

NA ZACHODZIE

I

Czy jeszcze poznawać, czy już tylko przypominać sobie? Raz w roku wyjeżdżam na Zachód, dzięki Fundacji im. ks. Pierre de Monaco, która zrobiła mnie swoim członkiem i zaprasza na jury konkursu kompozytorskiego w Monte Carlo. Korzystam z tego i objeżdżam przy tej okazji Wiedeń, Paryż i Londyn. Może uda mi się jeszcze coś zrozumieć z tego świata, który jest mi dosyć dobrze znajomy — ale czy rozumiałą? Co o nim wiem i co mogę o nim powiedzieć?

Zaczynam od pięciogodzinnej wędrowki po Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Nie chcę powielać sztucznie produkowanych w sobie — przez historyczną świadomość — zachwyty, ani opowiadać o „naturalnych” wzruszeniach przed dziełami sztuki. Piętnaście Brueghelów w jednej sali — można zapisać całe strony o wzruszeniu przed *Burzą na morzu* Brueghela Starszego. Dlaczego ten obraz jest tak zdumiewający, czy tylko dlatego, że jest taki dzisiejszy? Nie ma jego reprodukcji w składzie kartek pocztowych u wejścia do muzeum, muszę sobie tylko przypominać okręci i żagle na wzburzonych falach, tak jak muszę sobie przypominać straszliwe *Święto świętego Marcina*, z białym ptaszkiem na ciemnym niebie, a dołem — wszyscy, nawet zad konia, wyglądają obłąkani. Co znaczy ta masa obłąkana w obrazach, nie tylko niemieckich i flamandzkich, ale i włoskich, w XIV, XV i jeszcze XVI wieku? Jak świat obrazów i muzyki tych czasów pasuje do życia i ludzi, którzy wtedy byli?

Usiłuję sobie przypomnieć to, co wiem z historii —usiłuję sobie wyobrazić konkretnie tych ludzi, ale i wejść w istotę tego, co te obrazy przedstawiają i co one mówią o życiu wewnętrznym swoich twórców. Nie daje mi to jednak żadnego jednolitego, spójnego obrazu czasów, ludzi i faktów. Nie mogę dotknąć rzeczywistości poprzez sztukę. Nie wiem, czy jest ona cudownym zmysleniem, ozdobą, kłamstwem, czy poezją.

Czym jest *Alegoria malarstwa* Vermeera? Niebieska kobieta z żółtą książką, z dziwnym wieńcem z niebieskich liści na głowie. Malarz obrócony tyłem do widza zaczyna ją malować i zaczyna swój obraz od tych niebieskich liści, większych na jego obrazie niż w rzeczywistości. O jakiej rzeczywistości jednak tu mówić? Twarz kobiety jest mała w pokoju, w którym plecy malarza są ogromne i ogromna jest wisząca przez całe płótno kotara.

„Nauka o sztuce stała się nauką o języku sztuki, a językoznawstwo artystyczne przekształciło się w językoznawstwo porównawcze”, pisze Paweł Muratow w swoich *Obrazach Włoch*, jeszcze przed pierwszą wojną światową. (Przekład i przypisy Pawła Hertza, PIW, 1972.)

Pragnę oderwać się od okropnej, estetycznej tylko postawy wobec dzieła sztuki, chociaż dobrze wiem, że każda sztuka posiłkuje się „gotowymi, od dawna już wynalezionymi formułami, od dawna już uznanymi osiągnięciami, i takim ich użyciem, aby okazały się zrozumiałe”. Wiem też, że działa na nas „istota formalna” dzieła sztuki, że to ona pozwala nam wznieść się na „wyższy stopień wrażliwości”.

Nie błędę po tym muzeum przypadkowo — porzucam rozmyślnie obrazy i idę do sal z przedmiotami i meblami. Oglądam duże, bezsensowne włoskie smoki z XVII wieku, nieprawdopodobne wazy kryształowe, naczynia augsburskie, misy florenckie, na których nie można było położyć żadnego jądła, tyle tam wystających głów, liści i owoców. Automaty z XVI wieku przypominają mi chińską pasję do takich przedmiotów; mediolańskie szkatuły, słonie, ciągnące złote rydwany, globusy i mikroskop z 1750 roku — to kosztowne zabawki — a futerał do tego mikroskopu jest jeszcze dziwniejszy od samego instrumentu. Czyżby naprawdę miało to służyć nauce? Albo — obłąkany pulpit z poduszką naszywaną kamieniami — czy można było na tym położyć książkę? A Chrystus złożony, upadający pod srebrnym krzyżem, na którym znowu pełno kamieni: jaki to posiada związek z religią, wiarą i relacją ewangeliczną?

Czyżby Maria Teresa i Franciszek I naprawdę obcinali knoty u świec tymi szczerozłotymi nożyczkami ze szczerozłotej toalety? Oni chyba wszyscy powariowali, nie mogli takich przedmiotów używać, siedzieć na tych krzesłach, pić z tych kielichów, jeść na tych misach, jeździć

tymi karetami, mieszkać w tych ogromnych i tak niewygodnych pałacach. To wszystko, wraz z sukniami naszywanymi perłami, ciężkimi koronami i berłami, było pokazem władzy, wystawą skarbu, który dzisiaj nazywamy skarbem państwowym, ilustracją znaczenia w świecie, którego podziały były bardzo dokładnie określone.

Gdzieś od XV wieku, u zarania renesansu, wszelkie pojęcie użytkowości, sensu i przeznaczenia przedmiotu zatraciło się, przesunęło w sztuce europejskiej. Dawniejsze przedmioty mają formy, które mówią o ich znaczeniu sakralnym czy użytkowym. Kielichy z IX i XII wieku są tak dostojne w swojej złotej i bogatej formie, że Przeistoczenie musiało w takich naczyniach nastąpić. Ale potem? U schyłku średniowiecza obłęd ogarnia rzemieślników i ich mocodawców. I chyba jedynie malarstwo i muzyka — o architekturze tu nie mówię — zachowały godność, poezję, alegoryczność i autentyczne wartości, z których emanuje duchowość.

Po pięciu godzinach jestem zmęczony. Dosyć infantek Velasqueza, Rembrandtów i Brueghelów. Wyjść na słońce, na ulicę! Muzea są trupiarnią, pełną skarbów. „Malarstwo współczesne istnieje właściwie nie wiadomo na co i dla kogo, a na jego osiągnięcia nie czekają ani ściany świątyn, ani ściany pałaców, ani ściany mieszkań prywatnych. Nie mając swojej naturalnej siedziby, malarstwo to szuka schronienia na wystawach i w muzeach”, pisał już 60 lat temu Muratow.

Czy rzeczywiście nastąpił jakiś rozbrat człowieka ze sztuką, której istotnym sensem jest tylko ścisły związek z życiem, z codziennym, bliskim obcowaniem — słyszeniem, patrzeniem, czymś więcej jeszcze: z praktykowaniem sztuki i użytkowaniem przedmiotu, który mi jest potrzebny. Bo tak ją pojmowali mecenasi, kolekcjonerzy i amatorowie — od czasów antycznych po czasy Haydna i Beethovena.

Jak to się ma do wepchniętej dzisiaj do sal koncertowych muzyki, do jej życia festiwalowego, tam, gdzie odbywa się jakaś giełda krytyków, „fachowców i melomanów”, usiłujących coś przeżyć na dwudziestu koncertach w ciągu sześciu czy dziesięciu dni?

Siedząc na ławce widzę nareszcie drzewa, ulicę i żywych ludzi. To, co widzę, wywodzi się jakoś z tego, na co patrzyłem w Kunsthistorisches Museum przed chwilą. Ta drogocenna rupieciarnia jest zbiorem przedmiotów, które żyły — mam być teraz podniesiony na duchu po takiej porcji arcydzieł...

Może zacznę odróżniać fałszywego Giorgiona od tych, które mu są przypisywane?

Wieczorem słucham *Holendra tulacza*. Poszedłem, żeby zobaczyć, jak teraz wygląda opera wiedeńska i żeby posłuchać ballady Senty.

Po wszystkim, co wydobyto ostatnio z orkiestry — a myślę o ciągłym potęgowaniu się siły orkiestry — ten wczesny Wagner brzmi kameralnie, prawie jak Mozart, jak gorzej instrumentowany i bardziej prymitywny Mozart. *Prząśniczka* Moniuszki wydaje mi się szlachetniejsza od chóru w drugim akcie, ale Moniuszko nie skomponował *Tristana*.

Pozbądźmy się idiotycznej manii klasyfikowania! Bądźmy rozsądni. Czy jednak rozsądek jest możliwy w obliczu sztuki? Słuchając Wagnera myślę, jaką straszną pułapką jest dla artysty dążenie do wielkości. Wpadają do tej pułapki nie tylko myszy, ale i duże szczury, nawet krokodyle. Tylko nieliczni mogą pisać: „Tak gardzę tą martwą budową, którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić”.

Autentyczna wielkość jest skromna. Jest jej niewiele. Może dlatego, że wielkość i skromność są pojęciami, które zdają się wzajemnie wykluczać.

Jadę dalej. Jadę drogą, którą znam od 45 lat. Coraz tu mniej wolnych przestrzeni, kościoły i klasztory, pałace i zamki stoją obudowane pudełkami do mieszkania, wypatruję zamku w Kufsteinie, który pamiętam jeszcze jak z obrazu Gierymskiego, teraz stoi on pomiędzy zabudowaniami. Szwajcaria była jeszcze niedawno podobna do tej, którą widział Słowacki. Teraz autostrady, fabryki, tamy — a co się dzieje z miasteczkami Francji i Włoch? Europejskie muzeum się kończy, powoływane są sztucznie do życia stare dzielnice, ale jak one przeżyją ten wiek?

Pan Bóg łaskaw, że nie zobaczę dwudziestego pierwszego — ale ciekawość popycha mnie naprzód — chcę wiedzieć. Na końcu tej linii kolejowej jest Paryż, a tam nowa dzielnica Défense, którą mi zasygnalizował w swoim felietonie Stefan Kisielewski. Zobaczymy.

II

Żeby się wyrwać z bardzo starego i bardzo pięknego, zawsze na miarę ludzką zaplanowanego Paryża do nowej dzielnicy-miasta, La Défense, biorę nowe, duże i szybkie metro. Mijam jedną tylko stację, Etoile-Charles de Gaulle, i wychodzę na coś, co nie wiem, czy jest ulicą, promenadą i perspektywą, czy zawieszonym wysoko tarasem, wokoło którego piętrzą się ogromne wieże, czarne, złote, błękitne, nieregularnie rozrzucone i odbijające lśniąca powierzchnią niebo i geometryczne kształty sąsiednich wież, rzucających wielkie powierzchnie cieniów na siebie. Znalazłem się w innym świecie, w którym wszystkie proporcje, odległości i kształty są nowe. Nie wiem, na jakim znajduję się poziomie. Chyba bardzo wysoko, tyle pode mną korytarzy, autostrad, słupów betonowych, ruchu samochodowego i ludzkiego. Wszystko, co było przed chwilą wielkie w Paryżu, Opera, Łuk Triumfalny czy Luwr, wydaje mi się teraz malutkie. Nie widziałem nigdy Nowego Jorku, Brasillii czy Egiptu. Z tego, co człowiek zbudował ponad swoją miarę i jakby poza swoją miarą, widziałem tylko katedry gotyckie, ruiny Pałatynu, mur chiński i poszczególne, dzisiejsze „wieżowce”, rozmnożone już wszędzie.

Katedry gotyckie są akcentami w przestrzeni, gromadziły w swoim wnętrzu całą ludność okoliczną — a jednak nie można ich mierzyć racjonalnymi kryteriami celowości. Ich wysokość i dekoracyjne bogactwo były szaleństwem.

La Défense jest też czymś, co spod wszelkich kryteriów celowości i racjonalności ucieka. Czy chodzi tu naprawdę o jakąś deglomerację Paryża? Czy „Crédit Lyonnais” musi funkcjonować w takim kolosie ze szkła i nie wiem jakich materiałów jeszcze? Czy samochody muszą jeździć kilka pięter pod spodem, wyjeżdżać serpentynowymi ósemkami w górę i parkować na nie wiem którym piętrze, żeby się potem zapadać windami w głąb? Kto zaplanował całość tej dzielnicy, jak to było możliwe przy kolektywnym decydowaniu przez sztab inżynierów, skąd wzięły się miliardy, które tu wmurowano w beton, obudowano tonami żelaza, szkła, aluminium? Jak to będzie funkcjonować — jak ta zbiorowa i irracjonalna koncepcja się sprawdzi, zamortyzuje, jak będzie się starzeć?

Wszyscy mnie pytają, czy to jest brzydkie czy ładne, albo czy chciałbym tu mieszkać? Za nic na świecie, ale ja nie jestem typowym przedstawicielem naszego nowego, ludzkiego gatunku.

Nie wiem, czy świat będzie tak wyglądał w XXI wieku. Sądzę, że nie. Że takie punkty, jak Défense, będą tylko akcentami w świecie, który już powstaje, że takie punkty będą połączone autostradami pochłaniającymi coraz więcej miejsca — jednak świat naokoło pozostanie rozmaity, zróżnicowany, tak jak świat wokoło egipskich świątyń i katedr gotyckich. Ale konstatuję, że to znowu Francuzi pokazali coś, co wyprzedza — dzięki swojej koncepcji całościowej — wszystko, co dotychczas widziałem w Europie.

Stoję więc przed dziełem sztuki, niezależnym od kryteriów estetycznych czy „celowych”. Niepokój i bezużyteczność uderza mnie tu najbardziej. Nikt mi nie wytłumaczy ani nie wykaże żadnym rachunkiem, planem, kubaturą, że było to potrzebne: takie jakie jest, takie jak to, co widzę. Niepokój cechujący działalność ludzką: kto kazał rzeźbiarzom i rzemieślnikom budować fasady w Bourges, Chartres czy Amiens? A tutaj — jaka energia i pomysłowość zezwoliła na stworzenie gigantycznej maszyny, w której będą siedzieli ludzie bez możliwości otworzenia okien, zmuszeni używać wind, schodów i chodników ruchomych, żeby w miarę przyspieszenia czynności uzyskiwać coraz mniejszą ilość wolnego czasu.

Pałac wersalski był piekielnie niewygodny, pomimo że spełniał swój cel: zgrupował w swoich murach, w jednym miejscu, niemal całą ówczesną elitę i warstwę rządzącą i pozwalał jej spacerować po wielokilometrowych ścieżkach geometrycznie wyrysowanego parku.

Tutaj wybudowano też geometryczny, wielopoziomowy, współczesny Wersal, dla urzędniczo-bankowej maszyny. Obojętne jest, jak będą się w tym czuli ludzie, nawet gdy się już zaznajomią z automatycznym funkcjonowaniem tej maszyny. Ludzie przestają być ważni, gdy coś przerasta ich miarę, którą zdają się określać nasze członki, ręce, nogi — głowa także. Saint-Simon

opisał nam, jak funkcjonował człowiek w wersalskich warunkach, określonych ściśle tym, co nazywano etykietą. Była ona w Wersalu konieczna, tak jak konieczne jest nowe i inne funkcjonowanie człowieka w nowym i innym świecie, który tutaj widzę. W tej nowej przestrzenności powstaną może jakieś luki, zezwalające na nieporządek, przypadek i bałagan — zezwoli to może tutejszym mieszkańcom na zachowanie resztek dotychczasowych „cech ludzkich”? Ilu jednak będzie tu mieszkańców, a ilu urzędników? Nie wiem, nie dotarłem do żadnych „folderów”, które by mnie poinformowały o cyfrach, statystykach, celach i sensie tego przedsięwzięcia.

Jest ono chyba piękne. Rychło przestanie dziwić, nie mogę przewidzieć, czy spełni swój cel, czy się „opłaci” —na razie chodzą tu nieliczni turyści i robotnicy obsługujący dźwigi, wiertarki i buldożery. A dołem jeździ potok samochodów, pędzi po jezdniach ponad dachami dawnych, jeszcze nie wyburzonych domów.

Chciałbym posiadać choćby najskromniejsze podstawy wiedzy ekonomicznej, żeby rozmyślać nad tym, czy perspektywy ekonomiczne Francji i Europy pokrywają i wytrzymują skalę takich inwestycji. Chyba założono tu, że przez długi czas ktoś, jakieś instytucje będą mogły sobie pozwolić na używanie tych przestrzeni i metrażów, które na moich oczach wyrastają w zawrotnym tempie. Takie rozmyślenia nie mają już jednak nic wspólnego ze sztuką, która się chroni na obrazkach Renoira czy w kwartetach Haydna.

Gigantomania w muzyce czy plastyce jest czymś zupełnie innym niż gigantomania architektury. Nie można porównywać tej dziedziny czy katedry gotyckiej z *Mszą h-moll*, *Pasją* czy Kaplicą Sykstyńską. Mogę porównać dzisiejsze rozmiary (transportu i materiałów!) jedynie do chińskiego muru, który się ciągnie przez kilka tysięcy kilometrów i którego celowość nigdy się nie sprawdziła. Nie wiadomo nawet, czy miał on służyć obronie przed nieprzyjacielem — żeby ktoś niepowołany nie wszedł do Chin, czy też temu, by ktoś niepowołany nie wyszedł (na zewnątrz).

Atrakcyjność przedmiotu ma w sobie zawsze coś z atrakcyjności zabawek. Dzieci używają nieraz przewrotnie zabawek. Może ludzie w takich aglomeracjach także użyją ich przewrotnie, niezgodnie z zamierzeniem? Jak mrówki czy insekty, gdy „drążą pień drzewa. Koloseum rzymskie okazało się, w ciągu paru wieków, znakomicie funkcjonującym i spełniającym swoje zadania — kamieniolożem tylko. Z człowiekiem nigdy nic nie wiadomo!

Francuzi, których spotykam w Paryżu dziwią się, że dwa razy jeździłem do tej Défense. Nikt z moich znajomych tam nie był — a przecie to oni wybudowali — nie ja.

To tak jak ze sztuką współczesną, gdy na ogromnej płachcie przybita jest dętka samochodowa, gdy wydobywają się przykre dźwięki elektroniczne, gdy książka pełna jest słów w niezrozumiałym sposobie zestawionych, a pełno jest w pismach rozważań o przypadku i sensie, o anarchii i narkomanii, o nieuchronności procesów wynikających z wolnej woli, niewolnej woli czy braku woli.

La Défense nie może być wynikiem przypadku. Zbyt wiele trzeba tu było zorganizować, nagromadzić, wyrysować i obliczyć. Przypadkowo może powstać partytura, ale nie trzydzieści wież na dziesięciu poziomach.

Konsekwencje tego wydają mi się też poważniejsze niż jedna partytura więcej czy mniej. Chociaż — czasami — jedna książka może więcej znaczyć niż kilka takich dzielnic razem wziętych. Myślę tu — rzecz jasna — o książeczkach typu *De revolutionibus orbium...*

Piramidy! Jadę do Monte Carlo. Coraz mniej wolnych przestrzeni, nad Morzem Śródziemnym już nie ma ich wcale. Jadę na zadziwiająco, a przecie już dobrze znaną imprezę. Sprowadzają mnie tu, żebym czytał 138 partytur muzyki kameralnej. Pomysł chyba równie irracjonalny, jak budowa Défense!

4–18 VIII 1974

