książki · książki · książki

Janion o Krasińskim

Jest to, jak tytuł wskazuje, pierwsza część zamierzonej monografii o życiu i dziele Krasińskiego, kończy się bowiem rozdziałem o *Nieboskiej komedii*. Ponieważ jednak autorka uważa ten dramat za szczyt twórczy poety, po którym, począwszy już od *Irydiona*, nastąpiło przesilenie w pracy literackiej i stopniowy upadek Krasińskiego-pisarza, ten tom osądza „trzeciego wieszcza" definitywnie. Poetę bowiem sądzi się według jego szczytów, a nie jego nizin pisarskich i upadku.

Janion prostuje tu i ówdzie zdania swoich poprzedników, zwłaszcza zabytkowego dziś Kallenbacha, z którego sądami nikt się przecież już od dawna nie liczy. Z innymi polemizuje nader łagodnie, a z Kleinerem godzi się całkowicie, cytując go pochwalnie i gęsto. Choć marksistka, nie miała widać ambicji wobec Krasińskiego gruntownie rewizjonistycznych. Nie podziela wprawdzie panegirycznych mniemań hrabiego Tarnowskiego o hrabim Krasińskim, podwyższa jednak w hierachii ocen juwenilliów poety jego „powieści gotyckie", a zwłaszcza *Agaj-Hana*. Jeśli zaś idzie o *Nieboską komedię*, to zgodnie z odwieczną historyczno-literacką tradycją, Janion powtarza za tą panią matką sąd, że ta sztuka jest „arcydziełem dramatu europejskiego". Podziela też zdumienie swoich poprzedników, że arcydzieło tworzył 21-letni młodzieniec; stara się jedynie tę „tajemnicę geniuszu" racjonalnie wyjaśnić. Jeśli co zaskakuje w tej monografii o ideologu reakcyjnego skrzydła romantyzmu polskiego, monografii pisanej przez marksistę — to jej prawie że tradycjonalizm i wbrew zapowiedzianej na wstępie polemiczności — apologia Krasińskiego jako genialnego twórcy. Być może, że niestępione ostrze krytyczne chowa Janion, by go użyć w drugiej części monografii.

Zdumiewa mnie w tej książce o artyście prawie zupełny brak oceny artystycznej *Nieboskiej komedii*. Nie chodzi przecież o to, co poeta z historiozofów i dramaturgów współczesnych przeczytał i jakie miał idee, ale o jego dzieło sztuki, a więc o to, czy tym ideom dał wyraz doskonały artystycznie, o wcielenie ich w przekonujące prawdą charakterów postacie dramatu, o budowę utworu, o język i tym podobne wartości artystyczne. Janion mówiąc o *Nieboskiej* dostrzega przecież, że to nie tyle dramat, co „moralitet", a więc utwór artystycznie prymitywny, o technice rodem ze średniowiecza, a bez wahania wymienia przy tym to *Fausta* Goethego, to Schillera, to Byrona. Ale czy któryś z tych autorów napisał rzecz tak nieskładną, tak jako dramat pozbawioną logiki artystycznej, że autor rozstrzygnął konflikt — Sądem Ostatecznym? W tej tylko sprawie Janion okazuje się polemistką. Wbrew wszystkim broni tego „deus ex machina", nawet przeciw Kleinerowi.

Skoro autorka zamierzała rozświetlić rozumem irracjonalną „tajemnicę geniuszu" objawioną niespodzianie przez 21-letniego literata, to czyż nie warto było się zastanowić nad *Nieboską* tak jak i nad *Agaj-Hanem*? Tę poetyczną powieść nazywa autorka utworem „niezmiernie interesującym z punktu widzenia historii literatury", ale zalicza ją niewątpliwie do „juwenilliów" pisarza. Czyż takim „juwenilem" nie jest również *Nieboska komedia*? — oto jest pytanie. Wśród historyków literatury nie znalazł się jeszcze taki Hamlet, który by je zadał.

Wbrew pozorom *Zygmunt Krasiński* Marii Janion jest po staremu rzeczą o „wieszczu", to znaczy o historiozofie, polityku, myślicielu, a nie o artyście. Książka o Krasińskim jako o pisarzu nie została jeszcze napisana.

JULIAN PRZYBOŚ

Maria Janion: „Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość", „Wiedza Powszechna", Warszawa 1962, str. 374, cena 33 zł.

Schiller i „szyleryzowanie"

Pośród najwcześniejszych tłumaczy Schillera w Polsce poczesne miejsce zajmuje Herder polskiego romantyzmu — Kazimierz Brodziński. Autor *Wiesława* tłumaczy na język polski cztery ballady niemieckiego romantyka: *Życie Cecery, Rycerza Toggendburg, Kasandrę* i *Obchód zwycięstwa*. Brodziński spolszczył również rozprawę Schillera *O teatrze pod względem moralnym*, dając początek „szyleryzowaniu" w dramaturgii i na scenie polskiej.

Mickiewiczowski przekład *Rękawiczki* i pośrednio *Oda do młodości* podsycają legendę szylerowską w środowisku radykalizującej się młodzieży szlacheckiej, tej spośród której rekrutowali się Filomaci i Filareci oraz tej, która w stroju podchorążych realizować pragnęła ideały *Zbójców*.

Silnie nasycona ideologizmem poezja Schillera karmiła polski sen o szpadzie, zanim jeszcze w głębokiej Rosji ujrzały światło dzienne pierwsze korektorskie egzemplarze *Wallenroda*.

Sława Schillera poprzedziła w Polsce sławę Goethego. Olimpijska poezja wielkiego weimarczyka raziła warszawskie i wileńskie „gorące głowy". Ideałem romantyka, bliższym szlacheckiemu autoramentowi i kształtującej się nowej formacji politycznej, staje się w latach dwudziestych ubiegłego wieku — Fryderyk Schiller.

Dzieła Schillera stanowiły bodaj „jedyną i najmilszą lekturę" młodego Mickiewicza. „Goethe szuka prawdy rozumu; Schiller czuł ją częściej w natchnieniu" — brzmiała opinia Mickiewicza, jak to relacjonuje A. E. Odyniec w swoich *Listach z podróży*.

Czyżby Schiller był rzeczywiście emocjonalnie głębszy od Goethego, „poeta serca", jak go anonsowała przedpowstaniowa warszawska i wileńska opinia literacka? Taka była w każdym razie ówczesna percepcja, której źródła tkwiły — jak się dziś wydaje — nie tyle w emocjonalizmie Schillera, ile w zrozumiałym podówczas emocjonalnym stosunku polskich entuzjastów do autora niemieckich śpiewów historycznych...

Odczytany później Schiller zdradza raczej — zarówno w dramaturgii jak w poezji — cały swój kunsztowny schemat idei, wyprzedzający w poezji to, co rudymentarne i emocjonalnie pierwotne. „Uczuciowość" Schillera była więc złudzeniem jego nadwiślańskich entuzjastów w przededniu roku 1830.

Jest rzeczą znamienną, że w późniejszej fazie twórczości Mickiewicz oddala się od Schillera, a mieniąc się długo jego uczniem, faktycznie znajdował się w orbicie szekspirowsko - goethowskich „wpływów", jeśli mówić można o wpływach, gdy chodzi o poetów genialnych.

Opinie współczesnych o emocjonalizmie Schillera i wyrozumowanym jakoby charakterze liryki Goethego cytuje bez komentarza (i zbyt może ufnie?) znakomity tłumacz *Walki ze smokiem* i innych szylerowskich ballad — Leopold Lewin. Wątpliwości, jakie nasuwa wstęp, nagradza nam jednakże sowicie redaktor PIW-owskiego wydania *Ballad* wyjątkową rzetelnością antologisty.

Zebrane w tomie współczesne (a także niektóre dawniejsze) przekłady ballad Schillera, to pożyteczna i potrzebna pozycja, zdobiąca „złotą serię" PIW-u. Publicystyczna liryka wielkiego niemieckiego romantyka może być przypomnieniem rangi tej poezji, która idealizację historii i antyczne mity obróciła w oręż postępowej krytyki współczesności...

ARNOLD SŁUCKI

Schiller: „Ballady", PIW, Warszawa 1962, wybrał i wstępem opatrzył Leopold Lewin, str. 144, cena 18 zł.

Parabole Woznesienskiego

Jest poetą modnym i czytanym. Jego nazwisko wymienia się razem z nazwiskiem Jewtuszenki a jego wiersze czytane na wieczorach poetyckich młodzież przyjmuje oklaskami.

Ten dwudziestodziewięcioletni poeta rzucił architekturę, by pisać wiersze. W efektownej metaforze zamyka swoją drogę do literatury: „W naszym instytucie wybuchł pożar, spaliły się moje rysunki i projekty. Postanowiłem więcej nie ruszać cyrkli. Zacząłem pisać wiersze".

W odpowiedzi na moje pytanie odwołuje się jeszcze do wiersza *Pożar w architekturze*: „Wszystko do cna spłonęło, ten westchnie, ów się zżyma... Wszystko skończone? Wszystko się zaczęło. Jazda do kina!"

Podwójne dno wiersza jest jasne, chociaż pointa brzmi nieco dziecinnie. Zresztą taki jest w swych wierszach: radosny w odkrywaniu barw życia i możliwości wyobraźni, zmysłowy w widzeniu świata, młody. Kiedy w te dynamiczne wiersze zaczyna wkradać się zamyślenie i nuta tragiczna — brzmi mocno, męsko zuchwale. Do treści społecznych Woznesienski dochodzi przez analizę losu artysty. Bunt przeciw kanonom, schematom i rzeczom uznanym odkrywa w malarstwie Goyi i Gauguina. Tu dominuje malarska wyobraźnia, operowanie ostrym kontrastem, a jednocześnie odnajdywanie literackich ekwiwalentów obrazu: aliteracja, skojarzenia dźwiękowe, śmiałe przenośnie. Woznesienski przewartościowuje tradycję poetycką, powraca do doświadczeń Chlebnikowa, Majakowskiego i Selwińskiego. Szuka. Jego poezja jeszcze się staje. Jakby z olśnieniem odkrywa szanse mówienia pełnym głosem:

„Niemych oszukali.
Zawrzeszczeli niemi.
Miedziaków medale
Leżały na ziemi..."

Jest poetą znanym i czytanym: te słowa u nas niewiele znaczą, ale w ZSRR są poparte nakładami tomików, temperaturą dyskusji, skalą zainteresowania. Nowe pokolenie młodzieży poetyckiej — Jewtuszenko, Woznesienski, Achmadulina, Okudżawa czy wielu, wielu innych — posiada ogromną szansę w postaci życzliwego i żarliwego audytorium, widzącego w literaturze jedną z form wolności jednostki. Poezję traktuje się tu niezwykle poważnie, jakby kontynuując romantyczne pojmowanie funkcji pisanego słowa.

Stąd troska o walory recytatorskie poezji: Woznesienski odrzuca oczywiście śpiewankową regularność czy katarynkową potoczystość „ludowego" wiersza, lecz baczy na rytm, rym, dynamizm strofy. Sam świetnie recytuje i poezje pisze dla głośnego czytania. U nas walor estradowy poezji jest niezmiernie rzadki; młoda literatura odrzuca tę szansę świadomie, skazuje się na przekaz intymny, samotny. Woznesienski nie rezygnuje: jest w tym świadomym wyborze pragnienie bliskiej przyjaźni, poszukiwanie jedności. Gdy podczas naszego spotkania w Moskwie zapytałem, jakby określił swój ideał wiersza, powiedział: „Pragnę, by był skondensowany, krótki, zwarty. Taki, jak odbiornik na tranzystorach, który skupia w sobie cały świat, jego radości i namiętności, na którego falach słychać wezwania SOS..."

Parabola pierwszy z tomików młodych poetów radzieckich, wydanych w języku polskim, jest dobrą próbą poszukiwania tej jedności. Jest szansą pokolenia, które z otwartymi oczami spogląda w przyszłość i wierzy w siłę swej młodości. To otwarte spojrzenie może stanowić rękojmię przyszłych osiągnięć.

GRZEGORZ LASOTA

Andrzej Woznesienski „Parabola". Wybór i redakcja Alicji Lisieckiej. Warszawa „Iskry", 1962, str. 67, cena 10 zł.

Dialektyka buntu i zgody

Już poprzedni tomik Śliwonika przynosił zapowiedź tych cech, które — ostatecznie skrystalizowane w *Rdzewieniu rąk* — zadecydowały o randze i odrębności tej poezji. Ale *Ściany i dna* były jeszcze mgławicą. Wyraźny był w nich tylko temat i rekwizyty, którym nadal pozostaje wierny poeta: codzienność życia miejskiego, troski i niepokoje współczesnego „szarego" człowieka. W ujęciu tematyki, w sposobie reakcji na nią był Śliwonik podobny do bardzo wielu poetów i prozaików swej generacji, był — kto wie czy nie najbardziej typowym z nich (nazwano nawet *Ściany i dna* „spowiedzią dziecięcia wieku"). Jeśli chodzi o poetykę był autor *Rdzewienia rąk* głównie uczniem Różewicza; oryginalnie zresztą przeżytego i wzbogaconego o własną filozofię, której „program" zawarł w otwierających *„Ściany i dna"* wierszach. Cóż jednak z tego, że godził się *„na życie krótsze niż jeden świt"*. W praktyce większości następnych wierszy świadomość, że jest *„śmiech i płacz"*, wiodła właśnie ku rozpaczy, ku nieskoordynowanym gestom przerażenia, ku częstemu zaprzeczaniu samemu sobie.

Rdzewienie rąk przynosi wyjście z tych sprzeczności. Nie znajdujemy tu wystąpień programowych; realizacje są ostrożniejsze niż deklaracje otwierające *Ściany i dna*, ale o wiele konsekwentniejsze. Ujednoliceniu porządku filozoficznego towarzyszy dalsze kształtowanie się własnej poetyki. Pojawia się szeroka, emocjonalnie nasycona fraza wierszowa. Szkoła Różewicza zostaje wzbogacona pewnymi cechami poetyki autorów *Ziemi jałowej* i *Światła dziennego*.

Refleksja prowadzi teraz u Śliwonika do sceptycznej, narzuconej sobie, racjonalnej zgody na świat, widziany w jego wielu, sprzecznych możliwościach. Jest to stanowisko dość odrębne na tle nowej liryki polskiej. Gdybyśmy chcieli szukać mu paranteli, najbliższa wiodłaby do *Gałęzi kwitnącej, Wysokich drzew, Wikliny*.

Zapleczem Śliwonikowskiej zgody na życie nie jest jednak jak u Staffa — jego ostateczna afirmacja. Autor *Rdzewienia rąk* dostrzega życie przede wszystkim w jego złych przejawach. Zna działanie czasu (tytułowa rdza), okrucieństwo starzenia się. Wie, że nie tylko jesteśmy, ale *„pragniemy być ciągle oszukiwani"* (str. 52). Realia jego to rekwizyty życia ludzi zmęczonych, stojących w ogonkach i szukających ucieczki w wódce. One decydują o wyglądzie poetyckiego świata Śliwonika, z nich wyrasta sceptyczna „mądrość" jego wierszy. Bo w przeciwieństwie do wielu poetów współczesnych nie znajdziemy u autora *Rdzewienia rąk* aluzji kulturowych, śladów bogatych lektur (niekiedy przeradzających się zresztą w snobistyczną ornamentykę, nie wolną od zabawnych gaf). Nie znajdziemy metafizycznych tęsknot ani aspiracji. Życie tu i teraz określa w całości krajobraz tych wierszy.

Jakie wartości są więc przesłankami jego — heroicznej w tak przedstawionym świecie — zgody na życie? Otóż nie tylko sartrowska wolność — możność wyboru samej zgody. Także uznanie tej powszechnej wartości ludzkiej, jaką — choć się przed nią broni — wciąż znajduje poeta na swej drodze: uczucia. Kilkakrotnie już wypominano Śliwonikowi sentymentalizm. Uczuciowość jednak — w *Rdzewieniu rąk* zresztą bardzo dyskretna — tak organicznie jest zrośnięta z typem wrażliwości poetyckiej autora wierszy do Marii, że chyba niemożliwa do całkowitego wyeliminowania.

JANUSZ MACIEJEWSKI

Roman Śliwonik: „Rdzewienie rąk", Warszawa, „Iskry" 1962, str. 75, cena 10 zł.

Z „cyklu bretońskiego"

Przy ponownej lekturze tej książki, w dwadzieścia pięć lat z górą od wydania oryginału, nasuwa się trojaki problem: jak rozumieliśmy *Czarną krew* w roku 1935, czym powieść ta była wtedy i czym jest dziś zarówno w perspektywie ogólnej, jak na tle trzech powojennych, nie tłumaczonych u nas dotąd powieści Guilloux? *Pasjans, Parpagnacco* i *Przegrane bitwy* potwierdziły mój domysł, że *Czarna krew*, dziś już klasyczne, wzorowe dzieło tak zwanej „literatury czarnej" dwudziestolecia, należy do książek znacznie bardziej skomplikowanych niżby się to wydawało na początku; książek, które dopiero z czasem ukazują swój właściwy walor, jak gdyby drugie dno. Z tej zapewne racji *Czarna krew* nie podzieliła losu innych „czarnych" powieści, których większość — jak się to zdarzyło na przykład prawie wszystkim książkom Julien Greena — zwietrzawszy nadspodziewanie szybko nie porusza już niczyich umysłów ani wyobraźni, a tylko nudzi raczej i usypia. Dobry sprawdzian stanowi tu Dostojewski. Spróbujcie, czytając którąkolwiek z jego książek, przerwać lekturę, by przerzucić się na jakąś głośną, „czarną", współczesną powieść. Najczęściej z westchnieniem ulgi wrócicie do *Biesów* czy *Braci Karamazow*. Tak się złożyło, że lekturę *Czarnej krwi* przeplatałem akurat *Biesami*: Guilloux nie odpadł, wyszedł z tej próby zwycięsko.

Nie znaczy to, żebyśmy mieli tutaj do czynienia z jakimś francuskim Dostojewskim, chociaż w okresie, kiedy Guilloux pisał *Czarną krew*, autor *Biesów* wywierał na powieść francuską wpływ ogromny i nie zawsze korzystny. Inspirację tę widać u Guilloux w szczegółach biografii bohaterów, a co ważniejsze — w tym, co określiłbym jako postawienie powieści: Dostojewski pokazuje, jak zło wylęga się w ludziach przy pierwszej styczności poczciwych; niefortunni jego naśladowcy wyposażają swoje postacie w czerń już prefabrykowaną; Guilloux, od pierwszej stronicy rozlewając gęstą czerń, uzasadnia w toku akcji proces jej powstania. *Czarna krew* nie ma zatem nic wspólnego z potworkami literackimi sztucznie powoływanymi do życia, objętymi mianem dostojewszczyzny.

Czytelników z roku 1935 bardziej chyba w *Czarnej krwi* interesował pacyfizm Gauilloux, wypośrodkowany z Barbusse'a i Remarque'a, atak na koszmarnych mieszczan zaludniających bretońskie miasteczko, lecz będących wizerunkiem mieszczucha w ogólności, karykaturą Bouvarda i Pécucheta, czyli karykaturą karykatury — niż dramat bohatera tej powieści. Dramat ów bowiem, oparty na konflikcie świadomości nieszczęśliwej z wrogim środowiskiem, zapowiada w ujęciach i analizach Guilloux literaturę egzystencjalistyczną z jej problemami stosunku osobowości do siebie i świata. Tu jednak zbieżność z egzystencjalizmem się kończy, na co wskazują zarówno inne ważne momenty *Czarnej krwi*, jak dalsza twórczość jej autora. Guilloux starając utrzymać się w płaszczyźnie realizmu, ciąży ku swoistemu symbolizmowi. Merlin, nazwisko tragicznego bohatera *Czarnej krwi* jest również nazwiskiem czarownika z cyklu średniowiecznych, bretońskich legend; Maja, imię ohydnej żony Merlina, oznacza w filozofii hinduskiej iluzję, czyli materię, gdyż iluzja pochodzi od materii. Merlin jest więc u Guilloux jednym z ostatnich romantyków, którego niszczy materia dotknięta nekrozą — mieszczaństwo. Pokraczny, skrzywiony wewnętrznie, złożył w ostatniej chwili swoim samobójstwem świadectwo prawdzie, że był inny. Za źródło tej i n n o ś c i uważa Guilloux poetycką wizję świata, którą uzmysławia sięgając (*Parpagnacco, Przegrane bitwy*) do wciąż jeszcze żywych w Bretanii tradycji celtyckich. Nie rezygnując przy tym z wątków politycznych i obyczajowych, utrzymuje piękną równowagę między fantastyką a konkretem.

Przekład Wiery Bieńkowskiej zasługuje na najwyższe uznanie.

JULIAN ROGOZIŃSKI

Luis Guilloux: „Czarna krew". Tłum. Wiera Bieńkowska, „Czytelnik" 1961, str. 4 1, cena 26 zł.

Powieść o tolerancji i „kłamstwie ocalającym"

Bohater i zarazem narrator [illegible] ści Andrzeja Wydrzyńskiego [illegible] z sadzy odkrywa niewinność [illegible] czyny, którą kocha, postanawia [illegible] zerwać i w tym celu [illegible] niesienie do sąsiedniej osady [illegible] dzieje się w Zagłębiu, bohater [illegible] tywistą partyjnym, pracuje w [illegible] wiu ratowniczym w kopalni [illegible] jąc mieszkanie przy miejscowej [illegible] nie, wkracza w krąg jej [illegible] spodarz lokalu, Łukasz Pawlik [illegible] czasie okupacji aresztowany [illegible] stapo wraz z synem, po czym [illegible] piła wsypa pięciu związanych [illegible] towarzyszy, a ojca z synem [illegible] Na synu organizacja wykonała [illegible] natomiast sprawa Łukasza [illegible] niejasna. Miał on piękną kartę [illegible] wojenną, jako bezpartyjny, [illegible] sprawie działacz, po wojnie [illegible] wstąpić do partii, ale z racji [illegible] pacyjnej historii go nie przyjęto [illegible] gedia Łukasza jest podwójna [illegible] zależnie od niemożności [illegible] że nie sypał, czuje się on [illegible] powiedzialny za syna-zdrajcę [illegible] suwa się od ludzi, cierpi [illegible] nie leczy katarakty. Obok [illegible] pią dwie kobiety: córka [illegible] wa po nim, jedyna ludząca się [illegible] nał on niewinnie.

Sprawa starego Pawlika [illegible] tajemnicą, którą narrator stara się [illegible] niknąć, a przeniknawszy — [illegible] piącym. Dzięki szczęśliwemu [illegible] kowi odnajduje jedynego [illegible] świadka sprawy, byłą sekretarkę [illegible] po, która w czasie okupacji [illegible] na dwie strony, opłacana [illegible] nizację i wydobywa od niej [illegible] znania: jedno prawdziwe, [illegible] jące niewinność Łukasza, drugie [illegible] sugerowane jej przez narratora [illegible] szywe — o rzekomej niewinności [illegible] syna. To drugie, rzucone na [illegible] wy jako ostatnia karta, [illegible] ze względów humanitarnych [illegible] może wyrwać starego za [illegible] cji i apatii, skłonić go do [illegible] powrotu do czynnego życia.

Równolegle z tym wątkiem [illegible] drugi: sprawa miłości narratora do [illegible] wiernej Teresy. Miłości tej nie [illegible] on w sobie stłumić, odepchnięta [illegible] czyna, pełna skruchy, pragnie i [illegible] kuje jego powrotu, zawiedzione [illegible] nie i urażona duma walczą w [illegible] rze cały czas z niemożnością [illegible] jej z serca, by na koniec — [illegible] le ze stwierdzeniem zbawczej [illegible] tecznego kłamstwa w sprawie Pa[illegible] — doprowadzić do refleksji, że [illegible] trzebny jest kompromis, [illegible] by ocalić miłość. Tak więc [illegible] problemem powieści jest [illegible] wypadki, kiedy prawda zabija, [illegible] milczenie, kłamstwo, przymknięcie [illegible] — ratują. Teza czasami [illegible] gdyby się miało ją uogólnić [illegible] czywista natomiast w życiowej [illegible] ce, w której odpowiadające jej [illegible] cje występują — każdy sobie [illegible] zdaje sprawę — częściej niż w [illegible] ciach. Jeśli więc chodzi o tak [illegible] stronę moralną poruszonego [illegible] rozsądek każe powiedzieć: wszystko [illegible] leży od okoliczności.

Jak w tym świetle wyglądają [illegible] śnie okoliczności, które nam [illegible] autor w swoich **Ptakach z sadzy** [illegible] ratura ma to do siebie, że [illegible] „ryzykowną" tezę moralną może [illegible] wać artyzm przedstawienia jej i [illegible] zyjność zarysowanych reakcji [illegible] logicznych, a najbardziej [illegible] kład wydarzeń może się okazać [illegible] przekonywający. Jeśli autor [illegible] strony utworu nie doprowadzi do [illegible] fekcji. Powieść Wydrzyńskiego jest [illegible] sza tej drugiej sytuacji. W przedstawie[illegible] niu sprawy Łukasza — oczywiście [illegible] myślanej szlachetnie, nie budzącej [illegible] ściwie żadnych moralnych [illegible] — autor psuje efekt artystyczny [illegible] sując do problematyki typu [illegible] giczno-moralnego konwencję [illegible] kryminalnej. Nuży nas retardacja [illegible] sztuczną architekturą stopniowego [illegible] łania rąbka „tajemnicy", którą [illegible] od początku potrafimy przeniknąć [illegible] przy której całe partie [illegible] się fałszywe psychologicznie. Tak [illegible] przykład narrator od początku [illegible] kontaktów z rodziną Pawlika [illegible] je się nienaturalnie, z [illegible] natręctwem. Jakiś fałsz [illegible] rysowaniu wątku miłosnego [illegible] i autorowi nie udało się stworzyć [illegible] sfery wielkiego uczucia, a tylko [illegible] urażonego w swej dumie [illegible] który między kilkoma [illegible] bardzo umie się zdecydować. [illegible] do tego brak wyjaśnienia [illegible] nego podłoża „zdrady" Teresy [illegible] go cała sprawa ocenę jej [illegible] w próżni. Choć [illegible] siemy przekonani, że narrator [illegible] nien dziewczynie „wybaczyć" [illegible] nie mamy również danych [illegible] nie sprawy jako dość poważnej [illegible] ralnie doniosłej. Tak więc [illegible] bitna w zamyśle problemowym [illegible] dość interesująca w lekturze, [illegible] względem artystycznym [illegible] pracowana. A szkoda, bo [illegible] problemowy zamysł [illegible] naszej bieżącej beletrystyki.

RYSZARD MATUSZEWSKI

Andrzej Wydrzyński — „Ptaki z sadzy", PIW, Warszawa 1962, str. [illegible]