

## KATASTROFIZM I „ŻELAZNA BATERIA WSPÓŁCZESNOŚCI”

S.O.S. (ZBAW NASZE DUSZE!) JALU KURKA<sup>1</sup>

ALEKSANDER WÓJTOWICZ\*

*S.O.S.*, powieść, której autor nie cenił zbyt wysoko, podobnie zresztą jak niemal całej swej wczesnej twórczości, opatrując ją określeniami typu: *młodzieńcza poza, naiwność, poetyzowanie*, powstawała w czasie, gdy *jeszcze dymy futuryzmu snuły się po literaturze*<sup>2</sup>. Przyczyniły się do tego opinie krytyki, która debiutancki tom wierszy Kurka *Upały* (1925) w zasadzie – jak łagodnie mawiali awangardziści – „przemilczała”, a dwie pierwsze powieści potraktowała z dystansem i drwiną, o czym świadczyć mogły już same tytuły recenzji; Jan Zahradnik określił *Kim był Andrzej Panik?* (1926) mianem *powieści lęk paniczny budzącej*, zaś Witold Zechenter recenzję *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)* opatrzył tytułem *Zbaw dusze czytelników*<sup>3</sup>. Podobny stosunek do wczesnych utworów Jalu Kurka widoczny jest też w wypowiedziach powojennych badaczy, traktujących je jako początek drogi pisarskiej, której ukoronowaniem miały stać się przepojone duchem obywatelskim *Śpiewy o Rzeczypospolitej* (1929 i 1932) oraz „trylogia społeczna”: *Grypa szaleje w Naprawie* (1934), *Woda wyżej* (1935) i *Młodości, śpiewaj!* (1939)<sup>4</sup>. Tymczasem w świetle ostatnich dyskusji na temat

\* Aleksander Wójtowicz – mgr, Zakład Literatury Współczesnej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

<sup>1</sup> Fragment większej całości poświęconej prozie artystów z kręgu Pierwszej Awangardy.

<sup>2</sup> J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 141.

<sup>3</sup> Por. J. Zahradnik, *Powieść paniczny lęk budząca*, „Słowo Polskie” 1926, nr 264 oraz W. Zechenter, *Zbaw dusze czytelników SOS!*, „Protest” 1928, nr 3. Dość krytycznie o powieści wypowiadali się inni recenzenci: R. Bergiel, *Dwa debiuty powieściowe*, „Głos Narodu” 1926, nr 6 oraz kilka lat później (w 1937 roku) K. W. Zawodziński, *Blaski i nędze realizmu powieściowego w latach ostatnich*, Kraków 1963, s. 329. Na temat *S.O.S.* pisali także: R. Bergiel, *SOS* („Katastroficzna” powieść Jalu Kurka), „Głos Narodu” 1928, nr 17; A. Zahorska, *Z piśmiennictwa*, „Przegląd Katolicki” 1927, nr 46; L. Kruczkowski, „Kurier Zachodni” 1928, nr 57; A. Maliszewski, „Wiek XX” 1928, nr 5; L. Piwiński, „Przegląd Współczesny” 1928, t. 5, s. 349–350.

<sup>4</sup> Por. S. Jaworski, *Pisarz społecznej pasji* [w:] *Prozaicy dwudziestolecia*, Warszawa 1974, s. 421–423; E. Cichła-Czarniawska, *W drodze do wierchu*, Warszawa 1979, s. 67–72. W zbliżony sposób o debiutanckiej powieści Kurka pisał Wojciech Tomasiak. Zob. W. Tomasiak, *W przedpokoju literatury nowej. Historycznoliteracki kontekst powieści Jalu Kurka „Andrzej Panik”*, „Ruch Literacki” 1982, z. 3–4.

rytmu rozwoju polskiej literatury w pierwszej połowie dwudziestego wieku warto spojrzeć na wczesną twórczość Kurka z nieco innej perspektywy, co umożliwi wyeksponowanie pewnych wątków charakterystycznych dla literatury pierwszej połowy dwudziestego wieku.

Centralnym tematem *S.O.S.* jest bowiem doświadczenie nowoczesności, widziane przez pryzmat dwóch radykalnie odmiennych ideologii, katastroficznej, reprezentowanej przez bohatera powieści, oraz awangardowej, która dochodzi do głosu w wywodach relacjonującego jego poczynania narratora. Konfrontacja tych postaw ujawnia zderzenie dwóch dominujących perspektyw, z jakich postrzegany był wówczas proces modernizacji<sup>5</sup>, przy czym w ujęciu Kurka przeistacza się ona po części w czarno-biały schemat, widoczny zwłaszcza tam, gdzie dominuje wypowiedź w tonacji jednoznacznie publicystycznej. *S.O.S.* można zatem odbierać jako awangardową satyrę na katastrofizm, satyrę, której autor posługuje się argumentami zaczerpniętymi z programowych wypowiedzi Tadeusza Peipera, lecz obserwacja taka nie wyczerpuje jeszcze zagadnienia, bowiem – po pierwsze – nie jest to krytyka totalna, zaś po drugie – obraz współczesności okazuje się tu bardziej złożony, niż wynika to z podszytych modernolatrią wypowiedzi narratora. Mówiąc inaczej, w powieści dochodzą do głosu nie dwa, lecz trzy różnie wartościowane warianty doświadczenia nowoczesności; katastroficzny, zdominowany przez awangardowy optymizm oraz ambiwalentny, dostrzegający sprzeczności i konflikty w łonie epoki.

## 1. ZWODNICZA ARYTMETYKA KATASTROFIZMU

Odwróćmy się od świata i zginiemy – nawołuje bohater powieści, brytyjski arystokrata Lord Samotnik, apostoł *biernego nihilizmu moralnego* (S:11)<sup>6</sup> oraz założyciel „Klubu Katastrofistów”, którego celem jest opracowanie planu zbiorowego samobójstwa, mającego stanowić protest przeciw zdehumanizowanej współczesności. Jego postawa przywodzi nieodparcie na myśl poglądy głoszone przez tytułowego bohatera powieści Ilji Erenburga *Niezwykłe przygody Julia Jurenity i jego uczniów* (1922)<sup>7</sup>. Ów „Wielki Prowokator” twierdził, że „kultura jest złem i że należy z nią walczyć [...] narzędziami przez nią wytworzonymi”, a mówiąc precyzyjnie: „nie atakować, lecz pielęgnować ogniska zarazy, rozpełzające się i gotowe pożreć na pół zgniłe ciało”<sup>8</sup>. Przekonanie

<sup>5</sup> M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuter, Kraków 2006, s. 27 i nast.

<sup>6</sup> J. Kurek, *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*, Kraków 1927, s. 35. Kolejne cytaty zaczerpnięte z tej pozycji oznaczane będą symbolem S z podaniem numeru strony.

<sup>7</sup> Na ów trop interpretacyjny wskazywał sam Kurek w powojennych wspomnieniach. Zob. J. Kurek, *Mój Kraków*, *op. cit.*, s. 141.

<sup>8</sup> I. Erenburg, *Niezwykłe przygody Julio Jurenity i jego uczniów*, przeł. T. Jakubowicz, Warszawa 1978, s. 22.

o nieuleczalnej chorobie Europy, widoczne również w innych książkach rosyjskiego pisarza, np. w *Trust D. E.*, doprowadziło Jurenitę do ideologii, która polegała na konsekwentnym kwestionowaniu wszelkich afirmowanych podówczas wartości. Wpajał on garstce akolitów „nienawiść do terażniejszości” oraz anarchistyczną pogardę do „wszelkich istniejących kodeksów etyki i prawa, od trybunału rewolucyjnego RSFRR po kapłana-marabuta Afryki Środkowej”<sup>9</sup>.

Współczesność widziana oczyma Lorda Samotnika to epoka przełamana przez wojnę. Stanowiła ona punkt zwrotny w jego biografii, która przed 1914 rokiem układała się w schemat „życia pełnego”; „na giętkich ramionach nosił ciężar twórczego optymizmu, uprawiał wszystkie sporty oraz pisał wiersze, kochał życie”, uczestniczył w rewolucyjnych zebraniach, zaś w międzyczasie „jeździł jachtem swego ojca po niezmiernych obszarach Imperium Brytyjskiego” (S: 10). Jednak później, pod wpływem pierwszej wojny światowej, „[...] doznał wstrząsu nerwowego na froncie w Wogezach, odumarł go ojciec i storpedowano mu jacht z 12 ludźmi załogi na wodach Morza Północnego. Wyszedłszy ze szpitala w St. Quentin, Lord zrobił rachunek sumienia: przeszedł 16 bitew, przemierzył piechotą 2000 kilometrów, przeżył piekło wojny i widział barbarzyństwo zwycięstw i klęsk” (S: 10).

Powojenny „rachunek sumienia” skłonił go do wysnucia radykalnych wniosków z dotychczasowych doświadczeń i obserwacji. Udział w walkach w pobliżu Verdun, najkrwawszej bitwie tej wojny, oraz morska katastrofa doprowadziły go do przekonania, że wypadki te stanowiły ostatni akt istnienia „starej” Europy. Opinii tej nie zmieniły traktaty pokojowe, ponieważ „Lord Samotnik, nie mógł zagłuszyć w sobie rozpaczliwego krzyku Europy dogorywającej w pałacach wielkich stolic, [...], gdzie legalizowano zbrodnię wylanej krwi w międzynarodowych traktatach” (S: 11). Słowa te przywodzą na myśl frazę z *Przedśpiewu* Józefa Wittlina: „bo we mnie się skarży cała Europa”<sup>10</sup>, przy czym o ile autor *Hymnów* perspektywę pacyfistyczną łączył z zapowiedzią odbudowy kontynentu, o tyle dla bohatera powieści Kurka wojna zrujnowała bezpowrotnie dotychczasowe hierarchie wartości i nie zapowiadała niczego więcej. Obserwacje te zdaje się potwierdzać panujący na świecie chaos, którego opis przywodzi na myśl analogiczne obrazy z opowiadań z *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata bądź Witkacowskich „informacji” wplecionych w tekst *Pożegnania jesieni* i *Nienasyceńca*. Oto fragment podrozdziału *Przegląd nowinek międzynarodowych*:

Na niebie zaś tymczasem kłębiły się chmury, było ciemno, padały śniegi, ludzie siedzieli w domach, a w polityce działy się wielkie rzeczy. Stolica dyplomacji europejskiej, Genewa, trzęsła się od niezłomnych postanowień. Triumfujący delegaci niemieccy odjeżdżali z Rady Ligi Narodów śpiewając *Wacht am Rhein*. Piszczął rozklekotany wóz bałkańskiej polityki, w którego szprychy wbiło się niepotrzebnie sześć faszystowskich interwencji. Książę Walii po raz dwudziesty zaręczył się

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>10</sup> J. Wittlin, *Przedśpiew* [w:] *Wybór poezji*, Kraków 1998, s. 29.

z ósmą z rzędu królową europejską; była to infantka hiszpańska, Beatrice. Parlament angielski w Londynie z wolna zanurzał się w wodzie (2 centymetry na rok), ale drżącymi palcami utrzymywał gigantyczny beżmiar imperium wszechbrytyjskiego. Sowiecom powodziło się coraz lepiej; odkryli nowe kopalnie złota na Uralu. Ustawa, znosząca haremy w Turcji, spotkała się z oporem i rewolucją przeciw rządowi Mustafy Kemala. [...] Na Polskę zaś, znękaną niepowodzeniami i biedą, spadł deszcz pesymizmu (S: 17–18).

Początek powieści ukazuje Polskę pogrążoną w kryzysie ekonomicznym oraz opanowaną przez najrozmaitsze „sportowe, społeczne i religijne sekty”, których członkowie rozwijają na wiecach i odczytach „taśmę pięknie brzmiących idei” oraz „czarują słuchaczy zaklętą wizją jutra” (S: 18). Wedle Lorda Samotnika ich popularność świadczy o trafności jego prorocत्व opartych na założeniu, że suma lokalnych kataklizmów i tragedii wkrótce skumuluje się do tego stopnia, iż rozpad Europy stanie się nieunikniony:

Prowadził on osobny raptularz, na którego stronicach widniały krótkie, zielonym ołówkiem pisane tytuły: czerezwyczajka sowiecka działa; Mussolini zgnębił prasę opozycyjną; rewolucja w Portugalii; katastrofalny spadek franka francuskiego; strajk górników angielskich; wojna domowa w Polsce; pogromy Żydów w Rumunii; 200 procesów seksualnych na tle seksualnym w Niemczech; bandy bułgarskie mordują ludność serbską itd. Te fakty – streszczenie historii Europy z ostatnich miesięcy – stanowiły nieuchronne zapowiedzi zbliżającego się kataklizmu, którego Lord wyczekiwał z ufnością i spokojem, godnymi Anglika. Dopisał jeszcze w raptularzu zielonym ołówkiem: religijne prześladowania w Meksyku – i wyszedł. (S: 41–42).

Na tym polega wyznawana przezeń arytmetyka katastrofizmu; poszczególne wydarzenia widziane są nie jako odosobnione wypadki, lecz elementy gigantycznego równania, którego rozwiązanie będzie równoznaczne z końcem dotychczasowej cywilizacji. Bohater do końca wierny jest tej metodzie, odnotowując w finale powieści kolejne tragiczne wydarzenia oraz prorokując, że ostatnimi faktami w tym ciągu będą: „zamordowanie Mussoliniego i upadek faszystów; przywrócenie na tron rodziny carskiej w Rosji; zapadnięcie się półwyspu Bałkańskiego i upadek Ligi Narodów” (S: 109). W zakończeniu powieści Samotnik wyraża przekonanie, że jego wizje się spełniły; „Polsko! Zapalko kosztowana w ciemności, którą oświecamy nasze wysiłki! Zagasłaś nam przed oczami, jesteśmy ślepi!” (S: 110) – mówi w imieniu członków Klubu Katastrofistów tuż przed zbiorowym samobójstwem. Warto zwrócić uwagę na pojawiającą się w tych słowach metaforę ślepoty, bowiem stanowi ona jedno ze słów-kluczy do interpretacji tekstu, a mówiąc ściślej – oznakę stosunku narratora do opisywanych przezeń wydarzeń. Pojawia się ona w rozdziale *Trzy trupy*, opowiadającym o podróży do Włoch najbardziej zaufanego spośród współpracowników Lorda Samotnika, Jana Skowrona, który towarzyszy ociemniałemu poecie Piotrowi Górskiemu, delegatowi na odbywający się w Asyżu międzynarodowy kongres niewidomych. Na miejscu polski wysłannik ogłasza katastroficzną rezolucję oraz recytuje wiersz, w którym prosi Boga o możliwie jak najszybszą zagładę Europy, współczesnego Babilonu. W tym symbolicznym obrazie, stanowiącym poniekąd paralelizm fabularny dla analogicznej decyzji Lorda, tkwi polemiczny potencjał całej powieści.

Slepcy, zdaje się mówić relacjonujący poczynania katastrofistów narrator, świadom, że nie dostrzegają oni złożoności obserwowanych zdarzeń i powtarzają obiegowe katastroficzne formuły, które szybko tracą na wartości i przekształcają się w prowincjonalne mity. Dlatego głoszący podobne idee jawią się w krzywym zwierciadle, podobnie zresztą, jak ich poglądy. Młody poeta Izidor Małek „bredzi o problemach utopijnych i mglistych, jak przyszłość ludzkości, katastrofa Europy, kwestia rasy żółtej itp.” (S: 33), wyznający podobne przekonania ksiądz Walaszka trafia do zakładu dla obłąkanych, zaś na ostatnich stronicach powieści równie pesymistyczne proroctwa zostają powtórzone przez małomiasteczkowego aptekarza Lipca. Aby ostatecznie skompromitować katastroficzne idee, narrator sugeruje, że dla tych, którzy je z pewnością i emfazą głoszą, są to jedynie konstrukty służące kompensacji ich niepowodzeń bądź kalectwa; wszak Małek jest garbaty, zaś Lipiec „garbaty i nieszczęśliwy” (S: 118). Katastroficzne proroctwa mają ponadto zbyt wielką łatwość odrywania się od realnych zdarzeń i przeistaczania w mało zrozumiałe apokaliptyczne formuły, co najmocniej uwyrażnia się w wymaginowanych, choć nie pozbawionych pewnej dozy prawdy, wizjach Maksyma Gorkiego, o pasterzu, który odrodzi Rosję przy pomocy kańczuga.

Skierowane przeciw katastrofistom ostrze krytyki opiera się na prostym, można by rzec, publicystycznym koncepcie; wydarzenia uznawane za zapowiedź końca Europy nie są bynajmniej dowodami „zmierzchu Zachodu”, lecz symptomami narodzin nowej epoki, co najdobitniej zostaje wyrażone w – prowokacyjnie przewartościowującym mesjanistyczny stereotyp – obrazie łkającej Polski, która „rozłożyła ręce od Bałtyku aż po Tatry, jak niewiasta chora przy porodzie” (S: 45). Dlatego pesymistyczne kalkulacje Samotnika i członków założonego przezeń klubu zostają zapisane na rachunek ekspresjonistycznych, podszytych mistycyzmem lęków, dochodzących do głosu w momencie „największej świadomości ludzkiej bezmocy, to jest w chwili największych triumfów ludzkich mięśni i mózgu” (S: 45).

Poza strzelistymi wymiarami ich myśli biło tętno dotychczasowego świata, kształtowanego młotem dnia dzisiejszego. Nikt nie szedł mu na poprzek, wszyscy płynęli z nim, prócz świadomej garstki rycerzy katastrofizmu. Nie można spać, kiedy rozpędzona kula pcha nas na nowe biegi, nie można stać w miejscu lub iść w bok, kiedy prąd wciska nasze kroki w ścieżki płynące w przód. Ale była ich tylko gromadka, tych, którzy oszaleli i chcieli wstrzymać pęd współczesnej kultury (S: 97).

W obrazie tym dominuje retoryka publicystyczna, operująca typowymi dla awangardy z jej „heroicznego” okresu sformułowaniami (np. „tętno świata, młot dnia dzisiejszego”) oraz przywołująca wizję intensywnego pędu („rozpędzona kula” i „prąd wciskający kroki w ścieżki”). W ten sposób problematyka katastrofizmu zostaje sprowadzona do alternatywy pomiędzy witalistyczną terażniejszością i paseistycznymi resentymentami, zaś patrzący z innej perspektywy narrator wydaje jednostronny wyrok, że „katastrofizm to etykieta przylepiona na masującą, żelaznej baterii współczesności” (S: 68).

*S.O.S.* to zatem powieść, która demaskuje katastroficzne mity, zarzucając im schematyczność i łatwość do zastygania w chwytliwych formułach (np. „postęp świata jest powodem przyspieszenia katastrofy” (S: 117)), wszelako trzeba dodać, że jeśli jest to polemika, to w sumie dość powierzchowna, operująca argumentami wyjętymi z wystąpień publicystycznych. Wynika to w dużej mierze z faktu, że Kurek, pisząc satyrę na katastrofizm, posłużył się upraszczającym mechanizmem parodii, spłycając opisywane zjawiska po to, aby wyostrzyć ich groteskowy charakter. Nie oznacza to jednak, że narrator odrzuca wszystkie racje, jakie przedstawia Lord Samotnik, bo przecież akceptuje te, które wynikają z humanistycznej, idealistycznej postawy. Dotyczy to chociażby wysłanej przezeń do Ligi Narodów noty protestacyjnej, w której sprzeciwia się sfinansowaniu budowy stadionu olimpijskiego, argumentując, że za tę samą kwotę można by kupić ryżu na wyżywienie przez rok dwunastu tysięcy ludzi. Innym przykładem potwierdzającym niejednoznaczność sporu z katastrofizmem są losy drugoplanowego bohatera powieści Jana Skowrona (jeden z literackich pseudonimów Kurka), młodego idealisty porównywanego do Don Kichota, który zakochuje się w Mai Miłej i rezygnuje z samobójstwa, decydując się ostatecznie na przyjęcie posady nauczyciela ludowego na prowincji i przestając się tym samym w „kondotiera jutra” (S: 121).

Jan Skowron i Maja Miła to uciekinierzy z „tonącej floty katastrofistów”. Warto zatrzymać się i nad tą metaforą, bowiem podobne określenia powracają w powieści wielokrotnie; narrator opisując śmierć członków klubu, przedstawia ich jako idące na dno okręty, którym przewodzi ciało Lorda Samotnika, „dreadnoughta najcięższego kalibru” (S: 125). Śpiewają przy tym hymn katastrofistów skomponowany specjalnie na tę okazję przez jednego z samobójców, futurystycznego poetę Krzysztofa Lipińskiego. Jest to wiersz z debiutanckich *Upalów* Kurka (1925), noszący tam tytuł *Lusitana*, a będący poetycką wizją zatonięcia storpedowanego przez Niemców w czasie pierwszej wojny światowej statku pasażerskiego o tej właśnie nazwie (katastrofy morskie znacznie zresztą wpłynęły na życie Lorda; na „Titanicu” zginęła jego żona, zaś on sam doznał załamania nerwowego po zatopieniu przez Niemców jego jachtu). W zakończeniu dwa powieściowe wcielenia pisarza wybierają zatem całkiem różne drogi: futurystyczny poeta Krzysztof Lipiński popełnia samobójstwo, zaś Jan Skowron „uśmiecha się ku współczesności”. Rozstrzygnięcie takie zapoczątkowuje serię analogicznych wyborów dokonywanych przez inteligentnych bohaterów późniejszych powieści Kurka, takich jak *Grypa szaleje w Naprawie* i *Woda wyżej*, gdzie opozycja pomiędzy pesymistyczną inercją a społecznym zaangażowaniem zostaje przezwyciężona na korzyść tego drugiego<sup>11</sup>.

Jednak w *S.O.S.* schemat ten dopiero zaczyna się wyłaniać, a mówiąc ściślej, krystalizuje się centralny element tej struktury, czyli postać targanego wątpli-

<sup>11</sup> Na schematyzm tego rozwiązania zwracał uwagę Stanisław Jaworski, *Pisarz społecznej pasji*, op. cit., s. 422.

wóściami idealisty, który, obserwując pozbawioną czynników normatywnych współczesność, waha się między postawą pesymistyczną a udziałem w życiu zbiorowości. Jak już zostało wspomniane, jego dylematom patronuje Don Kichot, którego postawa była dla autora *S.O.S.* syntezą idealizmu i pierwiastków tragikomicznych. Odwołując się do jednego z najbardziej wyrazistych mitów nowożytnego indywidualizmu, Kurek utrzymuje wpisana weń ambiwalencję przejawiającą się w nieustannych „konfliktach pomiędzy tym, co wielkie i błahe oraz wzruszające i śmieszne”<sup>12</sup>: Jan Skowron to „wzniosły wariat” (S: 4), sentymentalny i rycerski zarazem. Jednak zakończenie powieści przynosi reinterpretację takiego ujęcia, ponieważ współczesny Don Kichot, decydując się przyjąć „posadę nauczyciela ludowego na prowincji” (S: 121), zamiast samotnej działalności wybiera społeczne zaangażowanie, realizowane zresztą w zgodzie z pozytywistycznym scenariuszem.

Cel tego wyboru ujawnia pośrednio podtytuł powieści, w którym Kurek przełożył słowo *save* jako „zbawić” (zamiast „ratować”), za sprawą czego zintensyfikowana została wymowa powieści; to właśnie miłość, jak sugeruje zakończenie, jest siłą zdolną do zbawienia współczesności. Hasło takie jest dość odległe od awangardowych koncepcji zagospodarowania przestrzeni społecznej, które kładły nacisk na potrzebę stworzenia nowego modelu komunikacji oraz wprzęgnięcia sztuki w budowę państwa. Nie oznacza to bynajmniej, że Kurek rezygnuje z awangardowej retoryki, pełni ona w jego tekście bardzo szczególną rolę, o czym przekonuje zakończenie powieści, przedstawiające bohaterów, którzy słyszą jeszcze, co prawda, w swoich duszach „krzyk smętnych żurawi” (motyw popularny w liryce wczesnego modernizmu), lecz zapowiadają jednocześnie, że wkrótce zostanie on zagłuszony przez „tętent ich pracujących rąk oraz puls rytmiczny maszyn” (S: 128).

## 2. „STALOWE ESKADRY MIAST”, CZYLI MIT MODERNIZACJI

Pomyłka recenzentów i komentatorów, którzy uznali *S.O.S.* za powieść katastroficzną<sup>13</sup>, wynika zapewne stąd, że w obrębie samego tekstu współistnieją dwie tonacje stylistyczne: jedna przywołuje klisze charakterystyczne dla „etykiety katastrofizmu”, natomiast druga operuje retoryką awangardową, mającą za zadanie przede wszystkim afirmację i uwznioślenie współczesności.

<sup>12</sup> I. Watt, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, s. 87.

<sup>13</sup> Do nurtu katastroficznego zaliczają *S.O.S.* Karol Lubelski, Marian Rawiński oraz Stanisław Bereś. K. Lubelski, *Anarchia i dyscyplina. O polskich powieściach Brunona Jasieńskiego* [w:] „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, Wrocław 1973, s. 84; M. Rawiński, *Wobec mitu „zagrożenia Zachodu”* [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 97; S. Bereś, *Futurystyczna baśń o cywilizacji*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 12. Natomiast Jerzy Kwiatkowski pisał o „dziwacznym katastrofizmie” powieści, zob. tegoż, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 272.

Aby wyjaśnić tę konstrukcję oraz wydobyć specyfikę każdego z tych rejestrów, należałoby zestawić dwa fragmenty zawierające opis przestrzeni miejskiej:

– Oto budzi się miasto szeptem ceglanych pałaców, mdlejących w świetle rannych oszołomeń. To jest codzienna jego pieśń. Za chwilę zadrży jak dziecko obmyte zimną rosą, powstanie i wciśnie usta w ogromną kulę dali. Stoi w miejscu, gryząc jabłko powietrza, albowiem przybite jest gwoździami do ziemi i nie może się ruszyć. Koło południa jest mu gorąco. Nie może już śpiewać ani jeść. Wtedy krzyczy w słońce miasto nasze bezsilne: – *Otom jest żywy trup – o przejdź po mnie jeszcze!* (S: 62–63).

Wreszcie wyrzucił ich obu ze swoich kół młyn rozkrzyczanego ludu na boisku. Wylutych na mętną wodę schwycała natychmiast wyprężona, karna wola ulicy. [...] Celowość i ekonomia przygniotły go do bruku i ustokrotniły jego kroki. Imponujący gest urbanizmu regulował i spławił te strumienie w najrozmaitsze strony i łączył kanałami. [...] Urzędnicy, sportowcy, wojskowi, młodzież szkolna oraz kobiety spieszyły do domów, koszar, kawiarni, teatrów. Wszystko było cudownie pomyślane i sprawnie działające jak kilometrowa dekoracja, jak znakomity aparat, poruszający gigantyczną scenę (S: 35).

*Passus* pierwszy, pochodzący z wypowiedzi Samotnika, przywodzi na myśl halucyjno-fantasmagoryczną poetykę tekstów wczesnomodernistycznych. Obraz przestrzeni zdominowany jest przez porządek symboliczny, co ma na celu wyekspozowanie esencjonalnych cech miasta. Jest to przestrzeń statyczna oraz miejsce zintensyfikowanego cierpienia i choroby („omdlałe, bezsilne, konające oraz przybite gwoździami do ziemi”), zaś jego treść stanowi budzący negatywne skojarzenia „zaduch”. Podobne obrazy powracają w powieści za każdym razem, kiedy tylko widziane jest oczyma członków klubu katastrofistów, którzy nawet w rozwijającej się metropolii potrafią dojrzeć załazek degeneracji i nieuchronnego uwiądu.

Przeciwwą dla takiego ujęcia jest drugi z przytoczonych fragmentów, będący apoteozą „porządkującego gestu urbanizmu”. Pozorny chaos ulicy okazuje się w rzeczywistości ściśle zaplanowanym scenariuszem, o czym świadczą określenia „karna wola ulicy i regularny ordynek”, obydwa ekspozujące „celowość i ekonomię” życia miejskiego. Dominantą takiego ujęcia jest poetyka konstruktywistyczna, identyfikująca miasto z uporządkowanym systemem, która rozpowszechniła się w Polsce przede wszystkim za sprawą manifestów i programowych wypowiedzi Tadeusza Peipera. W tym względzie Kurek okazuje się konsekwentnym rzecznikiem urbanizmu, co później znajdzie wyraz w redagowanej przez niego „Linii”, gdzie w *Nocie redakcyjnej* odnaleźć można następujące stwierdzenie: „Urbanizm to nie jest poezja o tramwajach i drapaczach chmur. Nie – to nie jest miasto jako źródło inspiracyjne poezji. Urbanizm jako system porządku, kształtującego zbiorowość, wnosi pewne zasady do tworzenia poetyckiego: ekonomię, celowość, konstrukcję”<sup>14</sup>.

Dwie z wymienionych cech urbanizmu, celowość i ekonomię, odnaleźć można w przytoczonym wcześniej fragmencie, ale pojawia się tam również kategoria trzecia, konstrukcja, dochodząca do głosu w nieco naiwnym może,

<sup>14</sup> Nota redakcyjna, „Linia” 1933, nr 5.

ale sugestywnym porównaniu ulic miejskich do „znakomitego aparatu poruszającego przez gigantyczną scenę”. Perspektywa taka sprawia, że postulowany przez Peipera „uścisk z terażniejszością” w niektórych fragmentach *S.O.S.* przeistacza się w swoistą epopeję modernizacji, a polega to na postrzeganiu cywilizacji jako „cudownie pomyślanej konstrukcji”, zaplanowanej tak, aby mogła zaspokajać wszystkie potrzeby człowieka, wnosząc w jego życie pierwiastek ładu. Mówiąc jeszcze inaczej, Kurek powtarza jeden z obiegowych mitów ówczesnych awangardzistów europejskich, zarówno architektów, jak i pisarzy<sup>15</sup>. W takim tonie o nowoczesnej technice pisał Blaise Cendrars, stwierdzając, że „Stany Zjednoczone to dla współczesnego człowieka jedno z najpiękniejszych widowisk na świecie”, które napędzane jest przez zasadę użyteczności<sup>16</sup>.

Powracająca w ówczesnych wierszach, powieściach i publicystyce Kurka wizja cywilizacji pojmowanej jako funkcjonalny i ściśle zaplanowany organizm wycisnęła piętno na narracji, operującej retoryką zbliżoną do wczesnoawangardowej poezji, a dochodzącą do głosu w określeniach takich, jak „zwycięski pochod życia” (S: 35), „mozolne wykuwanie imienia narodu” (S: 34), „młot dnia dzisiejszego” (97), „płynący naprzód prąd życia” (97), „okręt twórczego wysiłku, któremu na imię Polska” (S: 6). Rezultatem przyjęcia takiego punktu widzenia jest mitologizacja procesu i atrybutów modernizacji, czego dowodzą określenia w rodzaju „stalowe eskadry miast, koncert spuszcanych łańcuchów” itp. Perspektywa taka jest zbieżna z charakterystyczną dla wczesnych tekstów Peipera, Przybosia oraz Brzękowskiego postawą zwaną „tyrteizmem pracy”<sup>17</sup>, lecz w *S.O.S.* równoległe pojawiają się akcenty o proweniencji jawnie publicystycznej, dochodzącej do głosu choćby w podrozdziale *Gdynia, nasza nadzieja*:

Rano obudzi się miasto, pozamiatają ulicę, zadzwonią w czterech kościołach, zaczną się nauka w szkole, przystąpią do pracy banki, fabryki, linie okrętowe, kupcy i armia robotników. W tym trudzie i zgiełku urabia się w Gdyni mozolnie wspaniały okręt twórczego wysiłku, któremu na imię Polska (S: 6).

Autor skupia się na wyeksponowaniu wielkomijskich cech powstającej dopiero Gdyni, którą Peiper trzy lata później uznał za miejsce wcielające w zintensyfikowany sposób kontrasty cywilizacji nowoczesnej:

Dzisiejsza Gdynia – to ciekawy moment wdzierania się cywilizacji w pierwotność, chwilowe współistnienie jednej i drugiej, wygląd tego, co przybywa, obok tego, co było. [...] Chałupa lub prymitywny domek obok wysokiej nowoczesnej budowli – to jedna charakterystyka obecnej chwili gdyńskiej. Na pryncypalnych ulicach, posiadających już cerę zdecydowanie wielkomijską, ciągle jeszcze znaleźć można rysy dawnej wsi, jej chałupy o białych ścianach, słomianych strzechach. Jedno obok drugiego. Jaskrawy, jak nigdzie, kontrast epok<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Por. E. Rybicka, *Projektowanie miasta. O nowoczesnym dyskursie urbanistycznym* [w:] *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 293–315.

<sup>16</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, przeł. J. Giszczak, Warszawa 1995, s. 116.

<sup>17</sup> J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 16 i nast.

<sup>18</sup> T. Peiper, *Gdynia, spektakl postępu* [w:] *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 195–196.

Podczas gdy „papież awangardy” widzi w Gdyni „chałupy obok nowoczesnych budowli”, autor *S.O.S.* parę lat wcześniej dostrzegał tam jedynie „banki, fabryki i linie okrętowe”. Warto dodać, że tytuł artykułu Peipera, *Gdynia, spektakl postępu*, odwołuje się do charakterystycznej dla awangardowej retoryki figury utożsamiającej modernizację z postęphem, lecz warte uwagi jest również pojawiające się tu słowo „spektakl”, które powraca w tekście parokrotnie, zastąpione czasem formami synonimicznymi. Mowa tu o „niezwykłym spektaklu, widowisku” jeszcze bardziej spektakularnym niż to, jakie rozgrywa się w Ameryce; Kurek przedstawiając obraz nowoczesnego Krakowa, pisze, że wszystko „było cudownie pomyślane i sprawnie działające jak kilometrowa dekoracja, jak znakomity aparat, poruszający gigantyczną scenę” (S: 35). W ujęciu takim podziw dla nowoczesnej techniki i racjonalnej zabudowy przestrzeni społecznej wyartykułowany jest w ramach jednego z najbardziej charakterystycznych awangardowych mitów, który Poggioli określił jako *scientificism*. Istotą tej postawy jest nie tylko „kult nowoczesnej techniki, lecz także fascynacja powszechnym dynamizmem, który jest jednym z idoli nowożytnej kultury, wyniesionym przez filozofów romantycznych do rangi kosmicznego mitu”<sup>19</sup>.

W *S.O.S.* mit katastroficzny zostaje skompromitowany, lecz jego miejsce zajmuje ideologia, której częścią składową jest mit swoistej modernolatrii. Awangardowy zachwyty modernizacją splata się w tekście Kurka z tak charakterystyczną dla niego postawą obywatelską, która uwyrażała się w jego późniejszej twórczości. Rozpatrując *S.O.S.* w tym kontekście, można dojść do wniosku, że zawiera ono dość intrygujące przemilczenie. Powieść zanurzona w żywiole publicystycznym epoki, operująca szerokim wachlarzem przykładów wydarzeń politycznych, społecznych, naukowych i kulturowych cierpi na wyraźne rozregulowanie perspektywy narracyjnej. Opisując chaotyczną sytuację międzynarodową, sięga po przykłady z polityki, natomiast analogiczne partie opisujące wydarzenia w kraju ograniczają się do szeregu poczynionych w mikroskali obserwacji społeczno-ekonomicznych. Tymczasem akcja, obejmująca okres między siódmym sierpnia 1926 roku a osiemnastym września 1927, przypada na czas, kiedy, wskutek przewrotu majowego Piłsudskiego, w Polsce miały miejsce nader istotne wydarzenia polityczne. W powieści nie ma o nich żadnej wzmianki, poza krótką notatką o wojnie domowej w Polsce, jaką zamieścił w swoim raptularzu Lord Samotnik, zaś ewentualnych nawiązań do wewnętrznej sytuacji kraju można doszukiwać się jedynie w dość mglistych sugestjach:

<sup>19</sup> R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, przeł. G. Fitzgerald, Harvard University Press, Massachusetts 1968, s. 139. Analogiczny mit ujawniający się w polskiej poezji awangardowej Maria Delaperrière nazywa „mitem podboju przestrzeni”. Zob. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 63 i nast.

Były to dni gorące i noce duszne, nad którymi wisało ciągle oko niebezpieczeństw. Był to czas, kiedy gasły w kraju wysokie piece jeden po drugim, a złoty upadał w poniżeniu przed walutami krajów, które są nam nienawistne i obce. W długich kanałach ulic i jeziorach placów tłum kłębił się tęsknotą do rewolucji i do szalonych pieśni (S: 38).

Konsekwentne unikanie przez Kurka bieżącej problematyki politycznej, która w ówczesnej literaturze polskiej podejmowana była stosunkowo często, wynika zapewne z faktu, że nie chciał się wikłać w doraźne polemiki i spory, lecz postawa taka doprowadziła do pewnego paradoksu. Celem *S.O.S.* było przecież zarysowanie szerokiej panoramy współczesnej Polski, lecz zamiar ten nie mógł się powieść bez uwzględnienia wydarzeń nadających ton życiu społecznemu i politycznemu w latach 1926–1927. W efekcie powstała powieść, w której fakty zostały przesłonięte przez awangardowe mity interpretujące wydarzenia w kraju w duchu „epopei modernizacji”.

### 3. „FUNKCJONARIUSZ MIASTA” I „GORZKI PAMIĘTNIKARZ WSPÓŁCZESNOŚCI”

Spoza wywodów zdominowanych przez dwa dyskursy – katastroficzny i awangardowy – wyłania się bardziej skomplikowany obraz epoki, do którego można odnieść następujące stwierdzenie:

Być nowoczesnym to znaleźć się w otoczeniu, które obiecuje przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata – ale równocześnie grozi zniszczeniem wszystkiego, co mamy; wszystkiego, co wiemy; wszystkiego, czym jesteśmy. Nowoczesne środowiska i doświadczenia nie znają geograficznych, etnicznych, klasowych, narodowych, religijnych ani ideologicznych barier – i w tym sensie nowoczesność jednoczy całą ludzkość. Jest to wszakże jedność paradoksalna, jedność w braku jedności; nowoczesność wciąga nas w wir nieustannego rozpędu i ponownych narodzin, sprzeczności i walki, udręki i niepewności<sup>20</sup>.

*S.O.S.* to powieść, która zrodziła się z przekonania, że współczesność to właśnie „wir nieustannego rozpędu”, który generuje szereg sprzecznych sądów i diagnoz na temat duchowej kondycji epoki i kierunku jej rozwoju. W debiutanckim *Andrzeju Paniku* polem przenikania się tych sprzecznych jakości był Kraków, przedstawiony jako pół-mityczne miasto, gdzie tradycja sąsiaduje z nowoczesnością, bogactwo z nędzą, zaś najlepszą formą wyrażenia tych doznań był wedle autora gatunek łączący sprzeczne cechy – dziennikarstwa i poezji. Miał on umożliwić najbardziej wiarygodne zrelacjonowanie „reportersko-artystycznych podróży po ulicach miasta”, gdzie fascynacja życiem wielkiej aglomeracji przenikała się z wzruszeniami estetycznymi, zaś splot tych dwóch doznań widoczny jest w choćby w stwierdzeniu, że „miasto jest jak wielki nienapisany poemat”<sup>21</sup>. Fraza ta przywodzi na myśl charakterystyczną dla awangardzistów

<sup>20</sup> M. Berman, *Wszystko, co stale...*, op. cit., s. 15.

<sup>21</sup> J. Kurek, *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena*, Kraków 1926, s. 32–34. Kolejne cytaty zaczerpnięte z tej pozycji oznaczane będą symbolem AP z podaniem numeru strony.

metaforykę, kojarzącą życie miejskie z dziełem sztuki, jaka pojawiała się już w poezji Jankowskiego, a także w popularnym wówczas filmie *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (1927) Waltera Ruttmanna<sup>22</sup>. Narzucającym się tu kontekstem interpretacyjnym dla powieści Kurka jest również charakterystyczna dla ówczesnej literatury tendencja do uchwycenia codziennego życia ulicy. Krzyżuje się tutaj parę inspiracji; przede wszystkim *poèmes-conversations* Apollinaire'a (np. *Poniedziałek, ulica Krystyny*) oraz *Documentaires* Cendrarsa, inspiracja nowoczesnymi „pasażami tekstowymi”<sup>23</sup>, które, nawiązując do figury baudelaire'owskiego *flâneura*, opowiadały o życiu człowieka w wielkiej metropolii, a wreszcie sygnalizowany przez samego pisarza wpływ *Neue Sachlichkeit*. Jeśli chodzi o ostatnią z wymienionych cech, trzeba podkreślić, że jakkolwiek sam Kurek nazwał swoją debiutancką powieść „dziennikarskim raptularzem epokowych zdarzeń” (AP: 44), to zbliżenie do nurtu „Nowej Rzeczowości” przejawia się nie tylko w „reportażowości tekstu”, na którą zwracali uwagę już międzywojenni krytycy, lecz również w widocznej w poszukiwaniach reprezentantów tego nurtu próbie uchwycenia „tętna czasu” (*pulse of time*)<sup>24</sup>.

W zbliżonym kierunku zmierzały poszukiwania Louisa Aragona, który w debiutanckim *Wieśniaku paryskim* (1926) usiłował uchwycić specyficzną aurę stolicy Francji, posługując się przy tym metodą, która określił mianem „pisanie z mikroskopem”<sup>25</sup>, polegającą na drobiazgowym opisie przedstawianych miejsc. Nie chodziło tu wszakże o realistyczny opis, bo przechadzki po pasażu Opery czy parku Buttes-Chaumont stały się jedynie punktem wyjścia do zapisu poetyckich doświadczeń i surrealistycznych miraży, w których rzeczywistość nabiera poetyckich, niemal magicznych cech. Jednocześnie autor usiłował w swoich obserwacjach przedstawić falowanie i zmienność nowoczesności zwanej dzisiaj płynną<sup>26</sup>. Wychodził przy tym z założenia, że „nowoczesne poczucie egzystencji codziennie ulega przemianie”, zaś proces ten prowadzi do wytworzenia nowoczesnej mitologii, która od tradycyjnych wierzeń odróżnia to, że jest ona systemem będącym w nieustannym ruchu, „nieustannie zawiązującym się i rozwiązującym”<sup>27</sup>.

Podobne przekonania wyznaczają perspektywę *Panika*; świadom złożoności obserwowanego świata narrator sięga po diametralnie różne konwencje, zaś połączenie takie pozwoliło mu opisać szeroką skalę własnych doświadczeń. Pod

<sup>22</sup> Por. J. Jankowski, *Lampa Clemenceau* [w:] *Tramwopopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*, Warszawa 1920.

<sup>23</sup> Na temat pasażu w nowoczesnej literaturze zob. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005. Pojęciem „pasażu tekstowego” posługuje się Elżbieta Rybicka, uznając tę formę za charakterystyczną dla literatury nowoczesnej zapis wędrówek po mieście. Zob. E. Rybicka, *Projektowanie miasta...*, *op. cit.*, s. 165 i nast.

<sup>24</sup> H. Jost, *Unity within diversity? The history of the concept „Neue Sachlichkeit”*, trans. P. & M. Lincoln, Manchester University Press, Manchester 1977, s. 168.

<sup>25</sup> L. Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. A. Międzyrżecki, Warszawa 1971, s. 33.

<sup>26</sup> Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

<sup>27</sup> L. Aragon, *Wieśniak paryski*, *op. cit.*, s. 14.

pewnymi względami są one analogiczne do doznań baudelaire’owskiego *flâneura*, który „usiłuje zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka i jest nieskończone”<sup>28</sup>, próbując przy tym wychwycić esencjonalne cechy współczesności. Oczywiście „przechadzki” narratora *Andrzeja Panika* są o wiele bliższe analogicznym obserwacjom widocznym w tekstach awangardzistów francuskich, lecz rdzeniem tych doświadczeń była ta sama fascynacja życiem nowoczesnym, a także „bohaterstwem życia nowoczesnego”, którego zasadniczą cechą jest przekonanie, że bohaterstwo owe „przejawia się przede wszystkim w «konflikcie», w sytuacjach konfliktu, który przenika życie codzienne nowoczesności”<sup>29</sup>. Wiele z tej atmosfery zauważyć można też w powieści Kurka:

Na rozgrywający się dramat Krakowa – na ulicach, w domach, kanałach i na dachach – rzucam moją poezję jak płachtę zimnej wody na ogień. Na znak, że jestem jedynym z niewielu, który ów dramat rozumiem i czuję. [...]

Długie, wywieszane języki ulic, nie są jedynymi bohaterami dramatu Krakowa. Dym tajemnicy otulił firankami pokoje wszystkich mieszkańców. Drzwi bywają zamknięte na klucz i nie mogą widzieć jak żyją moi bracia. Wiem, że się kochają i nienawidzą. Drzewa unoszą ich miłość tak jak druty, rozpięte nad dachami jęczą im pieśń nienawiści. [...]

Na brukach gdzie się drogi nasze krzyżują widzimy co rano innego żebraka. Wisi nad nami kołyszące się bogactwo niespodzianek i bohaterstwo tętniących miastowych dni. Miasto nas truje. Miasto nas zabija (AP: 23).

„Bohaterstwo tętniących miastowych dni” ujawnia się zatem przede wszystkim na ulicach i wyraża się nie w jednoznacznej apoteozie terażniejszości, a wpisanych w nią kontrastach; narrator pisze wszak o dramacie Krakowa, który polega na tym, że miasto zarazem jest „pełne niespodzianek” i „truje”<sup>30</sup>. Jego mieszkańcy zarazem kochają i nienawidzą, zaś podobna rozpiętość charakteryzuje emocjonalne doznania bohaterów, oscylujące między entuzjazmem i smutkiem, nostalgią oraz poczuciem samotności. Powieść miała być zwielokrotnieniem tych stanów emocjonalnych, na co wskazuje niezbyt zresztą przejrzysty koncept zamieszczony w zakończeniu:

Powieść, której liryzm opętał mnie, jak upiór, jest laską, na której oprę ciężar mej drogi. Ruch laski jest ustokrotnionym krokiem. W podróży potrzebne są tylko laska i oczy.

Idąc ulicą Kanoniczną, najsmutniejszą ulicą Krakowa, widzę stojących i lśniących w blasku lamp policjantów.

– Czuwający ciągle – moje braterskie pozdrowienie! (AP: 46).

„Ruch laski jest ustokrotnionym krokiem”, czyli – mówiąc inaczej – zanotowane w powieści wydarzenia i doznania są intensyfikacją przeżyć narratora, związanych przede wszystkim z jego „przechadzkami”, na co wskazują pojawiające się w powyższym fragmencie epitety i wyrazy: „ustokrotniony krok, laska, podróż”.

<sup>28</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego* [w:] *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 317.

<sup>29</sup> M. Berman, *Wszystko, co stale...*, op. cit., s. 188.

<sup>30</sup> Por. S. Kryński, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003, s. 166.

wpisujące rzeczywiste doświadczenia („idąc ulicą Kanoniczą”) w porządek alegoryczny. Podobny obraz powraca w *S.O.S.*, gdzie w lirycznym fragmencie miasto mianuje futurystycznego poetę swoim „funkcjonariuszem” (S: 59). Sformułowanie to przewyższa wyrazistością znane określenie Juliana Przybosia nazywającego poetę „wykrzyknikiem ulicy”<sup>31</sup>, bowiem „funkcjonariusz miasta” to osoba, która nie tylko sławi miasto, lecz obserwuje i nadzoruje jego życie. Warto przy tym podkreślić, że rola ta zostaje powierzona postaci, która – jak zostało to już wcześniej wspomniane – wciela pewne cechy samego autora, lecz w finale powieści popelnia samobójstwo wraz z resztą klubu katastrofistów, podczas gdy ocalone zostaje inne jego wcielenie – „kondotier jutra”, czyli Jan Skowron. Fakt ten można uznać za symptomatyczne dla twórczości Kurka przesunięcie perspektywy narracyjnej i ideologicznej; miejsce „funkcjonariusza miasta” odbywającego „reportersko-artystyczne podróże po ulicach miasta” zajmuje „gorzki pamiętnikarz współczesności”, którego interesują nie tyle subiektywne doznania bohaterów, co raczej ogólna panorama Polski połowy lat dwudziestych<sup>32</sup>. Autor opisuje Zakopane, Gdynię, mitologizuje Morze Bałtyckie, przedstawia Kraków i Warszawę, a także życie na polskiej prowincji. Zamiarowi takiemu towarzyszą przy tym niekiedy nawiązania do różnych konwencji literatury i kultury popularnej; epizod rozgrywający się na Marsie to nawiązanie do popularnej wówczas twórczości *science fiction*, epizod opisujący udział Krzysztofa Lipińskiego w wyprawie do Afryki zorganizowanej przez Ferdynanda Ossendowskiego – podróżniczej<sup>33</sup>, zaś fragment poświęcony Charliemu Chaplinowi – do powieści brukowej, której bohaterami były najczęściej ówczesne gwiazdy filmowe<sup>34</sup>.

Równie liczna jest panorama powieściowych bohaterów. Są wśród nich osoby rzeczywiste – Ossendowski, Charlie Chaplin, Maksym Gorki, przyjaciel Kurka Giovanni Orzacchi oraz cały szereg zagubionych we współczesności postaci fikcyjnych, takich jak poszukujący sensu życia idealista Jan Skowron, niespełniony poeta futurystyczny Krzysztof Lipiński oraz jego przedwcześnie zmarła ukochana Rega Łabędzka, marząca o karierze gwiazdy filmowej Lidia Gorzelska oraz walczący o świętość Europy ksiądz Walaszek. Pomimo że ich dylematy zostają przedstawione w krzywym zwierciadle, zaś oni sami sportre-

<sup>31</sup> J. Przyboś, *Gmachy* [w:] *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 31.

<sup>32</sup> Podobna figura narratora, nazywającego siebie „gorzkim kronikarzem współczesności”, pojawia się również w zakończeniu następnej powieści Kurka, *Mount Everest 1924*, Kraków 1933, s. 93.

<sup>33</sup> Relacje z podróży Ferdynanda Ossendowskiego publikowane były na bieżąco w „Głosie Narodu”, którego dziennikarzem był Kurek. Zob. *Ossendowski pod równikiem*, „Głos Narodu” 26 II 1926 oraz F. Ossendowski, *Czarny czarownik*, „Głos Narodu” 9 VII 1926. Rezultatem tej podróży była książka Ossendowskiego *Niewolnicy słońca*, Poznań 1927.

<sup>34</sup> Por. np. L. Belmont, *Droga człowieka. Powieść osnuta na tle filmu „Cyrk” Charlie Chaplina* oraz Z. Dromlewiczowa, *Pod dachami Paryża* („adaptacja” scenariusza René Claira). Szerzej na ten temat pisze A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej* [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, Katowice 1979, s. 118.

towani niekiedy w sposób groteskowy, to ukazana w powieści panorama współczesności przekracza zdecydowanie horyzont satyry i parodii, przekształcając się w „gorzki pamiętnik epoki”, w którym publicystyczny optymizm splata się z o wiele bardziej złożonymi i pesymistycznymi wnioskami autora. Z powieści, która charakteryzuje się fragmentaryzacją fabuły oraz rozproszaniem wątków, wyłania się wielopłaszczyznowy obraz epoki wraz z jej ideami i fetyszami: katastrofizmem, paneuropeizmem i bliźniaczym „panafrkanizmem”, egzotyzmem, astronomią, aktorstwem, kinem oraz sportem. Wszystko to składa się na ów „rozpędzony wir nowoczesności”, który wprowadza bohaterów w entuzjazm, a jednocześnie budzi w nich poczucie niepokoju, bo dotychczasowe hierarchie wartości zostały zniesione, zaś ich miejsce zajmują wzorce z kultury masowej i sportu. „O Paavo Nurmi, gdzie mam iść?” pyta retorycznie jeden z zagubionych we współczesnym świecie bohaterów, sportowiec Franciszek Kwiatek, zwracając się do swego idola, słynnego fińskiego biegacza, a pytanie jest kwintesencją strategii pisarza, który usiłował połączyć satyryczną tonację z poważną analizą społeczno-kulturową. Co prawda, jej rozmach zwraca się przeciw powieści, ponieważ szeroki zakres diagnozy zmniejsza jej ostrość, ale – co warto podkreślić – Kurek jest pierwszym awangardzistą, który usiłował przeciwstawić w syntetycznym, powieściowym ujęciu różne aspekty doświadczenia nowoczesności, od bezkrytycznego zachwyty, do jakiego dochodzi w publicystycznych wypowiedziach narratora, poprzez poczucie zagubienia i rozczarowania, aż po programowy katastrofizm. Ostatnia z postaw była zresztą wówczas dość rozpowszechniona; w tym samym roku co *S.O.S.*, ukazały się *Pożegnanie Jesieni* Witkacego oraz *Bezrobotny Lucyfer* Wata, a więc utwory, w których najdobitniej spośród całej literatury lat dwudziestych wyrażone zostało poczucie kryzysu cywilizacyjnego. Zawartym w nich pesymistycznym konstatacjom Kurek przeciwstawił awangardowe z ducha przekonanie, że ówczesne konflikty nie były symptomami schyłku, co raczej efektem wewnętrznej dynamiki charakteryzującej epokę nowoczesności.

Aleksander Wójtowicz

CATASTROPHISM AND 'THE IRON BATTERY OF MODERNITEE':  
*S.O.S. (SAVE OUR SOULS!)* BY JALU KUREK

Summary

Jalu Kurek's novel *S.O.S. (Save Our Souls!)*, published in 1927, dramatizes the experience of modernity through a collision of two radically opposed ideologies. The catastrophic worldview is represented by the main character, while the voice of a progressive avant-garde rings out from the expository narrative. The juxtaposition of the two mindsets is but one facet of a battle of interpretations over modernization, a process which was perceived by the contemporaries as a clash of worlds. While filling in this epic contour, Kurek unfortunately appears to rely too much on journalistic clichés and a black-and-white schematism.

Eventually, however, the portrait of modernity in *S.O.S.* is saved from oversimplification. The hard frontlines of avant-garde modernity and the anti-modern cultural pessimists are softened by the perception that the contemporary epoch is full of contradictions and dramatic divisions. The vision created by Jalu Kurek in his first two novels (*S.O.S.* and *Who Was Andrzej Panik?*) can well be summed up in Marshall Berman's formula of the 'heroism of modern life', i.e. a brand of heroism that is acted out in conflict-ridden everyday life. Drawing indirectly on the character of the *flâneur* (as characterized by Baudlaire), Kurek ventures in search of such conflicts into the streets of Cracow and depicts urban life in a manner reminiscent of the French avant-garde (Cendrars, Appolinaire, Aragon) or the German practitioners of the *Neue Sachlichkeit*. Outwardly detached, he shares in fact the avant-garde belief that the conflicts he encounters are the products of the inner dynamics of the modern era rather than manifestations of a world in decline.