



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

Szalona katedra

Original

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1020951> since

Publisher:

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Emiliano Ranocchi

SZALONA KATEDRA

Poroznie jednostronna i fanatyczna maszynolatria pierwszego, przedwojennego futuryzmu, jest jedną z klisz, którą już uważniejsza historiografia ostatnich dekad podważyła¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że dopiero I wojna światowa odśloniła w pełni niszczyielski potencjał techniki i technologii. W dyskursie o nowoczesności musiała nastąpić rewizja przedwojennych poglądów, a bezkrytyczny zachwyt ustąpił bardziej ambiwalentnej postawie. Świadczy o tym twórczość tak zwanego drugiego futuryzmu, czyli futurystów młodszego pokolenia, którzy zaczęli tworzyć dopiero po Wielkiej Wojnie².

¹ Zob. R. Tessari, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano: Mursia, 1973; E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani: Celebes 1971; G. Berghaus, *Futurism and the Technological Imagination. Poised between Machine Cult and Machine Angst*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, ed. G. Berghaus, Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.

² Zob. E. Crispolti, *Il secondo futurismo: Torino 1923–1938*, Torino: Pozzo, 1962.

Dowodzi tego także krótka parabola futurizmu polskiego, którego ambiwalentny stosunek do maszyny i cywilizacji został już dawno dostrzeżony³. Potwierdza to wreszcie międzywojenny rozkwit dzieł literackich (zarówno dramatów, jak i prozy) o tematyce dystopijnej, którego szczyt sytuuje się w latach 20. XX wieku. Wśród tytułów należących do światowej klasyki gatunku znajdują się komedia Karela Čapka *R.U.R.* (1920), powieść Evgenija Zamjatina *My* (1920), dramaty krytycznego futurysty Ruggero Vasariiego *Udręka maszyn* (1925) oraz Raun (1932), film Fritza Langa *Metropolis* (1927), powieść Aldousa Huxleya *Nowy wspaniały świat* (1932), wreszcie powieść Karela Čapka *Inwazja jaszczurów* (1936) – by wskazać te najsłynniejsze. Wymienione, różne dzieła łączy radykalna krytyka nowoczesnej cywilizacji, odbieranej i przedstawianej jako technokracja,

³ Zob. H. Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

oraz pesymistyczny obraz przyszłości rodzaju ludzkiego.

Wśród zapomnianych dziś autorów, tworzących w szczytowym okresie załamania się optymistycznej fascynacji techniką, znajduje się również Jerzy Sosnkowski, z zawodu architekt. O jego jedynej powieści, *Auto, Ty i Ja. Miłość maszyn* (1925), pisałem kilka lat temu na łamach „Autoportretu”⁴. Kategoria niesamowitości okazała się wówczas pomocna w analizie dystopijnego snu ósmego rozdziału powieści, w którym maszyny ożywają i opanowują świat. Temat jest jednak daleki od wyczerpania. W ścisłym związku matematycznym z powieścią pozostaje bowiem co najmniej kilka opowiadań ze zbioru *Bosman Finta* (1926). Tematycznego pokrewieństwa między powieścią i opowiadaniem można

⁴ E. Ranocchi, *Od człowieka do maszyny i z powrotem*, „Autoportret” 2011, nr 2 [34]; por. także: tegoż, *Miłość maszyn. Antynomie maszyny w polskim modernizmie*, „Studi slavistici” 2011, s. 137–160.

się dopatrywać także w treści i strukturze opisu zmechanizowanej przyszłości. Wreszcie aspektem wspólnym opowiadania i powieści jest aksjologia płci: we współczesnym zmechanizowanym świecie kobiecie przypadło w udziale zadanie utrzymywania więzi z uczuciami i tym samym z naturą. Jedno z nich, zatytułowane *Szalona katedra*, chciałbym tutaj pokrótce przedstawić.

Podczas gdy powieść Sosnkowskiego mierzyła się z problematyką nowoczesności poprzez tematykę maszyny, *Szalona katedra* podejmuje ją za pośrednictwem tego symulakrum cywilizacji nowoczesnej, jakim jest miasto. Fabułą jest prosta, ale nieco bardziej enigmatyczna od jawnie parencytycznej w wymowie powieści, przez to pozostawia otwartą przestrzeń dla różnych interpretacji. Narracja ma strukturę szkatułkową: prawdziwe opowiadanie jest ujęte w szerszą ramę, która pełni względem niego funkcję wprowadzenia. Opowiada je bowiem narrator o rysach wyraźnie autobiograficznych. W trakcie lektury dowiadujemy się, że podobnie jak sam Sosnkowski, jest on architektem i autorem książek przygodowych, w wieku zbliżonym do autora. Akcja narracji ramowej toczy się w Rabce, wiosną 1950 roku; narrator ma pięćdziesiąt lat (Sosnkowski urodził się w 1894 roku) i gości u pary znajomych, państwa W. Siedzi z nimi na werandzie willi, z której roztacza się widok na okoliczne wzgórza oraz na biały „automobilowy tor” łączący Zakopane z Krakowem. Zaraz na wstępie zarysowywana jest schematyczna opozycja między „nienowoczesną” wiosną („stara, niepoprawna, romantyczna”) a niezłym na jej urok pokoleniem nowych ludzi, do którego należą państwo W. W ich towarzystwie narrator poznaje dwudziestoparoletnią panią J., o której dowiadujemy się, iż rozwiodła się z mężem, gdyż „nie mogła w żaden sposób zgodzić się z jego zmechanizowaną osobowością”. Stanowi ona zatem odpowiednik Izy z powieści *Auto, Ty i Ja* – jest uosobieniem uczucia i wartości minionych czasów. Kiedy gospodarz zaczyna w rozmowie udowadniać, że uczucie musiało

zginąć w nowoczesnym świecie, bo generuje cierpienie, a ludzkość dąży do eliminacji cierpienia – co można osiągnąć jedynie za pomocą rozumu – pani J. reaguje bardzo gwałtownie. Wtem narrator wchodzi w rozmowę, próbując załagodzić konflikt, i rozpoczyna swoje opowiadanie. Akcja drugiego opowiadania toczy się osiem lat wcześniej (czyli w 1942 roku), w Amsterdamie, gdzie szaleje epidemia cholery. Narrator przyznaje, że zawsze pociągały go sytuacje graniczne, więc pomimo niebezpieczeństwa zarazy postanowił odwiedzić miasto, odcięte wówczas od reszty kraju. Mieszkańcy Amsterdamu, zrezygnowani i zubożeni na nieuchronną śmierć, żyją jak dawniej. Narrator zaczyna bywać na różnych festynach i przyjęciach. Na jednym z nich poznaje parę nierozłącznych przyjaciół, architekta Kafa i inżyniera Keata. Wkrótce dowiaduje się, że magistrat miasta powierzył pierwszemu budowę katedry, drugiemu zaś – metra. Dowiaduje się również, iż narzeczona pierwszego jest poważnie chora – jak później się okaże, właśnie na cholere.

Obraz przyszłego Amsterdamu należy do najciekawszych fragmentów opowiadania. Za sprawą drapaczy chmur wznoszących się po obu stronach ulicy przypomina ona kanadyjski kanion. Jak informuje przypis, „chodniki dla pieszych są podniesione do wysokości pierwszego piętra, by nie zawadzały na dole ruchowi kołowemu”. Przeciwnie strony ulicy łączy rodzaj pomostów, zwanych transjektami.

Nad głowami, wyżej, niżej – garbate łuki, krzyżujące się ze sobą w najdziwniejsze smugi, koliska, punkty świetlne, zalewają dolinę ulicy potokiem lśniących różnokolorowych, łamiąc warcotliwą atmosferę wielkomięską w milion form geometrycznych o różnym natężeniu światła i o różnej barwie⁵.

⁵ J. Sosnkowski, *Szalona katedra*, [w:] tegoż, *Bosman Finta*, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych, 1926, s. 108. O fascynacji Sosnkowskiego nowoczesnym wynalazkiem neonu świadczy jego artykuł pt. *W. Książę Neon*, opublikowany na łamach redagowanego

Widok głębokiej ulicy poprzecinanej pomostami dla ruchu pieszego wywołuje nieodparte skojarzenia z kadrami filmu Langa *Metropolis*, jednak o żadnym wpływie nie może tu być mowy, skoro film był dystrybuowany dopiero w roku następnym. Raczej można się dopatrzyć wspólnej znajomości projektu Città nuova Antonia Sant’Elii czy też z jego wizjonerskiego *Manifestu architektury futurystycznej*, który wprawdzie nie był jeszcze wtedy przetłumaczony na polski, ale który Sosnkowski mógł znać z francuskiego tłumaczenia. W *Manifestie*:

Dom [...] musi się wznosić na skrajach hałaśliwej przepaści: ulicy. Ta nie będzie się już rozpościerać jak dywan na poziomie portierni, lecz będzie wdzierać się w głąb ziemi wieloma piętrami dla rozmieszczenia wielkomięskiego ruchu. Piętra te dla koniecznego przejścia będą połączone ze sobą metalowymi kładkami i szybkobieżnymi ruchomymi schodami⁶.

Sosnkowski przejął zatem najprawdopodobniej od Sant’Elii koncepcję nowoczesnego miasta. Biegnący dołem ruch samochodowy nabrał jednak złowrogich konotacji, których stanowczo nie sposób znaleźć w pierwotnej, mocno afirmatywnej wizji włoskiego futurysty:

Dołem, nieprzebrane, płynęła rzeka samochodów, po kilka w rzędzie w tę i tamtą stronę. Lśniące, połyskliwe, wypukłe dachy limusin składały się na skorupiąstą łuskę tego olbrzymiego gadu bez końca i początku, wiecznie wijącego się wokół olbrzymich bloków kamienic, poczonkowanego na tyle odnóg, ile ulic było w gigantycznym mieście. Potwór ten nowoczesny trwał w ciągłym ruchu, nie znając spoczynku, sapła, parskła, tysiącami płucami motorów, mlaskała kołami po wyzwierciadlonym asfalcie. Błyskał przewrotnie i fałszywie milionami oczu, umieszczonych

przez niego miesięcznika „Wnętrze” 1933, R. 2, nr 6, s. 102–106.

⁶ *Manifest architektury futurystycznej* według *Manifesti futuristi*, <http://www.architetturafuturista.it/indiceframe.htm> (dostęp: 10 grudnia 2014) [tłum. E.R.].

