myśli estetycznej, dziejów doktryny, konfrontował omawiane poglądy i teorie z aktualną praktyką, dzięki czemu praca jego nie przynosi wyabstrahowanych rozważań o przemianach świadomości teoretycznej, odtworzonych z programowych wypowiedzi, poetyk i traktatów, ale jest studium w pełnym tego słowa znaczeniu historycznym, zawiera właściwie próbę syntezy literatury polskiego Oświecenia, w której materiałem ilustrującym stały się teoretyczne poglądy epoki. Ze względu na tak pomyślaną konstrukcję książki należy ją uważać za pierwszą po wojnie propozycję syntetyczną w zakresie przede wszystkim literatury w. XVIII, dokonaną za pomocą nowoczesnych narzędzi badawczych, realizującą model pracy naukowej, który postuluje się coraz częściej ostatnio — ujmowanie problemów literackich na szerokim tle po-

równawczym. Książka Pietraszki służy już obecnie jako swoiste kompendium na seminariach polonistycznych. Można by przy tej okazji wysunąć postulat pod adresem autora, by właśnie dla celów dydaktycznych opracował skróconą wersję dziejów klasycyzmu w Polsce, doprowadzając swoją narrację do okresu walki klasyków z romantykami. Taka wersja, w rodzaju *Petit histoire des grandes doctrines littéraires en France* van Tieghema, oddałaby nieocenione usługi jako podręcznik uniwersytecki; studentom niższych lat korzystanie z książki w obecnym jej kształcie nastęrcza sporo trudności.

*Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* jest dziełem nowatorskim o charakterze podręcznikowym. Jak każda tego rodzaju próba, obok rozszerzenia perspektyw badawczych staje się inspiracją do dyskusji. Spośród problemów mogących wywołać wymianę poglądów chciałbym wskazać jeden, posiadający, moim zdaniem, istotne znaczenie. Chodzi o to, czy można na podstawie obecnego stanu badań stwierdzić, że doszło w Polsce w. XVIII do sformułowania oświeceniowej wersji klasycyzmu? Awans nowych gatunków dokonywał się przez wyjście poza dość wąskie pojęcie literatury w duchu klasycystycznym, ograniczone do poezji i retoryki, w kierunku bardziej nowoczesnych „*belles lettres*”, obejmujących swoim zasięgiem nie uprawiane dotąd formy prozaicznej wypowiedzi. Proces ten widać już w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, które spełniały rolę szkoły literackiej dla pisarzy stanisławowskich. Obok utworów poetyckich pisanych według recept klasycystycznych spotykamy tam liczne mowy, przede wszystkim jednak powiastki, eseje, „rozmowy zmarłych”, „życia sławnych mężów”, stanowiących zaczątki powieści biograficznej. W latach 70-ych nie doszło jednak do sformułowania programu oświeceniowego klasycyzmu, co potwierdza również Pietraszko w swojej pracy. Najwięcej stosunkowo nowatorskich wypowiedzi można odnotować na terenie dramatu i teatru, poza tym powiela się przeważnie stare formuły.

Pierwsze próby dokonania systematyki gatunków literackich, posiadające ambicje uogólnienia przeprowadzanych w praktyce eksperymentów, pojawiają się dopiero pod koniec lat 80-ych XVIII wieku. Są to: traktat Filipa Neriusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) i *Sztuka rymotwórcza* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Mimo szkolnej w zasadzie proveniencji wykraczają one znacznie poza zakres takiej roli, odnoszą się w dużym stopniu do całości życia literackiego w ówczesnej Polsce. Czy rzeczywiście mieszczą pełną, opartą na europejskich i polskich doświadczeniach, koncepcję klasycyzmu oświeceniowego?

W dziele Golańskiego związek retoryki i poezji, stanowiący podstawę układu podręcznika, wynikał z tradycyjnego pojmowania doktryny klasycystycznej. Ważną rolę spełnia w tej książce rozdział o guście, ściśle związany z poprzedzającym go, o podobnej tematyce: *Wzruszenie umysłów* i *Sposobność naturalna*. Golański ujmuje ten problem w kategoriach racjonalnych i moralnych, podkreśla jednak kryteria estetyczne oceny dzieła literackiego. Istotne znaczenie ma tu „czułość i delikatność, przez którą piękne mówienie i pisanie od mniej pięknego uważamy i rozeznawamy”. Kiedy „delikatność” kojarzy się w pojęciu Golańskiego raczej z rokokową wytwornością, to „czułość” jest bliska koncepcji owego wewnętrznego „głosu sumienia”, wyrazu natury pojętej w duchu russowskim. Sądził Golański, iż najbardziej zgodna z naturą pozostaje „wymowa uczucia, wymowa serca, to jest czułych ludzi wymowa”. I dalej: „sama natura w nagłym poruszeniu umysłu człowieka wymownym czyni i ani do wieku, ani do narodu, ani do stanu, ani do nauki przywiązana nie jest”. Podkreśla przy tym walory wymowy „dzikich Amerykanów”, czyli Indian. Wywody te przypominają pochwały retoryki, których

Mikołaj Doświadczyński wysłuchał od mędrca Xaoo na wyspie „dzikich” Nipua-nów, nawiązują do sentymentalnej koncepcji „prostoty”, świata autentycznych wartości. Stanowią one jednak raczej dygresję, ukłon w stronę modnych kierunków filozoficznych i literackich, bowiem wyraźnie nie przystawały do racjonalistycznego i klasycystycznego układu podręcznika.

Kompilacyjny charakter traktatu Golańskiego, będący wynikiem prób wchłonięcia nowych eksperymentów literackich i kierunków przez zmodernizowaną doktrynę klasycystyczną, widać wyraźnie w ujęciu roli wyobraźni. Poezja należy do „nauk”, które „po większej części od imainacji pochodzą” — stwierdza autor dzieła *O wymowie i poezji*. Przyznaje wyobraźni istotną funkcję w procesie twórczym, stawia ją jednak niżej od czynności intelektualnych, pisząc, że „rozkosz od imainacji pochodząca ledwo co nie dochodzi tej umysłowej rozkoszy, którą sprawuje rozum przez nowy jaki wynalazek albo prawdę odkrytą”. Tereń działania wyobraźni tworzą na ogół tradycyjny zestaw tematów poezji klasycystycznej, „Wesoła łąka i uśmiechająca się przy otwartej wiośnie”, „spragniony cień od słońca i upału”, „miły spoczynek na zielonej murawie” itp. Pojawiają się czasem i motywy nowe, np. „wiszące skaliste góry”, „na miejscu starożytnych niegdyś zamków teraz w odludnej pustyni okropne rozwaliska i gruzy”, co można kojarzyć z atmosferą *Pieśni Osjana* i „poezji grobów” Younga. Ogranicza jednak zaraz Golański swobodę twórczą wyobraźni oraz fikcji, będącej jej wytworem, poprzez podkreślenie, że powinna ona dostarczać „takiego ukontentowania, które obrazy myśli pomnaża, a cnocie nie szkodzi”.

Wpływ ideologii oświeceniowej oraz nowszej praktyki teatralnej widać w rozważaniach o kondycji bohaterów tragedii. Uczynił tu Golański pewne ustępstwo na rzecz dramy mieszczańskiej, nazywanej też tragedią domową — chociaż nie wyciągnął konsekwencji ze swoich nowatorskich twierdzeń i nie omówił bardziej szczegółowo tego gatunku. Podręcznik Golańskiego był interesującym eksperymentem, ilustrującym próby sformułowania oświeceniowej wersji klasycyzmu. Mimo jednak wielu zalet i nowatorskich akcentów nie spełnił on swego zadania. Znajdujemy tam wprawdzie wyraźne manifestacje oświeceniowych poglądów, ale posiadają one charakter dygresji wmontowanych dość mechanicznie w tekst rozważań, nie powodują poważniejszych zmian w założeniach teoretycznych i układzie podręcznika, przede wszystkim brak tu prób nobilitacji powstających gatunków prozaicznych. Golański zastosował podział i zakres tematyki tradycyjny, ograniczony do poezji i retoryki, dzięki czemu ujmował doktrynę jako pewną całość, ale równocześnie z tego powodu traktat stawał się anachroniczny, niezgodny z aktualną sytuacją w literaturze. Widać to przede wszystkim w eksponowaniu eposu w roli głównego gatunku, podczas gdy w XVIII w. był on formą martwą, funkcję jego zaczęła pełnić z powodzeniem powieść, mająca już na polskim terenie poważne osiągnięcia. Problem adaptacji klasycyzmu lepiej rozwiązywali praktycy, pisarze tacy jak Krasicki, natomiast świadomość teoretyczna tych przemian nie nadążała, co potwierdza przykład Golańskiego, za rozwojem literatury, nie potrafiła uwolnić się od tradycyjnych schematów i konwencji.

*Sztuka rymotwórcza* była bardziej interesującą propozycją teoretyczną oświeceniowej wersji polskiego klasycyzmu niż podręcznik Golańskiego, mimo tradycyjnej formy poematu dydaktycznego oraz ograniczenia swojego zakresu do problemów poezji. Może właśnie to ograniczenie pozwoliło Dmochowskiemu na wnikliwą konfrontację założeń klasycystycznych z aktualną praktyką literacką. *Sztuka rymotwórcza* stała się dzięki temu rzeczywistym, choć czasem powierzchownym, uogólnieniem doświadczeń poezji polskiej lat 70-ych i 80-ych. Pozostała propo-

zycją otwartą, usiłującą objąć w swoim systemie kierunki i eksperymenty literackie nawet opozycyjne wobec klasycyzmu, przy czym tendencje te nie wyrażały się w formie luźnych dygresji, ale zostały umieszczone wśród konkretnych postulatów i przepisów. Wynikiem tego była aprobata elementów sentymentalnych w sielance i elegii oraz oficjalne uznanie takich antyklasycystycznych gatunków, jak komedia poważna i drama. Warto dodać, że ich akceptacja nie naruszała w zasadzie ustalonej przez Dmochowskiego granicy między „rymowaniem” a prozą, ponieważ zdarzały się i w Polsce wierszowane przekłady dram, główny zaś prawodawca *comédie serieuse*, La Chaussée, pisał swoje utwory wierszem. Być może z tego powodu nie uwzględnił Dmochowski opery komicznej, która najczęściej miała formę komedii prozą z nielicznymi ariami i duetami, kursującymi wówczas jako samodzielne piosenki lub wiersze.

Okazuje się więc, że w obydwu głównych dziełach teoretycznych nie doszło do sformułowania zgodnej z aktualnym rozwojem literatury wersji oświeceniowego klasycyzmu. Warto wobec tego postawić pytanie, czy w ogóle gdzieś w Europie podejmowano takie próby, a jeśli tak, to czy stanowiły one wyraz świadomych tendencji modernizacji klasycyzmu poprzez przystosowanie go do nowych zadań. Najbardziej interesujące byłyby, oczywiście, przykłady z terenu francuskiego, ojczyzny nowożytnego klasycyzmu. Pietraszko, omawiając kontynuację tego kierunku we Francji, pisze:

„To już pseudoklasycyzm i tylko w tym sensie istnieje w osiemnastowiecznej Francji klasycystyczna estetyka i sztuka. W kręgu tej samej kultury, jako nurt pseudoklasycystyczny, ale odrębny, żywiący się zresztą różnymi zewnętrznymi inspiracjami estetycznymi, rozwijają się estetyka i sztuka rokoka.

„W wieku XVIII tradycje francuskiego ortodoksyjnego klasycyzmu wieku poprzedniego żyją już niemal wyłącznie poza granicami Francji. Współtworzą tam specyficzne klasycyzmy narodowe” (s. 156).

Sąd Pietraszki jest wynikiem stanu badań nad klasycyzmem francuskim. Francuzi, którzy poświęcali wiele uwagi swojej literaturze z XVII stulecia, na ogół po macoszemu traktowali XVIII-wieczne kontynuacje klasycyzmu (może poza twórczością Chéniera), eksponując raczej przeciwstawne temu kierunkowi, oświeceniowe tendencje. Można więc zaryzykować twierdzenie, że problem ten należy w zasadzie do nie opracowanych. Dlatego też Pietraszko z klasycystycznych traktatów o literaturze czasów Oświecenia cytuje właściwie tylko Batteux *Cours de belles lettres ou principe de la littérature* (Paris 1747—1759), jako program rokokowej literatury. Tymczasem istniały we Francji w XVIII interesujące próby opracowania oświeceniowej wersji klasycyzmu, zawarte w popularnej również na terenie polskim książce *l'abbé de la Porte'a École de littérature* t. 1—2, Paris 1763, mającej kilka wydań we Francji i poza jej granicami. Kiedy Batteux głosił hasła bliskie rokokowej koncepcji literatury, La Porte podjął pierwszą w XVIII w. próbę opracowania oświeceniowej wersji klasycyzmu. Zgodnie z poglądami mieszczańskich teoretyków: Diderota, d'Alemberta, Marmontela, cytowanych często w przedmowie, zaatakował twórczość libertyńsko-rokokową, produkt „zdeprawowanego gustu” wieku filozoficznego. Równocześnie stara się zmodernizować tradycyjny kształt doktryny klasycystycznej, wprowadzając inną motywację dydaktycznej funkcji literatury oraz gatunki nie uznawane dotąd przez poetyki.

Tom pierwszy *École de littérature* zawiera ogólne wskazówki dotyczące sztuki pisania: o tropach, figurach, stylu i guście. W drugiej części zostały omówione formy prozaiczne, wśród których przemieszano gatunki retoryczne z nowymi,

beletrystycznymi, a nawet publicystyka doczekała się awansu poprzez zaliczenie jej do literatury. Oto tytuły niektórych rozdziałów: *Les Lettres, De la critique, Des Journaux, Des Romans, nouvelles etc., De l'histoire, Du discours oratoire, De l'oraison funèbre, De l'éloquence du barreau, De l'art de traduire* itp. Nowatorstwo podręcznika widać już w samym doborze tematyki, poważnym traktowaniu, chyba po raz pierwszy, form powieściowych i publicystycznych. W dalszej kolejności następują szczegółowe informacje o wersyfikacji i gatunkach poetyckich. Tu wyróżniają się szeroko potraktowane charakterystyki „komedii mieszczańskiej” (*Du comique bourgeois*), opery serio i jej odmiany komicznej. Wprawdzie stojąc na stanowisku molierowskiego, żywiołowego komizmu, potępia La Porte komedię poważną, nie wspomina o dramie, umieszcza za to szczegółowe rozważania o operze, parodii dramatycznej i paradach. Można to wytłumaczyć faktem, że w okresie pisania owej książki opera komiczna była już we Francji gatunkiem powszechnie uznanym, zaś drama przeżywała dopiero okres swoich narodzin, stanowiąc źródło licznych sporów i polemik. Wywody i analizy La Porte'a popierane są dość często cytatami czy „egzemplami” z dzieł wybitnych pisarzy i mówców. Pragnąc rozszerzyć zakres przykładów dla prezentowanych w książce poglądów, wydał bardzo obszerną antologię pt. *Le Portefeuille d'un homme du goût* (Paris 1765).

Do La Porte'a nawiązał w dużej mierze Golański w swoim podręczniku *O wymowie i poezji*, zdarzają się tu nawet fragmenty wprost z *École de littérature* przełożone. Jednakże dzieło La Porte'a przynosiło nowoczesną propozycję wersji oświeceniowego klasycyzmu dzięki uwzględnieniu powieści, noweli, opowiadania historycznego, nawet publicystyki — Golański natomiast powielał tradycyjny, XVII-wieczny schemat podziału literatury, pojęcie jej zakresu, a nowe poglądy zawarł w uwagach dygresyjnych (np. o bohaterze tragedii, o „czułości”, o powieści), które nie wpłynęły zupełnie na konstrukcję całości. Stąd wniosek, iż, mimo istnienia precedensu w literaturze europejskiej, nie doszło w Polsce do sformułowania oświeceniowej wersji klasycyzmu. Świadomość teoretyczna nie nadążała w ówczesnych skomplikowanych warunkach za procesami zachodzącymi w praktyce literackiej. Wydaje się, że podjęcie tej perspektywy badawczej przyczyniłoby się do bardziej precyzyjnego wyważenia charakteru i roli klasycyzmu w Polsce XVIII wieku.

Mieczysław Klimowicz

Stanisław Pigoń, DRZEWIEJ I W CZORAJ. WŚRÓD ZAGADNIEŃ KULTURY I LITERATURY. (Kraków 1966). Wydawnictwo Literackie, ss. 444, 4 nlb. + 2 wklejki ilustr. „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją Henryka Markiewicza.

Gdyby ktoś zechciał tylko na podstawie lektury *Drzewiej i wczoraj* skreślić sylwetkę intelektualną Stanisława Pigionia — to nie mógłby popełnić zasadniczej omyłki. Robiąc wybór wśród swoich prac, od dawnych aż po najświeższe<sup>1</sup>, Pigoń dał przykładowy zestaw problemów nurtujących jego twórczość.

<sup>1</sup> Szkoda, że — poza jednym wyjątkiem (*Cierniakowa nuta*) — nie opatrzone poszczególnych studiów notami o ich pierwodruku. Zainteresowany musi szperać w bibliografii prac Pigionia, którą podaje księga ku jego czci, nie obejmującej przecież lat ostatnich, żeby porównawszy z odpowiednim tekstem skon-