
Interpretacje

Erotyka i polityka. Uwagi o szyfrowaniu w *Czarnej róży* Juliana Strykowskiego

Ireneusz Piekarski

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 4, S. 275–291

DOI: 10.18318/td.2023.4.15 | ORCID: 0000-0002-1522-9284

Zgodnie z poglądem ugruntowanym w krytyce i historii literatury analizowana powieść znajduje się w politycznym nurcie dorobku Juliana Strykowskiego obok takich utworów, jak: *Bieg do Fragalà*, *Dziedzictwo*, *Wielki strach* czy *To samo, ale inaczej*. Rzeczywiście, *Czarna róża* to książka obyczajowo-polityczna, impresywnie portretująca Lwów dwudziestolecia międzywojennego, w tym miejscową burżuazję, lokalnych komunistów, robotników i lumpenproletariat (sam Strykowski mówił, że to „próba fresku społecznego”). Jest ona ponadto opowieścią o młodości pewnego pokolenia i parabolą o straconych ideologicznych złudzeniach (jak twierdził pisarz, może być traktowana jako „historia i metafora” jego „romansu z partią komunistyczną”²). *Czarna róża* w proponowanym

Ireneusz Piekarski

– dr hab., prof. KUL, pracownik Katedry Teorii i Antropologii Literatury KUL. Interesuje się prozą z kręgu tradycji żydowskiej oraz metodologią badań literackich, zwłaszcza problematyką interpretacji (jest autorem książki *Strategie lektury podejrzliwej*, 2018). Ostatnio opublikował cztery bloki korespondencji Juliana Strykowskiego (2019–2022) oraz dziennik pisarza (2021, 2023). Kontakt: ireus@kul.pl.

-
- 1 J. Strykowski, *Czarna róża. Czas przeszły dokonany*, rozm. A. Drawicz, „Sztandar Młodych” 1963, nr 28, s. 1.
 - 2 J. Strykowski, *Przygoda z naszym wiekiem*, rozm. R. Przybyłowicz, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 134, s. 5.

tu ujęciu jest również autokomunikatem³, narracją intymną, opowieścią rozwijającą obecne od samego początku w prozie Strykowskiego kwestie tożsamości, piękna, lęku i niemożności ujawnienia sekretu, erotycznej tajemnicy. Znajduje się tym samym w głównym nurcie tego pisarstwa.

Omawiany utwór jest więc, wbrew opinii Krystyny Nastulanki⁴, demaskatorski, i to w dwojakim sensie: ma wymowę antykomunistyczną – Strykowski, opowiadając o szaleństwach chłopca zakochanego w pięknej, lecz cynicznej kobiecie, ukazuje uwikłanie części pokolenia w ponętą, acz zbrodniczą ideologię⁵ – a jednocześnie ma wymiar indywidualny i sekretny. Jako że na obu poziomach treści przekazywane bywają w sposób mniej lub bardziej zawoalowany, *Czarną różę* można rozumieć nie tylko jako grę z państwową cenzurą, częściowo zamaskowane rozliczenie z ideologiczną przeszłością, a więc jako polityczną quasi-alegorię (z emblematycznym obrazem dziewczyny-róży-partii), ale również jako wielopoziomą literacką grę z c e n z u r ą w e w n ę t r z n ą, samym sobą i czytelnikiem postulowanym, rozgrywkę, w której stawką jest mówienie o sprawach dla podmiotu istotnych, a jednocześnie w danym momencie niemożliwych do zakomunikowania bez pośrednictwa struktur filtrujących i przemieszczających znaczenia, a więc o homoerotycznym pragnieniu i związanym z nim lęku. Tę „nić w labiryncie pożądania”⁶ można było wyraźnie dostrzec po publikacji *Wielkiego strachu* (1980), w którym to sceny więzienne po raz pierwszy częściowo odzyskały

3 Nie w znaczeniu komunikacji typu „ja” – „ja” w czystej postaci, ale wypowiedzi będącej kompromisem między przekazywaniem informacji a jej kodowaniem, „według reguły «Zrozumiałe tylko dla tego, dla kogo jest zrozumiałe», czyli przede wszystkim dla „ja” piszącego. Zob. J. Łotman, *Autokomunikacja: „ja” i „inny” jako adresaci. O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury*, w: tegoż, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2008, s. 86-87.

4 K. Nastulanka, *Ostrożnie z mitami*, „Polityka” 1963, nr 12, s. 8.

5 Zob. J. Strykowski, *Z innej perspektywy. Z Julianem Strykowskim rozmawiają Stefan Meller i Daniel Grinberg*, „Mówią Wieki” 1988, nr 7, s. 2. Pisarz tłumaczył: „chciałem poprzez tę kobietę, antypatyczną i przewrotną, ukazać zło fanatycznej miłości do niedobrej sprawy”.

6 German Ritz (*Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002) nie poświęca uwagi wcześniejszym utworom Strykowskiemu, koncentrując się na *Milczeniu*. Z kolei Małgorzata Sadowska w studium wykorzystującym instrumentarium pojęciowe szwajcarskiego slawisty (*Rasa przeklęta. O prozie Juliana Strykowskiego*, w: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001) analizuje *Głosy w ciemności* i *Echo*.

właściwy im nieprzemieszczony kontekst, a także – po wydaniu *Milczenia* (1993), nawiązującego do okresu lwowskiego i w sposób programowy poruszającego problem miłości homoerotycznej.

Pre-teksty, czyli przyległość nieprzystającego

Strykowski już jako uznany pisarz parokrotnie napomykał o młodzieńczych utworach, które wprawdzie ukończył, lecz nie zostały przezeń opublikowane, np. o przedwojennej nowelce *Skrzyżowanie się dwóch pociągów* czy wierszu *Mucha w pajęczynie*. W autobiograficznym *Wielkim strachu* pisarz zanotował zaś epizod odnoszący się do Lwowa pod okupacją sowiecką: główny bohater Artur Salz, napisawszy niezły literacko reportaż *Sąd*⁷, spróbował swych sił w beletrystyce. Opowiadanie *Miedziany krzyżyk*, które dotyczyło nawrócenia na komunizm mordercy w więziennej celi, nie przypadło jednak do gustu Adamowi Ważykowi opiniującemu teksty do druku w „Nowych Widnokręgach”. Druga nowela z tego okresu pt. *Zdradziecka kula* traktowała o Osypie Maksymczuku, Ukraińcu z Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy (dalej KPZU) skatowanym podczas masakry w Brygidkach w 1936 roku, i miała za cel „pokazać hart ducha komunistów”⁸. Pokazywała też przy okazji ironię losu: Osypa wprawdzie „wyzwolił” z więzienia wybuch wojny, jednak rewolucjonista długo nie świętował – zginął zaraz po powrocie do rodzinnej Rawy Ruskiej trafiony kulą... ukraińskiego nacjonalisty⁹. Rzecz nie zdążyła się wówczas ukazać, ale w brulionie z 1954 roku zachowała się inna wersja tej historii: narrator w powojennej Polsce dostaje niespodziewany list z Rawy Ruskiej. Przesyłka staje się impulsem do snucia opowieści. Najprawdopodobniej więc właśnie to naszkicowane tuż przed wkroczeniem Niemców do Lwowa więzienne wspomnienie – o ile zaufamy pisarzowi w kwestii treści utworów nieopublikowanych i zaginionych – stanowiło wyobraźniowy za-rodek *Czarnej róży*.

W 1954 roku Strykowski przystąpił do zbierania materiałów do powieści o lekarzu, który – jak ujawniał w wywiadzie – „zaszczuty przez partykularne, plotkarsko-zawistne stosunki [...] «ucieka» na jeden ze statków

7 J. Strykowski, *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 117-118. Ten reportaż rzeczywiście się ukazał: P. Stark, *Sąd*, „Czerwony Sztandar” 1940, nr 251.

8 J. Strykowski, *Wielki strach*, s. 193-194.

9 Tamże, s. 194.

dalekomorskiej żeglugi”¹⁰. Ta historia, zatytułowana w brulionie *Ucieczka* i następnie *Czarna róża*, mówiła o praktykującym w powojennych Katowicach (we wczesnej wersji w Warszawie) lekarzu Andrzejowi Eckercie (w jednym z dialogów miał on na imię Henryk). Nagle przekształciła się jednak w opowieść o Andrzeju... Jaroszu¹¹, młodzieńcu, który przyjechał do Lwowa i w 1935 roku trafił do Brygidek. Inny wczesny fragment tej prozy – wydrukowany w „Nowej Kulturze” w 1955 roku pod tytułem *Czerwona ściana*¹² – był relacją z celi. Opowiadał o percypowanej słuchowo zza więziennych krat demonstracji towarzyszącej pogrzebowi zastrzelonego przez policję bezrobotnego 23-letniego Władysława Kozaka. Rzecz dotyczyła też pobicia komunistów przez służbę penitencjarną oraz poprowadzenia ich ku ceglanej ścianie straceń. To reportażowe niemal wspomnienie – narratorem był lekarz (!) komunista – napisane w pierwszej osobie zostało stosunkowo szybko przerobione na formę trzecioosobową¹³ i przekształcone w powieść o Henryku Jaroszu, chłopcu z prowincji, który zamiast romanistą został komunistą¹⁴.

Nie jest więc tak, jak mogłaby sugerować wybiórcza chronologia, że odległość między autobiograficznymi, „osobistymi” *Głosami w ciemności* a „pokoleniową”, zuniwersalizowaną historią o drodze młodzieńca do komunizmu jest duża. Można by nawet wyliczyć, iż czas między ukończeniem pierwszej powieści a wydaniem trzeciej to aż szesnaście lat (1946-1962). Tymczasem te dwie książki łączy rok 1955. To czas opublikowania pierwszego fragmentu *Czerwonej ściany* w „Nowej Kulturze” Pawła Hoffmana i rok wydania w odcinkach *Głosów w ciemności* w „Twórczości” Jarosława Iwaszkiewicza. Zapewne to więc okres co najmniej autorskiej relektury *Głosów w ciemności*, jeśli nie

10 Zob. J. Strykowski, *Rozmowy z kandydatami* [na radnych], „Nowa Kultura” 1954, nr 49, s. 5.

11 Zob. brulion w Ossolineum, sygn. akc. 50/79. Należałoby w tym miejscu więcej napisać o nieznanym powojennych ineditach Strykowskiego, ale to temat na całkiem inny (i obszerny) artykuł.

12 Zob. J. Strykowski, *Czerwona ściana* (fragment większej całości), „Nowa Kultura” 1955, nr 3, s. 6-7, 9.

13 Zob. J. Strykowski, *Czerwona ściana* (fragment nowej powieści), „Życie Warszawy” 1955, nr 229, s. 4.

14 Historia ta powróci jeszcze w *Wielkim strachu* (s. 194, 204-205), w *To samo, ale inaczej* (s. 296) oraz – w skondensowanej i przemieszczonej formie – w *Milczeniu* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 20-22), w którym to decyzja akcesu do partii powiązana została z miłośnym rozczarowaniem: „Po co ja wstąpiłem do partii? Na złość Jakobowi?” (s. 20) – pyta narrator.

poprawek wprowadzanych do maszynopisu¹⁵, a równocześnie to już czas pracy nad *Czarną różą*. Stąd przekonanie o „metonimicznej” bliskości tych powieści. I ich metaforycznym podobieństwie.

Kontynuowanie w latach 1946-1949 galicyjskiej epopei – Strykowski zaczął wówczas pisać powieść o skautach ze Stryja pt. *Pod szomrowym drzewem*¹⁶ – świadczy o tym, że projekt, by stworzyć dekalogię o losach Arona ben Tojwiego, jeszcze pod koniec lat czterdziestych XX wieku był aktualny¹⁷. Po sukcesie *Biegu do Fragalà* – gdy okazało się, że autor *Głosów w ciemności* potrafi poruszać się także w rejestrach innych niż autobiograficzne – idea dziesięcioksięgu upadła, a może raczej wyewoluowała w kierunku formuły pośredniej: pisarstwa oscylującego między relacją a wyznaniem. Tak właśnie będzie w powieściach „galicyjskich”: *Austerii* i *Śnie Azrila* oraz w „hiszpańskim” *Przybywszu z Narbony*.

Owoce tej ewolucji jest również *Czarna róża*, całkiem odchodząca od żydowskich realiów i sytuująca bohatera w środowisku polskim i katolickim. Z perspektywy lat i kolejnych utworów losy Jarosza jawią się jednak jako dalsze dzieje Aronka, a *Czarna róża* – jako planowana niegdyś kontynuacja *Głosów w ciemności* oraz niedokończonej powieści *Pod szomrowym drzewem*; historia obejmująca i zamykająca wczesny okres lwowski (w życiu pisarza to dekada 1926-1936), który z kolei zostanie rozwinięty w *Echu*, *Wielkim strachu* i następnie w *Milczeniu* oraz w znacznie bardziej autobiograficznym trybie w *To samo, ale inaczej*. Intuicja Jerzego Zawieyskiego o dziennika, że Aronek zapewne wyzwoli się z dusznego religianckiego środowiska i znajdzie swoją drogę do socjalizmu¹⁸, okazała się mimo wszystko trafna albo – jak można by rzec – prorocza, gdyż na ideologiczną ścieżkę, jaką przeczuł Zawieyski, wszedł Henryk (a nieco wcześniej Salvatore Lo Meo z *Biegu do Fragalà*).

15 Niestety, brak dokumentacji archiwalnej czy wydawniczej uniemożliwia zweryfikowanie tej hipotezy.

16 Rękopis znajduje się w Ossolineum (sygn. akc. 261/16), a maszynopis – w archiwum domowym pisarza.

17 O tym zamiarze pisarz wspominał w wywiadzie rzece (*Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Les Editions Noir sur Blanc, Montricher 1991, s. 245). Znacznie wcześniej pisał o tym w liście do lwaskiewicza (zob. J. lwaskiewicz, J. Strykowski, *Korespondencja*, oprac. I. Piekarski, „Twórczość” 2019, nr 4, s. 53; list z 18 marca 1953).

18 Oczywiście, po przeczytaniu całości *Głosów w ciemności* Zawieyski zmienił zdanie (*Dzienniki*, t. 1: wybór z lat 1955-1959, oprac. A. Knyt, Ośrodek Karta – Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011, s. 99, 129; zapisy z 7 maja 1955 i 29 lipca 1955).

Inna przestrzeń, czyli więzienie w życiu komunisty

O ile zacznem *Czarnej róży* było wspomnienie więzienne, o tyle możliwym źródłem „anegdoty” z aresztowaniem Tamary, czyli intrygi powieści, było rzeczywiste uwięzienie, które przytrafiło się mniej więcej w tym samym czasie i miejscu co powieściowej pannie Blumenthalównie – 22-letniemu wówczas Adamowi Brombergowi¹⁹. I co więcej, dokładnie z tych samych powodów. Późniejszy znamienity wydawca Adam Bromberg, syn bardzo bogatego lubelskiego kupca, we Lwowie znalazł się w roku 1932 po studiach w Wiedniu. Z ramienia KPP objął sekretariat Wydziału Wojskowego Okręgowego Komitetu KPZU²⁰. Został aresztowany w wyniku prowokacji (prowokatorem okazał się starszy strzelec). Następnie Bromberga – razem ze współpracującą z nim studentką i młodym żołnierzem – osadzono w Brygidkach. To schemat niemal identyczny jak ten w *Czarnej róży*: 25-letnią Tamarę aresztowano za prowadzenie agitacji wśród wojska. Doszło do tego w wyniku prowokacji. Do niósł na nią starszy szeregowiec. Oprócz panny Blumenthalówny jako szpiega aresztowano wtedy również młodego żołnierza, Ukraińca Wasyla Majdana. Bromberg z trzyipółletnim wyrokiem z Brygidek trafił do Wronek i Koronowa. Ale jego następca we Lwowie Jan Bäcker, który też wpadł za tzw. wojskówkę, został wyciągnięty z aresztu dzięki pieniądзом rodziców, którzy opłacili prowokatora-donosiciela²¹. Analogicznie postąpił stary Blumenthal w powieści Strykowskiego: sprzedał fabrykę chemiczną, by uwolnić córkę z aresztu. Czy Strykowski znał historię Bromberga i Bäckera jeszcze ze Lwowa? Czy poznał ją dopiero w Warszawie z ust przyjaciela Tadeusza Zabłudowskiego, z którym Bromberg pracował ówczesnie w PWN?

Być może to tylko przypadkowa zbieżność... Niemniej powieść Strykowskiego jest bardzo głęboko zakorzeniona w realiach epoki. Przed przystąpieniem do pisania *Czarnej róży* autor zrobił nie tylko przegląd własnych wspomnień i wysłuchał opowieści znajomych, ale też wykonał żmudną pracę przygotowawczą w bibliotekach. Świadczą o tym jego notatki w kalendarzyku. Co wykorzystano w powieści z tych (ledwo czytelnych) wypisów z komunistycznej prasy polskiej i ukraińskiej z lat trzydziestych oraz wspomnień

19 On został schwytany w czerwcu 1934, ona – w maju 1935 roku.

20 Zob. T.P. Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”*. Kartka z dziejów inteligencji w PRL, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010, s. 15-16. Zob. też H. Grynberg, *Memorbuch*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 46-76.

21 Zob. tamże, s. 56.

działaczy komunistycznych?²² Niewiele. Na przykład informację o czarnej środzie w Stryju w 1926 roku i zabiciu przez policję 16-letniego Mozesa Kriegera; o majorze Kłaczynskim, który doprowadził do wydania wyroków śmierci na studentów Politechniki Lwowskiej za rozdawanie ulotek, kompromitując tym samym polski wymiar sprawiedliwości²³; o prowokatorze w procesie łuckim Iwanie Kozaku; o niepozornej Sali Diener, która buntowała pracownice w fabryce czekolady. Strykowski dla stworzenia efektu realności spożytkował też dane o cenach obiadów, towarów, wynajmu pokojów, informacje o repertuarach kin i wydarzeniach międzynarodowych. Zastanawiająco dużo notatek dotyczyło antysemickich ekscesów i antyżydowskiej atmosfery w kraju. Część z nich przesaczyła się do jego powieści. Przede wszystkim przeniknęły do niej jednak zapisy dotyczące więziennych doświadczeń kapecupów.

Michaił Bachtin interpretował powieści Stendhala i Balzaka poprzez kategorię „salonu” – będącego miejscem przecięcia „przestrzennych i czasowych porządków” w ich utworach²⁴. U Strykowskiego i w prozie „kapecupowskiej” znacząca jest czasoprzestrzeń „celi”. To w więzieniu „toczą się dialogi, które nabierają [...] wyjątkowego znaczenia, ujawniają się charaktery, «poglądy» i «namiętności» bohaterów”²⁵. W *Czarnej róży* funkcją więziennej heterotopii dewiacji²⁶ jest przejście od samotności i bezdomności w przestrzeni

22 Nie udało się ustalić, z jakiego zbioru wspomnień działaczy KPZU korzystał Strykowski. Istotne zbieżności z fabułą *Czarnej róży* wykazują opowieści Gerszona Majtelesa (chodzi o wzmiankę o szczerze przegryzającym się przez podłogę izolatki, zob. *Mój pierwszy karcer w Berezie Kartuskiej*) i Michała Szlama (fragment o masakrze w Brygidkach za niewstawanie do modlitwy, zob. „*Krwawy czwartek*”). Oba wspomnienia w zbiorze *Z niedawnej przeszłości. Wspomnienia KPP-owców* (red. B. Szerer, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 268, 300-302), wydanym już po napisaniu *Czarnej róży*.

23 Sytuację tę nieco szerzej opisuje Piotr Żebruń we wspomnieniu *Twarde życie* (w: *Kartki z dziejów KPP*, Książka i Wiedza, Warszawa 1958, s. 331-332).

24 M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 473-474.

25 Tamże, s. 473.

26 Heterotopia to termin używany przez Michela Foucaulta. Autor *Innych przestrzeni* (przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 120) pisał, że interesują go te spośród miejsc, „które posiadają osobliwą właściwość pozostawania w relacji z wszystkimi innymi miejscami (*emplacements*), ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany”. Heterotopie dewiacji to przestrzenie, „w których sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy. Są to sanatoria, szpitale psychiatryczne, są też oczywiście więzienia” (tamże, s. 121).

miejskiej do zadowolenia wśród towarzyszy w celi. Podobnie z uniwersytetem. To więzienie staje się szkołą wyższą życia: poprzez pisanie referatów, nauczanie innych – budowana jest wspólnota uczących i nauczanym. Więzienie to również przeznaczenie komunisty. Nieuświadomiony życiowo i politycznie prowincjonalny maturzysta, „najlepszy uczeń w klasie, tak zwany celujący idiota” – jak go „rekomendował” narzeczonej kolega z Oporca – swoją właściwą edukację odbiera pod cełą. Tu dojrzewa ideologicznie, sprawdza się w walce, kształci, hartuje²⁷.

Zaproponowany ostateczny tytuł powieści to ukoronowanie nowego pomysłu na całość. Daje on autorowi i czytelnikowi możliwość interpretacyjnego przejścia od czasoprzestrzeni celi i socrealistycznych wątków martyrologicznych (*Czerwona ściana*) do ujęć i sensów parabolicznych i antykomunistycznych (*Czarna róża*).

Topika, czyli obrazy afektu

Sporo – jak na powieść polityczną – w *Czarnej róży* kwiatów. Epizodycznie jako elementy krajobrazu miasta pojawiają się sasanki, irysy, georginie, bzy, aksamitki, stokrotki, bratki, astry, tulipany, powoje czy – już jako elementy wystroju wewnątrz – sztuczne kwiaty jabłoni, piórkowe kosańce, maki zdobiące kilim. Nawet nazwisko Blumenthal skrywa kwiat. Przede wszystkim są jednak róże. Kwiaty te występują jako imiona (Róża Luksemburg) i pseudonimy (Tarmary, Henryka), jako byty słowne (*la rose* w wierszu Ronsarda, *róża* pojawi się też oczywiście w przekładzie Jarosza²⁸) i jako rekwizyty: dystygnowana pani Helena ukazywana bywa z bukietem czerwonych róż, „święta” Malwińcia – siostra handlarki Żabci, u której w suterenie mieszka Henryk – modli się do obrazu św. Teresy z różami, a „piękna” Malwińcia – prostytutka ze Źródlanej,

27 Więzienie, które było punktem wyjścia powieści Strykowskiego, jest też jądrem prozy komunistycznej jako takiej. Zob. np. utwory S. Wygodzkiego (np. *Sześć opowiadań*), L. Pasternaka (*Komuna miasta Łomży*), J. Prajs (*Przez ucho igielne*).

28 Sonet Ronsarda, napisany na zlecenie króla Francji Henryka Walezego, pochodzi z cyklu poetyckiego *Sur la mort de Marie* (1578). Oficjalnie utwór poświęcony jest zmarłej w młodym wieku byłej królewskiej utrzymance Marie de Clèves (1553-1574), lecz odnosi się również do dawnej kochanki samego poety, Marie Dupin, która zmarła rok wcześniej w wieku około 32 lat. W przypadku Strykowskiego wybór akurat tego wiersza ma dodatkowe uzasadnienie: jego siostra Maria Stark była osobą, którą – jak twierdził – kochał najbardziej na świecie. I również zmarła młodo – w wieku 33 lat. Henryk Jarosz w powieści przetłumaczył tylko pierwszą kwartynę. Istnieje przekład na język polski całości tego utworu autorstwa Jadwigi Dackiewicz.

do której ciągnie go Bukowiecki – ma frankę w drobne różyczki. Rozarium Filipa Adlera jest dumą poety-przemysłowca. To po rozmowie z nim, w której mówi, że róża jest najdoskonalszym kształtem kobiecego piękna, Henryk spotka szczupłą brunetkę Tamarę i określi ją jako „czarną różę na cienkiej lodydze”.

Ten wielobarwny powieściowy kobierzec stanowi właściwie tylko tło dla owej róży czarnej – kwiatu w naturze nieistniejącego, niedającego się też wyhodować. W kulturze i symbolice czarna róża odsyła do tego, co piękne, ale niemożliwe. W poezji polskiej od czasu romantyzmu nieodmiennie wywołuje ona skojarzenia ze skrzepłą krwią, niedobrym snem i śmiercią, choć i z nadzieją na zmartwychpowstanie. Fascynuje też swą innością. Strykowski do tych sugestii intrygującego piękna, niepochwytności, ale i potencjalnej martwoty (skamienienia, spopielenia, milczenia i posuchy), dołożył jeszcze powiązanie z okrucieństwem i bezdusnością. Choć w jego kreacji tytułowej bohaterki patos rewolucji i bezwzględność terroru objawiły się jedynie jako potencjalne i werbalne, to stanowiły one istotny – sekciarsko-dogmatyczny – rys jej charakteru. Tamara, czyli „towarzyszka Róża”, w rozmowie z Romkiem Sulikowskim o trockiście Thiellu przekonywała na przykład, że renegaci to „najgroźniejsi [...] wrogowie” rewolucji i że jeśli trzeba by było, to „nie zadrżałaby [jej] ręka”²⁹.

Wyeksponowany w tytule, na który się pisarz ostatecznie zdecydował w 1962 roku, topos czarnej róży byłby więc pierwszym obrazowym ekwiwalentem uczuciowego stosunku do pociągającej idei, jednym z symboli, zmysłowych – tu głównie wizualnych – skrótów zaproponowanych przez autora

29 W *To samo, ale inaczej* (s. 280) słowa: „– Ręka by mi nie zadrżała, gdyby kazano mi ich zastrzelić” – wypowiada sam autor we wspomnieniu z 1936 roku. Zdanie to dotyczyło Grigorija Zinowiewa i Lwa Kamieniewa skazanych i straconych w pierwszym procesie moskiewskim w sierpniu 1936. Strykowski po ponad pięćdziesięciu latach dodał taki komentarz: „– To był głos *Wielkiego strachu*. A ja pamiętam, dobrze pamiętam, byłem przerażony sobą”. Jakimś trafem okrucieństwo rewolucji zmaterializowało się jednak w osobie na poły autentycznej, na poły legendarnej Czarnej Róży. Postać tę przywołał Jerzy Stanisław Rudlicki w londyńskich „Wiadomościach” (1968, nr 11, s. 3). W zbeletryzowanej relacji o własnym życiu pt. *Jaszka prokurator polski pilot i konstruktor* wspomniął, że gdy w 1917 roku przyjechał pociągiem z Odessy do Moskwy, to ledwo uszedł z życiem, „bo w budzie na stacji działał wówczas sąd doraźny i słynna «Czarna Róża» (Roza Szwarz) – prostytutka, szalała jako sędzia, skazując oficerów na rozstrzelanie lub sama dopuszczała się okrucieństw nie do opisania”. Opowieści o bestialstwach – tej samej?, innej? – czekistki-prostytutki Rozy, według niektórych mającej na nazwisko Szwarz, a przez niektórych zwanej po prostu „krwawą Różą”, przytoczył też Siergiej Bieliakow (*Весна народов. Русские и украинцы между Булгаковым и Петлюрой*, Издательство АСТ, Москва 2019), z tym że jego relacja dotyczyła Ukrainy w apogeum czerwonego terroru, wiosną i latem 1919 roku. Zob. też N. Mandelsztam, *Wspomnienia. Druga księga*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2016, s. 87, 92.

Wielkiego strachu. Kolejnym będzie na przykład metafora rzeki wypitej przez czas w opowiadaniu *Ajeleth* (1960) czy w tym samym opowiadaniu porównanie miasta dzieciństwa – obecnie pod rządami sowieckimi – do „wyschniętej cytryny”. Następnym – „węchowy” obraz gnijących jedwabników z *Martwej fali* (1971). W opowiadaniu tym znajdziemy następujący dialog:

- A pan czym jest?
- Hodowcą jedwabników.
- Ciekawy zawód.
- [...]
- Byłem hodowcą jedwabników. Jako zawód to nie istnieje, ale można z tego żyć. A kto przywykł do smrodu, może nawet dobrze żyć.
- [...]
- Jedwabniki śmierdzą! – roześmiała się Naranjo.
- Jeszcze jak! Kiedy w kokonach zdychają gąsienice. Ja jeszcze teraz mam nozdrza pełne fetoru. Właśnie jeśli uciekam, to przed tym.

Róża, jedwab, rzeka, cytryna to symbole piękna, delikatności, radości życia, płodności – tu zdegradowane, odarte ze swych właściwości. U Strykowskiego „erotyczny” kwiat jest czarny, najdelikatniejszy materiał przenosi smród gnijących larw; rzeka znika, wessana przez bezduszną historię; aromatyczna cytryna kurczy się i zasycha. Te późniejsze obrazy też nie zwróciły uwagi krytyków. Pisarz ujawniał swe intencje po latach z pewnym rozczarowaniem, że jego synekdochiczne formuły nie znalazły odbiorczego rezonansu. Autor *Wielkiego strachu* miał żal przede wszystkim do siebie: widocznie obrazy były artystycznie niezbyt udane, źle wpasowane w całość, skoro ich nie dostrzeżono³⁰.

Narracja, czyli patent na wyjście

Inny literacki zabieg, który wyprowadzał pisarza poza opłotki socrealizmu i ideologiczne urzeczenie, to przyjęta strategia narracyjna. Dawid Hopensztand nazwał ją swego czasu „chwytem nf”³¹. Narracja personalna, która

³⁰ Zob. J. Strykowski, *Ocalony*, s. 146-147.

³¹ Zob. D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*, w: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, b.w., Wilno 1937, s. 375. Tworząc skrót „nf”, Hopensztand parafrazował „znaną formułę filozoficzną”: *nihil est in fabula, quod non fuerit prius in capitale dramatis persona*.

ukazuje rzeczywistość wyłącznie z perspektywy zawsze obecnego Henryka, będącego fokalizatorem, filtrem między czytelnikiem a światem przedstawionym, a jednocześnie używanie mowy pozornie zależnej (także wtopienie w trzecioosobową narrację intymnego procesu tworzenia wierszy i ich przekładania, pisanie listów, śnienia oraz majaczenia) – sprawia, że mowę narratora przenika perspektywa głównej postaci, a ta portretowana jest jako naiwniak, narwaniec, głupiec. Autor oddala się, opowiada „z głupia frant” (jak wtedy czuł i myślał), nie ocenia, nie interpretuje, trud rozumienia pozostawiając odbiorcy.

Chwytem, którym posłużył się pisarz pod koniec lat pięćdziesiątych w przeciwieństwie do sposobu wykorzystanego na początku tej dekady w *Biegu do Fragalà*, był więc nie tyle mitologiczny schemat lub wyrafinowany i złożony sygnał intertekstualny (*Nie-Boska komedia* jako klucz do powieści³²), co właśnie narracja i wielogłosowość, pozostawiające czytelnikowi dużą swobodę interpretacyjną, przy braku odautorskich komentarzy i wyraźnej puenty oraz przy końcowej aluzyjności³³. Dzięki spersonalizowanej narracji, zdominowanej przez mowę pozornie zależną, dzięki pochodzącemu z legendy schematowi rycerza znikąd lub – co na jedno wychodzi – młodego człowieka z prowincji³⁴ (naiwniaka i egoisty, ale też wrażliwego chłopca szukającego piękna i sensu życia oraz prawdy o sobie samym) udało się pisarzowi uzyskać dystans wobec opisywanych wydarzeń i zatrzeć autobiograficzne tropy. Tym motywowane było może nawet przecięcie aliteracyjnej nitki, czyli zmiana pierwotnego imienia bohatera z Andrzej na Henryk³⁵, oraz przede wszystkim usytuowanie

32 Zob. J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Prawda czy mistyfikacja? „Czarna róża” Juliana Strykowskiego jako powieść z kluczem*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3.

33 Aluzyjność dotyczy „czarnej przestrzeni” po sowieckiej stronie granicy – mającej być w intencji Strykowskiego nawiązaniem do „czarnego słońca” z *Cichego Donu*. Ostatni tom kozackiej epopei pisarz czytał po rosyjsku we Lwowie. Artur w *Wielkim strachu* rozmyślał: „Wspaniałe zakończenie z czarnym słońcem. Przyrzekł sobie, że kiedyś napisze coś podobnego” (s. 193). Czerń potraktowana jako intertekst z powieści Szołochowa jest jednak w polszczyźnie trudno dostrzegalna: w polskim tłumaczeniu Melechow „podniósł głowę i ujrzał nad sobą czarne niebo i oślepiąco świecący dysk słońca” (Czytelnik, Warszawa 1967, s. 584, część VII tomu czwartego w przekładzie W. Rogowicza), podczas gdy w bardziej drapieżnym oryginale czytamy: „он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца” (wyróżnienie – I.P.).

34 Zob. L. Trilling, *The Princess Casamassima*, w: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Doubleday Anchor Books, New York 1953.

35 W twórczości Strykowskiego daje się wyodrębnić grupa autobiograficznie wymodelowanych postaci, tworzących aliteracyjny ciąg: Aron, Adam, Artur (poniekąd Azril). Aronek stał się nawet

Henryka w środowisku polsko-katolickim. Stosując zabieg nf, ograniczając horyzont narracji, autor wprowadził opalizację znaczeniową, ironiczność oraz nade wszystko polifoniczność, których nie było w *Biegu do Fragalà*.

Włoska powieść to przecież także – przypomnijmy – historia o dojrzewaniu do wielkiej idei. Henryk zaś – jak ujmował to pisarz – jest polskim Salvatore Lo Meo³⁶. Różnicę między powieścią z 1951 roku a *Czarną różą* dobrze uwidacznia na przykład jedna z pierwszych scen *Biegu do Fragalà*. Dyskusję pasażerów w pociągu o sytuacji w powojennych Włoszech podsumowuje uświadomiony wyrobnik, rozdzielając epitety dyskutantom z reakcyjnym fircykiem na czele, który zostaje skompromitowany jako prowokator i fanfaron. Co więcej, okazuje się, że jedyna pasażerka, która poradziła sobie wtedy z piękniwą flaszką wina, była komunistką. Partyjni towarzysze triumfują i w teorii, i w praktyce. Technikę profilowania odbioru z efektem retardacji dobrze pokazuje inna scena: z bezrobotnym najemnikiem Silvestrem z Sila, który swoją niezależnością początkowo imponuje Salvatorevi. Obraz ten odzwierciedla konflikt racji między anarchizmiecznie usposobionym młodzieńcem a komunistą Giannim, starszym bratem Salvatora. W rozdziale drugim ostatnie zdanie należy jeszcze do „pół faszysty, pół najemnika”, jak go określił pryncypialny sekretarz miejscowej komórki partyjnej³⁷, ale w rozdziale ostatnim pada już odpowiedni komentarz ze strony samego Salvatora, który w międzyczasie „zmańdrzał” i teraz Silvestra z Sila uznaje, jak wcześniej brat, za osobnika „zatrutego faszyzmem”. Powieść zamyka bardzo wyraźna puenta – nie sposób socrealistycznego *Biegu do Fragalà* potraktować jako dzieła otwartego, jego zakładany czytelnik nie musi się natrudzić nad sensem całości, został on bowiem wielokrotnie w powieści wyartykułowany wprost i, na wszelki wypadek, jednoznacznie – acz poetycko i w biblijnej tonacji – podany w finale³⁸.

w środowisku literatów pseudonimem pisarza. Do tego szeregu można by dołączyć, jak się okazuje po lekturze fragmentów zamieszczonych w prasie, również głównego bohatera *Czarnej róży* – Jarosz w brulionie i epizodzie opublikowanym w „Życiu Warszawy” miał przecież na imię Andrzej. Ale nawet po zmianie imienia związek między postaciami (Henryk – Aronek) pozostał dźwiękowo uchwytny. Foniczny dowód „z anagramu” przedstawiałyby się następująco: jAROSz hENryK = ARO-EN-K. (Zob. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris 1971).

36 Zob. J. Strykowski, *Imię własne pisarza*, w: K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 33 (rozmowa z 1962 r.).

37 J. Strykowski, *Bieg do Fragalà*, Czytelnik, Warszawa 1953 (wyd. 3), s. 51-61.

38 Podobne wnioski można wyciągnąć po zestawieniu socrealistycznego dramatu *Dziedzictwo* (1954) ze sztuką *Sodoma* (1963) będącą rozliczeniem z fundamentalistyczną ideologią.

Erotyka, czyli szyfrowanie niewypowiadalnego

Henryk Bereza w 2006 roku poczynił celną obserwację, że *Czarna róża* to powieść „homoseksualna”. Krytyk dodał, że jest ona „w y ł a c z n i e” homoseksualna, co wydaje się już formułą nazbyt odważną. Bereza postawił w centrum istotny, a niedostrzegany zazwyczaj problem, dowartościował „nieoczywisty” wymiar tej prozy, ale nie przedstawił argumentów³⁹. Czy są jakieś wewnętrzne tekstowe sygnały, ślady, które wskazywałyby na homoerotyczny charakter książki Strykowskiego?

W *Czarnej róży* literatura rewolucyjna (np. Stande, Wandurski, Broniewski, Jasiński, Pilniak, Leonow) funkcjonuje jako swoisty kod pozwalający nawiązać porozumienie między towarzyszami lub dokonać ideologicznej identyfikacji nieznanego, niczym chrześcijański akronim *ichthys* czy żydowskie za pytanie *amchu*. W powieści oprócz kodu kultury rewolucyjnej często pojawia się też ówczesna kultura popularna: filmy, przedstawienia teatralne, operetki, piosenki. Korporanci i studentki słuchają *Niebieskich róż* Fogga, *Arii z kurantem*, Marleny Dietrich (*Johnny wenn du Geburtstag hast*), a niemal wszyscy nuca szlagiery z filmów (*Csibi, der Fratz*) i operetek (*Bal w Savoyu*) – tylko dystygnowana pani Helena gra i nuci Franza Schuberta. Gdyby potraktować kod tekstów popkultury w *Czarnej róży* jako równoległy do „rewolucyjnego” system aluzji, to można by dostrzec pewien wzór: niemal wszystkie te teksty mówią o miłości, a co ważniejsze – o zmienionej tożsamości. Franciska Gaal w *Csibi* gra kobietę, która udaje brzdąca. W sztuce *Kapitan z Koepenick* szewc udaje oficera i dzięki tej maskaradzie aresztuje burmistrza i kradnie kasę miasta. Zgodnie z zasadą *qui pro quo* zorganizowana została też operetka *Bal w Savoyu*, w której kompozytorka, żeby zrobić karierę, podszywa się pod mężczyznę, z kolei żona przebiera się za tancerkę i nie zostaje rozpoznana przez męża. Udawanie, podszywanie się, prowadzenie podwójnego życia – to komediowy wymiar tych tekstów. W perspektywie lektury kryptograficznej to zaś fragment sieci sygnałów pozwalających mówić o niewypowiadalnym.

Innym wycinkiem tej sieci znaków są wmontowane w rzeczywistość przedstawioną sceny i wypowiedzi dwuznaczne: „Chłodno się od pana robi” – mówi Nelly Kiczmał, tańcząc z Henrykiem. Henryk „powstrzymał oddech”, gdy robotnik Józef zdjął spodnie i położył się obok niego do łóżka. Według Henryka wygląd Bukowieckiego „zapierał dech”, również opalający się Zbyszek przyciągał jego wzrok, podobnie jak nagie plecy oraz wrażliwa na słońce

39 H. Bereza, *O wszystkim nie pisałem... Z Henrykiem Berezą rozmawiają Błażej Dzikowski i Jakub Winiarski*, „Studium” 2006, nr 2.

skóra Wasyla – to spojrzenia zdradzające fascynację. Dają do myślenia też wypowiedzi młodzieńca: „budząca odrazę kobieta”, jego przekonanie, że przed stosunkiem seksualnym ze Stasią „był innym człowiekiem. Sobą”. W pewnym momencie Henryk śpiewa: „Mała kobietko, czy wiesz”. Inni mówią o nim: prawiczka, tchórz, impotent, to nie licuje z mężczyzną, świętoszek. Wszystkie te frazy wystarczająco dobrze tłumaczą się w obrębie przedstawionych sytuacji, niemniej sytuują się też w zakresie wspomnianego systemu homoseksualnych sugestii, w zasadzie nieczytelnych – należałoby dodać – w roku 1962. Do grupy „sygnałów” należą też sceny więzienne. W celi Singalewicz („z klubu buzerantów”) apeluje do pozostałych o trochę wolności. Zuckerkandel namydla chłopcu plecy pod prysznicem. Klawisz nakazuje Henrykowi i Tyszykowi skończyć randkę (a mężczyźni są nadzy, bo właśnie wyszli spod prysznica). Tyszykowi w trakcie rozmowy z Henrykiem „zajaśniały oczy”, co w twórczości pisarza bywa znakiem erotycznego pobudzenia, tak jak chłód z tyłu głowy – znakiem nadciągającego niebezpieczeństwa.

Henryk ciągle poszukuje piękna, ideału (lokowanego raz w pani Helenie, raz w Irmie, Jadwidze, na trwałe w Tamarze). Przypadkowy związek ze Stasią – dziewczyną niespełniającą żadnych jego oczekiwań czy marzeń – jest dla niego przejawem słabości, bezwolności i upadku. Z czasem pragnienia chłopca poddane zostaną ideologicznej presji i sublimacji: swe życie erotyczne od pewnego momentu Henryk zaczyna prowadzić za pośrednictwem pisanych partyjną nowomową grypsów i poczty więziennej... Choć jednocześnie w powieści pojawiają się lekko tylko zawoalowane sceny masturbacji i zwalczania pokus autoerotycznych. Wyparte pragnienia powracają w snach. Wyraźnie widać ten proces w serii infantylnych marzeń o nowym wspianym świecie śnionych w więziennym karcerze.

Tamara czekała nań, pierwszy raz w życiu, Henryk wyjął ze ściany rurę i przez otwór wyostał się razem z dymem. Zanurzył się w czarnej wodzie i trzymał za nogę Tamarę idącą na dno. Wiedział, że tak nie wolno ratować tonącego, ale nie mógł inaczej. Tamara kopała go, ale on jej nie puszczał. Tyszyk zjawił się zupełnie nagi, bezwstydy! Kto by przypuszczał! Komunista, który był w Związku Sowieckim! Henryk wypłynął na brzeg zabudowany domami wysokimi, jakby stały na pagórkach. Olbrzymie okna od piwnic po strych jarzyły się tysiącem lamp. Roilo się od ludzi mówiących po rosyjsku. Jaki to piękny język! Z Wysokiego Zamku tłumy patrzyły w dół na czerwoną lunę miasta. Gromady robotników

maszerowały z ciężkimi młotami na barkach i śpiewały. A wuj Gustaw na przedzie śpiewał po rosyjsku pieśń towarzysza Zuckerkandla: „Traktorom ispaszem buduszcze i nasze”, Tyszyk śmiał się i poprawiał: „buduszczeje”, a nie „buduszcze”. I wuj też w Charkowie? [...] Żeby mu Tyszyk nic nie powiedział o Tamarze. Henryk i Tamara spacerowali wzdłuż Oporu i trzymali się jak dzieci za ręce. Rzeka góraska uderzała o kamienie, a doktor Thiell uśmiechał się wąskimi wargami wszystkowiedzącego szydercy. Wyjął z wiecznie wypchanych kieszeni gilzę i nabił ją tytoniem. Podał Tamarze, która napełniła miedzianą maszynkę tym samym gestem co doktor Thiell. Posypali cukrem czarny chleb. Jak nie ma tłuszczu, należy jeść cukier⁴⁰.

To wizja eschatologiczna i kluczowa, tak jak centralna scena *Głosów w ciemności*, ukazująca księży sad. Eden widziany oczyma sześciolatniego żydowskiego chłopca w pierwszej powieści Strykowskiego przybrał kształt wiosennego sadu skontaminowanego ze świąteczną sobotą. W wariancie komunistycznym raj to nowoczesne robotnicze miasto: Lwów – zgodnie z senną logiką utożsamiony z rosyjskojęzycznym Charkowem i rodzinnym Oporcem – pełen wielkich szklanych domów wypełnionych światłem. Trockista Thiell ze stalinistką Tamarą siedzą tu obok siebie i wspólnie popalają papierosy, jedząc czarny chleb z cukrem, a chłopak z dziewczyną, niewinni niczym baranki, spacerują wzdłuż brzegu rzeki, trzymając się za ręce. W tym miejscu szczęśliwym pojawiają się też uśmiechnięty Tyszyk i rozśpiewany wuj Gustaw. To właśnie ich w marzeniu Henryk zaprasza do swego mesjańskiego zakątka.

Adam Lipszyc, analizując wątek rywalizacji Aronka i Mojsze-Łajba o Fajgele w *Głosach w ciemności*, pomysłowo dowodził, że w tej stryjskiej opowieści Strykowskiego miłość do chłopca została zamaskowana miłością do dziewczynki.⁴¹ W *Czarnej róży* trójkątna relacja została rozpięta między Henrykiem, Tamarą i Tyszykiem. I dopiero we śnie Henryka, w którym niespodziewanie dla niego samego objawił mu się nagi rewolucjonista, pragnienie częściowo przebiło się przez zasłonę cenzury, budząc zgorznienie u śniącego.

⁴⁰ J. Strykowski, *Czarna róża*, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 365-366.

⁴¹ Zob. A. Lipszyc, *Scyzoryk Mojszesza. O marańskiej homoteologii Juliana Strykowskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2, s. 15.

Bio-grafia. Sekrety i szyfry

Na koniec pójdźmy jeszcze tropem biograficznym. W powieści jest mowa o przyjeździe Henryka na studia do Lwowa i samotności oraz o biedowaniu w obcym mieście. W perspektywie życiorysu pisarza początek *Czarnej róży* lepiej współgra jednak z późniejszym o dekadę przyjazdem Starka do Warszawy w 1936 roku. Po wyjściu z więzienia towarzysz Pesach, obawiając się kolejnego aresztowania i osadzenia w Berezie Kartuskiej, postanowił wyjechać ze Lwowa do stolicy. Jedyne kontakty, który miał: ogłoszenie z gazety – niczym list polecający do pani Fischerowej w powieści, zawiódł, a 31-letni mężczyzna znalazł się w wielkim nieznanym mieście bez pieniędzy, mieszkania, pracy, znajomych i rodziny⁴². Nieco podobnie sprawy ułożyły się po powrocie Strykowskiemu z Rzymu w lipcu 1952 roku...

Publikując *Milczenie* (1993), pisarz dokonał literackiego coming outu. W środowisku nie było to żadne zaskoczenie. Natomiast późniejsza informacja, że autor *Czarnej róży* ma syna – zaskakująca była. Na początku lat dziewięćdziesiątych Julian Strykowski wyznał Władysławowi Kopińskiemu (1953-2015), że jest jego ojcem⁴³. Na pytanie redaktorki „Rzeczpospolitej”, jak zareagował na tę rewelację, Kopiński, mieszkający i pracujący wówczas w Kanadzie, odpowiedział: „Nie było we mnie niedowierzania, uwierzyłem mu od razu”. Strykowski zapisał zaś na samym wstępie swego terapeutycznego dziariusza z 1995:

Będzie to dziennik banalny, nużący, przerywany kilkuninutową radością. Telefon mego syna. Objawiłem się jako jego ojciec, mając 90 lat, bałem się, że odejdę nie ujawniając się jak Józef braciom. Bałem się tej chwili. Jak on zareaguje. Bałem się gniewu i zarzutu: dlaczego cały wiek milczałeś? Syn mój odzyskany zbladł i rzucił mi się na szyję. Od tej chwili już na świecie nie byłem samotny⁴⁴.

Autor *Austerii* – jak wynika z jego dziennika z lat 1969-1974⁴⁵ i z wypowiedzi Władysława Kopińskiego – był stale obecny w życiu chłopca, jednak nie jako ojciec, lecz jako przyjaciel rodziny. W wywiadzie Kopiński opowiedział o pewnym domowym zwyczaju:

42 Zob. J. Strykowski, *Od szewca do księgarza*, „Stolica” 1960, nr 17, s. 24.

43 Zob. W. Kopiński, *Mój ojciec, Julian Strykowski*, rozm. E. Sawicka, „Plus-Minus” 1998, nr 35.

44 Zapis z 25 października 1995. Brulion w archiwum domowym Strykowskiemu.

45 Dziennik również znajduje się w archiwum pisarza.

Kiedy pytałem go o coś z przeszłości albo o jakiś rytuał żydowski, którego nie znałem, wtedy kazał mi zajrzeć do *Głosów w ciemności* – tam o tym jest. Zaglądałem albo nie. Mieliśmy parę takich rytuałów, które były odgrywane przy stole obiadowym. Na przykład pytanie, czy przeczytałem już *Czarną różę*. Jeszcze jej nie przeczytałem, ale czytam. A ile już stron przeczytałeś? Jeszcze nie przeczytałem żadnej, ale jestem w trakcie itd.⁴⁶

Dlaczego Strykowski dopytywał Władka akurat o *Czarną różę*? Być może lęk powieściowego Henryka przed spółdzeniem dziecka i zwłaszcza jego wyrzuty sumienia wobec Stasi to właśnie część osobistego szyfru, przekazu w danym czasie i miejscu w zasadzie nieczytelnego dla nikogo innego poza samym pisarzem (i jego najbliższymi).

Abstract

Ireneusz Piekarski

JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN

Erotics and Politics: Notes on Ciphering in Julian Strykowski's Czarna róża

The article in broad strokes reconstructs the origins of the novel *Czarna róża* (Black Rose; based on notebooks and press publications), attempting an aspect-oriented interpretation of this somewhat forgotten and underappreciated book that is nevertheless very important in Strykowski's oeuvre. The analysis focuses on the rhetorical devices employed by Strykowski: the techniques used to encrypt anti-communist content (in terms of narrative and imagery) and intimate themes, including homoerotic, family, and secret elements. The analyses reveal that the novel serves not only as a reckoning with Strykowski's ideological past but also holds a self-communicational potential. Therefore, *Czarna róża* becomes more than a game with state-imposed political and social censorship as it proves to be internalized individual censorship.

Keywords

Julian Strykowski, *Czarna róża*, communism, homoeroticism, self-communication, cryptography

⁴⁶ W. Kopiński, *Mój ojciec, Julian Strykowski*, s. 18.