PRACE NAUKOWE Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie
Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 2003, z. IX

Elżbieta Wróbel

„Rozwichrzona" powieść Jalu Kurka

W roku 1927 Kurek wydał swoją drugą powieść *SOS (Zbaw nasze dusze!)*, o której, tłumacząc się na łamach „Linii" z „choroby na liryzm", napisał:

> Jeszcze 6 wierszy o powieści „SOS". Jest to kompozycja wieloplanowa, której wartości najbardziej zewnętrzne, tj. formalne przesłaniają widok na całość budowy. Przeszedłem tu ważny etap w przezwyciężaniu stylu beletrystycznego. Przeżyłem tu dużo wzruszeń osobistych wobec języka. Czytelnik nowoczesny powinien wyczuć rytmy tych wzruszeń[1].

Przezwyciężenie stylu beletrystycznego — oto wielkie pragnienie pisarza, które realizował już w swojej pierwszej powieści *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsena* z roku 1926[2]. *SOS* pod wieloma względami stanowi kontynuację prozatorskiego debiutu Kurka. Odnajdujemy tu również: autotematyzm, wątek sensacyjny, prawdziwe postaci z otoczenia pisarza (autentyzm), wątek autobiograficzny.

Podobnie jak w przypadku pierwszej powieści, nie jest chyba do końca możliwe wskazanie rodowodu artystycznego chwytów i rozwiązań formalnych, które pojawiły się w *SOS*. Zbyt wiele przemian, jakie dokonały się w różnych dziedzinach sztuki na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, nastąpiło jednocześnie. I nie należała do rzadkości sytuacja, w której nawet antagonistycznie zorientowane kierunki literackie przyjmowały te same rozwiązania artystyczne. Na pewno odniesienie do futuryzmu jest najbardziej czytelne i potrzebne; zarówno w utworze *Andrzej Panik,* jak i w *SOS* można wskazać to samo zaplecze ideologiczne, chęć prowokacji, skandalu, swoistego ataku na fikcyjność literatury, zabawę i grę konwencjami artystycznymi.

Wszystkie rozwiązania, które Kurek „wypróbował" już w swojej pierwszej powieści, ulegają dodatkowemu zaszyfrowaniu i specyficznemu rozbudowaniu. Przykładem niechaj będzie fakt, iż wątek autobiograficzny realizuje w *SOS* przynajmniej kilka postaci. Sekretarz Lorda Samotnika, Jan Skowron, to przecież jeden z licznych pseudonimów literac-

---

[1] J. Kurek, *Ostatni etap*, „Linia" 1932, nr 1, cyt. za: *Linia. Głos poezji idącej (1931 – 1933)*, [wydanie broszurowe], s. 4.

[2] Wnikliwą analizę tej powieści przedstawił W. Tomasik w artykule: *W przedpokoju literatury nowej. Historycznoliteracki kontekst powieści Jalu Kurka „Andrzej Panik"*, „Ruch Literacki" 1982, z. 3 – 4.

kich, pod którym ukrywał się sam Jalu Kurek. Osobą autora „prześwietleni" są również inni tekstowi poeci: Krzysztof Lipiński i Piotr Górski. Krąg literackich fascynacji pisarza też nie pozostaje obojętny dla orientowania się odbiorcy w świecie przedstawionym utworu. Już na wstępie znajdują się ważne kwestie, które dotyczą jednocześnie Jana Skowrona i autora:

> Z początku, kiedy Jan Skowron nie wżył się jeszcze w swoją fantastyczną rolę, uważał Don Kiszota za satyryczny typ śmiesznego wagabundy. Widział w nim przejawy cywilizacji wiatrakowej, umarłej już i niegodnej nas. Ale kiedy zaczął uważniej wchłaniać w siebie średniowiecze i studiować żywot i dzieła rycerza z La Manczy, poczuł w jego chudych piersiach jakiś wiew, który go czyni nieśmiertelnym. Był to wiew ideału. Nie od rzeczy będzie np. przypomnieć na tym miejscu, iż autor niniejszej powieści, Jalu Kurek, płakał w dzieciństwie przy czytaniu romansu Cervantesa[3].

Zatem Jan Skowron odgrywa rolę, która wyrasta z pragnień samego autora. Pojawienie się Don Kiszota symbolizuje również wiarę w iluzję fikcji, to słynny bohater literacki, który jest równocześnie ofiarą literatury.

SOS przez samo „bycie powieścią" przyczynia się do umocnienia mistyfikacji świata, a równocześnie obnaża jej mechanizmy i podważa ustalone reguły. Kluczem i swoistym przewodnikiem po powieści stają się inne utwory, bo przecież one tworzą ową nieprawdziwą rzeczywistość. Tytuły książek, nazwiska pisarzy, jakie pojawiają się w utworze Kurka, w szczególny sposób ją „streszczają". Nie są to wyłącznie nawiązania tematyczne, to raczej polemika, pastisz, parodia określonych książek i konwencji literackich. Powstaje dość nietypowa ewidencja, w której obok *Trustu D. T. Dzieje zagłady Europy* Ilji Erenburga, *Na srebrnym globie* Jerzego Żuławskiego, znajdą się nazwiska Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego, Brunona Jasieńskiego, Marinettiego, Heleny Mniszkówny oraz samego autora *SOS*. Każdy rozwijający się w powieści wątek otrzymał niejako swoją sygnaturę w owym literackim i fikcyjnym katalogu. I niczym jak w bibliotece, katalog z powieści Kurka służy również do odszukiwania potrzebnej informacji, a poszczególne jego elementy stały się jednocześnie sygnałem-znakiem dla czytelnika. Wyraźnym przykładem jest chociażby epizod: *Izydor Małek, niedoszły katastrofista przejechany przez tramwaj*. Już sam tytuł musi kojarzyć się z książką Jasieńskiego: *Nogi Izoldy Morgan*, a i przedstawiona sytuacja jest, do pewnego stopnia, wariantem wydarzeń opisanych przez autora książki *Palę Paryż*. Literackich śladów, które wiodą do historii Izoldy Morgan, odnajduje się w tekście Kurka więcej. Cała numerologia detalu występująca w *SOS* to „zbliżanie się do końca z matematyczną dokładnością" zaprezentowaną w mikropowieści Jasińskiego.

Kiedy Jan Skowron czyta Lordowi Samotnikowi *Na srebrnym globie*, ten zmęczony usypia. Następne sceny w powieści nie mają bezpośredniego związku z czytaną przez sekretarza książką Żuławskiego. Jednak już niedługo okazuje się, jak istotny był to moment dla dalszego rozwoju fabuły. Tytuł powieść Żuławskiego niejako rozpoczyna tematykę fantastyczną i tłumaczy, choć bardzo „ułomnie", przeniesienie akcji *SOS* na Marsa. Czytelnik poznaje Alfara — marsjańskiego poetę zakochanego w Ziemi. Ma również możliwość zapoznania się z „zasadniczymi wiadomościami" o planecie. Są one nadzwyczaj interesujące:

---

[3] J. Kurek, *SOS (Zbaw nasze dusze!)*, Kraków 1927, s. 5 (w dalszym ciągu artykułu będę się posługiwać następującym skrótem tytułu powieści: *SOS*).

Zrobiła to wszystko kultura Marsjan, trzy razy starsza i trzy razy wyższa od ziemskiej, w krótkim przeciągu czasu i bez użycia człowieka. Na Marsie żaden człowiek nie pracuje. Planeta ta posiada rasę zdegenerowaną nadmiernym wykwitem techniki. (...)

Nieliczni ludzie na planecie, jeżdżący na czymś w rodzaju samochodowych łyżew (używanie nóg w celu chodzenia wyszło już tam ze zwyczaju), byli ostatnim krzykiem zwyrodniałego pokolenia. Dzieci rodziło się coraz mniej, a mieszkańcy przestali używać ruchu. Obsługiwali się maszyną, całą otaczającą naturę zmienili na kwitnący warsztat techniki i rządzili planetą za pomocą naciśnień odpowiednich guzików[4].

Nie byłoby nic osobliwego w zaprezentowanej w *SOS* wersji „srebrnego globu", gdyby nie fakt, iż Lordowi Samotnikowi przyśniło się, że jest Alfarem, a więc i cała rzeczywistość Marsa to fantazja, ale senna. Impuls do sennego fantazjowania pochodził z dzieła literackiego; zostaje równocześnie przetworzony przez świadomość bohatera literackiego — Lorda Samotnika. Jakże podobne jest życie na onirycznym Marsie do tego, co mówi sam narrator o przyszłości Ziemi. Stwierdza on, iż wystarczy 50 lat, aby zielone pola ogarnął gorący oddech maszyn[5]. (Nie sposób nie dopatrzyć się również rozrachunku z filozofią futuryzmu[6].) Sen Lorda to odrębna cząstka fabularna, będąca improwizacją zasadniczego wątku — katastrofy Europy — w *SOS*, dokonanego przy pomocy akcesoriów bujnie rozwijającej się wówczas powieści fantastycznej. A nazwisko Żuławskiego było przecież najbardziej popularne, najbardziej nadające się do skatalogowania polskiej literatury fantastycznej.

W trzeciej części pojawia się Ferdynand Antoni Ossendowski, znany podróżnik, a przede wszystkim autor bardzo poczytnych reportaży z różnych wypraw, jak również powieści sensacyjnych osnutych na kanwie egzotycznych wojaży. Tym razem nazwisko autora *Niewolników słońca* wprowadza do *SOS* wątek, z jakim powszechnie kojarzona jest i była jego twórczość. Jeden z członków klubu Lorda Samotnika, Krzysztof Lipiński, towarzyszy Ossendowskiemu w eskapadzie do podzwrotnikowej Afryki, w rejony doliny Konga i Ugandy. Nie bez związku z utworem Kurka pozostaje fakt, iż rzeczywiście na przełomie roku 1925 i 1926 Ossendowski wraz ze swoją małżonką odbył podróż do Afryki[7]. Akcja powieści rozgrywa się od 7 sierpnia 1926 do 17 września 1927, zatem powieściową podróż trudno rozpatrywać czytelnikowi wyłącznie w kategorii fikcji literackiej.

Osoba Ossendowskiego zastępuje tu innego, znanego podróżnika, którego Kurek umieścił w swojej pierwszej powieści — Amundsena. Wyprawa autora *Niewolników słońca* również ma swoje sensacyjne skutki. Jej uczestnicy odkrywają „prawdziwe" okoliczności śmierci wielkiego badacza Afryki Dawida Livingstone'a i odnajdują jego dziennik podróży. Wydarzenie to poprzedza zdemaskowanie aż trzech fałszywych Livingsto-

---

[4] Ibidem, s. 47–48.

[5] Ibidem, s. 44.

[6] Na ten aspekt powieści Kurka zwrócili już uwagę badacze jego twórczości; zob. E. Cichla-Czarniawska, *„Heretyk awangardy" — Jalu Kurek*, Lublin 1987; S. Jaworski, *Pisarz* społecznej pasji — Jalu Kurek, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, pod red. B. Farona, Warszawa 1972.

[7] Książka Ossendowskiego *Niewolnicy słońca* jest literackim zapisem tej wyprawy, a ukazała ona się w tym samym roku, co *SOS* Kurka — 1927. Również w 1927 roku nastąpiło drugie wydanie *Płomiennej północy*, która relacjonuje wyprawę w Afryce Północnej. Zatem nazwisko Ossendowskiego szczególnie oddziaływało na strategie odbioru tekstu.

ne'ów. Czytelnik otrzymuje również bardzo atrakcyjny i popularny wątek przygodowy: napad dwunastu wojowników Ibu Karary na polskich podróżników i uprowadzenie Lipińskiego w charakterze zakładnika. Jednak dzielny Ossendowski zorganizował kontrofensywę:

> (...) i dzięki karabinom czyli, jak się to zwykło mówić, dzięki wyższości europejskiej dyplomacji, odzyskał od Ibu Karary zakładnika i część skradzionych łupów[8].

Rozdział IV również stanowi odrębną część; tym razem w tekście doszło do zabawy konwencją przygodową i podróżniczą wraz ze wszystkimi jej literackimi wcieleniami: od dziennika po relację reportażową. Obraz Afryki został podporządkowany naczelnej idei powieści. W historii tego odległego kontynentu „przeglądają się" również losy Europy. Doktor Makumbo marzy o Afryce wzajemnego pokoju i miłości między narodami. Jedynym ustrojem zapewniającym jej przyszłość w wersji zaproponowanej przez Makumbo, okazuje się socjalistyczno-demokratyczna unia federatywna wszystkich republik afrykańskich, która spowoduje, iż w każdym miasteczku będzie szkoła, kino i kościół, a w miastach uniwersytet, teatr i gazety[9]. Przecież na „wschodnich rubieżach europejskich" takie pragnienia już doczekały się realizacji. Diagnozą, iż Europie brakuje idei, kończy się „rozdział afrykański" *SOS*. Niespodziewane (żeby nie powiedzieć urwane) jest to zamknięcie podróży Krzysztofa Lipińskiego.

Warto zaznaczyć, iż problematyki rewolucyjnej można się doszukać w tekście jeszcze przed wyjazdem bohaterów powieści do Afryki. Tytuł fragmentu-części: *Dygresja o tramwajach*, w którym pojawia się przestroga o nadchodzącym strajku i buncie mas, najlepiej mówi o jej charakterze i statusie konstrukcyjnym. Zarówno *Dygresja o tramwajach*, jak i prognoza afrykańskiej rewolucji przestają być wyraziste i w ogólnej, pastiszowej formule utworu tracą na znaczeniu ideologicznym.

W *SOS* jest jeszcze jedna podróż; tym razem wyruszają do Włoch Piotr Górski i sam Jan Skowron. Jak Neapol, to musi być Marinetti; rzeczywiście pojawia się tu jego nazwisko. Mimo iż postać Marinettiego zostaje przywołana w powieści, otrzymuje on sobowtóra w osobie Giovana Orzacchi. Wydarzenia z życiorysu nieistniejącego poety (przytoczone w tekście) odpowiadają biografii ojca futuryzmu. Ale nie wierne odtwarzanie faktów jest przecież w utworze Kurka najistotniejsze, a sam akt literackiego kreowania, doprowadzony czasami do granic absurdu. I dlatego często spotykamy postaci noszące imiona mocno tkwiące w tradycji literackiej, jak Beatrycze czy Ofelia. Sytuacje, w których spotyka je czytelnik w *SOS*, to jakby echo, odbicie wydarzeń przywołanych przez pierwowzory literackie. Beatrycze to nadal wielka miłość poety; ich uczuciu nie przeszkadza nawet taki „drobiazg", iż kochankowie nigdy się nie widzieli. Ofelia to szczęśliwa małżonka o trzydziestopięcioletnim stażu, a jej wybrańcem jest naczelnik poczty.

Zaprezentowanym przez Kurka wędrówkom tekstowych postaci *SOS* towarzyszy równie wyrafinowana, a odbywająca się jednocześnie w utworze podróż poprzez konwencje literackie. Narrator otwarcie komunikuje zmianę swojego kodu artystycznego. Uczyni tak nawet wtedy, gdy wykorzysta nowy arsenał środków zaledwie na kilkustronicowym

---

[8] J. Kurek, *SOS*..., s. 80.

[9] Ibidem, s. 73.

odcinku. O sile uczuć Mai Miłej ma świadczyć określenie, iż jest zakochana jak bohaterki Mniszkówny, i w tym stylu należałoby o niej mówić. Cały fragment staje się wręcz sceną wyrwaną z powieści autorki *Trędowatej*, a jednocześnie jej parodią.

Także i postać centralna, Lord Samotnik, który podporządkowuje sobie i ideowo scala utwór, ma określony rodowód literacki. Tytuł powieści Ilji Erenburga *Trust D. E.* nie bez wyraźnej przyczyny pojawia się w książce Kurka. I choć światopogląd Lorda Samotnika, zamykający się w pragnieniu — spokojnie utonąć, nie oddaje, mimo wszystko, powagi losu bohaterów autora *Julia Jurenita*[10], to inspiracje losami Jana Boota i Julia Jurenita w konstrukcji postaci są aż nadto widoczne. Jednak porównywać postacie literackiego świata Kurka z osobami powieściowymi Erenburga to nieporozumienie. Przy takim zestawieniu oczywista stanie się ideowa niewydolność i brak artystycznej wiarygodności Lorda Samotnika, ale pamiętać należy o diametralnie odmiennej formule powieści, którą pragnął stworzyć Kurek.

Postać Lorda Samotnika wydaje się najważniejsza, a niechęć do starego kontynentu stanowi główny temat powieści, ale powieści, która dopiero jest w trakcie pisania. Sytuacja ta powoduje, iż nadal centralne zagadnienie stanowi sama literatura i sposób kreowania rzeczywistości przez różnorodne jej gatunki i formy. Bo jak ukazać fikcyjność literatury i sparodiować jej istotę? Tylko przez ukazanie procesu twórczego. Trzeba znaleźć temat, aby na „wybranym materiale do opowiedzenia" definitywnie podważyć mechanizm kreowania rzeczywistości przez literaturę. „Historia opowiadana" w *SOS* to jedna z najpopularniejszych, jakie wówczas występowały w literaturze. Ale czy narrator-autor poważnie traktuje tworzoną powieść? Wątpliwości rodzą się pod ciśnieniem jego komentarzy, które nie pozwalają przyjąć niczego, co dzieje się w powieści, na serio. Wystarczy zacytować chociażby te wypowiedzi:

> Jeden utopijny epizod naszej powieści będzie traktował o gwiazdach. (...) Czynimy to tylko zresztą dla urozmaicenia powieści[11].
>
> Epizod ten przytoczyliśmy szanownym czytelnikom, aby im dowieść, jak powstają największe dramaty ludzi sentymentalnych, przekleństwa naszego wieku. Zaczynają się one przy blasku księżyca w alejach parkowych, pod akompaniamentem koników polnych, a kończą się łzami, bólem i krzywdą ludzi, którzy zawsze są poetami[12].

Wola, czy nawet kaprys, autora ma wystarczyć, aby tłumaczyć zdarzenia, które dzieją się w powieści. Narratorskich motywacji wyboru postaci i uczynienia z nich bohaterów powieści nie da się traktować zbyt poważnie:

> Tę osobę wprowadzimy do naszego romansu, aby piękność jej twarzy przeciwstawić pancerzowi Don Kiszota. Oczywiście nie można mieć żadnej wątpliwości, że Maja była piękna; rozumie się to samo przez się; powieści o brzydkich kobietach nie pisuje się przecież[13].

---

[10] Zob. J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1964, s. 142, gdzie pisarz stwierdza: „Młodzieńcza poza, naiwność, poetyzowanie. Kto wie, czy na jej [mowa o powieści *SOS*] ideologię nie miał wpływu *Julio Jurenito* Erenburga, książka podówczas głośna, która zrobiła na mnie wielkie wrażenie[...].

[11] J. Kurek, *SOS*..., s. 45.

[12] Ibidem, s. 69.

[13] Ibidem, s. 7.

Również o Lordzie Samotniku narrator informuje, iż wybrał go to tej roli z grona osiemdziesięciotysięcznej armii angielskiej, walczącej na froncie sprzymierzonych[14]. Zdumiewające są relacje, które zachodzą między wprowadzanymi do powieści postaciami a kimś, komu one mają podlegać. Celowo zostaje zatarta ontologiczna wręcz różnica między narratorem (autorem), a powieściowymi bohaterami. W scenie finałowej przewodniczący Klubu Katastrofistów rozmawia z Janem Skowronem, wygłaszając o sobie oraz o innych postaciach znamienną opinię:

— Czuję, że będziecie żyli długo i że będzie się wam powodziło dobrze. Ale nie zapominajcie, że jesteście świecącym przykładem i że stoicie na widowni. My jesteśmy jakby osobami scenicznymi w poszukiwaniu autora, a wy jesteście parą autentycznych bohaterów, która dopiero wystąpi w ostatnim akcie. (...)

Przypuszczałem i to rozwiązanie. Jest w założeniu mocne i pożyteczne. Oszczędzi nam trochę niepotrzebnych oklasków, ale za to wyniesie ciebie na straszliwie odpowiedzialne stanowisko bohatera tej długiej powieści.

Tu zmienił Lord ton swego przemówienia i zwrócił się do nadchodzącego astronoma:

— Tak, tak — jest to przedostatni rozdział powieści doktorze! (...) Zakończenie powieści będzie o całą powieść wspanialsze od dotychczasowej jej treści[15].

Lord Samotnik ma świadomość, że jest postacią z powieści, a mimo to wypowiada kwestie, które logicznie należą się narratorowi-autorowi, a w jego przypadku mogą jedynie zaskakiwać. Postać, która wcześniej całkowicie była uzależniona od woli autora, teraz odbiera mu jego podstawowe prawa do kreowania świata powieściowego. Lord Samotnik określa Jana Skowrona i Maję Miłą przymiotnikiem „autentyczni", mimo iż nieco wcześniej sam narrator na oczach czytelnika „wyczarowywał" tę kobietę. Uzasadnione natomiast jest określenie tym mianem sekretarza Lorda, gdyż pod owym pseudonimem ukrywa się przecież sam Jalu Kurek — autor pisanej powieści. Bawi się on nawet konwencją autora. Zatem zakwestionowana została tradycyjna formuła powieści, w której każdy udaje: postaci — że są prawdziwie, narrator, że panuje nad literackim światem i opowiada go, autor — że ową rzeczywistość stworzył. Nic w *SOS* nie dzieje na poważnie, bo cała dotychczasowa literatura to przecież wielka mistyfikacja, tyle że podporządkowana określonym regułom. W utworze Kurka przyjęte dotąd zasady przestają być dla kogokolwiek obowiązujące.

Zanegowanie struktury uporządkowanego świata powieści odbywa się również na płaszczyźnie genologicznej. Wystarczy przytoczyć różnorodne nazwy gatunkowe, jakie pojawiają się w tytułach poszczególnych epizodów. One nadają im przecież status genologiczny: romans, biuletyn, przegląd nowinek międzynarodowych, hymn, exposé, raptularz, dziennik, powieść, modlitwa, manifest, symfonia, relacja, sprawozdanie, list, rezolucja, polemika. Ta wyliczanka wskazuje, iż wykorzystano nie tylko gatunki, czy pewne ich elementy, o wysokim artystycznym rodowodzie, ale całą sferę piśmiennictwa czysto użytko-

---

[14] Ibidem, s. 11.
[15] Ibidem, s. 120–121.

wego (na pewno kwestią drugoplanową pozostaje problem realizacji przez poszczególne części nakazów, które zawierają w sobie figurujące niejako nad nimi nazwy gatunkowe). Oprócz ujawnionych gatunków są również partie tekstu, którym można z łatwością nadać „genologiczny nagłówek": notatka prasowa, reportaż. W ten sposób zostaje wprowadzony do powieści język nieliteracki[16]; przegląd nowinek międzynarodowych to raczej hasło, znak kolumny z gazety, a nie fragment utworu literackiego. Okazuje się, iż nieoczekiwana zamiana rolami między postaciami książki Kurka przenosi się na warstwę językową. Narzędziem mistyfikacji jest przede wszystkim język. Bogaty repertuar gatunkowy może również „udawać", tak jak czynili to fikcyjni Livingstone'owie. A część zatytułowana *Jeszcze jeden Dr Dawid Livingstone nr. III, łże*, sugeruje nawet ostrzejsze określenie.

Podobnie jak w pierwszej powieści, nastąpiła tu konfrontacja dwóch kodów językowych — literackiego i dziennikarskiego, a więc fikcji i informacyjnego autentyzmu. Jednak i tym razem wszystko jest na odwrót. Tam, gdzie tradycyjnie czytelnik obcował z fikcją, występują elementy wprost odnoszące się do świata pozaliterackiego. Natomiast mistyfikacji artystycznej służą te gatunki, które na swoim naturalnym terenie mają za zadanie opisywać realnie zaistniałe wydarzenia, a w powieści „łżą", stając się jedynie chwytem formalnym. Nie przeszkadza im to jednak obnażać mechanizmów, które dzięki nim zachodzą w świecie na serio. I znów przestrzeń świata przedstawionego w powieści Kurka to przede wszystkim rzeczywistość, dająca się streścić za pomocą nagłówka prasowego. Raptularz Lorda Samotnika, z którego czerpał on swoje czarne wróżby, to nic innego, jak zbiór tytułów prasowych korespondencji. Jego katastrofizm nie wypływał z żadnego intelektualnie wyrafinowanego systemu filozoficznego, którym mogli zaimponować bohaterowie Erenburga, ale z przerażenia wizją świata uproszczonego do prasowego faktu.

W utworze odnaleźć można obszerne fragmenty, których jedynym zadaniem jest sparodiowanie „świata informacji prasowej". Taką funkcję otrzymał między innymi fragment: *Gdynia, nasza nadzieja*.

Pisarz wykorzystał wszelkie odcienie języka, jakimi może dysponować dziennikarz, czyniąc z nich formalny chwyt powieściopisarza. Można na przykład wyodrębnić partie tekstu, które realizują reguły reportażu, jednak w powieści stają się one swoistymi quasi-reportażami. Nawet wykorzystane w *SOS* pomysły graficzne przypominają charakterystyczną estetykę ówczesnej prasy. Najczęściej krytycy wskazywali Kurkowi-pisarzowi, aby zapomniał o Kurku-dziennikarzu[17]. Bo w tej profesji dopatrywano się przyczyn wszystkich warsztatowych uchybień młodego pisarza.

Powieść *SOS* Kurka, tak często określana, trafnie lub nie, mianem powieści reportażowej, na pewno jest charakterystycznym zapisem reporterskim pewnego „stanu powieści" polskiej w latach dwudziestych. I to nie tylko dlatego, iż odnajdujemy w utworze właściwie wszystkie formalne rozwiązania (zaoferowane przez nowe kierunki w sztuce, od futuryzmu zaczynając), ale również dlatego, iż pisarz dokonał specyficznego przeglądu tej literatury popularnej, która najsilniej oddziaływała na świadomość przeciętnego odbiorcy, choć nie była ona z pewnością adresowana do tradycyjnego czytelnika.

Warto zaznaczyć, iż eksperyment Kurka, artystycznie niezbyt udany, pokazuje, z jaką trudnością wyłaniała się w dwudziestoleciu nowoczesna proza polska i w jakie wpadała

---

[16] Źródeł takich rozwiązań należy szukać w poetyce futuryzmu, zob. G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1974, roz. III s. 74–100.

[17] Zob. Rajmund Bergel, *SOS (Katastroficzna powieść Jalu Kurka)*, „Głos Narodu" 1928, nr 17.

pułapki. Na drodze ewolucji polskiej powieści, którą zdiagnozowali m.in. Michał Głowiński i Włodzimierz Bolecki, gdzieś jest miejsce na „marzenie" Jalu Kurka. I nie ma trafniejszego określenia, które by charakteryzowało powieść *SOS*, niż to umieszczone w pamiętniku jej autora:

> Druga powieść pt. *SOS* była jeszcze bardziej reportażowa, a równocześnie jeszcze bardziej rozwichrzona od pierwszej[18].

Elżbieta Wróbel

Jalu Kurek's "shaggy" novel

Summary

The article presents an analysis of Jalu Kurek's novel *SOS (Save our Souls!)* published in 1927. The author shows this work as an interesting example of breaking traditional conventions in force in the Polish prose of the inter-war period. The author indicates artistic solutions and tricks which served the writer to negate the realistic model of the novel (playing with genre conventions, auto-thematics, and auto-biographism, newspaper report charakter). The word "shaggy" (used by Kurek himself) best illustrates the nature of the work, which borrowing from the vanguard trends of the beginning of the 20th century was able not only to undermine, but also to negate the most important rules that governed literature.

[18] J. Kurek, *Mój Kraków*, op. cit., s. 142.