

# Odważne projekty

**Charlotte Van den Broeck**

**An extract**

**Original title** Waagstukken  
**Publisher** De Arbeiderspers, 2019

**Translation** Dutch into Polish  
**Translator** Ewa Dynarowicz

© Charlotte Van den Broeck/Ewa Dynarowicz/De Arbeiderspers/Flanders Literature – this text cannot be copied nor made public by means of (digital) print, copy, internet or in any other way without prior consent from the rights holders.

## IV –Wiener Staatsoper (1861-1869), Wiedeń

Eduard van der Nüll (1812-1868) i August Sicard von Sicardsburg (1813-1868)

We wrześniu 2015, zaraz po historycznej przemowie Angeli Merkel ‘Wir schaffen das’, spędzam kilka dni w Wiedniu, gdzie mam wygłosić odczyt, moje pierwsze zagraniczne wystąpienie. Bilet został kupiony za unijne pieniądze. Ściskam dłoń przedstawicielom ambasad Belgii i Holandii i dostaję wizytówki, cały plik, między innymi od mężczyzny, który poprzedniego dnia, na balkonie Wiener Staatsoper, gawędził z Tomem Cruisem. W niemieckojęzycznej książeczce z programem obok mojego nazwiska napisano *flämisch Schriftstellerin*. Czytam dokładnie cztery wiersze przy akompaniamencie muzyki jazzowej pod kryształowym żyrandolem kawiarni Café Westend, w której wciąż wolno palić, co sprawia, że czuję się jak w dawnych, salonowych czasach. W Albertinie można obejrzeć wystawę prac Edvarda Muncha. Miłość, śmierć i samotność na drzeworytach i litografiach. Ten rodzaj ciemności jest tak pociągający, że ściany, na których wiszą prace, zdają się być zapobiegawczo pomalowane na królewski błękit i trawiastą zieleń, kolory elektrowstrząsów. Oprócz hotelowego śniadania z szampanem przez cały pobyt nic nie jem, nieprzyzwyczajona jeszcze do posiłków w samotności. Kiedy znajduję się sama w pokoju, z niepokojem długo patrzę w lustro, szukając czegoś, po czym ktoś mógłby rozpoznać we mnie oszustkę. Nastąpiła pomyłka i teraz jestem tu w imię oczekiwań, których nie jestem w stanie spełnić. Jestem szarlatanką. Tymczasem w gazetach Europa rozpada się na prawicę i lewicę. Wiadomości stały się zakładnikami słowa ‘granice’. Węgry zamykają granice. Austria wysyła wojsko na przejście graniczne z Węgrami. Słowacja wzmacnia kontrolę graniczną, aby zatrzymać napływ ludzi. Mnie to słowo wydaje się nie dotyczyć. Znaczenie słów jest względne.

Po wystąpieniu w Café Westend muzycy zabierają mnie na wieczór karaoke na rzecz uchodźców. Piję kolejne shoty Russian Milk i śpiewam „Dancing in the Dark” Bruce’a Springsteena, aby dołożyć swoją cegiełkę. Nie muszę patrzeć na napisy, znam ten numer na pamięć: „I get up in the evening and I ain’t got nothing to say, I come home in the morning, I go to bed feeling the same way.”

Gdy stoję przy mikrofonie, na oświetlonej zielono scenie, publiczność wydaje się mi wierzyć. Trochę fałszywie, ale z przekonaniem, śpiewam refren: „I’m dying for some action, I’m sick of sitting around here trying to write this book, I need a love reaction, baby give me just one look.”

Poruszam biodrami jak Bruce w teledysku. To też się podoba, więc się rozkręcam: „You can’t start a fire you can’t start a fire without a spark.”

Brawa. Ktoś krzyczy entuzjastycznie. Mój występ przynosi dwanaście euro i osiemdziesiąt trzy centy na szczytny cel. Zamawiam jeszcze jeden shot. W końcu zyski z baru też idą na organizację. Przy barze stoi Hausensteiner, gitarzysta, który towarzyszył mi w czasie odczytu.

– Spełniam dobry uczynek upijając się – mówię.

– Cynizm nie jest dobry dla pisarza. Ludzie lubią karaoke. Za zebrane pieniądze kupujemy koce i jedzenie. Kiepska z ciebie piosenkarka, ale dałaś niezłe show.

– Wiesz, kiedyś też chciałam zostać gitarzystką klasyczną, ale nie wyszło. Grałam osiem lat, a potem był ten utwór – opowiadałam i na głos próbuję sobie przypomnieć melodię.

– Leo Brouwer – mówi Hausensteiner – „Un día de noviembre”.

Teraz, kiedy wymienia kompozytora i tytuł, żałuję, że o tym wspomniałam. Czuję się, jakby Hausensteiner mnie przyłapał, jakby był świadkiem tego epizodu z melancholią, wiele lat temu, w nieogrzewanej sali szkoły muzycznej w Turnhout.

Mój nauczyciel gry na gitarze wybrał dla mnie utwór Brouwera na egzamin drugiego stopnia i zaprezentował mi go ze swoją niedocenianą wirtuozerią. *Andante cantabile. Metrum na trzy czwarte.* Wielkie i niemożliwe południowe szczęście wygrywane i oplakiwane. W tej muzyce coś ginęło, coś, co musiało być nieskazitelnie, niezaprzeczalnie piękne, i kiedy po kilku taktach rzeczywiście przepadało, czułam, że tonę. Zanim zdążyłam powtórzyć początek, nie było już odwrotu, ta muzyka stała się partyturą mojego szczęścia i smutku, moich ograniczeń. Gdybym miała to opisać to gdy wybrzmiewały te dźwięki stawałam się jakby większa od mojego niewygodnego, szesnastoletniego ciała, to było fizyczne odczucie: w tym momencie, kiedy poruszało mnie coś wielkiego, moje ciało robiło dla mnie za małe. Dobrze zapamiętałam tę chwilę, to był pierwszy raz, gdy doświadczyłam melancholii, ciągnącego, rwącego uczucia w moim wnętrzu. Kiedy mój nauczyciel wygrał ostatnią nutę, wysokie mi, kiedy, przedłużając, pozwolił jej wybrzmieć cicho, musiałam usłyszeć całość jeszcze raz. Tygodniami sama ćwiczyłam się w tej melancholii, ignorując odciski na opuszkach palców. W nocy melodia wciąż rezonowała w moich snach. Im dłużej ćwiczyłam, tym mniej przypominała to pierwsze, intensywne doświadczenie. A więc, nie. Ostatecznie nie podeszłam do egzaminu końcowego i przestałam grać.

Hausensteiner mówi, że to dramatyczna historia i dodaje, że powinnam po prostu znowu zacząć grać na gitarze: – Czy jesteś obrażona? – pyta. – Z którego miasta w Belgii jesteś?

– Pochodzę z Kempen, ale udało mi się uciec.

Hausensteiner nie rozumie żartu.

– To takie bagno, grzęzawisko, dosłownie i w przenośni, wszystko się tam grzęźnie, rozumiesz, nasz basen zapadł się pod ziemię, dosłownie.

– Tak jak Staatsoper tutaj, w Wiedniu, *die versunkene Kiste* – mówi Hausensteiner. – Architekt się powiesił, nie wiem dlaczego, budynek jest *total klasse*.

*Versunkene Kiste. Königgrätz der Baukunst. Mischmasch der Stile.* Jeszcze zanim była gotowa, Wiener Staatsoper zyskała dziesiątki obraźliwych przydomków. Uważano, że opera nie sprostała monumentalnym ambicjom, bo cokol, na którym ją zbudowano, niewystarczająco górował nad poziomem ulicy. – Niczym zatopiony okręt, szeptali przechodnie. Sardonicznie porównywano ją do bitwy pod Sadową, jednej z najkrwawszych porażek w historii Austrii. Eklektyczne połączenie elementów różnych stylów uważano za chaotyczne.

### ***Der Sicardsburg und Van der Nüll die haben keinen Styl Griechisch, Gothisch, Renaissance das ist ihnen alles ans!***

Prześmiewcza rymowanka rozbrzmiewa we wszystkich wiedeńskich knajpach. Prasa i plotkarze są bezlitośni dla architektów, którzy zaprojektowali operę, Augusta Sicarda von Sicardsburga i Eduarda van der Nüllla.

Brak stylu, brak gustu. Z taką reputacją jest się w dziewiętnastowiecznym, mieszczańskim Wiedniu skończonym. Gazety, dzienniki i tabloidy właśnie podbiły rynek i są bardzo popularne. Szeroka publiczność sięga po drukowane media, aby dowiedzieć się, co jest w dobrym tonie i szukać wskazówek odnośnie aktualnych zasad dobrego smaku. Prasa, a wraz z nią opinia publiczna, staje się kolejnym, obok pieniędzy i statusu, orężem społecznym. Krytycy są z miejsca niechętni Sicardowi i Van der Nüllowi. Oprócz presji wywieranej przez media architektom ciąży konieczność zrealizowania reprezentacyjnej funkcji projektu: opera miała przecież być pierwszą budowlą w ramach ambitnego Ringstraßeproject.

Dziesięć lat wcześniej, w 1857, cesarz Franciszek Józef I podpisuje dekret nakazujący wyburzenie starych murów miejskich. W ramach jego polityki *Stadterweiterung* rozpoczyna się transformacja Wiednia z twierdzy w metropolię. Trzydzieści cztery sąsiednie miejscowości zostają włączone do jego terytorium. Dzięki rozbiórce muru i aneksji ościennych miast zwalnia się wiele terenów, które są odkupowane od państwa przez prywatnych nabywców. Z wpływów ze sprzedaży gruntów cesarz finansuje szereg monumentalnych budynków przy nowej Ringstraße, która ma być główną drogą, łączącą stare centrum miasta z nowymi terenami.

W krótkim czasie zamożna, liberalna klasa średnia bardzo się rozrasta i domaga się coraz większego politycznego wpływu. Inwestując w projekt Ringstraße, ta grupa eksponuje swoją pozycję społeczną. Decyzja, aby w pierwszej kolejności zbudować operę, ma symboliczne znaczenie: instytucje kultury stały się przyczółkiem nowego mieszczaństwa. Stara opera nie może pomieścić ciągle rosnącej liczby tych, których stać na bilet. Jest też przestarzała pod względem technicznym. Nowy budynek opery, który odzwierciedla koturnowość nuworowszy, ma schlebiać sponsorom.

Szybko zaczyna się budowa. Presja jest duża, cokolwiek, na którym stanie opera, ma być gotowy jeszcze zanim wyznaczony zostanie poziom otaczającej miasto arterii. W końcu Ringstraße zostaje położona wyżej niż pierwotnie planowano, w skutek czego opera nie góruje już tak bardzo nad ulicą. Według patetycznego gustu wiedeńskiego mieszczaństwa ta różnica wysokości jest wyrazem impotencji. Jak gdyby budynek, zamiast się wznosić, zapadał się pod ziemię.

Stojąc dzisiaj na ruchliwym skrzyżowaniu Kärtner Ring z ulicą Opernring, nie można nie poddać się temu monumentalnemu pięknu. Bilety są wyprzedawane z wielomiesięcznym wyprzedzeniem. Setki turystów tłoczą się, aby zrobić sobie zdjęcie na majestatycznych schodach. Miejsce w dobrym rzędzie jest oznaką statusu. Wiener Staatsoper to dziś jeden z najbardziej prestiżowych teatrów operowych na świecie.

Bardzo dobrze pamiętam swoje pierwsze kłamstwo. Dla kogoś, czyjemu wychowaniu przyświecała jedna żelazna zasada 'Wolno ci wszystko, tylko nie kłamać', to rzeczywiście musiało być przełomowe wydarzenie. Pamiętam, z jaką łatwością przyszło mi przeinaczenie prawdy i poczucie władzy, jakim napełniło mnie złamanie zasad. Miałam siedem lat i myślałam, że rozwikłałam tajemnicę życia. Odtąd w trudnych sytuacjach ratowałam się kłamstwem.

Szkolny dzwonek ogłasza przerwę na lunch. Ustawiamy się w rzędzie, dwójkami. Stephanie mieszka naprzeciwko szkoły i je lunch w domu. Jej matka zawsze na czas odprowadza ją z powrotem. Wydaje mi się, że między naszymi matkami istnieje niewypowiedziany konflikt, który opiera się tylko na tym, że po prostu sobie nawzajem nie odpowiadają. Kwestia gustu. To automatycznie sprawia, że Stephanie i ja nie możemy być przyjaciółkami. Ze swoim odsłoniętym brzuchem i w głanach Buffalo Stephanie bardziej przypomina moją przedwcześnie dojrzałą czternastoletnią kuzynkę niż siedmiolatkę. Jej matka ubiera się podobnie, bardziej przypomina czternastolatkę niż matkę.

Tego popołudnia matka Stephanie ma na sobie kozaki z wężowej skóry. Szturcham koleżankę z pary i wskazuję buty: obrzydlistwo. Matka Stephanie dostrzega mój wyciągnięty palec i podchodzi do mnie rozgniewana.

– Nie wolno pokazywać palcem – syczy przez zęby. Nie wahając się ani przez chwilę, jakbym tylko powtarzała to, co powiedziałam przed chwilą, odpowiadam: – Pokazuję, bo bardzo podobają mi się pani buty.

I tak z łatwością udaje mi się wykręcić. Matka Stephanie uśmiecha się do mnie przyjaźnie jak nigdy dotąd, przelotnie głaszcze mnie po głowie i znika za szkolną bramą. Udane kłamstwo uderza mi do głowy i przesywa przyjemnym dreszczem. Gdyby ludzie zapytali mnie, kiedy zrozumiałam, że chcę zostać pisarką, odpowiedziałabym, że tak dokładnie nie pamiętam, podczas gdy tak naprawdę, od tamtego popołudnia na szkolnym dziedzińcu byłam pewna, że w przyszłości chcę zostać 'kłamcą'. Pisanie, jak dotąd, jest najbardziej wiarygodnym kłamstwem z tych, które sobie wmówiłam. Skoro inni w nie wierzą, to nie do końca nieprawda.

Z perspektywy czasu widzę, że przez mój pociąg do konfabulacji łatwo mi było zakochiwać się w innych łgarzach. Zbliżenie dwojga umysłów, dzielących fascynację intensywnością, na pierwszy rzut oka wydaje się przeznaczonym. Fałszywym. Oczywiście niemożliwe jest całkowite oddanie się swojemu zajęciu, a do tego innej, odrębnej osobie. A jednak czasami mogło się to wydawać bardzo wiarygodne i fascynujące: dwoje pisarzy, przyzwyczajonych, aby w natchnionych zdaniach z przypadku wznosić spotkanie, przydawać pocałunkowi narastające napięcie nieuchronnego, w paragrafie sakralnego erotyzmu opisywać nieodparte wzajemne przyciąganie. Obiekt miłości jest przez nas zawodowo idealizowany.

Choć nigdy mnie tak nie nazywał, dla pewnego pisarza byłam Sylwią Plath. Ja obwołałam go hrabią Wrońskim. Inny był Heathcliffem – grał swoją rolę, w krótkotrwałym odurzeniu udawaliśmy nawet, że jesteśmy Beyoncé i Jay-Z. I nigdy nie zarobiliśmy pieniędzy.

Po fakcie, miłość może na szczęście służyć produkowaniu powieści i wierszy. Często staje się literaturą, nawet jeszcze zanim zostanie spisana. Uczucie bez perspektyw. Śmiertelnie wyczerpujące. Rozstanie jest wybawieniem i, koniec końców, źródłem tych bardziej porywających historii. Chyba że braterstwo dusz jest prawdziwe. Kiedy dwie osoby, rozpalone przez ten sam ogień, istnieją naprawdę, w dopełniającej je miłości, to pisarz jest bez szans.

Eduard van der Nüll i August Sicard von Sicardsburg studiują budownictwo w Polytechnische Institut w Wiedniu. Chociaż jako koledzy z roku przemierzają te same korytarze i chodzą na te same zajęcia, ich kontakty ograniczają się do wymiany grzecznościowych formułek. Van der Nüll to samotnik, poważny i zamknięty w sobie. Koledzy ze studiów go unikają, bo jest 'nietowarzyski'. Zawsze siedzi gdzieś na uboczu i skupiony na sobie, w kompletnej ciszy coś rysuje. Sicard jest jego przeciwieństwem: wesoły, pełen energii, sympatyczny. Ma w sobie siłę przyciągania, która sprawia, że gdy wchodzi do pomieszczenia, w przestrzeni pojawia się energia. Aby zrealizować wszystkie jego pomysły, trzeba by żyć trzy razy, jednak potrafi z taką pasją opowiadać o najbardziej niemożliwych i megalomańskich planach, że zaraża innych swoim entuzjazmem. Jego talent zostaje zauważony również poza murami akademii. W 1833 profesor Akademii der bildenden Künste, architekt i główny budowniczy dworu, Peter von Nobile, proponuje mu stanowisko asystenta na pół etatu. To pozwala Sicardowi opłacić dalsze studia architektoniczne na Akademii. Dwa lata później, po odbyciu stażu w Landesbaudirektion, również Van der Nüll zaczyna studiować architekturę na tej samej uczelni. Ich ścieżki znowu się krzyżują i stopniowo ich talenty zbliżają ich do siebie. Obaj architekci są wyróżniani nagrodami Akademii. Mimowolnie dostrzegają siebie nawzajem. Sicard zaczyna się interesować tajemniczym Van der Nüllem, który niewiele mówi, ale okazuje się być genialnym rysownikiem. Otaczająca Sicarda aura sprawia, że zdyscyplinowany Eduard coraz częściej spogląda sponad swoich papierów.

W 1838 Sicard i Van der Nüll zgłaszają swoje projekty w konkursie na Goldener Hofpreis. To przynosi im *ex aequo* złoty medal i trzyletnie stypendium na podróż studyjną po Europie.

Podróżują między 1839 a 1843. Włochy, Niemcy, Francja. Budowle znane z podręczników objawiają się w trzech wymiarach przed ich wygłodniałymi oczyma. Obserwują, szkicują, rysują, nanoszą poprawki, dyskutują, ołówkami burzą i budują na nowo. Szybko staje się jasne, że tych skazanych na siebie towarzyszy podróży łączy to samo poszukiwanie własnego formalnego języka. Marzą o stylu wolnym od ram czasu, o architekturze alternatywnej.

Artystyczne porozumienie nieuchronnie niesie ze sobą zbliżenie na niwie osobistej. Wenecja. W podzielanej przez nich miłości do architektury Palladio Van der Nüll odnajduje bezpieczną furtkę, aby się odsłonić. Nic nie może poradzić na swoje milczącą naturę, na swoje przygnębienie. Opowiada Sicardowi o tym, jak dorastał w cieniu. Jego rodzice rozwiedli się, kiedy miał trzy lata. Plotki nie miały dla niego znaczenia – ma tylko jednego ojca – niekończącą się, czystą linię. Niestety, jego ojciec uwierzył w opowieści o innym ojcu i się w nich zatracił. Kiedy Van der Nüll miał trzynaście lat, ojciec, po nawracającej wciąż głębokiej depresji, popełnił samobójstwo. Resztę młodych lat, z konieczności, Eduard spędził u matki i Marszałka, do którego do dnia wyprowadzki z domu zwracał się 'Herr Polny-Franz'. Sicard śmieje się serdecznie.

Granada. W ogrodach Alhambry Sicard opowiada o swojej młodości w Budapeszcie: koniach, chłości. Jego należąca do wojskowej szlachty rodzina nie patrzyła przychylnie na plany najstarszego z trzech synów, który chciał zostać architektem. Przerywał rodzinną tradycję. Po ukończeniu Polytechnische Institut, pod presją ojca, zaciągnął się do ułanów, cesarskiej kawalerii konnej. Po roku, w przyływie buntu, wyrwał pióra z ułańskiej czapki i, wbrew rodzinie, poszedł na akademię sztuk pięknych. Van der Nüll ostrożnie deklaruje, że cieszy się, że Sicard wytrwał w swojej walce.

Paryż, Notre-Dame. Ich umysły na dobre splatają się ze sobą. We francuskiej stolicy oddają się anonimowej wolności. Zamieniają się w siebie nawzajem, noszą wasy na tę samą modłę, całymi nocami rozmawiają w kawiarniach w Saint-Germain. Żyją nieprzerwanie razem, w bliskiej zawodowej wspólnocie i głębokiej przyjaźni.

Pomimo tego zespolenia ich charaktery pozostają dwoma absolutnymi przeciwieństwami, ale ta sprzeczność wydaje się mieć cel: wzajemne oddziaływanie różnych temperamentów zapładnia ich twórczość i dusze. To, co innych oddaliłoby od siebie, łączy tych dwóch nierozdzielnie.

Po trzyletnim okresie podróży studyjnych Sicard niemal natychmiast przerywa symbiozę. Odsuwa na bok czwarty stopień pokrewieństwa i żeni się ze swoją kuzynką: Aloysią Janschky. Rodzi im się syn, który umiera w niemowlęctwie i córka, Valentine. W tym okresie Van der Nüll całkowicie oddaje się projektowaniu wnętrza Altlerchenfelderkerk.

Pomimo że podczas mojego pobytu w Wiedniu codziennie przechodzę Lerchenfelderstraße aby poczytać w Architekturzentrum, kościół nigdy wcześniej nie rzucił mi się w oczy. Dopiero kiedy przeczytałam, że Eduard van der Nüll zaprojektował wnętrze, budowla z jasnoróżowego kamienia pojawiła się nagle przede mną, pośrodku ulicy, w rzeczywistości.

Po raz pierwszy jestem sama w kościele. Światło sączy się do środka tylko przez okna lewej nawy i niczym cienka warstwa kurzu kładzie się na ławach, ścianach, kolumnach i podłodze. Wewnątrz ogrania mnie ten sam smutek, który czułam, gdy kilka miesięcy temu w Centrum Pompidou patrzyłam na zimowy krajobraz *Woldgate Woods* Davida Hockney'a. Znowu czuję, jak opatula mnie śnieg, ale tym razem spod niego wyłania się kamienny krąg. Ziemia się porusza. Upadek jest mocniejszy. Na kolebkowym sklepieniu nad nawami bocznymi namalowane jest smutne, niebieskie, gwiazdziste niebo. Patrzenie w górę to bycie w zupełnej samotności z głębią tego koloru. Kiedy rozglądam się wokół, widzę, że znajduję się wśród ogromu wzorów upchniętych na ścianach, kolumnach, dywanach, wszędzie. Kwiaty. Zawijasy. Motywy liści. Złoto. Arabeski. Każdy narożnik, nisza, całe wnętrze jest nimi ozdobione. Jednocześnie ta obfitość jest tak zachęcająca, że zdaję się w niej rozpląwać.

Gniew i uniesienie, żadne inne połączenie nie mogło pchnąć Van der Nüllą do stworzenia tego ekstatycznego dzieła. Zaczyna pracować nad wnętrzem kościoła Altlerchenfelder krótko po podróżach studyjnych i zerwaniu z Sicardem. Maniakalnie, genialnie, gorączkowo i w całkowitym opanowaniu przekuwa tutaj swoje zagraniczne wrażenia we własny język formy. Umieszcza obok siebie różne style, tworząc nową całość. W klasycystycznym Wiedniu taka estetyka jest rewolucją. Obecnie wnętrze Altlerchenfelderkerk jest postrzegane jako nieszablonowa kulminacja romantycznego historyzmu.

Wypędzanie starych demonów. Powódź duszy. Opłakiwanie tego, co po powrocie do Wiednia i z powodu małżeństwa Sicarda nie jest możliwe. A może nadmiar pracy. Pieniądze. Cokolwiek zawładnęło nim podczas realizacji projektu, dzisiaj wciąż jeszcze jest obecne w kościele, w biały dzień burzy się we mnie.

Dla Pani Janschky-Von Sicardsburg małżeństwo musi być samotną klatką. Po wizycie w kościele Altlerchenfelder – nie mógł się powstrzymać – Sicardowi nie udaje się trzymać z daleka od Van der Nüllą. Dwaj architekci otwarcie pokazują się razem i organizują swoje życie wokół swojej symbiotycznej, zbalansowanej relacji. Jako inżynier i czaruś Sicard bierze na siebie techniczną i biznesową stronę projektów, podczas gdy Van der Nüll w intymnym odosobnieniu rozrysowuje zdobienia. Nawet jeśli w czymś się nie zgadzają, szybko znowu dochodzą do porozumienia. Zresztą nigdy nie różnią się w kwestiach fundamentalnych, bo obaj pozostają wierni istocie wspólnej koncepcji architektonicznej: pracują tylko i wyłącznie dla architektury *an sich*, aby dawać jej wyraz w najczystszej formie. Za sprawą tej wspólnej wizji

nie sposób postrzegać ich osobno. Warunkują swoje wzajemnie istnienie, jako architekci, jako artyści, jako mężczyźni.

Ta wyjątkowa dynamika łącząca Sicarda i Van der Nülla zdaje się być niemalże rozdwojeniem osobowości architekta, który w swojej pracy łączy dwie role: artysty i rzemieślnika. Aby ożyć, projekt potrzebuje zarówno kreatywnego geniuszu jak i technicznego dopracowania. Te dwa sposoby pracy zakładają przyjęcie różnych kierunków, co znajduje odzwierciedlenie w naturalnym podziale ról duetu. Artysta Van der Nüll jest zwrócony ku sobie i pracuje ze swego wnętrza. Rzemieślnik Sicard kieruje się ku publiczności i przestrzeni miejskiej. Wydaje się, że ta równowaga oszczędza im wielu rozterek.

W 1843 Sicard i Van der Nüll obaj dostają propozycje objęcia katedry na akademii. Z jednej strony oznacza to zawodową stabilizację, z drugiej profesura jest w tym czasie nisko opłacaną profesją. Poza nią wciąż trzeba szukać nowych zleceń. Wspólnicy otwierają razem atelier, w którym większość czasu wolnego od obowiązków na akademii również spędzają razem. Początkowo dostają tylko zlecenia prywatne: domy mieszkalne, prywatną szkołę, ekskluzywną łaźnię. Z biegiem czasu otrzymują również zamówienia na ważne budynki publiczne. Przełom przychodzi w 1848, kiedy dostają kontrakt na zaprojektowanie kompleksu budynków Arsenału Wiedeńskiego. Mówi się, że Van der Nüll zlecenie zawdzięcza swojemu domniemanemu ojcu, marszałkowi, 'Herr Polnemu-Franzowi'. Plotki popychają Van der Nülla z powrotem w jego melancholijną ciszę, w kolejną depresję. Sicard wychodzi z domu i jowialnie załatwia interesy.

W 1860, w ramach rozbudowy miasta i projektu Ringstraße, zostaje rozpisany międzynarodowy konkurs na projekt nowej opery, która ma być olśniewającym centrum przeprojektowanego Wiednia i nowej mieszczańskiej kultury. Konkurs stawia na kreatywność. Styl dowolny. Jedynym warunkiem jest zapewnienie wystarczającej liczby miejsc dla ukochanej publiczności. Spośród trzydziestu pięciu projektów cesarz własnoręcznie wybiera projekt Sicarda i Van der Nülla. To pierwsze od sześciu lat zlecenie i obaj architekci są w tym czasie w poważnych tarapatach finansowych. Prestiżowe zadanie zaprojektowania opery oznacza dla nich nie tylko środki do życia i swobodę artystyczną, ale także, a może przede wszystkim, symboliczny kapitał wśród ówczesnych wiedeńskich elit. Dla Sicarda i Van der Nülla to być albo nie być.

24 sierpnia 1867 roku drewniana fasada wokół placu budowy Opery Wiedeńskiej zostaje usunięta. Następnego ranka w gazetach pojawiają się pierwsze krytyczne opinie, recenzje są wyliczanką mankamentów.

'CZY OPERA BĘDZIE GOTOWA NA CZAS?' Chodzi tu przecież o bardzo skomplikowane technicznie kwestie budowlane. Ponadto potrzebne jest bardzo precyzyjne kierowanie budową, wątpliwe, czy dwaj architekci są do tego zdolni. Na razie nie można liczyć na terminowe zakończenie projektu. Dekoracje będą musiały być wnoszone slalomem, jeśli mają przejść przez drzwi na scenie. Widownia robi złudne wrażenie: jakkolwiek duża mogłaby się wydawać z zewnątrz, wewnątrz daleko jej od tego. Widoczna jest tylko połowa sceny, a sądząc po jej umiejscowieniu, na dobrą akustykę nie ma co liczyć. Każdy, kto spodziewał się, że opera będzie 'światowa', biorąc pod uwagę liczne podróże studyjne obu architektów, Eduarda van der Nülla i Augusta Sicarda von Sicardsburga, będzie zawiedziony. Ich tak zwane doświadczenie w najmniejszym stopniu nie znajduje odzwierciedlenia w projekcie Wiener Staatsoper. Zapomnieli o kominach, a ponadto byli na tyle nieroztropni, że wyposażyli cały budynek tylko w jeden piec. Publiczność nabawi się zapalenia płuc jeszcze przed rozpoczęciem drugiego aktu. Kiedy pada, woda z ulicy wlewa się do środka. Niewiele potrzeba, aby parter został zalany. Wejście jest tak niepozorne, że Sicard i Van der Nüll sami wolą wchodzić tylnymi drzwiami. Opera jest wręcz słaba architektonicznie. Próżno tu szukać jedności formy. Pełne detali zdobienia Van der Nülla jedynie maskują słaby projekt.

Lina wspinaczkowa, tak bym to opisała. Nie wiem, do czego jest przymocowana na górze, ale jest mocna, napięta, utrzyma mój ciężar, mogę się po niej wspinać, a wspinaczka jest warta wysiłku, bo im jestem wyżej, tym więcej widzę. Są dni, kiedy lina się strzępi, działanie brudu, wilgoci i światła powoduje zużycie. Są dni, kiedy jestem zmęczona, nie mam siły piąć się w górę, ale i wtedy lina tam wisi. Są dni, kiedy się wspinam, bo wydaje mi się, że muszę, ale jest ciężko i wciąż osuwam się w dół, a lina wrzyna mi się w ręce i w wewnętrzną stronę ud. Są dni, kiedy ciągnie się i ciągnie, wysoko, aż do nieba, jak w bajce o łodydze fasoli, a

ja bez wysiłku pokonuję wysokość. Są dni, kiedy wisi drwiąco, niczym pętla. Są dni, kiedy skręca się jak macka. Ale nigdy nie jestem dla niej za ciężka, jest wytrzymała, tworzy mocne połączenie. Napina się między mną a pisaniem. Jest ukrwiona, bije w niej serce. Inni może nazwaliby ją 'intuicją', ale to brzmi tak prosto – kiedy już raz jej zaufasz, wystarczy tylko za nią podążać, tymczasem lina stawia opór, trzeba go przełamywać, starać się bardziej. Kiedy nie udaje mi się wspiąć wyżej, z biegiem czasu robię się podejrzliwa, zniechęcona, ponieważ lina nigdy nie odsłania, do czego jest przymocowana, dokąd właściwie zmierzam? Zaczynam wątpić, czy ona w ogóle gdzieś się kończy.

Myślę o dwudziestowiecznym angielskim pisarzu i recenzencie, Cyrilu Connollym, który wydał tylko jedną powieść, manuskrypt był wielokrotnie odrzucany. Następnie opublikował książkę non-fiction, w której analizuje, dlaczego nie udało mu się napisać arcydzieła, które powinien był napisać. Jego trzecia książka, *The Unquiet Grave*, zbiór aforystycznych tez i cytatów z podziwianych pisarzy, została opublikowana pod pseudonimem Palinarus. Fragment otwierający brzmi tak:

The more books we read, the clearer it becomes that the true function of a writer is to produce a masterpiece and that no other task is of any consequence. Obvious though this should be, how few writers will admit it, or having drawn the conclusion, will be prepared to lay aside the piece of mediocrity on which they have embarked.

Pretendowanie do stworzenia arcydzieła to wyraz najwyżej pychy, ale robienie czegoś odwrotnego może wydawać się jeszcze bardziej nierealne. Kiedy człowiek jest skłonny przyznać się do własnej przeciętności? Przeciętność jest bardziej okrutna niż zwykła porażka. W tej ostatniej jest pewna doza wielkości, często towarzyszy jej udręka, którą można podnieść do rangi dążenia. Tymczasem przeciętność jest stanem nie do przewyciężenia, przynosi twórczość bez życia. Niemożność stworzenia arcydzieła i groźba przeciętności sprawiają, że przez większość dni nie udaje mi się zupełnie nic napisać, zazwyczaj dochodzę jedynie do wniosku, że nie dam rady, że zapomniałam, jak się to robi, a jeśli już kiedyś mi się udało, to był to łut szczęścia. W niektóre dni udaje mi się przełamać, zaryzykować i mimo wszystko pisać, bo jeszcze trudniejsza od rozpoczęcia jest myśl o konieczności przyznania się do porażki. Jeśli ją poniosę, mam nadzieję, że będę wystarczająco odważna, by rzucić pisanie.

Gdy nie było ataków, było milczenie. Niektóre gazety wybrały drwinę, inne stosowały najgorszą formę krytyki: negację. W pierwszych pracach przeglądowych, poświęconych architekturze nowej Ringstraße, o operze – w zasadzie najważniejszym budynku – nie wspomniano ani słowem. Dużo pisano tymczasem o konkurencie Sicarda i Van der Nülla, Theophilu Hansenie, domniemanym faworycie, który zdaniem wielu powinien był dostać zlecenie. Hansen był symbolem neoklasycystycznego Wiednia, fachu uczył się tradycyjnie w Atenach i nie miał zbyt ekscytujących poglądów na architekturę, naśladował klasyczny paradygmat, wpisując się w estetykę mieszczańskiej kultury widowiskowej.

Sicard i Van der Nüll są jego całkowitym przeciwieństwem, imitatio uważają za kompletny brak polotu. Należy szukać nowej architektury, innowacyjnego języka formalnego, będącego jednocześnie kontynuacją przeszłości. Każdy budynek jest dla nich niczym ludzka istota: od jednego punktu rozrasta się w dwa wymiary, a następnie wyciągany jest w górę, tak jak rozwija się człowiek.

Budynek opery pozbawiony jest mankamentów, o których piszą krytycy. Oszczercy wydają się raczej działać w służbie wściekłego Teofila Hansena.

W 1866 roku, w wieku pięćdziesięciu pięciu lat, Eduard van der Nüll żeni się z trzydziści lat młodszą Marią Killer. Do tego czasu z nikim nie chciał się wiązać. To Sicard proponuje, aby Van der Nüll znalazł żonę, gdy on sam przykuty jest do łóżka z powodu załamania nerwowego. Negatywne reakcje na operę, prasa brukowa, fabrykacje, kłamstwa, natłok pracy, to dla niezłomnego optymisty Sicarda zbyt wiele. Nie ufa już własnemu osądowi i daje się umniejszać opinii świata zewnętrznego, który próbuje go zdemaskować jako oszusta. Może świat ma rację. Może przez cały ten czas po prostu blefował. Być może to 'udawanie' od początku było jego jedynym talentem. Jeśli coś jest powtarzane wystarczająco często, to staje się prawdą. Są

też problemy finansowe. Cały bojkot utrudnia załatwianie spraw. Na obróbkę dzikiego istryjskiego kamienia z chorwackiego kamieniołomu wydano już pozwolenie, a jednak w ostatniej chwili ogólnie postanowiono zbudować operę z austriackiego kamienia Kelheimer. Jest tańszy i łatwiej przetransportować go przez Dunaj. Jednak kamieniołom zostaje wyczerpany, zanim fasada jest całkowicie ukończona, co zmusza ich do wykończenia dziedzińców tynkiem. Van der Nüll robi dobrą minę do złej gry, ale Sicard wie, że serce jego przyjaciela estety pęka. A potem sam pęka. **Nervenspannung**. Gdy ktoś mówi przy nim o operze, dostaje psychosomatycznych ataków gorączki. Choroba Sicarda zaburza delikatną równowagę. Introwertyczny, nieśmiały Van der Nüll musi teraz sam załatwiać sprawy i bronić się przed prasą. Sam na ringu. Przy jego charakterze to musi być ciężka psychiczna udręka.

I właśnie w okresie największego zwątpienia Van der Nüll znajduje tę anielską dziewczynę, Marię Killer. Przyciąga ją jego łagodny charakter i talenty, z którymi się nie obnosi. Ponadto jest gotowa poświęcić go pomimo biedy. W tym czasie Van der Nüll jest na dnie, pozbawiony środków do życia przez przeciągające się prace nad operą. Od miesięcy śpi na podłodze pracowni. Albo nie śpi i całą noc czuwa przy łóżku Sicarda. Może i to małżeństwo jest fikcją, ale naiwny podziw jakim darzy go Maria Killer, daje przynajmniej nadzieję na uznanie. Zaprzyjaźniony architekt Le Vigne oferuje dotkniętemu biedą małżeństwu swój dom. Kilka miesięcy później do tego samego domu wprowadza się również rodzina Sicarda.

Eduard van der Nüll wiesz się w swojej sypialni przy pomocy błękitnej chusteczki. 3 kwietnia 1868 o 6:30 rano pokojówka znajduje wiszące ciało, niebieskie i szkliste.

Jej głośny krzyk budzi resztę mieszkańców domu Le Vigne'a. Maria Killer jest w zaawansowanej ciąży, z powodu swojego stanu śpi lekko i z sąsiedniego pokoju jako pierwsza dobiega do źródła krzyku. Widzi, jak rozhisteryzowana służąca obejmuje ciało jej męża i próbuje ściągnąć je z wieszaka. Nie ma dość siły, aby unieść je do góry i zdjąć pętlę z haka, a jej bezradna szamotanina wydaje się jeszcze bardziej zaciskać chustkę wokół jego szyi. Prawą ręką Maria Killer chwyta się za brzuch, a lewą szuka oparcia o futrynę drzwi. Sicard zbiega po schodach na dół. Jeszcze zanim jest w stanie ocenić sytuację, woła do swojej żony, Aloysi, aby pobiegła po medyków. Obejmuje ramionami przyjaciela, odpycha służącą na bok i ściąga go w dół, potrząsa, znowu ciągnie, potrząsa jeszcze mocniej i krzyczy, krzykiem próbuje przywołać do życia nieruchome ciało, które już nie słyszy.

Medycy przybywają za późno, ale w porę, aby zająć się nieprzytomną Marią Killer. Kiedy niosą ją do pokoju, lamentuje: "Dziecko, dziecko."

Zagłusza ją krzyk Sicarda w pokoju obok.

Ta błękitna chusteczka to dla mnie zbyt wiele. Do tej pory mogłam dać się ponieść historii Sicarda i Van der Nüll, nieuchronnemu patosowi ich relacji, nawet pisarz nie wymyśliłby tego tak idealnie, gdyby nie ta błękitna chusteczka, która sprowadza historię do surowej rzeczywistości jego czynu, tym bardziej, że wydaje się tak nieprawdopodobnym narzędziem.

W doniesieniach o samobójstwie Van der Nüll, widać pewną ekscytację, towarzyszącą poszukiwaniu dokładnej przyczyny. Coraz większa presja na postęp w budowie to w prasie popularne wyjaśnienie. Tu i tam ostrożnie wspomina się również rozpętaną przez dzienniki i gazety kampanię nienawiści. Uporczywa, szydercza krytyka miała doprowadzić architekta do tego, że „pomylił się w sobie”, do szaleństwa. Najbardziej cyniczni przeciwnicy widzieli w jego akcie potwierdzenie słabości charakteru. Zaledwie dzień po jego śmierci zaczyna się mitologizacja: 'Es schwebt ein finsterer, Herz und Geist tötender Dämon über diesem Bau des Opernhauses.' (*Neues Wiener Tagblatt*, 5 kwiecień 1868)

Dziesięć tygodni później, 11 czerwca 1868, bardzo osłabiony śmiercią przyjaciela, umiera August Sicard von Sicardsburg.

Nawet nie chcąc ich podejrzewać o sentyment, wydaje się, że nie mogli bez siebie żyć. To stwierdzenie fizycznej rzeczywistości. Ich połączenie było ostateczne. Umierają wzajemną śmiercią. Dwaj architekci nie doczekali 25 maja 1869 roku, oficjalnego otwarcia opery.



Postrzeżenie Van der Nülla zmienia się krótko po jego śmierci, a może nawet z jej powodu. Gazety zaczynają przedstawiać go jako tragicznego geniusza. Śmierci Sicarda towarzyszą tylko kolejne oszczerstwa. Miał uwielbiać aranżowane bale, na których nadużywał alkoholu i narzucał się kobietom. Mężczyznom wymyślał ponoć ponad wszelką przyzwoitość.

Zmienność smaku nie potrzebowała więcej niż pół wieku. W 1907 roku te same gazety, które utworzyły ówczesny pluton egzekucyjny, w superlatywach piszą o Wiener Staatsoper, o najgenialniejszych, najwspanialszej schodach prowadzących do łóż, o łóżach tak dużych jak nadające się do towarzyskich spotkań, a jednocześnie kameralne apartamenty, o galeriach, które serdecznie witają każdego, kto chce popatrzeć i posłuchać, o przestronnej sali, która wypełnia swoje święte i doniosłe zadanie pozwalając wszystkim nutom wybrzmieć jeszcze ciszej, jeszcze czulej. Obaj jej budowniczywie dokonali życia ze strachu przed stworzeniem niedoskonałego dzieła! Tymczasem ono było doskonałe, doskonałe.

---