

Prawda czy mistyfikacja?
„Czarna Róża” Juliana Strykowskiego jako
powieść z kluczem

Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska

JOANNA JAGODZIŃSKA-KWIATKOWSKA
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz)

PRAWDA CZY MISTYFIKACJA?

„CZARNA RÓŻA” JULIANA STRYJKOWSKIEGO JAKO POWIEŚĆ Z KLUCZEM

Powieść *Czarna róża*, wydana w 1962 roku, nie doczekała się kompleksowego omówienia krytycznego w ostatnim 30-leciu XX wieku. Nie sposób nawet oprzeć się wrażeniu, iż na tle dorobku twórczego Juliana Strykowskiemu, rozpoznawanego dziś w obiegu literackim głównie dzięki autorstwu znakomitej, autobiograficznej trylogii galicyjskiej, fabuła ta, bardzo dobrze przyjęta przez ówczesną krytykę i prasę literacką¹, zajmuje poślednie miejsce, choć stawiano ją w jednym rzędzie z bardziej dziś znanymi *Przedwiośnią* Stefana Żeromskiego² czy *Popiołem i diamentem* Jerzego Andrzejewskiego: chodzi bowiem o powieści powiązane podobną problematyką, dotyczącą dylematów młodego bohatera w konfrontacji z ofensywną ideologią komunizmu. Publicystycznie i w sposób doraźny ukierunkowana aktualność tych powieści, jako ich podstawowa ambicja, okazała się w perspektywie czasu swoistą „piętą achillesową” – słabością, sprawiającą, iż wyparte zostały w końcu również z kanonu obowiązkowych lektur szkolnych. Jednak na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku popyt na literaturę afirmującą system ustrojowy – choćby w planie powierzchownych znaczeń – i uzasadniającą wybory ideowe pisarzy poprzez ukazanie dylematów, jakie przeżywają niezłomni, „hartujący się” ideologicznie bohaterowie, utrzymywał się na społecznie wysokim poziomie.

Wśród entuzjastycznych opinii na temat książki, ukazującej proces dojrzewania ideowego do komunizmu³, pojawiały się głosy umiarkowanie krytyczne, pozwalające traktować młodego bohatera jako „Wertera wieku ideologii”⁴ bądź ostrzej, jako „bezbronego naiwniaka, nieświadomego ani sensu własnych poczynań, ani tego, za kogo go biorą”⁵. Włodzimierz Maciąg nie rozumiał istoty postawy Hen-

¹ *Czarna róża* została ogłoszona przez „Twórczość” w marcu 1963 książką miesiąca.

² Z. S a f j a n (*Między „Przedwiośnią” a „Pokoleniem”*). „Nowa Kultura” 1963, nr 9, s. 1, 7) sytuował powieść Strykowskiemu – jako podejmującą podobne dylematy ideowe młodego pokolenia – w tym samym szeregu co *Przedwiośnię* S. Ż e r o m s k i e g o i *Pokolenie* B. C z e s z k i.

³ Ukazanie się książki odnotowane zostało natychmiast szeregiem recenzji nie tylko w pismach literackich, ale i w prasie codziennej. Nie pominęły też tego faktu telewizja i radio. Zob. np. R. D w o r c z y Ń s k a, *Czerwona ściana*. „Radio i Telewizja” 1958, nr 17, s. 4.

⁴ W. M a c i ą g, *Werter wieku ideologii*. „Życie Literackie” 1963, nr 6, s. 5.

⁵ A. B r a u n, *Czarna róża*. „Nowa Kultura” 1963, nr 5, s. 1.

ryka, ulegającego wpływowi kobiety fatalnej, skoro „świat powieściowy *Czarnej róży* nie jest światem romantycznym”⁶, przeciwnie, naszkicowany został mocną, trzeźwą kreską socjologa partyjnej konspiracji. Książka piętnuje bowiem – zdaniem krytyka – partyjne doktrynerstwo (nieufność, podejrzliwość, klimat osaczenia, tłamszenie indywidualności), w warunkach którego nie mogła rozwinąć skrzydeł postawa ideowca. „Przybysz z głębokiej prowincji, bardzo młody i niedoświadczony, [...] chwytą się doktrynerstwa jak wewnętrznego objawienia, prymitywna dogmatyczność jest mu na rękę, jej logika działa na wyobraźnię”⁷. To bezkrytyczne pragnienie wiary, oddania sprawie, w połączeniu z brakiem dojrzałości staje się przyczyną klęski: „Biedny Werter, który się zakochał w idei, wierząc, że miłość wszystko usprawiedliwi”⁸. Platoniczna miłość do Tamary, komunistki, jest tu li tylko symbolem zaangażowania ideowego, albowiem – jak zauważa krytyk – „w miłości szuka Henryk wszystkiego, czego brakuje mu w działaniu organizacyjnym: wielkości, romantyki, ofiary”⁹.

Charakterystyczne, że najbardziej krytycznie nastawionej części środowiska opiniotwórczego przyświecało aprioryczne założenie oceny dzieła z punktu widzenia wymagań konwencji powieści środowiskowej. Pamfletowy tekst Władysława Wolskiego w „Życiu Literackim”, zatytułowany znacząco *Przeciw mistyfikacji*, zarzucał Strykowskiemu koniunkturalizm, zakłamanie, pogoń za tanią sensacyjnością, która miała ośmieszać wizerunek partii: działała ona rzekomo nielegalnie, była stowarzyszeniem awanturników i spiskowców, nie zaś poważną formacją ideową krzewiącą ducha klasowości¹⁰. Paradoksalnie brak dojrzałości ideowo-emocjonalnej głównego bohatera – typowego „lumpa”, który w szeregi partii trafia przez przypadek – oraz czytelnej, pod względem psychologicznym, warstwy motywacyjnej, dyskwalifikuje całkowicie dzieło o ambicjach powieści środowiskowej. Tym tropem podąży również Barbara Michałowska, która punktuje niedociągnięcia „powieści politycznej”, poczynawszy od niedostatków w konstrukcji niefortunnego bohatera aż po zaściankowy, kacerski, pozbawiony oblicza wielkości i tragizmu obraz ruchu komunistycznego:

Jedynym bohaterem dociągającym do komunistów staje się mały, głupi intelektualnie i bezradny z powodu niewiedzy społecznej „nieudacznik”. Lokuje się właściwie na marginesie społecznym. Jednak Henryk Jarosz dzięki urokowi pięknej Tamary nie staje się lumpem, a zaczyna być „człowiekiem ideowym”. [...]

Ani rzeczywistej wielkości, ani rzeczywistego dramatu tego ruchu nie udało się Strykowskiemu zrekonstruować. Nie tylko dlatego, że nie pokazał go w całości, [...] ale dlatego, że zaściankowość ludzi i sytuacji z *Czarnej róży* odebrała im szansę odegrania roli w tym dramacie. Mit wielkoluda – komunisty bez skazy – ustąpił w *Czarnej róży* miejsca mitowi tępego sekciarza lub naiwnego głupca, jakim jest Henryk Jarosz. Zabrakło tej książce dystansu. Raz bowiem pisarz patrzy na tamte lata i tamtych ludzi oczyma biedaka z prowincji, [...] a potem, w „upolitycznionej” części młodości Henryka Jarosza, widzi już tylko zaulek, kacerski zaulek Polski¹¹.

W podobne tony uderzył Andrzej Lam: powieść nie sprawdza się, jego zdaniem,

⁶ Maciąg, *loc. cit.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ W. Wolski, *Przeciw mistyfikacji*. „Życie Literackie” 1963, nr 13, s. 1, 4.

¹¹ B. Michałowska, *W obozie kacery. „Czarna róża” – dwa punkty widzenia*. „Polityka” 1963, nr 12, s. 8.

w sztucznej formule syntezy paraboli i realizmu, rozczarowuje jako obraz „wielkich namiętności i ognisk kondensacji energii społecznej”¹², którą żył w ówczesnym czasie Lwów. Cóż, pisarz z tak sprawnym werystycznym warszatem, objawionym już w *Głosach w ciemności*, na polu powieści środowiskowej, politycznej zwyczajnie zawodzi. Również zakończenie powieści nie przekonuje: „tragedia [bohatera] nie ma dla czytelnika mocy organizującej świadomość zbiorową, jest tragedią jednostkowych złudzeń”¹³. W obronę bierze Strykowski i jego *Czarną różę* Krystyna Nastulanka, która traktuje książkę jako „powieść o młodości”, z jej bohaterem – „produktem przypadkowych lektur, rozkwitłym pod urokliwym patronatem małej muzy z zaścianka”, tworem „plazmowatym”, nie ukształtowanym, grzeszącym naiwnością i budzącym uczucia irytacji, politowania i współczucia¹⁴. Autorka, przyznając Strykowskiemu prawo do własnej wizji, nie zawłaszczoną przez popyt na mitologię i płaską bohaterszczyznę, demistyfikuje oczekiwania narosłe wobec książki:

Ukazanie się *Czarnej róży* poprzedziła legenda. Legenda, która uczyniła niepowetowaną krzywdę tej powieści. Mówiło się, iż jest to książka o komunistach polskich. A zatem spodziewaliśmy się, że będzie to rzecz o wielkich problemach ideowo-moralnych, jakie dręczyły to środowisko. Tymczasem – tak nie jest. Te sprawy są jakby w domyśle, w niedopowiedzianym planie powieści. Autor zajął się nietypowym bohaterem i peryferyjnymi zjawiskami. I chyba miał do tego prawo. [...] A czy na książce Strykowskiego, o ile się ją uwolni od nie pisanego nigdzie podtytułu – powieść o komunistach polskich – spoczywa istotnie ciężar powiedzenia pełnej prawdy o tamtych latach? [...] nie tworzymy mitów¹⁵.

Głowski temu wtóruje recenzja Adama Klimowicza w „Nowych Książkach”, rzeczowo stwierdzająca:

Poszukiwanie tu prawdy dosłownej równałoby się jednak posądzeniu autora o debiutanczką nieudolność. Strykowski świadomie stworzył takiego właśnie egzaltowanego bohatera i kazał mu przeżywać dziwne perypetie na ściśle realistycznym tle. Autor zostawia czytelnikowi swobodę odczytania tego wątku dosłownie lub jako metaforę i wycofuje się bez komentarza. Nie ulega jednak wątpliwości, że nie można czytać *Czarnej róży* tylko jako powieści historycznej o Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy w latach trzydziestych. Jest ona w równym stopniu współczesną powieścią historyczną, a na sposobie ukształtowania postaci zaważyło obecne stanowisko autora nie mniej silnie niż wspomnienia¹⁶.

Dzieliu temu nie można jednak odmówić miana „realistycznej powieści o Lwowie w latach trzydziestych”.

Zamieszanie wokół identyfikacji konwencji, w której utrzymana została *Czarna róża*, zaszkodziło najmocniej jej recepcji. W najbardziej wyważonych, pozytywnych w wydzwiku opiniach pisano z kolei – jak Andrzej Braun – o nowej „powieści środowiskowej”, „powieści o ruchu robotniczym” w stadium początkowym, z wszystkimi jego schorzeniami i bolączkami ujawnionymi w perspektywie późniejszych lat, „balzakowskiej historii początków miastowej kariery młodego maturzysty z prowincji, który do tego miasta [tj. Lwowa] przybywa jak bohater

¹² A. L a m, *Czarna róża*. „Widnokreśli” 1963, nr 5, s. 60. Przedruk w: *Wyobrażenia ujarzmiona*. Kraków 1967.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ K. N a s t u l a n k a, *Ostrożnie z mitami*. „Polityka” 1963, nr 12, s. 6.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. K l i m o w i c z, *Czarna róża*. „Nowe Książki” 1963, nr 1, s. 1, 12.

*Straconych złudzeń do Paryża*¹⁷. Pierwowzoru modelu powieści szukano nie tylko u Balzaka, ale i u Stendhala, który w *Czerwonym i czarnym* – jak pisał Lam – stworzył uniwersalny model człowieka przystępującego do rozegrania swojego życia z kapitałem rozbudzonej wrażliwości, entuzjazmu, namiętności, by w końcu ulec życiu, wejść w sferę mroku¹⁸. Nie przekonywał krytyków wątek erotyczny, gubiono się w słabościach konstrukcji głównego bohatera, choć przyznawano mu jednak na siłę pewną „symptomatyczność”:

autor nie czyni go na miarę herosa; wprost przeciwnie: nie ukrywa jego słabości i bezradności, a – co więcej – przypadkowego – po wielu nieudanych próbach związania się i służenia rozmaitym klikom i koteriom o niedwuznacznie hochsztaplerskim obliczu – wstąpienia do komórki organizacji komunistycznej¹⁹.

I w tym widziano również pewną prawidłowość, bez której nie byłoby „wybitnego dzieła podejmującego z niezwykłą szczerością i pasją moralizatorską problematykę tradycji ideowo-politycznych naszego ruchu robotniczego w okresie, kiedy na wspaniałym krzewie czerwonych róż zakwitł nagle pąk róży czarnej”²⁰.

Porządkując przytoczone tu opinie, podkreślić należy, iż na sytuację odbiorczą *Czarnej róży*, mogącej uchodzić dziś ze zrozumiałych względów za dzieło jednak „cokolwiek” anachroniczne, wpłynęło kilka interesujących czynników, znajdujących się w kręgu zainteresowań socjologii literatury i biografistyki. Zaznaczmy od razu, że autobiografizm twórczości Strykowskiego jest jej cechą immanentną, nie kwestionowaną przez krytykę, wolną od hipotez i potwierdzoną oficjalnie przez samego pisarza; obszerny wywiad przeprowadzony z nim przez Piotra Szewca, wielkiego admiratora i przyjaciela Strykowskiego, *Ocalony na Wschodzie*, stał się prawdziwą kopalnią zarówno pomysłów interpretacyjnych, jak i prawd odsłaniających biograficzne podłoże tej twórczości, uwikłanej nadto w trojaki kompleks, sięgający źródeł pisarskiej tożsamości – narodowej, ideowej i psychicznej; nazywając zaś rzecz po imieniu: kompleks Żyda-Polaka, Żyda-komunisty, wreszcie – najdłużej ukrywany i najbardziej dręczący – kompleks Żyda-homoseksualisty, kogoś poszukującego odmiennych, kontrowersyjnych z punktu widzenia rabinicznej moralności sposobów manifestowania suwerenności i dochodzenia do formuły wierności samemu sobie. Odpryski tego kompleksu, zwłaszcza w jego drugim spośród zaznaczonych tu wymiarów, zaciążyły na sposobie ukształtowania postaci bohatera powieściowego, który ewoluując, we wszystkich w zasadzie utworach, reprezentuje podobnie wymagający, nieprzejednany, ale i niejednoznaczny stosunek do siebie i do otaczającego świata. Sam jednak zamysł powieści i koncepcja jej głównego bohatera, wyrosły z osobistych doświadczeń Strykowskiego. Zbieżności z mocno zarysowanym we wspomnieniach nurtem młodzieńczych poszukiwań nasuwają się nie tylko po lekturze refleksji autobiograficznej zawartej w przywołanym tu wywiadzie-rzecz *Ocalony na Wschodzie*, ale i po wnikliwszym zapoznaniu się z biografią pisarza. *Czarna róża* jest bowiem klasyczną powieścią edukacyjną, przedstawiającą wielowymiarowy i wieloetapowy proces dojrzewania

¹⁷ Braun, *loc. cit.*

¹⁸ Lam, *op. cit.*, s. 58.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ A. Piotrowski, *Róża czerwona i czarna*. „Kierunki” 1963, nr 4, s. 8.

młodego bohatera, przy czym poszczególne ogniwa tego procesu odpowiadałyby – w mniejszym lub większym stopniu – wyborom życiowym samego autora.

Krąg tych skądinąd interesujących analogii nie jest jedynym kluczem do odczytania planu przedstawieniowego powieści. Przypomnijmy tylko pokrótce, żeby nie wracać później do tej sprawy, iż do Lwowa przybył Strykowski jako młody, wchodzący dopiero w życie społeczne człowiek, maturzysta, celem odbycia studiów polonistycznych na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Wolno podejrzewać, iż czas akcji zamykającej losy bohatera mniej więcej w dwóch latach (1934–1936)²¹ odpowiada dwuletniemu okresowi oczekiwania przyszłego pisarza na miejsce w Żydowskim Domu Akademickim. Lata te – zakończone w powieści aresztowaniem bohatera – ulegają w stosunku do biografii pisarza znacznemu przesunięciu chronologicznemu: Henryk Jarosz ostatecznie studiów nie ukończył²². Należały one do najtrudniejszych, zarazem przełomowych w życiu początkującego literata: podobnie rzecz się miała w życiu Strykowskiego, który we Lwowie czuł się obco, był zagubiony, pozbawiony oparcia. „Dwa stracone lata bez studiów” wypełniła praca korepetytora i nauka języków obcych. Wówczas to przyszły pisarz poznaje swoją mentorkę i żonę, piękną panią Helenę, której portret utrwalony został w *Czarnej róży*. To ona wprowadziła młodego adepta sztuki w świat piękna i poezji:

Była skromna. Wrosła w atmosferze bogatej inteligencji żydowskiej. Jej brat próbował sił na polu literackim, przyjaźnił się z Hemarem, a nawet Józefem Wittlinem, idolem lwowskiego Parnasu [...].

[...] Jerzego Reitmanna, brata pani Heleny, właściciela browarów lwowskich, spotkałem w Warszawie po wojnie. On jeden z całej rodziny ocalał²³.

Ten ostatni stał się zresztą prototypem jednego z bohaterów powieści, dyrektora Filipa Adlera, jego zaś brat literat – Witolda. Jak zauważono w prasie, autentyczna była również postać właściciela fabryki „Laokoon”, ojca Tamary, choć podobno od prawdy historycznej odbiegała znacząco specyfika jego domu rodzinnego²⁴. Podyktowane realistyczną sytuacją wydają się także okoliczności, w których bohater zwerbowany zostaje do pracy w szmatławym piśmie „Sprawiedliwość”²⁵,

²¹ W tym przedziale czasu umieszcza akcję m.in. Z. Bięńkowski (*Alibi*. „Twórczość” 1963, nr 3, s. 112).

²² Strykowski studiował na Uniwersytecie Jana Kazimierza od roku akademickiego 1926/27 do roku 1931/32, wieńcząc edukację uniwersytecką doktoratem u prof. J. Kleinera. Ramowy czas akcji powieści roznija się zatem z biografią autora. Zob. I. Piekarski, *Z ciemności. O twórczości Juliana Strykowskiego*. Wrocław 2010, s. 67.

²³ *Ocalony na Wschodzie*. Z J. Strykowskim rozmawia P. Szewc. Montricher 1991, s. 63.

²⁴ Z przekłamania obrazu środowiska intelektualnego skupionego wokół „Laokoon” czyniono Strykowskiemu zarzut. W „Polityce” (1963, nr 4, s. 12), w *Listach do Redakcji* A. Ziemiński pisał: „Myślę, że dom ten, który gościł pół Uniwersytetu Lwowskiego, widywał niemal co dzień Tadeusza Hollendra, Halinę Górską, Karola Kuryluka i innych ludzi z »Sygnałów« [...], zasługuje na coś więcej niż na banalne wtłoczenie w schemat ojca kapitalisty i demonicznie pięknej córki rewolucjonistki”. J. Strykowski złożył *dementi*, oświadczając, iż wszystkie postaci w powieści są fikcyjne i nie mogą być identyfikowane z rzeczywistymi („Polityka” 1963, nr 6, s. 10).

²⁵ Zob. *Ocalony na Wschodzie*, s. 64–65: „Ze stroną materialną było krucho. Przez cały pierwszy rok pobytu we Lwowie nie jadałem obiadów. Potem jadałem w kuchni dla bezdomnych prowadzonej przez jakieś dobroczynne towarzystwo żydowskich żon adwokatów i bogatych kupców, które nie wiedziały, co robić z czasem poza siedzeniem po kawiarniach. Tam poznałem żonę Jerzego Reitmanna, Runę, która oprócz filantropii wydawała jakiś tygodnik dla żydowskiej młodzieży. Zwróciła się do mnie, żebym coś napisał dla tego tygodnika. Napisałem, ale jej się nie spodobało”.

przy czym Runa – żona Reitmanna, która zachęcała Strykowskiego do zainteresowania się jej pismem – odgrywa w powieści znaczącą rolę pani Fischerowej, intrygantki, szantażystki, sprytniej manipulatrix i rzeczniczki burżuazyjnego interesu. Jak ustaliła Michałowska, „istotnie »Sprawiedliwość«, ów punkt zwrotny w życiu bohatera *Czarnej róży*, rzeczywiście wychodziła we Lwowie”²⁶. Autentyczne są wydarzenia historyczne: szturm na Brygidki, pogrzeb kozaka, autentyczne inne postaci, jak komisarz Kłaczyński czy komunista Sulikowski.

Lektura *Ocalonego na Wschodzie* umożliwia prześledzenie procesu dochodzenia Strykowskiego do komunizmu i do członkostwa w lwowskim „Agroidzie” – agencji Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy. Jego urzeczzenie ideologią miało widoczny podtekst romantycznej, zarazem mesjańskiej pokusy, silnie oddziałującej na syjonistycznie „urobioną” już wyobraźnię pisarza. Ale o swojej fascynacji intelektualnej powiada on wprost jako o wierze w utopię, w mit skrojony na miarę żydowskich tęsknot społeczno-religijnych:

Był na miarę historii zmieniającej świat, był ideologią rewolucyjną zmieniającą radykalnie umowę społeczną, dając władzę uciśnionym, miał zaprowadzić ład i sprawiedliwość ogólnoludzką. Jest to właściwie realizacja mitu o przyjściu Mesjasza, czego nie wolno było powiedzieć, bo to trąciło religią, będącą opium dla ludu²⁷.

Jak wiarygodnie brzmi to wyznanie, zdają się potwierdzać słowa Iwana Dziuby, ukraińskiego intelektualisty, uchodzącego za „buntownika”:

Nie tylko uwierzyłem [w komunizm]. Byłem romantycznie zafascynowany tą ideą. Wydawało mi się, że to sprawiedliwe. Na tę moją wiarę nakładały się czytane w dzieciństwie gazetowe doniesienia o wojnie w Hiszpanii, wizja republikańskiej Hiszpanii, a tu w Grecji trwa wojna partyzancka, generał Markos, o którym dziś już nikt nie pamięta, przewodzi walce narodowowyzwoleńczej armii. [...] Wyobrażałem sobie, że komunizm jest jakąś ideą sprawiedliwości. A w młodym człowieku idea sprawiedliwości budzi emocjonalny zachwyty. Byłem komunistą-romantykiem²⁸.

Urzeczenie było tak silne, że prowadziło do nałożenia tzw. „końskich okularów”, nie pozwalających dostrzec obiektywnej prawdy.

Ogarniało mnie delirium dogmatyka, gdy widziałem przed sobą wroga, który nie może mieć racji, którego argumentów nie wolno mi było uznać za słuszne. [...]

[...] Sprawiedliwość była po mojej stronie. [...] Dopiero konfrontacja teorii z praktyką powinna była mi otworzyć oczy na to, jak sprawa komunizmu, nie jako ideologia, ale jej realizacja, wygląda. Na pewno znikome załamki sceptycyzmu zagnieździły się bardzo głęboko, niedostrzegalnie w mojej świadomości. Obroniły mnie przed jawnym odkryciem kłamstwa końskie okulary. Pomogły mi one nie dostrzegać tego, czego nie chciałem widzieć. [...] Zresztą komunizm miał na każde pytanie gotową odpowiedź. Wykluczał wątpliwość²⁹.

Powróćmy jednak do powieści. Uwadze wielu krytyków, w tym m.in. Zbigniewa Bieńkowskiego i Andrzeja Brauna, przede wszystkim zaś Henryka Berezy nie umknął fakt, że mit orficki, a dokładnie: jego centralny wątek, czyli dramatyczna historia Orfeusza i Eurydyki, wpłynął na ukształtowanie świata przedstawionego

²⁶ Michałowska, *op. cit.*, s. 5.

²⁷ *Ocalony na Wschodzie*, s. 73.

²⁸ *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*. Rozmawiały i komentarzem opatrzyły B. Berdychowska, O. Hnatiuk. Lublin 2000, s. 86.

²⁹ *Ocalony na Wschodzie*, s. 80.

utworu, nie dostrzegali wszakże jego istotnej – wobec odbiorcy – funkcji. Braun napisał: „zatem powieść o miłości? Jeszcze jedna transpozycja odwiecznego mitu Orfeusza, który w ślad za swoją Eurydyką zstępuje do współczesnego Hadesu, gotów wszystko przyjąć z radością, byle tylko być razem z nią”³⁰ – i na tej konstatacji poprzestał, błędy bohatera usprawiedliwiając szaleństwem młodego wieku. Z kolei Berezka w recenzji *Współczesny Orfeusz* stwierdził, iż mit miłosny został w powieści tak dalece odkonwencjonalizowany literacko, że odczytanie go wymaga niemałej przenikliwości. Boski talent Orfeusza zamienił się u Strykowskiemu w umiejętność posługiwania się językiem politycznym³¹, oczywiście na usługach miłości. Co ciekawe, ukochana Jarosza wprowadza go w świat wartości – rewolucyjnych, stwarza nadzieję, uwalnia zatem Henryka z bezwyjściowości jego sytuacji, w której odarty został z wszelkich złudzeń, poniósł klęskę. Jest więc jego wybacicielką, sprawczynią nowego, moralnego statusu, matką ideową bohatera. Hadesem jest dłań, rzecz jasna, więzienie. I tylko nieracjonalna desperacja tego typu miłości, wpisanej – zdaniem wybitnego krytyka – w mit o Orfeuszu, może usprawiedliwić szaleństwo bohatera, to, że po wyjściu z więzienia nazywany jest przez towarzyszy głupcem, oraz jego decyzję o udaniu się do Rosji. Mimo tak irracjonalnego zakończenia, Berezka nie szczędzi Strykowskiemu tonów zachwytu:

Jakże odnawia jednak Strykowski literacki wyraz namiętności miłosnej. Miłosny mit orfejski wpisać w dokumentalną współczesną powieść polityczną, to zjawisko niebywałe, to jawna rewolucja w literaturze miłosnej, to zamach na odwieczne konwencje. W tej powieści objawiają się niezwykle ambicje pisarskie, ta powieść jest nowym doniosłym osiągnięciem literackim autora *Głosów w ciemności*³².

Tymczasem pretekstowe – gwoli umotywowania politycznego dyskursu – potraktowanie postaci Tamary i kwestii romantycznego, wzorowanego na wyznacznikach antycznego mitu, uczucia nie jest kwestią dostatecznie przez krytyka uzasadnioną. Zdaniem polemicznie doń usposobionego Ryszarda Matuszewskiego, który najtrafniej wyczuł intencję pisarza, chociaż nie wypowiedział jej jednak do końca – „motyw ten [tj. miłości] określa w sposób decydujący widzenie rzeczywistości przez bohatera, a co za tym idzie także – w jakimś sensie – przez autora i czytelnika”³³. Skrajnie subiektywna optyka spojrzenia na rzeczywistość polityczno-społeczną, uwarunkowana cechami osobowości i charakteru (oschłość, egoizm, bezwzględność, nieliczenie się z uczuciami innych) determinuje recepcję obrazu powieściowego, który w swych aspektach historycznych wydawać się może – słusznie zresztą – skrzywiony. Niemniej była to, przypuszczalnie, intencja celowa³⁴.

Tak więc sytuację odbiorczą dzieła, które od momentu jego wydania genero-

³⁰ Braun, *loc. cit.*

³¹ H. Berezka, *Współczesny Orfeusz*. „Przegląd Kulturalny” 1963, nr 3, s. 3.

³² *Ibidem*. Berezka stwierdza, że słusznie odczytał intencje autorskie, skoro Strykowski pierwotnie chciał zatytułować powieść: *Orfeusz i Eurydyka*.

³³ R. Matuszewski, „Czarna róża”. W: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964, s. 165.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 168: „Być może, iż jest to obraz jednostronny, przesłonięty cieniem wewnętrznego dramatu, jaki ruch komunistyczny przeżywał częściowo już wtedy, a jeszcze boleśniej w latach późniejszych. Nawet jednak w tym wypadku walorem tej niezwyklej książki jest pasja, jest ból i gorycz, która zabarwia wspomnienia o górnych i chmurnych latach młodości i domaga się prawdy przede wszystkim w tym, co dotąd było boleśnie przemilczane. I jeśli nawet jest to tylko owa najbardziej bolesna część prawdy, to pokazanie jej też było na pewno zadaniem literatury. Zadanie to

wało szereg nieporozumień pojawiających się w wypowiedziach wybitnych krytyków, komplikowało istnienie w jego głębokiej strukturze owego mitycznego klucza, umożliwiającemu bliskie intencjom autora odczytanie tekstu przez projektowanego w nim odbiorcę wirtualnego; mit ów stanowi najbardziej uchwytą instancję pośredniczącą między autorem a czytelnikiem, jego składowe przeświecającą bowiem poprzez bądź to bezpośrednie aluzje, bądź metaforyczne ujęcia postaci i sytuacji. O Orfeuszu w powieści po prostu się mówi, porównując do niego Henryka, nie mówi się natomiast o jego drodze jako symbolicznym z s t ę p o w a n i u, wkraczaniu w najmroczniejsze wymiary istnienia. Jeśli nawet bohater nie zdaje sobie sprawy z odgrywania owej mitycznej roli, to istnieje w tekście pewna nadrzędna instancja – mam tu na myśli autora wewnętrznego³⁵ – która wtrąca nieświadomego niczego młodzieńca (mimo że ten wierzy, iż panuje nad swym losem) w koleiny scenariusza mitycznego, by wiedząc go dalej za rękę niczym Hermes, doprowadzić na krawędź samounicestwienia, przywieść do ostatniego aktu zamykającego postępujący w powieści proces destrukcji tożsamości; autor porzuca swego bohatera na granicy piekielnej rzeczywistości, z której wnętrza nie będzie już – a wskazuje na to logika rozwoju akcji – powrotu. Rozpoznanie to z kolei pozwala posunąć się o krok dalej, ku stwierdzeniu, iż prawdziwym Orfeuszem staje się tu na koniec autor konkretny, który oglądając się wstecz, w głąb swej indywidualnej przeszłości, świadomie sytuuje się na straconej, potępionej przez siebie samego (publicznie, co okaże się dopiero po latach) pozycji. Opuszczając piekło, traci swoją Eurydykę – złudzenie ideologiczne, jednak zyskuje coś o wiele cenniejszego: siebie.

Samo już dostrzeżenie owej ukrytej matrycy mitu uniemożliwia dosłowne odczytanie powieści, przypisując jej – jak wspomniano – wartość bądź odkonwencjonalizowanej powieści miłosnej³⁶, bądź li tylko polityczno-propagandową, pozwala natomiast czytelnikowi przyjąć reguły gry autora, który na kartach *Czarnej róży*, pod pozorem istotnie konwencjonalnej fabuły, mogącej zwieść czujne oko cenzora i krytyka, usiłuje rozliczyć się z najbardziej kontrowersyjnym i boleśnym jednocześnie okresem w swoim życiu – okresem bezkrytycznej fascynacji ideologią komunistyczną. W *Ocalonym na Wschodzie* tak mówił zresztą o kwestii podjęcia tejsze próby literackiego rozrachunku:

W *Czarnej róży* i w *Wielkim strachu* wspólne i autentyczne jest urzeczzenie bohaterów ideologią komunistyczną. Obie powieści pisałem jako antykomunista, nie dając o tym poznać ani jednym słowem krytyki, ani jednym słowem komentarza. Fikcją był wątek nieodwzajemnionej miłości. Bohater jeszcze zanim został komunistą, zakochał się w symbolu partii. W pogoni za miłością kobiety-partii przekracza granicę ZSRR, dokąd przed aresztowaniem uciekła Czarna Róża, jak ją nazwał odtrącony Henryk Jarosz. To też jest jednym z biegów ku śmierci. Powieść kończy się czarną nocą na sowieckiej ziemi, jako wróżbą utraty miłości do kobiety-partii i życia. Starąłem się zakamufłować przed cenzurą prawdziwy sens powieści. Udało mi

podjął i sprostał mu Strykowski, dając książkę o dużej sile wyrazu, obok której trudno przejść obojętnie³⁷.

³⁵ Posługuję się tu terminologią zaproponowaną przez B. Chrzastowską i S. Wysocką w *Poetyce stosowanej* (Warszawa 1978, s. 15). W przypadku *Czarnej róży* autor wewnętrzny odpowiada w dużym stopniu autorowi konkretnemu, jako że dopiero na poziomie zewnętrznej komunikacji, dokonującej się w wymiarze biografii twórcy oraz realiów warunkujących rozwój i tendencje ówczesnej literatury, formuła powieści z kluczem uzyskuje swe ostateczne potwierdzenie.

³⁶ Zob. H. Berez a, *Trwałość*. „Twórczość” 2001, nr 7.

się. Ogólnie uchodziła za prawowierną. Ale redaktor „Trybuny Ludu” był czujny. Po przeczytaniu pozytywnej recenzji stuknął pięścią w stół i krzyknął: „Ja paszkwiłu na partię drukować nie będę”. Jedyny Kisielewski napisał w „Tygodniku Powszechnym”, że to bardzo ciekawa powieść typu *Żywota i myśli Zygmunta Podfilipskiego* Weyssenhoffa.

[...]

– W rozmowie z Andrzejem Drawiczem powiedział Pan, że *Czarna róża* jest „pożegnaniem młodości”.

– Jest zerwaniem z przeszłością komunistyczną³⁷.

Jeśli przyjmiemy takie założenie, wydrwionym, w swoisty sposób „wyprowadzonym w pole” odpowiednikiem odbiorcy wirtualnego staje się czytelnik realny, przewidywalny, tj. zakładany przez cenzurę, który z powierzchownej, niewnikliwej lektury może wywieść sensy aprobatywne wobec reżimu, nawet – choć do pewnego tylko stopnia – jego afirmację ze strony autora, zawdzięczaną sugestywnemu wskazaniu „błędów i wypaczeń”. Wydaje się, że w przypadku *Czarnej róży* popełniono klasyczny, szkolarski błąd: utożsamiano po prostu autora z narratorem, fikcję literacką natomiast z rzeczywistością historyczną. Uczyniono to tym skwapliwiej, że sam autor wywiódł w pole krytyków, albowiem:

w wywiadach udzielanych jeszcze przed publikacją swojej książki, tak ją scharakteryzował, podkreślając jej dokumentalny i autobiograficzny charakter w oświadczeniu, że pragnął ocalić od zapomnienia lwowski okres swojego życia, pierwsze spotkania z ideologią marksistowską w latach 1935–1936 i przynależność do KPZU, oczywiście, wpisując to w konkretne tło polityczno-społeczne³⁸.

Po autorze, członku przedwojennej KPZU, spodziewano się wszak przyzwoitości, a więc wierności względem początków jego przynależności ideowej, w żadnym zaś razie – rozrachunku, jakiegokolwiek, choćby najbardziej zawoalowanej krytyki. Jak pisał Lam, oczekiwano odeń powieści wprowadzającej sprawnie czytelnika w „najwyraźniej rzeczywistą problematykę polityczną wskrzeszonej przez pisarza epoki”, rekonstruującą mechanizm rodzenia się idei komunistycznej i ujawniającą na wzór Malraux „konsekwencje świadomego wyboru postawy politycznej”³⁹.

Strykowski niewątpliwie zdawał sobie z tego sprawę, gdyż wykorzystał rosnące zainteresowanie swoją twórczością do zastosowania niezbyt rzucającego się w oczy kamuflażu. Odkrycie tegoż zabiegu czyniło sytuację czytelnika nader niekomfortową, jako że zakładało wspomniany już wcześniej dystans między autorem wewnętrznym a narratorem, który podąża wiernie tropem myśli i szlakiem wędrówek młodego indywidualisty, nieświadomego własnego pozerstwa romanetyka. Fakt ten spowodował zamieszanie w interpretacji dzieła: najdalej od systemowego, spójnego odczytania pozostawał Braun – zamieszczając w swej recenzji nader trafne obserwacje analityczne, w rezultacie nie mógł się zdecydować, jak interpretować utwór, wahał się pomiędzy „powieścią o KPZU”, „powieścią o drodze młodego chłopca do partii”, który, jego zdaniem, autentycznie dojrzewa, ponieważ stopniowo „ruch komunistyczny zaczyna być dlań czymś samodzielnym jako wartość, niezależnie od tego, że symbolizowała go Tamara”, a powieścią

³⁷ *Ocalony na Wschodzie*, s. 261–262.

³⁸ Piotrowski, *loc. cit.*

³⁹ Lam, *op. cit.*, s. 60.

o szaleństwach młodości, wszystko usprawiedliwiającej, nawet wzmogoną nieautentyczność i irracjonalność w samym sposobie postępowania⁴⁰. W tym kontekście znacząca wydaje się konkluzja wybitnego krytyka, który stwierdza:

każdy z tych wariantów jest do przyjęcia. Każda z tych interpretacji książki Strykowskiego jest w jakimś stopniu prawdziwa – a jednocześnie żadna z nich nie może być jedyną. Każdy klucz okazuje się kluczem niewystarczającym, ażeby ukazać istotę jej problematyki. *Czarna róża* jest powieścią wielowarstwową⁴¹.

Zdaniem Maciąga, który, jak wspomnieliśmy, wydobyl z tekstu trafne implikacje i aluzje do mitologii romantycznej, jedynym tytułem do „rehabilitacji” powieści staje się przedstawienie „rzeczywistych konfliktów ruchu”⁴².

Powiedzmy z góry, iż ukrycie, z dobrym – jak się okazało – skutkiem, prawdziwych intencji twórczych umożliwiło autorowi zastosowanie mechanizmów mowy ezopowej⁴³, organizującej świat przedstawiony dzieła na kilku piętrach jego struktury: począwszy od wyboru konwencji (w tym wypadku – powieści edukacyjnej vs rozwojowej), poprzez tropy autobiograficzne, uwiarygodniające niemal wszystkie zabiegi autora (weryzm uzyskiwany przez zespół bezpośrednich odwołań biograficznych), dalej – przeniesienie akcji w znaczącą pod kątem tematu przeszłość historyczną, współbieżną z narodzinami ideologii komunistycznej, aż po bardziej skomplikowane, mniej dla niezaangażowanego czytelnika oczywiste środki, takie jak symbol, aluzja czy synekdocha: zjawiska funkcjonujące na zasadzie przemilczenia. Symbol odgrywa w powieści podobną rolę jak w dramacie romantycznym: zasygnalizowany w tytule („czarna róża”) i utożsamiony początkowo z konkretną kobietą, zatacza coraz szersze kręgi, uwiarygodniając proces odchodzenia bohatera od realności w sferę nieosiągalnego ideału, który pozbawia jego istnienie ontycznych podstaw, czyni zeń „umarłego” – dla świata, dla samego siebie. Mamy tu więc inicjację, ale w swoisty sposób odwróconą, dokonującą się *per negatiam*, poprzez zaprzeczenie, wejście w znaczeniową próżnię, w podciągniętą do najwyższej rangi ideału nicość. Rzeczywistość wyłaniająca się z narracji podlega daleko idącej subiektywizacji, powodującej rozdźwięk między marzeniem, tj. marzeniem rzeczywistości o sobie samej, którego twórcą i pośrednikiem jest Jarosz, a tym, czym w istocie ona jest, albo raczej, czym wydaje się niedoświadczonemu idealistcie – nędzną dziedziną społecznego bytowania. W tej subiektywnej perspektywie często realne postaci nabierają nieco groteskowych i dwuznacznych rysów. Spojrzenie narratora partycypuje w owym cechującym młodego poetę widzeniu świata: destabilizuje ono oczywistość sensów konotowanych przez sferę wyglądów; jednak przedstawianie wyglądu ulic, miejsc oraz charakteru ludności Lwowa nabiera infernalnych znaczeń dopiero poprzez wplecenie ich w jeszcze głębiej wpisany w strukturę tekstu układ zewnątrztekstowych odniesień.

Skupienie się wyłącznie na łatwo dostrzegalnej warstwie symboliczno-mitycznej, związanej z mitem o Orfeuszu i Eurydyce, okazało się próbą przeniesienia

⁴⁰ Braun, *op. cit.*, s. 4–5.

⁴¹ *Ibidem*, s. 4.

⁴² Maciąg, *loc. cit.*

⁴³ Na temat mowy ezopowej zob. A. Matuś z e w s k a, *Przeciw potędze. O mowie ezopowej w polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*. W zb.: *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1984.

uwagi – jeśli chodzi o dociekanie przyczyn niepowodzeń Jarosza – z ukrytych słabości jego postawy na samą Tamarę, która jako kobieta fatalna, kobieta-wampir⁴⁴, nieujarzmiona i nieuchwytna, prostodusznego bohatera uwodzi zdradziecko swym pięknem. Jednak dostrzeżenie owej płaszczyzny naddanych sensów to zaledwie *pendant* do gry prawdziwej, warunkującej charakter relacji nadawczo-odbiorczej. Rozpoznanie mitu jest bowiem możliwe dopiero po p r z e j ś c i u od dosłownych odczytań fabuły ku jej odczytaniom przenośnym, uwarunkowanym z kolei przez aluzje jeszcze głębiej ukryte, zakamuflowane w tekście bez najmniejszych wskazywek; aluzje te mają jednak konkretny adres literacki: *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego⁴⁵ – tekst tego właśnie romantycznego dramatu, wraz z jego potencjałem mitotwórczym (mit miłości romantycznej, mit dzieciństwa, mit poety i poezji) i symbolotwórczym, uczynił Strykowski ostateczną matrycą dekodowania znaczeń swej powieści. Analizując ją warto prześledzić zastosowane przez autora, już niekomunistę – co sam przyznał – wybrane strategie mowy ezopowej, umożliwiające zatajenie jego krytycznego stosunku do rzeczywistości ideologicznej, którego *Czarna róża* miała być przejmującym wyrazem.

Zanim sięgniemy do odkrytego „klucza” i posługując się nim, paradoksalnie, spróbujemy udowodnić jego istnienie, zwróćmy na chwilę uwagę na pierwszy z wymienionych tu elementów strategii – wybór konwencji powieści edukacyjnej. Okoliczności powstania książki pozwalały czytelnikowi przypuszczać, iż ma oto do czynienia z powieścią autobiograficzną, która przedstawia w werystycznym ujęciu proces duchowego dojrzewania autora do decyzji, określającej jego związek z partią jako, po pierwsze, wybór właściwej drogi życiowej oraz – po wtóre – manifestację postawy twórczej. Fascynacja ideologią komunizmu jest w tym wariancie wartością osobotwórczą, pojawiającą się jako rezultat indywidualnego dochodzenia do „prawdy objawionej”, jej zrozumienia i afirmatywnego przyjęcia. Tymczasem Strykowski zdaje się porzucać wariant powieści prezentującej obraz człowieka autentycznie, prawdziwie dojrzewającego. Powtarzający się często w tego typu utworach schemat drogi rozwoju jednostki od „młodzieńczego idealizmu i marzycielstwa do trzeźwej, praktycystycznej dojrzałości”⁴⁶ zostaje odrzucony, a raczej odrzucony na rzecz pozornego rozwoju od młodzieńczego idealizmu ku jego ostatecznemu pogłębieniu i – na koniec – wyjałowieniu w formach, które odstają od wymogów rzeczywistości. Jak wykażemy dalej, to właśnie emocjonalna niestabilność i wewnętrzna inercja bohatera, niezdolnego do podejmowania głęboko przemyślanych, krytycznych decyzji, mogącego zaledwie „przeżywać”

⁴⁴ Odmiennego zdania był Matuszewski (*op. cit.*, s. 168): „Henryk sam nie szuka przyjaźni ani ciepła, sam jest w postępowaniu swoim brutalny i bezwzględny, nie liczący się z ludźmi i ich uczuciami. Dlatego i ruch ideowy, w który zostaje wciągnięty, staje się dla niego kręgiem piekieł, a obojętność ukochanej nabiera w tym świetle cech wręcz ahumanistycznych”.

⁴⁵ Tekst *Nie-Boskiej komedii* mógł mieć dla Strykowskiego szczególne znaczenie nie tylko z uwagi na incydent z okresu jego pracy w gimnazjum. Należy pamiętać, że był on autorem rozprawy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem J. Kleinera, zatytułowanej *Kobieta zbrodniarka w literaturze romantycznej*. Romantyczną, mickiewiczowską genealogię, rodowód postaw przypisywał swym najważniejszym bohaterom, zwłaszcza wadzącemu się z Bogiem bohaterowi *Głosów w ciemności*, Reb Tojwiemu. Odwołania do *Nie-Boskiej komedii* staną się drugą, bardziej jednak ukrytą – obok mitu o Orfeuszu i Eurydyce – matrycą odczytywania sensów utworu.

⁴⁶ M. Bachtin, *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*. W: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1994, s. 302.

świat, nie zaś w nim odpowiedzialnie i podmiotowo uczestniczyć, staje się zasadniczą przesłanką tego rodzaju poetyki, jaką reprezentuje „*entwicklungsroman*”. Jak dowodzi Hubert Orłowski, teoretyk powieści rozwojowej, w toku rozwoju gatunku powieściowego typ bohatera działającego (charakterystyczny dla powieści awanturycznej) został zastąpiony typem bohatera pasywnego, niesamodzielnego, przyjmującego postawę recepcyjną wobec świata, będącego dlań li tylko obiektem działania. Z takiej cechy bohatera konsekwentnie wynika, że nie będzie on podmiotem historii, może być jedynie zamieszany w jej bieg, poddany przez nią procesowi „edukacji” – swoistej humanizacji, ujawniającej się w dążeniu do osiągnięcia przezeń harmonii ze światem⁴⁷.

W podobnym duchu – w odniesieniu do wyznaczników powieści rozwojowej – rzecz ujmuje Bachtin:

Fabula, kompozycja i cała wewnętrzna struktura powieści w większości jej odmian gatunkowych postuluje właśnie stabilność i trwałość postaci bohatera, statyczność jego jedności. Zgodnie z ich formułą bohater to wielkość stała, wszystkie zaś pozostałe komponenty – otoczenie przestrzenne, pozycja socjalna, fortuna, jednym słowem: wszystkie momenty życia i losu bohatera – mogą stanowić wielkości zmienne⁴⁸.

Charakter Henryka Jarosza jawi się w świecie przedstawionym jako *constans*, czym innym natomiast jest jego wiedza na temat świata – ta przyrasta niejako „od zera” w stopniu odpowiadającym rozwojowi wypadków historycznych. Postępując według schematu kogoś, kim – jak mu się wydaje – jest, a więc decydena własnego losu, kreuje i przyjmuje Henryk kolejne role, stwarzające iluzję coraz pełniejszego udziału w rzeczywistości społecznej: rolę romantycznego kochanka, zbawcy honoru niewieściego, bohatera-męczennika-rycerza, społecznika, buntownika, ideowca itp. Żadna z nich nie wyrasta tu jednak na podłożu autentycznego, szczerego zaangażowania, przeciwnie, pozostaje wyrazem nieodpowiedzialności i niedojrzałości, a w sensie motywacyjnym – pokłosiem pewnej lekturowej fascynacji. Nie ma tu więc prawdziwego buntu, kontestacji. Odgrazanie się światu jest tylko czczą dziecinadą, pozą („Jeszcze jej pokażę, jej i Zbyszkowi” – zwykł mawiać Henryk⁴⁹). Więcej: podstawą społecznego balansu bohatera, jego utrzymywania się na powierzchni zdarzeń i zjawisk staje się obcość, wrogość, opozycja *ingroup-outgroup*. Choć w środowisku komunistycznym Henryk odzyskuje – jak mu się wydaje – zdolność do „współbrzmienia” etycznego z otoczeniem, do adekwatności w zakresie celów, to jego bezbrzeżna naiwność wytrąca go z siatki mechanizmów prawdziwie rządzących grupą, których konsekwentnie nie rozumie. Kwestię wyobcowania, braku autentyzmu w sposobie angażowania się w sprawy społeczne najmocniej podjął Zbigniew Safjan w tekście *Między „Przedwiośnie” a „Pokoleniem”*, pisząc:

w wyobcowaniu, a nie fascynacji tkwi tu istota dramatu. [...] Henryk właściwie z nikim nie nawiązuje rzeczywistego kontaktu: ani z robotniczym środowiskiem Józefa i Cesi, ani ze Zbyszkciem i Staszka, ani ze swoim wujem. Jest ciągle obcy⁵⁰.

⁴⁷ H. Orłowski, *O powieści rozwojowej*. W zb.: *Literatura i metodologia*. Red. J. Trzynałowski. Wrocław 1970, s. 135.

⁴⁸ Bachtin, *op. cit.*, s. 300.

⁴⁹ J. Strykowski, *Czarna róża*. Warszawa 1962, s. 62. Dalej odsyłam do tej edycji podając w nawiasie numery stron.

⁵⁰ Safjan, *op. cit.*, s. 7.

Bohater – zdaniem krytyka – nie sytuuje się w faktycznym centrum rzeczywistości społecznej, lecz zaledwie „ociera się o jej główny nurt”, funkcjonując w „świecie symboli i formułek”, przyjmowanych z łatwością, bezkrytycznie i bez refleksji. W świecie wzniosłych słów – dodajmy – i w świecie ról oraz masek wywleczonych z zakurzonej skarbnicy sztafażu romantycznego. W świetle tego rozpoznania trudno – powtórzmy raz jeszcze – postawić znak równości między autorem a bohaterem, pomijając nawet oczywiste względy teoretyczne. *Czarna róża* jako powieść edukacyjna miała zatem w swoim zakamuflowanym przed cenzurą zamyśle, na przykładzie losów bohatera będącego pozornie tylko *porte-parole* autora, nie tylko usprawiedliwić błędy młodości, w pewnym sensie – każdej młodości, idealistycznie zwróconej ku poszukiwaniu prawdy, lecz poddać krytyce typ bohatera stanowiącego w pełni wytwór ideologii romantycznej, literacki konstrukt zanurzony w innej – niż współczesna mu – rzeczywistości. Jak pisał Matuszewski, „*Czarna róża* to rozrachunek z komunizmem, ze względu na ówczesne warunki jeszcze zaszyfrowany, ale przejrzysty”⁵¹.

Początek i koniec powieści, podobnie zresztą jak ma to miejsce w innych utworach: *Śnie Azrila* czy *Echu*, spięte są klamrą podróży w nieznanne – młody bohater Henryk Jarosz, wyrwany dosłownie z raju dzieciństwa, enklawy niewiedzy i bezgrzeszności, przybywa z prowincjonalnego miasteczka o nazwie Oporzec do oddalonego od niego o 70 kilometrów Lwowa, z mocnym postanowieniem podjęcia nauki na tamtejszym uniwersytecie. Wyposażony w list polecający od zamożnej przyjaciółki rodziny, niejakiej pani Heleny, natychmiast po wyjściu z pociągu zaczyna chłonąć atmosferę miasta, które odpycha go swą obcością, wyglądem wrogim i nieprzyjaznym. Wzorem oświeceniowych powieści edukacyjnych, eksploatujących rozdźwięk między naturą a kulturą, bohater jest *tabula rasa*, białą tabliczką, znaczoną jedynie zaufaniem do świata; charakter, cele, dążenia życiowe ukształtuje dopiero środowisko, w które zostaje za sprawą losu i jego tajemnych przypadków – jako niewinny, pozbawiony kontroli nad sobą podmiot – brutalnie wrzucony.

Przedwojenny, sanacyjny Lwów lat trzydziestych XX wieku, obserwowany oczyma wrażliwego bohatera, przedstawia się od początku czytelnikowi jako przedpiekle cywilizacji, tygiel kultur, narodowości, interesów klasowych, miasto w głównej mierze robotnicze, choć pełne kontrastów, miasto bezrobotnych proletariuszy i znudzonych drobnomieszczańskich cwaniaczków. Los Henryka, znaczący przełomem w życiu uczuciowym, rozpada się na dwa etapy; pierwszy upłynie pod znakiem walki o materialno-bytowe przetrwanie: młodzieniec zmuszony szukać stancji i zarobku, tuła się po zaułkach robotniczych dzielnic, skazany na niełaskę okrutnego świata, pozostającego we władzy – jak zauważa szybko – jedynej realnej siły, mianowicie pieniądza. Narzucająca się już od pierwszych chwil po wyjściu z pociągu obcość miejsca⁵² kontrastuje z nadziejami, które Henryk

⁵¹ R. Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*. Warszawa 1992, s. 390.

⁵² Charakterystyczny dla Strykowskiego motyw podróży pociągiem, która otwiera nowy etap w życiu, pojawił się już w debiutanckim opowiadaniu, zniszczonym przez autora, o którym mówił on jednak: „bohater jechał do Worochty pociągiem, który skrzyżował się z innym pociągiem. W oknie drugiego pociągu stała piękna kobieta. Opowiadanie kończy się poetycką prozą miłosną, w której jest tęsknota za ujrzaną przed chwilą kobietą, niedoścignionym ideałem” (*Ocalony na Wschodzie*, s. 61).

pokładał w mieście „wielkim i nieznanym”, jako że podróż kolejną skłaniała go do poetyckich uniesień, w których świetle całe wcześniejsze życie jawiło mu się jako „długie przygotowanie do stacji ostatniej, piękne, tajemnicze; cóż dopiero go czeka na końcu” (s. 6). Peregrynację swą do Lwowa traktuje zatem jako przygodę, ale i obowiązek samorealizacji, rozumiany jako aktualizacja uśpionych możliwości rozwojowych, tworzenie samego siebie, niekoniecznie w perspektywie relacji międzyludzkich. Henryk, aspirujący do niezależności, młody, uwrażliwiony estetycznie maturzysta, niedoszły poeta, konsekwentnie postrzega obce sobie otoczenie zgodnie z zasadami duchowej ekspresji, która waloryzuje świat – w szczególności więc jego odczuwanie i ocenę – w perspektywie opozycyjnych kategorii: brzydota–piękno; entropia – energia, skupienie sił witalnych; depersonalizacja, atomizacja – umiejętność znalezienia się w centrum zjawisk. Wyobraźnia Henryka reprezentuje ten paradygmat, który występuje choćby w romantyzmie i gnozie⁵³, a którego istotę stanowi dążenie do uduchowienia i scalenia niekoherentnej wizji świata, rozpadającej się na szereg epistemicznych i ontycznych przeciwieństw. Wizja ta ma charakter ontocentryczny, akcentuje priorytetowe znaczenie dotarcia do pełni i całości jako podstaw wszelkiego istnienia, czy to w porządku indywidualnym, czy społecznym; opiera się na zasadzie jedności podmiotu – poznającego, przeżywającego i działającego – oraz przedmiotu, połączonego z nim tysiącem widzialnych i niewidzialnych, symbolicznych związków; to chociażby *casus* Konrada z Mickiewiczowskich *Dziadów*. Jak postaramy się dowieść w dalszej części tekstu, postawa Henryka Jarosza wykazuje szereg punktów stycznych z postawą, nie tylko tego, romantycznego bohatera.

Pierwszy szereg określeń, konstytuujących ciąg wspomnianych opozycji, stanowią wyznaczniki infernalnego sposobu mityzacji świata⁵⁴. W kontekście tego rozpoznania nie dziwi zatem, iż na plan pierwszy wysuwa się brzydota Lwowa, chaos i nieludzkość panującego w nim zgiełku, degradacja moralna miasta, pustka trawiąca podmiotowość, a nade wszystko niszcząca godność dążącego do niezależności, młodego człowieka. Chłonnemu, nastawionemu na odbiór nie spotykanych wcześniej wrażeń umysłowi narzuca się owa brzydota jako labirynt, miejsce potencjalnego zagubienia, błędzenia:

Usiłował zapamiętać nazwy ulic i zdawało mu się, że kręci się w kółko. Zagubił się w ogromnym, brzydkim mieście. To jest Lwów? To jest Lwów! To ciągle dzwonienie tramwajów, hurkot, trzaskanie wozów ciężarowych o kamienny bruk, prychnanie dymiących samochodów, szare, brudne mury, kręte uliczki pełne spieszących się ludzi, nie widzących nikogo, tylko walizkę. [s. 15]

Brzydota jest tu funkcją zła, zdaje się przejawiać jako „piekło piękna”⁵⁵. Spotykani ludzie, z którymi szukający stacji Jarosz nawiązuje kontakty przypadkowe i daremne, w szczególności robotnicy, są waloryzowani negatywnie, rysowani przezeń w spotworniałych, groteskowych kształtach: dwugarbna staruszka, nie udzielająca schronienia, to „stara ropucha” (s. 16), ludzie we Lwowie są brzydocy i źli („Jacy źli są ludzie we Lwowie!”, s. 16), i to nie tylko dlatego, że traktują

⁵³ Zob. J. Prokopiuk, *Nieba i piekła. Okultyzm, mistyka, demonologia*. Gdynia 2001, s. 83.

⁵⁴ Zob. P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*. Kraków 1998.

⁵⁵ U. Eco, *Historia brzydoty*. Przeł. A. Gołębowska. Poznań 2007, s. 16.

Henryka jak ukrywającego się z walizką przestępcę. Brzydocy są w sposób estetycznie *b e z i n t e r e s o w n y*, przy czym brzydota jest również widzialną ekspresją ich uposażenia moralnego: brzydkie są dziewczęta mijane na ulicy, brzydka jest Wiktoria udzielająca noclegu Henrykowi, brzydocy są robotnicy gromadzący się na ulicy, brzydkie są wreszcie budynki i wystawy sklepów. Od początku zatem odczuwa bohater swoje przybycie do Lwowa nie tyle jako przemieszczenie się na linii horyzontalnych odległości, ile jako *descensus*, wertykalne „zstąpienie” w coraz mroczniejsze, coraz bardziej otchłanne, przerażające obszary społecznego bytu. Owo zstąpienie w otchłań porównuje Jarosz do zapamiętanych wypadków z dzieciństwa, kiedy to demoniczny wuj Gustaw wrzucał go – co umocniło w nim później doznanie czystej wartości życia – do głębokiej wody pobliskiej rzeki, Oporu; w przeciwieństwie jednak do tego, co zachowało się we wspomnieniach, ratunek w postaci silnej wujowej ręki nie nadchodził. Swą nową sytuację odbiera zatem Henryk emocjonalnie, przez pryzmat poczucia wydziedziczenia; to ono, wraz z nieodłączną od niego świadomością utraty dzieciństwa, kojarzonego z Arkadią, utraty bezpieczeństwa, eksponuje najsilniej piekielną proweniencję obrazu miasta. Dotąd żył Henryk „wśród znanych domów, w atmosferze żywych i umarłych, rodziców i obcych, gdzie wszyscy znają wszystkich, [gdzie] można zostać dzieckiem na zawsze (s. 44). Rozczarowanie, smutek, lęk biorą się ze zderzenia cudownych pejzaży dzieciństwa z wizerunkiem aktualnej rzeczywistości, który zaprzecza idealistycznej obietnicy, czyni naiwną samą możliwość jej doczesnego spełnienia. Wrażenie, jakie na Henryku wywarł widok kościoła zamienionego na pasaż handlowy, uzmysławia mu ostatecznie profanację wewnętrznego *sacrum*, skrajną samotność, wytrącenie z międzyludzkiej przestrzeni wzajemnej przynależności. Sytuacja ta odczuwana jest jako balansowanie na krawędzi, na granicy światów, uwięzienie w przejściu między dzieciństwem a dorosłością, uniemożliwiające odczuwanie tożsamości jako kontinuum, ciągłości pozostającej w fazie rozwoju. Człowiekowi przypisane jest bowiem pragnienie „środka” – inicjacyjnej zmiany – które w przypadku Henryka nie ma szansy się na razie spełnić:

Poczuł nagle swą samotność tak ostro jak nigdy i koniec beztroiski bądź co bądź, i całą bezradność. Stało się to nagle. Przeszył go ból, jak w dzieciństwie od niezaluzowanej krzywdy. W domu był dzieckiem, Heńkiem, na ulicy w Oporcu wołano go po imieniu. Twarze codzienne ustaliły się, zrozumiałe jak szyby, przez które można zajrzeć do środka i znaleźć codziennie to samo. [...] Na obczyźnie człowiek przestaje być. Opada go strach. Przestaje być czyimś dzieckiem. Wśród znanych domów, w atmosferze żywych i umarłych, rodziców i obcych, gdzie wszyscy znają wszystkich, można zostać dzieckiem na zawsze. [...]

Wystawy przeładowane futrami, aparatami fotograficznymi, porcelaną i srebrem były brzydkie. Nie zaciekał go nawet widok starego Lwowa namalowany na szkle pod sklepieniem. Nie szukał zawieszzonego w dzieciństwie cudownego rusztowania. Wyszedł smutny, jakby teraz, tutaj dopiero stracił dzieciństwo. [s. 43–44]

Dzieciństwo jako wartość autoteliczna stało się dla Henryka znakiem utraty samego siebie, utraty tożsamości, której śladem jest duchowa pustka, przeczcucie nieszczęścia, rozpacz. W romantyzmie dziecięctwo rozumiane jako stan naturalności, harmonii z bytem, bezrefleksyjnego szczęścia funkcjonowało jako raj przeszły i niemożliwy. Tak postrzegane przez bohatera jest czynnikiem sprawczym w rozpoznawaniu „nieszczęśliwej świadomości” wewnętrznym rozdartego, wyobcowanego indywidualisty, który owej Arkadii ciągle dotyka, lecz jedynie w marzeniu. Utrata dzieciństwa przy równoczesnej niemożności wejścia w kolejną fazę

duchowego rozwoju znamionuje Orcia, „czarcio-anielskie dziecko” zawieszane między przeciwnymi biegunami bytu. Wygnańcem z Arkadii – wygnańcem nieba straconym przez złego Boga na ziemię – staje się natomiast Hrabia Henryk, ten, który „potrafi udać Anioła chwilą, nim zagrzeźnie w błoto, nim jak płaz pójdzie czołgać i zadusić się mulem”⁵⁶. Hrabiego Henryka – poetę – w Jaroszu odkrywa Witold Adler, ironicznie identyfikując jego wczesną twórczość:

Wierszyki. Helena pokazywała mi list od was. Z jakimś wierszykiem. Coś tam było o gwiazdach nad głową, o Arkadii z twarzą... od święta? Tak? [s. 111]⁵⁷

Rozdźwięk między poezją a prozą, niebem a ziemią, *sacrum a profanum* staje się już nieodłączną „przypadłością” Henryka, pokrewną tej, która zgubiła jego romantycznego imiennika. Funkcją infernalnego postrzegania zjawisk jest też wspomniana wcześniej atomizacja, depersonalizacja, dewaloryzacja zjawisk świata zewnętrznego, niemożność usytuowania się w centrum, przerzucenia duchowego pomostu między sobą – własnym „ja” – a światem:

Coraz więcej ludzi spacerowało na skwerze i na chodniku oświetlonym dużymi wityrami. Wychodzili zewsząd, z bram, z kina „Palace”, ze sklepów i płynęli czarną rzeką na wszystkie strony, znikali w poprzecznych ulicach, ciemniejszych od głównej arterii, jasnej prawie jak w dzień od lamp łukowych wysoko zawieszonych, od oświetlonych okien wystawowych z czerwonymi i niebieskimi neonami. [...]

Jak można sobie dać radę w takim mieście! [s. 18]

Pozbawiony snu, odpoczynku Henryk obserwuje miasto niejako spod przykniętych powiek, świat percypowany przez niego to głównie świat pozazmysłowy: „słyszany”, szeptany, głuchy. Co rusz wydaje mu się, że śni na jawie; zachęcany przez ludzi udzielających mu gościny do tego, by się położył, wybiera często pozycję siedzącą – pozycję nieufnego obserwatora, krytycznego widza, zawsze gotowego do wyjścia, do ucieczki. Świat, oddzielony od człowieka niewidzialną ścianą, kurtyną, od której odbija się wszelki głos, jawi się jako świat zerwanych międzyludzkich więzi, świat ugruntowujący w każdym samotność, wyzwalający zwierzęcy strach, *horror vacui* – osaczenie pustką:

Z pojedynku z losem wracał co dzień pokonany, świat był głuchy jak pustynia. Ludzie byli głusi. Nie znalazł się ani jeden człowiek, który by się odezwał. Głucha ściana. [s. 76]

Przestrzeń urbanistyczna wyłania się konsekwentnie z mroku; portretowana w ciemnych barwach, jest przedłużeniem wewnętrznej przestrzeni złamanego losem człowieka; wejściem w ciemność kończy się przyjazd do Lwowa, ciemne są zaułki ulic, korytarze nieprzyjaznych domów. Jesienne szarugi, mgły, pogłębiają nadto ponurą atmosferę miasta. Dominuje żółć, sztuczne światła lamp, zgaszone barwy natury i ziemi. W tradycji żydowskiej żółć jest barwą chtoniczną, symbolizuje zdradę, melancholię, cierpienie i śmierć. Dodajmy na marginesie, iż w niektórych krajach w średniowieczu zmuszano Żydów do noszenia żółtego

⁵⁶ Z. K r a s i ń s k i, *Nie-Boska komedia*. Wyd. 8, zmien. Wstęp M. J a n i o n. Oprac. M. G r a b o w s k a. Wrocław 1965, s. 4. BN I 24.

⁵⁷ Porównajmy stosowny *passus* w *Nie-Boskiej komedii* (*ibidem*, s. 3): „Gwiazdy wokół twojej głowy – pod twoimi nogi fale morza – na falach morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły – co ujrzysz, jest twoim – brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą – niebo jest twoim – chwale twojej niby nic nie zrówna”.

kapelusza, płaszcza, żółtej łąty na odzieniu, co symbolizować miało Judaszową zdradę⁵⁸. Jedyłą nadzieję na dostąpienie wysepki piękna w tym morzu wszechogarniającej brzydoty i kłamstwa stwarzał jeszcze uniwersytet:

twarzą w twarz z kwietnikiem stał gmach drugi po teatrze, też jakby cały wyciosany z jednego kamienia, z kolumnami, rzeźbami wcielającymi cnotę lub marzenie, wspaniałymi, nie na miarę codzienności. Gdy [Henryk] wyjeżdżał, myślał spotkać ludzi z wieńcami na głowie, jakby kupił bilet do Hellady. Wczorajszy brzydki Lwów! A dziś ten ogród jezuicki, ten gmach uniwersytetu! Jakie to piękne!... Serce się nie ulęknie, gdy dzienna gwiazda nad głową, gdy kwiat pachnie pięknie, choć ludzie z duszą surową, choć to nie Arkadia z twarzą od święta, choć nikt nie spamięta...choć... [s. 40]

Ale i to wrażenie okaże się tylko złudą, gdy bohater dostrzeże studentów załodniających korytarze gmachu, nasuwających mu czytelne skojarzenia z mieszkańcami zaświatów: „W jasnych prochowcach wyglądają jak duchy o pergaminowych twarzach. Jedni stoją i cmią papierosy” (s. 41)⁵⁹. Tę skłonność do poetyzowania, teatralizacji życia, przypisywania Helladzie cnoty wiecznotrwałego szczęścia, postrzegania rzeczywistości w kategoriach brzydoty i piękna, a także do nadawania zmieniającym się wizerunkom dodatniej lub ujemnej wartości ontologicznej odziedziczył Henryk Jarosz w spadku po Hrabim Henryku, bohaterze *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego⁶⁰. Wspomniane tu cechy, ale też podatność na uwiedzenie, urzeczenie abstrakcyjną ideą, na oddziaływanie utopijnego mitu, pogarda wobec przymusu pełnienia mieszczańskich ról, funkcja kobiety-widma i fascynacja powierzchownym pięknem, oderwanie od rzeczywistości, wtrącenie w otchłań historii ogarniętej rewolucyjnym szaleń, dążenie do bohaterstwa, przy jednoczesnym uwiązaniu woli – wszystkie te i inne elementy, tkwiące w paradygmacie losu Hrabiego Henryka, staną się tu probierzem ideowym fabuły powieści i konstrukcji losu jej głównego bohatera, a w konsekwencji zadziałają jako tragiczne przesłanki jego dążenia ku zagładzie.

Podobny jest zresztą mechanizm kreacji postaw obu bohaterów, znaczony rozdziwieniem między wolnością w marzeniu a tępą, ograniczającą rzeczywistością. Henryk Jarosz, przewijający się przez salony Adlerów, Blumenthalów, Horbachów, w coraz większym stopniu gardzi zgrzebną, lumpenproletariacką rzeczywistością, wprzęgniętą w ciężkie okowy domowego życia. Porównajmy:

⁵⁸ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 506.

⁵⁹ W *Ocalonym na Wschodzie* (s. 62) zwierzał się Strykowski z takiej właśnie percepcji świata uniwersytetu: „Te tłumy studentów na korytarzach, które czekały pod drzwiami wydziałów humanistycznych [...]. Dyrektor biblioteki uniwersyteckiej o tych tłumach mówił »Dzicz, najazd dziczy«”; „Ci uczniowie jeszybotów snuli się po nie swoim świecie jak cienie, nie wiadomo, do jakiej rzeczywistości przynależni, z tomikami do niedawna trefnych ksiązek pod pachą”.

⁶⁰ Jak czytamy w *Ocalonym na Wschodzie* (s. 160), romantyzm, postawa romantyczna stała się literackim *credo* autora:

„Wyniosłem ją [tj. postawę proromantyczną] [...] ze studiów u profesora Kleinera na uniwersytecie lwowskim. Ale zwyciężyło długoletnie obcowanie z literaturą wywodzącą się z *Sturm und Drang Periode* z utworów Schillera i Goethego. Imponował mi obraz samotnego bohatera gardzącego miernotą. [...]

[...] mój reb Tojwie z *Głósów w ciemności* jest bohaterem, mniemam, romantycznym. Nie kochałem człowieka, ale jego romantyczną pasję. Jest to sprawa skomplikowana, jak przystało na romantycznych bohaterów, wstyd się dzisiaj przyznać, bajronicznych. A ja jako autor jestem raczej pogrobowcem romantyzmu”.

Za ścianą matka uspokajała płaczące dziecko. Życie wciśnięte w ściany obcego domu, ściszone i rozmarzające jak fortepian w sąsiednim mieszkaniu, było wszędzie takie samo. Blei tam czeka i pije herbatę zaparzoną przez Żabcię. Komu to potrzebne? Dach nad głową, Boże, i to już wszystko? Przypomnił sobie: aż siwizna rzuci białą zasłonę (jak to wczoraj pod kamiennym kopcem), białą zasłonę jak całun, pod którym ciebie widzę. Ty milczysz, Tamaro... [s. 182]

Od dnia ślubu mojego spałem snem odrętwiałym, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce – świat cały jakoś zasnął wokół mnie na podobieństwo moje – jeździłem po krewnych, po doktorach, po sklepach, a że dziecię ma się mi narodzić, myślałem o mamce⁶¹.

„Ciągoty” Hrabiego do wzniosłości weryfikuje rzeczywistość, która sprowadza niepokornego kochanka „na ziemię”, ale katalizatorem jego grzesznych dążeń jest również Orcio: rozpoznany w kalectwie, ułomności dziecka los ojca pozostaje na zawsze pęknięty – przypisany ziemi, lecz i wydarty niebu. W *Czarnej róży* szatańskim odzwierciedleniem losu Henryka Jarosza jest sytuacja Janusza – ułomnego brata Amelii, pozbawionego woli i chęci do życia, pogrążonego w nastroju samobójczym, ufającego – mimo kalectwa – tylko biologicznemu instynktowi przetrwania. On to demaskuje jałowość, czczość roszczeń pocieszającego go Henryka, odkrywa w nim pokrewną duszę, odsłania ironiczny wyrok losu – stagnację, niezmienną, podsumowuje plany Henryka „zabrania się do nauk na przyszły rok”: „Ani na przyszły, ani pozaprzyszły” – mówi (s. 185). Janusz jest dla młodego poety jeszcze jednym uosobieniem martwoty, beznadziei, nierealistyczności dążeń.

Mimo pogardy żywionej do mieszczańskiego sposobu życia – jako symbolu stagnacji, śmierci – próba funkcjonowania w przeklętym mieście staje się dla Henryka walką o podmiotowość, tożsamość, o własne „ja”, o ratunek przed ciężką materialnością świata, zachowanie okruszków duchowego jądra, resztek wyniesionej z dzieciństwa idealistycznej wiary. Walkę tę – z zewnętrznymi, ale jak się okaże również wewnętrznymi siłami rozpadu, rozczłonkowania, depersonalizacji – ostatecznie Jarosz przegra, czego dowodem staje się nieudana próba samobójcza⁶². Przegrywa, gdyż nie ma w owej „walce” świadomego ukierunkowania woli – jest powracający schemat ucieczek i powrotów do miejsc już odwiedzanych, jest zdanie się na zrządzenia Opatrzności, na szczęście, na życzliwość przypadkowo spotkanych ludzi, którym Henryk nie daje nic z samego siebie. Przyjaciele postrzegają w nim egoistę – Zbyszek wprost twierdzi: „ty byś nikomu nie pomógł” (s. 58). Oporzecki Orfeusz, młody, dojrzewający duchowo Henio, który podobnie jak jego

⁶¹ K r a s i ń s k i, *op. cit.*, s. 11–12.

⁶² Godny odnotowania w tym miejscu – na prawach kolejnej intertekstualnej dygresji – staje się fakt, iż bohater przybywa do celu uzbrojony w książkę, którą dała mu na drogę zamożna protektorka, pani Helena: *Duszę zaczarowaną* R. R o l l a n d a. O wpływie literatury francuskiej na światopogląd twórczy Strykowskiego, tłumacza *Śmierci na kredyt* L.-F. C é l i n e’ a, pisano wiele, tu warto byłoby przypomnieć intymne wyznanie pisarza w *Ocalonym na Wschodzie* (s. 245): „Kiedyś byłem pod silnym wrażeniem dekalogii *Jana Krzysztofa*. Ale to minęło, kiedy wpadł mi w ręce polski przekład powieści Romain Rollanda. [...] Szlachetny Romain Rollandzie, wybacz, że nie mogłem cię czytać jak dawniej z wypiekami na twarzy”. Bohaterka *Duszy zaczarowanej*, niesiona falą życia, w obliczu spotykających ją przeciwności ze strony wrogiego losu i społeczeństwa, nie mogąc opanować sprzeczności tkwiących w jej naturze, podejmuje nierówną walkę o godność, o zachowanie aksjologicznej podstawy życia, o życie wreszcie (Anetka samotnie wychowuje syna). Henryk Jarosz nie okazuje się jednak pilnym uczniem Rollanda, lekturę odkłada na półkę w geście znużenia.

twórca, pragnąłby na swej drodze spotkać literackiego mistrza (dla Strykowskięgo, studiującego we Lwowie polonistykę, był nim Juliusz Kleiner), nie jest w stanie – jak Anetka, bohaterka *Duszy zaczarowanej* Rollanda – „zaczarować” świata, ponieważ zwyczajnie nie ma mu nic do zaoferowania: zmuszony zderzyć się ze zjawiskami generowanymi przez ów wrogi mu, obcy, wielkomiejski porządek, podejmuje próbę zrozumienia reguł nim rządzących, co w połączeniu z koniecznością zapewnienia sobie za wszelką cenę minimum egzystencji czyni go uległym władzy... przypadku. Przypadek jako przeklęta, szydercza determinanta – irracjonalna siła napędowa ludzkiego losu; o losie mówi bohater zresztą dużo i chętnie:

Jeszcze jej pokaże! Jakkolwiek potoczy się los... [s. 37]

Wierzył w swój los. [s. 75]

Z pojedynku z losem wracał co dzień pokonany [...]. [s. 76]

Romantyczny los jako alienująca się, przekraczająca świat, człowieka, metafizyczna potęga. Nie ulega wątpliwości, że Jarosz ma do własnego losu ambiwalentny stosunek: los ten tłumaczy tu – podobnie jak w *Nie-Boskiej komedii* – „antytetyczna synteza” amoralności perfidnego *fatum*, które wyszydza ludzkie intencje i starania, i ukrytej sprawiedliwości, dającej poczucie wznoszenia się, mimo trudności, ku szczytom ideału; to irracjonalnej chaotyczności przypadku i jego dziwnej logice zawdzięcza Jarosz fakt, iż spotyka ludzi w konkretnym momencie najbardziej mu potrzebnych. To przypadek stawia na jego drodze osoby – mężczyzn i kobiety, którzy pełnią funkcję jego realnych i duchowych przewodników. Otwierają oni przed zdezorientowanym bohaterem kolejne kręgi piekielnego wtajemniczenia: szantażysta Blei i jego synek nieuk, który zatruwa zapal edukacyjny Henryka, fałszywa Żabcia, udzielająca mu noclegu za ostatnią koszulę, Cesia komunistka, odkrywająca świat policji, więzień, kryjówek, świat krwawo tłumionych manifestacji, ale też ciągłego lęku o życie; w końcu tajemniczy Bukowiecki, wysłannik mrocznego świata lwowskich suterren i prostytutek. W porażonym nędzą, nienawiścią i apatią przedwojennym świecie nie ma miejsca na zwykłe, wolne od podejrzeń międzyludzkie relacje, nie ma miejsca na szczerość, zaufanie czy miłość, będącą więzią wyrosłą ze wspólnoty doświadczeń. Ale więź ta zanika głównie w przeświadczeniach Jarosza, bezustannie teatralizującego i odgrywającego swe przeżycia, w tym zwłaszcza te miłosne, naznaczone sakrą inicjacyjności, rangą wtajemniczenia.

W przypadku bowiem tego bohatera inicjacja nie wynosi go ku pełniejszemu, bogatszemu aksjologicznie życiu: przeciwnie, degraduje. Inicjacja erotyczna, której doświadcza Henryk za sprawą przypadkowo spotkanej Stasi, podobnie jak zetknięcie się przez Hrabiego Henryka z „prawdziwą” kobietą w osobie Żony, pozostawia poczucie zbrukania, odrazy fizycznej i pogardy wobec siebie:

Jeszcze dziś rano, jeszcze parę godzin temu był innym człowiekiem. Sobą. Teraz jest małym, nędznym, słabym gówniarzem. Przypadkowa, brzydka kobieta zrobiła z nim, co chciała. Obca kobieta, nieznana kobieta! I tak już będzie na zawsze, że właśnie z nią... [s. 56]

Przypomnijmy, iż szlak Hrabiego Henryka wiódł poprzez stadia coraz głębszego niejako „upadku w rzeczywistość”, postrzeganego jako ucieczka od przeznaczenia złożonego w rolach przez niego pogardzanych, jednak akceptowanych społecz-

nie i kulturowo. Znakami infernalnego statusu bohatera dramatu romantycznego są bezdomność, absolutna samotność, pogrążenie w rozpacz, niemożność rozpoznania winy, niejedno doświadczenie duchowej śmierci. Uderzająca jest bierność zarówno Męża, jak i Henryka Jarosza – bezradność, ciągle pozorowanie czynu, niemożność prawdziwego, autentycznego zaangażowania się, powracanie do punktu wyjścia, „kołowanie w miejscu”, syndrom rozmijania się intencji i skutków działania, owo wieczne „za późno” jako objaw ironii losu. Bohater Strykowskiego w liście do ukochanej pisany z więzienia zaczyna świadomie analizować własną sytuację:

Rozglądam się ze zdziwieniem, bo wszystko odbyło się bez mojej ingerencji. Jak żdźbło prądowi dałem się unieść biegowi zdarzeń i przypadkowi. Nawet moje pierwsze poznanie kobiety wynikało wbrew mojej woli. Sądzę, że będę to musiał kiedyś odpokutować. [s. 336]

Bezdomność Henryka Jarosza staje się coraz bardziej dosłowna, coraz bardziej przerażająca i destrukcyjna, wymowna jest zwłaszcza scena zaprzędania się żadnej zysku handlarce za ostatnią koszulę – akt nieodwołalnej inkluzyj w piekło. Pod naporem rzeczywistości pękają wówczas ostatnie kłamliwe iluzje: mit domu rodzinnego, arkadii zostaje obnażony przez śmierć matki; analogicznie do postępowania Męża, który spóźnia się na chrzest własnego dziecka, w onirycznej scenarii oddając się pokusie śmierci, Henryk, bohater *Czarnej róży*, miał jechać na pogrzeb do Oporca, pogrążony w rozpacz aranżuje własne samobójstwo, *nomen omen* w pokoju zwanym przez przyjaciela „trumną z wygodami” (s. 223). Deziluzji ulega również mit roboty dziennikarskiej; przyciśnięty koniecznością znalezienia jakiegokolwiek pracy zostaje – przypadkiem znowu – zwerbowany do redakcji nacjonalistycznego, antysemitckiego, brukowego pisma, redagowanego przez najbardziej radykalny w swych prawicowych przekonaniach (faszyzujący) odłam lwowskiej inteligencji, a wychodzącego pod obłudnym i nie mającym wiele wspólnego z prawdą tytułem „Sprawiedliwość”. Wykorzystywany przez mocodawców, pełni nie licujące z jego oczekiwaniami funkcje: gońca, akwizytora, korektora, wreszcie – niedoszłego intryganta i szantażysty. Jako uświadomiony proletariusz domaga się – bezskutecznie – godziwych warunków płacy i zatrudnienia. Piętnowanie na łamach pisma, jak powiada Horbacz, „wszelkiej niemoralności” społecznej (s. 122) staje się jedynie przykrywką dla wzniesienia konfliktów, posługiwania się szantażem i prowokacją oraz wygrywania tą drogą partykularnych interesów.

Niedoszło do skutku, bo kreowane na modłę romantyczną samobójstwo bohatera już stanowi szczyt rozpacz, degradacji duchowej, pogrążenia się w wewnętrznym piekło – dezintegracja życia duchowego, rozpad celów idzie w parze z metamorfozą wyglądu Jarosza, coraz bardziej upodabniającego się do istoty z zaświatów, „żywego obrazu piekła na ziemi”⁶³. Porównajmy dwa cytaty; najpierw fragmenty monologu bohatera *Czarnej róży*:

Nic nie potrzebuje, nic nie potrzebuje, nic nie chce. Po co żyje? Czego chce? Do czego zmierza? Żabcia wyrzuci go. Gdy znajdzie się znów bez dachu nad głową, zrobi ze sobą koniec. [s. 176]

⁶³ Zob. K r a s i ń s k i, *op. cit.*, s. 26: „Czyż na to piekło mnie wypuściło, bym trochę dłużej był jego żywym obrazem na ziemi?”

W przejściu ujrzał swe odbicie w lustrze wiszącym nad komodą. Był żółty prawie tak jak Janusz. Od padającego z sufitu światła? Przeraził się: jakie podbite oczy! [...] Jakie blade usta! A nos wyostrzony jak u trupa. [s. 180]

Analogię do tego sposobu postaciowania odnajdziemy również w *Nie-Boskiej komedii*, w monologu Męża:

odkryłem – próżnię grobową w sercu moim – znam wszystkie uczucia po imieniu, a żadnej żądy, żadnej wiary, miłości nie ma we mnie – jedno kilka przeczuciów krąży w tej pustyni – o synu moim, że oślepnie – o towarzystwie, w którym wzrosłem, że rozprzęgnie się – i cierpię tak, jak Bóg jest szczęśliwy, sam w sobie, sam dla siebie⁶⁴.

Owo trwanie w stanie zamkniętej, wydrażonej egzystencji, pozbawionej wewnętrznej treści, przełamuje przypadkowo poznana kobieta. Nie realna, jak Stasia, „kobieta z gliny i błota”, lecz kobieta-marzenie, nieosiągalna, zarówno idealna, jak zmysłowa: córka właściciela upadającej fabryki, o nieprzypadkowej skądinąd nazwie „Laokoon”, piękna brunetka: Żydówka, Tamara Blumenthal. Ironią losu jest choćby to, że Jarosz poznaje Tamarę właśnie wtedy, kiedy przychodzi zasantażować jej ojca – romantyczna miłość operuje kontrastem *profanum* i *sacrum*, mistyfikuje prawdę, wikła w grę z rzeczywistością. Odtąd narzędzie brudnego szantażu staje się środkiem wiodącym do ocalenia Tamary: bohater pragnie wykraść kompromitujący ją dokument od dotychczasowego pracodawcy. Poznanie Tamary, aktywistki zaangażowanej w działalność komunistyczną, oznacza *descensus* w ostatni, historyczny, najbardziej niebezpieczny krąg piekielnej inicjacji, świat „podziemny”, „ukrywający się”, zstąpienie w rzeczywistość ogarniętą ideologicznym, przedrewolucyjnym wrzeniem. Nie pozwalająca się do siebie zbliżyć, dumna i niepokorna panna kusi swym pięknem młodzieńca podobnie jak zjawia Dziewicy kusiła Hrabiego Henryka – powtarza się ta sama strategia oddaleń i zbliżeń, rozczarowań i nieodpartych wezwań. Kiedy wyraźnie odtrąca swego upartego wielbiciela, ten gotów jest nawet popełnić samobójstwo. Przepędzony przez ojca Tamary, wzgardzony przez dziewczynę, przeżywa krótkie okresy rozpaczliwych załamań, by znów gonić za swym majakiem, poetyzując przy tym tę daremną miłość, „układając dramat”:

To wiem na pewno i to mogę ci wyznać, że cierń ten jak kolec róży na cienkiej lodydze pozostanie na zawsze w mym sercu, aż siwizna... aż siwizna... rzuci białą zasłonę jak całun, pod którym ciebie widzę. Ty milczysz, nadziejo, ty... [s. 180]

Opozycja dziecięctwa i starości, metafora łączącego skrajne jakości wędnącego kwiatu uwarunkowała paradoksalny byt małego Orcia. Z kolei Tamara jest ucieleśnieniem romantycznego marzenia: było ono formą odwrócenia się od rzeczywistości, konsekwencją niezgody na to, co dane tu i teraz. Jako zakwestionowanie tego, co jest, mogło być transferencją wizji w czasie, mogło być także przenoszeniem się w przestrzeni, opuszczaniem miejsca danego tu i teraz – w pogoni za nieznanym, lecz wyobrażanym *g d z i e i n d z i e j*⁶⁵.

Już pierwsza wędrówka ku Tamarze przypomina do złudzenia Hrabiego Hen-

⁶⁴ *Ibidem*, s. 44–45.

⁶⁵ Zob. M. J o c z o w a, *Marzenie romantyczne*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław 1991, s. 534.

ryka peregrynację w górskim krajobrazie – córka Blumenthala zamieszkuje bowiem lwowską dzielnicę Zniesienie:

Śliska od deszczu ścieżka prowadziła między doły świecące czarną wodą. Skręcił w lewo na twardszy grunt. Wyszedł na szutrem usypaną drogę. Na różnych wysokościach świeciły okienka, jak w górach. To było Zniesienie. W nocy wyglądało jak wieś podkarpacka. Droga prowadziła w dół, a potem zakosem znowu w górę. Gdzieś w dole szemrała woda. Po niebie sunęły ciężkie chmury, ale deszcz nie padał. [s. 168]

Tytułowa czarna róża to, oczywiście, zimna i nieugięta panna Blumenthal⁶⁶: pod wpływem tej fascynacji Henryk zapisuje się do partii, otrzymując pseudonim „Róża”. Jednak postać Tamary – sam jej status – jest w powieści konstrukcją wielopiętrową, odwołującą się do różnych systemów znaczeniowych. Nad realistyczną funkcją bohaterki jako prowodyrki rozwoju akcji – wszak odradzająca się wciąż miłość do Tamary stanie się jedynym bodźcem działań Henryka i jedynym powodem jego urzeczenia komunizmem – ciąży funkcja symboliczna, urzeczywistniająca się poprzez nawiązanie do literackiej tradycji i do mitu: czarna róża bowiem jako synonim niemożliwego (nie ma czarnych róż) jest symbolem utopii, czegoś nieosiągalnego. Zapożyczona jako literacki topos z wiersza Ronsarda, z jednej strony desygnuje, jak wspomniano wcześniej, jałowość cierpienia jako wyłącznej treści życiowej Henryka, z drugiej – jest symbolem oderwanego od rzeczywistości marzenia o szczęściu ludzkości, sprzężonego z ideałem miłości romantycznej. Jak wyznał po latach Strykowski w *Ocalony na Wschodzie*:

Religia skłania człowieka ku Dobru, chce go uczynić świętym. Mojżesz pragnął lud swój, niewolników wyprowadzonych z Egiptu, uczynić narodem kapłanów i królów. Lenin zamierzał zamieniać narody świata w Międzynarodówkę Niewolników⁶⁷.

Żydzi wierzyli w Lenina jak w Mesjasza, trudno dziwić się zatem, że na tej duchowej dyspozycji pozbawionego ojczyzny narodu wybranego korzystali – werbując członków – działacze KPZU. To jedno. Zarazem Tamara, obiekt pasji Henryka, staje się jego muzą, natchnieniem i przeznaczeniem: jest Eurydyką. W przekonaniu Henryka – co podkreślił już Maciąg – miłość ma realizować głęboką duchową komunie: Tamara to nie kobieta, Tamara to ucieleśnienie ideału, idei.

Tutaj powieść [...] odwołuje się do symboliki romantycznej, tej, która nie wytrzymała próby czasu [...], i na tle krytycznego obrazu życia i polityki snuje się wzniosła mitologia kobiety szafarki wszelkiego szczęścia⁶⁸.

Miłość Orfeusza do Eurydyki, a Hrabiego Henryka do zjawy „Dziewicy-trupa”, podobnie jak miłość do komunizmu wyrasta z próżni – ideowej, myślowej, *de facto* również uczuciowej, jeśli przyjąć, że uczucie jest tu tylko pozą, projekcją własnego, lepszego „ja” – ekstrapolacją marzeń o nieskażonej, czystej naturze

⁶⁶ Trafną charakterystykę Tamary przedstawił w swej recenzji Braun (*op. cit.*, s. 5): „przyjrzymy się, kto to jest Tamara. Dziewczyna trzeźwa, sprytna. Typ fanatyczki bez ciepłych, ludzkich cech. Już w pierwszej rozmowie, kiedy Henryk zaczyna paplać, obcina go: »Za dużo pan mówi«. O ojcu, który dla niej oddał majątek: »Nie pochlebiaj mojemu staremu. To taki sam wyzyskiwacz jak inni«. Ot, choćby dyskusja w cukierni, z Sulikowskim: (»...trockiści, renegaci są najgorsi, jeśliaby trzeba było, nie zdrząłaby mi ręką...«, »wahający się Hamleci zabili Kirowa«)”.

⁶⁷ *Ocalony na Wschodzie*, s. 95.

⁶⁸ Maciąg, *loc. cit.*

człowieka. „Miłość do Tamary jest symbolem dążenia do doskonałości tworzonej nie z autentycznego budulca, ale wyczarowanej z marzenia i formułek”⁶⁹. Stąd jedynym bodźcem dla dalszego rozkwitu uczucia staje się – na razie dokonująca się tylko dla świata – śmierć społeczna platonicznej kochanki oporzeckiego Orfeusza, „ukąszonej przez komunizm”; całkowite rozdzielenie kochanków następuje z chwilą wspólnego aresztowania przez lwowską policję na skutek nie do końca czytelnej zdrady towarzyszy.

Lwowskie więzienie Brygidek, do którego trafia Henryk, a którego „wygody” poznał również Strykowski, stanowi ostatni, najmroczniejszy, najniżej w symbolicznym sensie usytuowany krąg piekielnej inicjacji, swoiste „Okopy Świętej Trójcy”, miejsce najgorętsze pod względem zacierzenia ideowego. W przestrzeń tę zstępuje Henryk z pełnym przekonaniem o możliwości odnalezienia i ocalenia Tamary, albowiem już wcześniej czynił w środowisku „Sprawiedliwości” starania o widzenie z ukochaną. Wtedy to po raz pierwszy porównany zostaje do Orfeusza:

- Orfeusz – zaskrzeczał nagle mecenas Łużycki. – Przed zakończeniem śledztwa? To niemożliwe. To tak, jakby się pan chciał dostać do Hadesu.
- Za dziesięć tysięcy w Polsce wszystko jest możliwe. [s. 269]

Rozdźwięk między wysoką, orficką ideą a rzeczywistością pogłębia się dramatycznie: dystansując się od szczegółowych analiz, wystarczy tylko nadmienić, iż pobytowi bohatera w więzieniu towarzyszy nadal romantyczny sztafaż, przybierający karykaturalne rysy, np. walka ze szcurem jako figura bohaterskiego czynu, kara w ciemnicy. Równocześnie, po pierwsze, pękają z hukiem ostatnie sztańce iluzji (czego Henryk, zaślepiiony miłością i wiarą, zdaje się nie widzieć): mit o jedności i braterstwie komunisty z ludem, mit o wierności i wsparciu towarzyszy i wreszcie mit o wierności wyidealizowanej kobiety, która *de facto*, będąc już na wolności (wykupiona z więzienia dzięki wsparciu finansowemu ojca), zdradza Henryka, zarzucając mu „inteligentki sentymentalizm”, a następnie w środowisku działaczy upublicznia adresowaną tylko do niej intymną korespondencję. Po drugie, co bodaj ważniejsze, demaskacji, wypaczeniu ulega wskrzeszony w warunkach więziennego oporu mit romantycznego bohaterstwa, cierpiętnictwa dla sprawy i mit ofiary. W mentalności komunisty uobecnia się dialektyka: „podłość lub bohaterstwo”, pozbawiona alternatywy. Z jałowym w skutkach uporem iluzję tę bohater w sobie podsyca, nękaną świadomością, iż towarzysze poza więzieniem ów mit podtrzymają za wszelką cenę, nawet za cenę prawdy, że on jako więzień, wbrew panującym pogłoskom, nie był torturowany. W rzadkich przebłyskach autorefleksji Henryk upada coraz niżej, zdając sobie sprawę z nierealności dążeń, daremności „śpiewu” Orfeuszowego, z utraty sensu życia:

- Trupie powietrze jeszcze bardziej mdliło niż przedtem. Wszystko straciło sens. Nigdzie nie było punktu oparcia. A więc Tamara miała rację. Jeśli jej nie ma, wszystko przestaje istnieć. Jestem nikczemny, przypadek sprowadził mnie na tę drogę i cała moja ideologia jest wtórna. Gdyby go przynajmniej zmasakrowano, jak Cesię Jabłońską, byłby godny Tamary [...]. [s. 375]

Jednak poemat swój układa dalej, zstąpiwszy na drogę, z której nie będzie już odwrotu. Wypuszczony nagle na wolność, nie wie – poza jednym: by odszukać

⁶⁹ Sa f j a n, *op. cit.*, s. 7.

Tamarę – co z tą wartością odzyskaną począc. Głuchy na filozoficzne argumenty doktora Thiela oraz życiowe rady mądrego wuja Gustawa, poszkodowanego w fabryce robotnika, uzmysławiającego mu szybowanie w abstrakcji, przyjmuje w końcu sofistyczną wykładnię tajemniczego towarzysza, który niczym Mefisto zjawia się u jego szpitalnego łóżka. Biorąc odąd przypadek za dialektyczną konieczność, pogardziwszy ukształtowanym przez Rollanda światopoglądem pani Heleny, wierzącej „w człowieka i przyszłość”, odtrąciwszy też miłosierdzie i współczucie wiodące do „zatarcia granic walki klasowej”, Henryk przechodzi z pozycji Pankracego na bezkrytycznie wrogą wszelkim innym przekonaniom pozycję Leonarda. Tym samym utwierdzi się ostatecznie w swej nieprzejednanej, zgubnej postawie, dokonując wyboru, który zaciąży bezwzględnie na jego życiu.

Końcowe sceny powieści nawiązują wprost do mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Zasięgnawszy informacji o ucieczce Tamary do Związku Sowieckiego, Henryk postanawia podążyć jej tropem w głąb wielkiego, zmitologizowanego przez komunistów kraju. Jeśli pobyt w więzieniu oznaczał eksplorację ziemskiego piekła, to samotną, ryzykowną podróż do Sowieckiej Rosji porównać by można do wkroczenia w ostatnie, apokaliptyczne stadium rozwoju świata, które zaistniało po śmierci Pankracego, w wymiarze indywidualnym zaś oznaczałoby to wkroczenie w fazę liminalną⁷⁰, poprzedzającą wymarzony etap „rajskiego szczęścia”, *de facto* jednak – podjęcie nieświadomej decyzji o śmierci, rezygnację z wszelkiej nadziei. Do granicy polsko-sowieckiej towarzyszy Henrykowi kochająca go platonicznie kobieta, Stasia; tam czeka już nań opłacony przewoźnik, który niczym Charon zabiera go na drugą stronę życia, do krainy, gdzie milknie wszelka nadzieja:

Lódka powoli przecinała rzekę w poprzek. Powoli posuwała się po czarnej wodzie. Niebo też było czarne. Ani jednej gwiazdy. To dobrze. Mam szczęście. Jeszcze parę chwil. Parę tylko chwil... [s. 503]

Można się jedynie domyślać dalszego losu bohatera – z pewnością podjął go sam Strykowski, który przekroczył granicę polsko-radziecką w 1939 roku, decydując się na tułaczkę obfitującą w szereg bolesnych, traumatycznych doświadczeń. Jednak mentalna podróż pisarza na Wschód zakończyła się dopiero u progu lat sześćdziesiątych, wraz z publikacją *Czarnej róży* i oficjalnym złożeniem w 1966 roku partyjnej legitymacji. Jedyna to w polskiej literaturze powieść, w której za sprawą ukrytego głęboko w jej strukturze rusztowania sensów, łączących tradycję romantyczną z mitem o Orfeuszu i Eurydyce, udało się zakamuflować prawdziwe przesłanie autora. Zabieg ten, który wywiódł w pole nie tylko cenzurę, ale i wybitnych krytyków, połowicznie odsłonięty przez Strykowskiego dopiero w latach dziewięćdziesiątych, uniwersalizował sensy powieści, czyniąc z niej – w moim przekonaniu – paraboliczne ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem wszelkich ideologii społecznych. Ideologii, które rodząc się na podłożu mentalnej, moralnej i uczuciowej pustki, oznaczają upadek człowieka – jego duchową degenerację. Strykowski zdaje się bowiem powiadać, że przyjęcie ich jest nieodmiennie formą autokreacji, wchodzeniem w wygenerowane przez kulturę role, realizacją mitycznych scena-

⁷⁰ Pojęcie V. Turnera (*Proces rytualny: struktura i antystruktura*. Przeł. E. Dżurak. Warszawa 2010, s. 115).

riuszy, nie mających wiele wspólnego z prawdziwymi potrzebami i problemami współczesnego człowieka.

Abstract

JOANNA JAGODZIŃSKA-KWIATKOWSKA
(Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz)

TRUTH OR MISTIFICATION?

JULIAN STRYJKOWSKI'S "CZARNA RÓŻA [BLACK ROSE]" AS A ROMAN-À-CLEF

The article attempts at a new interpretation and recollection of already somewhat forgotten novel by Julian Strykowski *Czarna róża* (*Black Rose*). A thorough initial part contains the voices of reviewers and critics that decide about the novel's controversial reception and about strengthening its position as a social, political, as well as educational novel with elements of melodrama. The voices pointed at weak sides of the "passive" schematic protagonist, exploited the novel's autobiographical layer from the angle of so-called ideological truth or historical truth, as Strykowski set the action in prewar Lviv working class society. At the same time, the novel's level of responsibility was lost. The author proves that discerning a key hidden in the text's deep structure, which encodes all its meanings, imposes on the reader firstly an effort to decipher the mythical matrix, *i.e.* seizing the elements of the myth of Orpheus and Eurydice bound into the plot, and secondly grasping a set of allusive references to Zygmunt Krasiński's *Undivine Comedy* which determine a peculiar reader-writer interplay. Not until confronted with those basic cultural texts, can the receiver interpret the novel in the mode consistent with the author's intention, *i.e.* with Strykowski's declaration of disillusionment with the communist ideology. The symbol of "black rose" stands for an attempt by a young, ambitious protagonist based on Count Henry at reaching the impossible, namely Tamara's reciprocal love, a woman as much real as "virgin-dead", an embodiment of cruel communist ideology. The process of reaching the truth is initiatory and indicates the protagonist's stepping into deeper regions of Lviv hell, pictured nevertheless with realist reverence.