

Michał Matlingiewicz

Dwa oblicza historiozofii — o katastrofizmie w powieści dwudziestolecia międzywojennego

Katastrofizm to jedno ze zjawisk występujących w kulturze, które bardzo silnie wpłynęło na atmosferę dwudziestolecia międzywojennego. Przejawia się ono także w literaturze, będąc jej żywą reakcją na to, co niósł ze sobą początek stulecia. Chociaż źródła katastrofizmu są wcześniejsze, to właśnie w wieku dwudziestym doszło do kulminacji negatywnych zjawisk społecznych i politycznych. Dlatego też w tym właśnie okresie nurt ten występuje jako literacki komentarz rzeczywistej kondycji człowieka w obliczu nowych realiów rzeczywistości i wyzwań przez nią stawianych.

Tendencja ta przejawiała się zarówno w poezji, jak i w prozie. Katastrofizm na polu prozy funkcjonuje w różnych jej odmianach i na różnych poziomach — od popularnej po przynależącą do najwyższego obszaru literatury. Świadczy to m.in. o szerokim i zróżnicowanym gronie odbiorców zainteresowanych taką tematyką.

Aktualny stan badań ukazuje, że najwięcej uwagi poświęcono do tej pory utworom powstającym na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł autorstwa S.I. Witkiewicza, B. Jasieńskiego czy A. Wata. Jednakże większość badaczy pomija w swych pracach wiele powieści zaliczanych do fantastyki historiozoficznej¹, wśród których wymienić należy między innymi utwory Tadeusza Rittnera. Jak się bowiem okazuje, to właśnie fantastyka zaopatrzona w refleksję historiozoficzną była najbardziej nośnym gatunkiem dla pierwiastka katastroficznego.

Różnorodność, charakterystyczna dla epoki dwudziestolecia międzywojennego, dotyczy także tego rodzaju powieści. Kategoria fantastyki jest bowiem, z jednej strony, wyróżnikiem tematycznym, z drugiej — stylistycznym zabiegiem polegającym na wprowadzeniu elementów fantastycznych do struktury świata przedstawionego. Autorzy w różny sposób łączyli te dwa elementy, a sama fantastyka traktowana była mniej lub bardziej serio. Zawsze jednak stanowiła narzędzie pomocne do prezentowania refleksji historiozoficznej

¹ Określenia tego używa Jerzy Kwiatkowski. J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 206 – 207.

odnoszącej się zarówno do przeszłości, jak i — przede wszystkim — do przyszłości. Za przykład odmiennego potraktowania omawianej tematyki posłużą tutaj powieści *Miedzy nocą a brzaskiem* Tadeusza Rittnera i *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)* Jalu Kurka.

Utwory te znacznie się od siebie różnią, przede wszystkim stylistycznie, a także sposobem potraktowania poruszanej problematyki. Pierwszy, z roku 1921, wyrasta jeszcze z ducha Młodej Polski, drugi przynależy już do nowej epoki, której wyznacznikami są awangarda i eksperyment. Obaj autorzy jednak celowo wybierają fantastykę i groteskę jako sposoby przedstawienia pewnych mechanizmów. Wspólną cechą wymienionych utworów jest także to, że prezentują pogląd o obecnym lub nadchodzącym kryzysie kultury w różnych aspektach, zarówno społecznych, jak i historiozoficznych. Wspólne jest także to, że dalekie są od realizmu, choć dyktowane jest to różnymi przesłankami.

Katastrofizm tych utworów, w odróżnieniu od katastrofizmu z literatury popularnej², dotyczy zagrożenia mniej oczywistego, mniej dostrzegalnego dla przeciętnego człowieka, bardziej niezauważalnie wkradającego się w rzeczywistość. Dotyka wartości wyższych, trudniejszych do sprecyzowania, stanowiących podstawę istnienia i funkcjonowania kultury, będącej z kolei elementem napędzającym ciągły rozwój społeczeństw. Historiozofia natomiast tłumaczy tok historii ze względu na zachodzące zjawiska społeczne, jakimi są wojny, przewroty, rewolucje, okresy stabilizacji i pokoju. Wszystko to wpływa na rozwój społeczeństw i ich kultur. Jej przedmiotem są także skutki takich wydarzeń i ich wpływ na kondycję duchową społeczności, na wartości, jakie nimi kierują.³ Sztuka natomiast jest wskaźnikiem stanu i miejsca, w jakim dana cywilizacja się znajduje. Katastrofizm scharakteryzowanych niżej utworów dotyczy obu obszarów historiozofii.

Miedzy nocą a brzaskiem porusza problem zagrożenia rewolucją, który był jednym z najważniejszych źródeł niepokoju dla niemal całej Europy na początku XX wieku. Bolszewicy zapowiadali rychły podbój wszystkich imperialistycznych krajów. Oprócz przerażającego zniszczenia, jakie niesła ze sobą rewolucja, największy niepokój budził styl rządów uprawiany w państwie bolszewickim. Całkowita ingerencja władzy we wszystkie przejawy życia społecznego, dyktowana skrajnie materialistyczną ideologią, musiała w efekcie zniszczyć wartości niezbędne dla istnienia zjawisk kultury. Przykładem takiego stanu była Rosja lat dwudziestych. Z drugiej strony, podobne obawy powodował rodzący się faszyzm w państwach zachodnich. Problem zagrożenia totalitaryzmem pojawił się w literaturze europejskiej; wymienić można chociażby znany doskonale *Nowy wspaniały świat* (1932) Aldousa Huxleya. Nie brakło także takich oddźwięków w Polsce. Na początku lat dwudziestych, w roku 1921 ukazała się powieść Tadeusza Rittnera *Miedzy nocą a brzaskiem*.

Mamy tu obraz rzeczywistości po dokonaniu się jakiegoś bliżej nieokreślonego przewrotu społeczno-politycznego. Może on kojarzyć się z przewrotem związanym z komunizmem, mimo że określenie to nie pojawia się ani razu. Brak także umiejscowienia akcji w konkretnym miejscu i czasie, choć realia są współczesne. Ten brak dosłowności, skierowania ostrza krytyki przeciw konkretnemu systemowi politycznemu lub państwu sprawia, że utwór ten nabiera charakteru uniwersalnego. Niewątpliwie jednak inspiracją musiała być niedawna rewolucja bolszewicka i jej widoczne skutki, zagrażające także Polsce. Wskazują na to pewne elementy świata przedstawionego.

² Patrz K. Kłosińska, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Kłak, T. Bujnicki, Katowice 1979.

³ A. Kolakowski, *Spengler*, Warszawa 1981.

Miejsce akcji określone jest jako państwo „nieprzyjaciół bogatych”. Określenie to funkcjonuje jako nazwa kraju, w którym lud, mimo iż zwyciężył w wyniku dokonanego przewrotu, często wspomina „dawne (lepiej) czasy”⁴ sprzed rewolucji. Dawne, jednak na tyle nieodległe, że dobrze pamiętane przez większość. Rewolucja przyniosła powszechną równość w postaci ubóstwa całego społeczeństwa z wyłączeniem wąskiej grupy rządzących. Zasady życia w tym kraju przypominają totalitarne państwo komunistyczne. Jest więc kolektywna praca, prasowa propaganda, zajmująca się przede wszystkim gloryfikowaniem przywódcy, ogromna machina biurokratyczna, aparat represji, wyeliminowanie religii, niechęć do ludzi wykształconych. Widoczne są także skutki takiego stanu rzeczy — rozbicie życia rodzinnego, zastraszenie społeczeństwa, upadek oświaty, zanik życia kulturalnego.

Powieść ta doskonale ukazuje mechanizmy funkcjonowania państwa totalitarnego. Jednym z nich jest aparat represji, który, raz wprawiony w ruch, okazuje się być wielką machiną, która wymyka się spod wszelkiej kontroli.

„(...) nie nasza wina, że krew się leje. Nie wyłącznie nasza. Przecież są «młynki», jest cała moc tych małych sądów, które robią, co im się żywnie podoba. Wydają masę wyroków śmierci, nie prosząc nas wcale o zatwierdzenie. Czyż nie? Młynki kręcą się same, ja ich nie popędzam. Ale przecież nie mogą ich wstrzymać... Bo przestrzegają praw naszych. Czyż nie?»⁵

Słowa wodza państwa i rewolucji, zwanego zresztą Sprawiedliwym, są przykładem obłudy i samousprawiedliwiania się człowieka odpowiedzialnego za zbrodnie. Nietrudno się domyślić, że muszą to być cechy niejednego dyktatora. W państwie „nieprzyjaciół bogatych” „młynki” rzeczywiście kręcą się doskonale, skazując niezwykle szybko i sprawnie ludzi, którym wina nie została udowodniona. Ukazane są w sposób groteskowy; przykładowo, jeden z nich ulokowany w „dwóch wynajętych smutnych ubikacjach”⁶, sala rozpraw natomiast była niegdyś zwykłą stodołą. Funkcję głównego sędziego pełni natomiast młoda, piękna kobieta, w której nawet zakochał się podczas własnego procesu jeden z oskarżonych. Grozę budzą dopiero zasłonięte łóża, z których tak naprawdę dochodzą wszelkie decyzje.

W podobny sposób pokazana została potęga biurokracji, która dla zwyczajnego człowieka jest niezrozumiała i nieprzystępna. Sam urząd i urzędnicy są prymitywni, nieudolni i bezwzględnie podporządkowani absurdalnym regułom, które im narzucono.

„Sekretarz nie wyglądał bardzo wykwiitnie.

Wszystko na nim było brudne: surdut, niegdyś zapewne jasnoniebieski, cera na twarzy dziwnie szara, a zwłaszcza długa czarna broda. Na brodzie wisiało coś zielonego, prawdopodobnie szpinak. Zezował w dziwnie drażniący sposób, tak jakby nie miał prawie żadnych oczu.”⁷

Tak wygląda wysoki urzędnik w ministerstwie; analogicznie ukazani są inni. Nie lepiej prezentuje się miejsce ich pracy — urząd oświecenia publicznego.

⁴ T. Rittner, *Miedzy nocą a brzaskiem. Duchy w mieście*, wstęp J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 19 (w cytatach zachowana została pisownia oryginalna).

⁵ Ibidem, s. 17.

⁶ Ibidem, s. 103.

⁷ Ibidem, s. 54.

„W sali był jakiś przykry, przygnębiający odór. Mdły, wilgotny. Oprócz zabrudzonego i popękanego zwierciadła wisiały na ścianach portrety z dawnych lat — z czasów monarchów, orderów, arystokracji.”⁸

Sam minister nie ukończył żadnej szkoły, a stanowisko zawdzięcza głównie temu, że nie należy do inteligencji.

Wizerunek państwa, który mają znać obywatele, jest zgoła inny. Dbą o to, jak w każdym państwie totalitarnym, propaganda, która za pomocą prasy fałszuje rzeczywistość, ukazując ją jako doskonałą. Jednakże rezydujący w mieście ambasador innego, przypuszczalnie demokratycznego państwa, określa kraj „nieprzyjaciół bogatych” jako „państwo kłamstwa”, a Sprawiedliwego — najdoskonalszym kłamcą.

Rittner posługuje się elementami humoru, groteski i ironii, co sprawia wrażenie, że wszystko ukazane jest w sposób lekki. Państwo „nieprzyjaciół bogatych” wydaje się prowincjonalnym miasteczkiem, w którym wszyscy się znają. Nawet Sprawiedliwy — wódz rewolucji i przywódca kraju, jest kimś bliskim dla każdego obywatela niemal na wyciągnięcie ręki. Władza nie jest owiana jakąś szczególną mgłą tajemnicy. Należąca do niej grupa ludzi niewiele różni się od pozostałych osób. Podkreślone jest natomiast, że stanowiska te nie były zdobyte zgodnie z należytą zasługą, ale często dzięki takim czy innym cechom charakteru ułatwiającym zdobywanie władzy.

Jak pisze J. Trznadel⁹, tego rodzaju budowanie świata — nie całkiem na serio — typowe jest dla powiastki filozoficznej, jaką w rzeczywistości okazuje się powieść Rittnera. Pokazuje ona bowiem symbolicznie prawdę o skutkach rewolucji. Dlatego też nie przeszkadza atmosfera błahości i naiwności, która zastępuje możliwe krwawe, realistyczne opisy. Ponadto elementy groteskowe częstokroć wzmacniają zamierzony efekt ukazania panującej niedorzeczności, moralnego zepsucia, poprzez silne skonstrastowanie z rzeczywistością skłaniają do refleksji.

Wizja państwa totalitarnego jest ostrzeżeniem przed zagładą kultury. W tym przypadku dokonuje się ona poprzez klasową walkę z inteligencją, ludźmi wykształconymi, arystokracją i artystami. Ludziom tym odebrano wszystko, a cała przeszłość została przekreślona. Wprowadzono nawet zakaz posługiwania się dawnymi nazwiskami. Sytuacja taka wcześniej czy później zrodzić musi bunt. Tak dzieje się i w tym przypadku, chociaż buntem jest w rzeczywistości ucieczka do przypadkowo odkrytej jaskini-labiryntu, znajdującej się bezpośrednio pod miastem. W ucieczce uczestniczą osoby niegdyś dobrze znane, należące do arystokracji, a także uczeni, artyści, poeci i dawni oficerowie. Być może ich zasady i mentalność powodują, że wybierają bezkrwawy sposób oporu. Grupa tych ludzi pozostaje bierna, przestaje interesować się wydarzeniami, jakie mają miejsce na zewnątrz, oczekując w spokoju i beztrójce na zmianę sytuacji. Ucieczka pod ziemię jest symbolicznym protestem przeciw panowaniu motłochu i degeneracji kultury. Zdecydowali się na nią ci, którzy nie chcieli „iść z czasem”, woleli pozostać samotnie w świecie przeszłości — szczególnie, iż z jaskinią sąsiadował cmentarz.

Z cmentarza właśnie niespodziewanie nadchodzi pomoc. Jego mieszkańcy — umarli — ratują podziemne miasto przed wykryciem przez oddział milicji. Wydarzenie to wpływa na zmianę atmosfery i rozpoczyna serię dalszych następstw prowadzących do nowej rewo-

⁸ Ibidem, s. 55.

⁹ J. Trznadel, *Rewolucja — „wróg bogatych i biednych” czyli od Rittnera do Orwella*, [wstęp do:] T. Rittner, op. cit.

lucji i w efekcie obalenia panującej władzy. Ostatecznie, jak zwykle, czyni to „ulica”, jednak czynnikiem rozpoczynającym nowy ferment jest czyn dokonany przez umarłych, będących symbolem zdeptanej i zapomnianej tradycji, jednej z podstaw istnienia kultury.

Powieść ta zawiera refleksję historiozoficzną, która pokazuje cykliczność biegu dziejów i losów każdej rewolucji. Kolejną nową władzę jak zwykle ustanawia wzburzona „ulica”, oczekująca na pierwszym miejscu „tyle jadła, ile potrzeba”¹⁰:

„Dalej życzyła sobie — ponieważ sprzykrzyły jej się już dawno ustawiczne emocje i strach przed śmiercią — trochę pogody słonecznej i ciepła; tak, znowu trochę szczęścia małżeńskiego i rodzinnego... zamiast owych «młynków» i innych, równie miłych urządzeń wolnościowych.”¹¹

Te, jak najbardziej zrozumiałe życzenia, na plan dalszy odsuwa jednak obraz wprowadzania nowego porządku: trwożliwi jak dawniej chować się muszą w domach, rozwścieczony tłum daje znać o sobie i korzystaniu z odzyskanej wolności. Po raz kolejny odbywa się wieszanie na latarniach, niszczenie wszystkich śladów niedawnej jeszcze przeszłości. Wszystko to dzieje się dotąd, dopóki nowa władza „przebiera się”. Potem wszystko „wróci do normy”. Normę tę symbolizuje ostatni obraz powieści — zniszczonych pomieszczeń niedawnego „młynka”, w którym głównym elementem jest zmasakrowane ciało jego przewodniczącej, młodej, pięknej dziewczyny. Dlatego też pośród świętujących tłumów nie widać najstarszych mieszkańców grot. Przenieśli się na cmentarz, nie znajdując już dla siebie miejsca pośród żywych: „Bo zawsze łączyła ich z umarłymi wyraźna sympatia. [...] A teraz nie ma już między nimi żadnej różnicy.”¹²

Pesymistyczna refleksja kończąca powieść obnaża schematy działania każdej rewolucji, pokazuje jej skutki, destrukcyjne przede wszystkim dla wyższych wartości, niezbędnych dla istnienia kultury. Taki wybór drogi działania wywołuje zawsze podobną reakcję, bo raz wprowadzona przemoc zrodzić musi wcześniej czy później przemoc kolejną. Choć Rittner nie nazywa swojej rewolucji bolszewicką, narzucającego się do niej podobieństwa nie można uznać za przypadkowe.

Powieść *Miedzy nocą a brzaskiem* obrazuje w sposób wyrazisty cele, jakie realizuje historiozofia na gruncie literatury. Należy do nich przede wszystkim ukazywanie mechanizmów rządzących biegiem dziejów, uzależnionych najczęściej od czynników społecznych, przestrzeganie przed popełnianiem błędów prowadzących do powstawania zagrożeń dla świata wartości, a także prognozowanie biegu zdarzeń w określonych warunkach. Niezwykle pomocne są w tym przypadku elementy fantastyczne, które pozwalają na rozważanie zdarzeń alternatywnych, a także — jak w przypadku omawianej powieści — wprowadzanie symboliki zdarzeń i postaci.

Inny rodzaj katastrofizmu i podejścia do tematyki związanej z historiozofią prezentuje powieść *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)* autorstwa Jalu Kurka z roku 1927.¹³ Koniec lat dwudziestych jest już okresem, w którym do głosu dochodzić zaczął katastrofizm o zupełnie innej tonacji, zaprezentowany przy pomocy odmiennych technik i środków. Jest to początek okresu rewolucyjnych zmian w powieści dwudziestego wieku.

¹⁰ Ibidem, s. 150.

¹¹ Ibidem, s. 150.

¹² Ibidem, s. 151.

¹³ J. Kurek, *S.O.S. (Zbaw nasze dusze!)*, Kraków 1927. W cytatach zachowana została pisownia oryginalna.

W przypadku *S.O.S.* groteskowo potraktowane zostało samo zjawisko katastrofizmu, które, zapoczątkowane przez historyzofów, stało się z czasem pojęciem funkcjonującym w społeczeństwie, używanym powszechnie w różnych ujęciach i znaczeniach, nierzadko nadużywanych i sensacyjnych. Stąd też takie a nie inne potraktowanie tego tematu w powieści Kurka.

Groteska zespolona z ironią odnosi się tu do katastrofizmu jako zjawiska dotyczącego szeroko pojętej kultury i cywilizacji europejskiej, z punktu widzenia inteligenta obserwującego zjawiska zachodzące we współczesnym świecie. Jest to jednak spojrzenie z dającym się wy-czuć dystansem do tematu, brakiem prawdziwego zaangażowania w podejmowaną problematykę. Zamiast tego mamy tonację żartobliwą, przejawianie pewnych zjawisk, ukazujących zagubienie człowieka w pędzącej, nowoczesnej rzeczywistości.

Fabula skonstruowana jest wokół działalności Klubu Katastrofistów — „bractwa dobrej śmierci”, którego członkowie, z Lordem Samotnikiem na czele, propagują swoją działalność w Polsce i na świecie oraz starają się werbować nowych członków. Lord Samotnik, Anglik, od sześciu lat przebywający w Polsce, „chorując na nieustanny spleen, a właściwie nieuleczalne lenistwo”¹⁴, przeświadczenie o nieuchronnym końcu Europy, wyniósł z przeżyć wojennych i zaobserwowanych podczas niej absurdów. Od tego czasu stał się filozofem, propagatorem nowego kultu — katastrofizmu, czyli „biernego nihilizmu moralnego”¹⁵. Jego żona utonęła wraz z Tytanikiem, a on sam następująco określa swoją ideę:

„Jesteśmy organizacją nieproduktywną, demonstracyjną i aspołeczną. Jesteśmy z dążeń utopistami. Nie mamy siły ingerencyjnej, aby przeciwstawić się staremu porządkowi Europy, ani niestety, nie czujemy się zdolni do emanowania z siebie naskórka jutrzejszości. Jesteśmy jakby «bractwem dobrej śmierci». Przez wzmożoną abnegację do życia społecznego usiłujemy wyrwać jednostki z zakłętego koła polityki i samostanowienia narodów i uczynić depopulację sztuczną państw. Izolowani od dwudziestowiecznego komfortu i higieny społecznej, przygotowujemy sobie śmierć bliską, a zarazem niespodziewaną. Będzie to równocześnie dostoyny, platoniczny protest przeciwko Europie [...]”¹⁶

Jednocześnie te nihilistyczne założenia połączone są z zamiarem odkupienia pograżającego się w zepsuciu świata:

„Europa może jeszcze i musi być wielka — ale wpierrw musi się utopić i oczyścić w Atlantyku swoich głupstw i błędów. My jesteśmy tymi, którzy topią w sobie Europę i spychają ją w fale; po naszej śmierci jednak wstaną ci, którzy ją za włosy wyciągną z wody, obmytą i czystą.”¹⁷

Tę, wydawałoby się, poważną deklarację kończy jednak niepoważne hasło: „HASŁO NASZE — SPOKOJNIE UTONĄĆ”¹⁸. Tak jest też w całej powieści; powaga nieustannie miesza się kpina.

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Ibidem, s. 17 – 18.

¹⁷ Ibidem, s. 15 – 16.

¹⁸ Ibidem, s. 16.

Bohaterowie, apostołowie powyższej idei, próbują przekonać do niej kolejnych napotkanych ludzi, między którymi znaleźli się: prof. Grób, aktualnie dyrygent chóru wariatów, ksiądz Walaszek — z powołania zbawca ludzkości, Lina Gorzelska, dobrze zapowiadająca się aktorka klasy światowej, Izidor Malek, niedoszły katastrofista przejechany przez tramwaj, biegacz długodystansowy Franciszek Kwiatek, czy też Krzysztof Lipiński, poeta futurystyczny. Sekretarzem Lorda jest młody student, Jan Skowron, mieniący się nowym Don Kichotem. Bogate spektrum postaci łączy to, że są osobami wrażliwymi, dręczonymi różnorakim pesymizmem i niepewnością.

Poczucie niepewności jest jak najbardziej uzasadnione w obliczu niepokojących przejawów codziennej rzeczywistości. W Europie mówi się o triumfującej dyplomacji niemieckiej, faszyzmie na Bałkanach, o rozpadającym się brytyjskim imperium. W Polsce natomiast szerzy się powszechny pesymizm, sekty, a najbardziej sekta katastrofistów. Młody nauczyciel gimnazjalny ginie pod rozjeżdżonym tramwajem, gdyż jego głowę wypełniają myśli związane z przyszłością ludzkości, katastrofą Europy i kwestią rasy żółtej. Miłosny list rozpoczyna się słowami: „Bezrobocie ogarnia świat, powstańcy mordują się w Albanii, Meksyku, a tylko nasza miłość rośnie spokojnie w cieniu drzew”¹⁹. Na domiar złego na jednej z ulic Krakowa, pośród reklam żarówek Phillipsa, pojawił się wielki, świecący napis: „BYĆ ALBO NIE BYĆ — OTO JEST PYTANIE”²⁰.

Bohaterowie co rusz wypowiadają kwestie w rodzaju: „Oto nauczyłam się pogardzać Europą [...] i tęsknię do nowej, która rodzi się w mym mózgu”²¹, lub rozmawiają o umarłych kulturach, zapewne pod wpływem Spenglera. O końcu Europy przekonany jest nawet Charlie Chaplin, który postanawia robić filmy podtrzymujące na duchu Europejczyków. W *S.O.S.* nie brak także zdań zapowiadających mającą nadejść rychło wojnę, oraz przynębiających obrazków przyszłości:

„Za lat 50 ogarnie te zielone pola gorący oddech maszyn i budowli, a za lat 500 będą się wzajemnie pożerały miasta Europy, potwornie rozrosłe i będą schnęły wielkimi kamiennymi oazami do słońca.”²²

Katastrofizm ujawnia się w tej powieści wszędzie, w każdej niemal rozmowie, obrazie, refleksji, wylania się z poezji, sztuki, miłości. Narrator określa zresztą epokę jako nieodwołalnie naznaczoną katastrofizmem, „przyklepionym jak etykieta na musującej, żelaznej baterii współczesności”²³. Powstaje wobec tego pytanie, na ile prawdziwe i słuszne są wszystkie prognozy zagłady, które napelniają przerażeniem zagubionego pośród nich człowieka. A jeśli nawet wkrótce okażą się one prawdą, to czy warto, tak jak wspólnie kończący życie w Bałtyku członkowie klubu, ubiegać ją, buntować się przeciw niej? Alternatywą jest w tym przypadku miłość, która — według Lorda „na dwa do pięciu lat”²⁴ — ma szansę odmienić bieg rzeczy. Wybiera ją dwójka bohaterów, także przynależących do klubu, których zadaniem jest, jeśli to możliwe, przetrwać moralny kataklizm i wejść w ten sposób w nową przyszłość. Zakończenie powieści jest więc względnie optymistyczne. Nowy Don Kichot, mający zbawić ludzkość, poszedł między ludzi, niosąc im miłość. Czy

¹⁹ Ibidem, s. 32.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 8.

²² Ibidem, s. 44.

²³ Ibidem, s. 68.

²⁴ Ibidem, s. 121.

jednak jego misja ma szansę powodzenia? Sam autor zapewnia: „Jeżeli uda się mu twórczym natchnieniem ogarnąć ludzi, napiszemy o nim drugą część epopei — część radosną. Czekamy na tę chwilę wierząc, iż ludzie się miłują.”²⁵ Nie pozostaje więc nic innego, jak dalej cierpliwie oczekiwać, pamiętając, że nawet „najpiękniejsza negacja jest utopią”²⁶.

Takie jest też najogólniejsze przesłanie tego utworu. Nawet świadomość kryzysu czy przecucie kresu nie powinno przesłonić życia i tego, co w nim najważniejsze, bo tylko podstawowe, uniwersalne wartości mogą przywrócić jego znikający sens. Z drugiej strony *S.O.S.* jest też próbą oswojenia się z rzeczywistością i pogodzenia się z nią za pomocą kpi-ny, żartu, czasem groteski. Jest to więc zupełnie inny katastrofizm niż ten, który prezentuje powieść Rittnera, katastrofizm wyróżniający się przede wszystkim tonacją, która daleka jest od powagi, traktowania serio problemów współczesności. *S.O.S.* nie stanowi już ostrzeżenia, bo — jak wynika z powieści — na ostrzeżenia jest za późno. To raczej próba szukania ratunku w sytuacji niezaprzecznego kryzysu wartości istotnych dla istnienia kultury. Tym samym powieść Kurka deklaruje to, co głosi historiozofia — przeświadczenie o nieuniknionej katastrofie wpisanej w bieg dziejów.

Inaczej mówiąc, *Między nocą a brzaskiem* to typowa powieść katastroficzna, której zadaniem jest ukazanie mechanizmu powstawania określonego zagrożenia dla wartości, a tym samym przestrzeganie przed nim. Natomiast *S.O.S.* to powieść o katastrofizmie jako zjawisku występującym w kulturze masowej lat dwudziestych oraz próba ustosunkowania się do niego z punktu widzenia inteligenta. Zestawiając je, postrzegamy problem katastrofizmu okresu międzywojennego w różnych perspektywach, wnikamy w jego wnętrze, sięgając historiozoficznych źródeł, oraz przyglądamy mu się z boku, zachowując zabarwiony ironią dystans.

²⁵ Ibidem, s. 128.

²⁶ Ibidem, s. 127.