

Żelazny kapitał ducha

Wszystko to, cośmy dotąd mówili, tyczy się czwartego rodzaju szaleństwa, którym człowiek dotknięty, jeśli piękność ziemską zobaczy, przypomina sobie piękność prawdziwą i oto skrzydła mu odrastają; on je rozpinąć usiłuje i chciałby wzlecieć, a nie może; tedy, jak ptak, w górę tylko patrzy, a że nie dba o to, co na dole, przeto go ludzie biorą za wariata.

Platon, *Fajdros*

Czy Hitler wyszedł z niemieckiej historii? A jeżeli tak, to czy był jej kontynuacją, czy też stanowi w niej wyłom, nieszczęśliwy wypadek? *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874) pisał już Nietzsche, który doskonale wiedział, że nie ma jednej historii. Nie trzeba jej wcale zakłamywać, wystarczy tylko odpowiednio dobrać fakty, przesunąć akcenty, a okaże się, że ta sama historia jest całkiem inną historią.

Ale czy dotyczy to również problemu „ciągłość-nieciągłość”, „Kontinuität-Diskontinuität”, jak mówili niemieccy historycy, obawiając się, że Hitler to ich historia, historia Niemiec, historia, z której wyszedł?

Wszystkie znaki na niebie i ziemi zdawały się to potwierdzać. Przecież tak zwany „Drang nach Osten” istniał już w średniowieczu, a wybuchy antysemityzmu Lutra nie miały sobie równych. Podobnie jak nie miały sobie równych – przynajmniej do drugiej wojny światowej – rzezie Żydów, do których doszło na przełomie XIV i XV wieku w Moguncji, Spiżu i Wormacji. „Pod ich bożnice i szkoły należy podkładać ogień – wzywał Luter w *Von den Juden und ihren Lügen* (1543) – a kto może, niech dorzucą do niego smoły i siarki. Kto dorzuciłby do tego piekielnego ognia, uczyniłby dobrze. A czego nie chwyci się ogień, potrzeba posypać grubo ziemią, ażeby żaden człowiek nigdy nie zobaczył kamyka lub żuźla z tego. Tak samo potrzeba połamać i zniszczyć ich domy, a ich samych jak cyganów pozamykać pod dachem lub w chlewie...”¹.

Czy Hitler nie wpisywał się gładko w tradycję niemieckiego ekspansjonizmu czasów Fryderyka Wielkiego i Bismarcka? Czy nie działał w duchu imperializmu cesarza Wilhelma II? Czy nie był ucieleśnieniem heglowskiego „historycznego

bohatera”, którego szlachetne intencje usprawiedliwiają wszelki gwałt i przemoc? Jak najbardziej. Hegel tłumaczył to tak: „Dzieje powszechne toczą się na płaszczyźnie wyższej niż ta, która jest właściwym terenem moralności, na płaszczyźnie wyższej niż dziedzina prywatnych przekonań, sumienia jednostki [...]. Z tego stanowiska nie musi się wcale podnosić przeciwko czynom historycznym i ich wykonawcom zarzutów natury moralnej, które ich nie dotyczą. Nie musi się wcale przeciwstawiać im całej litanii cnót prywatnych: skromności, pokory, miłości bliźniego i dobroczynności [...]. Ale wielki człowiek musi zdeptać na swej drodze niejedną niewinny kwiat i niejedną rzecz zburzyć”². A więc „Bijcie Polaków tak długo, dopóki nie utracą wiary w sens życia. – wzywał Bismarck, dodając – Współczuję sytuacji, w jakiej się znajdują. Jeżeli wszakże chcemy przetrwać, mamy tylko jedno wyjście – wytępić ich”³. Bismarckiem targał jeszcze moralny niepokój, Hitler nie chciał już kajać się przed „brudną i poniżającą chimerą zwaną sumieniem i moralnością”⁴.

Samozwańczy „Führer” pasuje do tych wątków jak ulał, pytanie tylko, czy jest to historia, z której wyszedł lub ją kontynuował?

Z jednej strony każda psychika ludzka „wypracowana jest przez historię i może być opanowana i pojęta jedynie w związku z historią”, z drugiej, prosta kontynuacja historii zakłada istnienie jakiegoś generalnego porządku, deterministycznego mechanizmu, który wyklucza spontaniczność zmian⁵. W przypadku Hitlera jest jeszcze trzecia strona – założenie, że kontynuował tę „złą” niemiecką historię, oznaczałoby, że był jej ofiarą – ofiarą historii, a nie sprawcą historycznych nieszczęść. Stąd też dylemat. A analogie? Analogiczność to nie tylko odpowiedniość, ale też pokrewność, zbieżność. Poza tym chcąc kontynuować historię, należy ją choćby trochę znać, a „Hitler nie znał ani Niemiec, ani Niemców” – twierdził Sebastian Haffner – to znaczy nie tyle kontynuował, co konstruował sobie pewien obraz przeszłości⁶. Nie bez przyczyny historię dzieli się na „rozumiejącą” (*histoire intelligente*), tę, która przeszłość rozpatruje kompleksowo, oraz „powierzchnową” (*histoire superficielle*), obracającą się wokół mitów.

Na czym polega wymyślanie historii? Feliks Koneczny ujął to w jednym zdaniu: „Frazesowicze politykańscy lubią dedukcję i dedukując wstecz, potrafią sobie ułożyć całą historię”⁷. McLuhan dostrzegł nawet pewną ogólną zależność, która tę dedukcję nieco przybliży. Otóż, „Gdy tylko barbarzyńcy dotarli do szczytu rzymskiej drabiny społecznej, Rzymianie chętnie przejmowali od plemion germańskich ich strój i maniery. Czynili to w równie frywolnym i snobistycznym duchu, co francuski dwór Ludwika XVI w odniesieniu do świata pasterzy i pasterek. [...] Klasa rządząca udawała się do swego Disneylandu”⁸. Podobnie zachowywali się Amerykanie – twierdzi autor *Galaktyki Gutenberga* – kiedy pojawiła się telewizja, wówczas nie mogli się oprzeć wrażeniu, że „wytworami ich kultury są lampy dyliżansowe i drążki do przywiązywania koni”⁹. Kiedy Hitler dotarł do szczytu

władzy, plemiona germańskie nie mogły się nadziwić, że wytworem ich kultury jest hinduska swastyka i „rzymskie pozdrowienie”, a wszystko dlatego, że klasa rządząca – odkrywszy, iż wszystko, do czego ludzkość doszła, jest dziełem „rasy aryjskiej” – budowała swój Disneyland na gruzach mitycznych krain. Czyniła to z takim zapałem, że zagubiła w końcu wszelkie miary – nie tylko historii, ale też dobra i zła. Najciekawsze jest jednak to, że nikt (nawet Rzymianie i Ludwik XVI) nie czynił tego w imię realnej polityki, był to wielki estetyczny projekt. Ten hitlerowski zakrojony był wręcz na tysiąclecia – to projekt wszech czasów – wielkich ideałów nie można przecież urzeczywistniać na małą skalę.

Zbliżamy się do genialnej epoki, innego jej oblicza, innego ducha czasu – ducha, który będzie częścią XX-wiecznej katastrofy. Wkrótce zabraknie w tyglach kolorów, a w duszy blasku, aby położyć w tym malowidle najwyższe akcenty.

Cóż każe człowiekowi estetycznie interpretować historię? Być może nie ma innych interpretacji – każda rzeczywistość symbolicznie odbierana i estetycznie interpretowana – dlatego też czasami nie sposób oddzielić historii od historii sztuki. Niektórzy twierdzą, że w ogóle nie ma historii, jest tylko historia sztuki – ta, w której surowość naskalnych rytów zapowiada elegancję algorytmów, a magia i religia, pierwsze doświadczenie siebie, antycypuje hipnozę wirtualnej rzeczywistości, a może nawet tożsamości. Jakob Burckhardt, twórca dzieła *Kultura renesansu we Włoszech (Die Cultur der Renaissance in Italien, 1860)*, a tym samym terminu „renesans”, tłumaczył to tak: „Historia jest dla mnie jeszcze ciągle w wielkiej części poezją; jest dla mnie szeregiem najpiękniejszych malarzkich kompozycji”¹¹. W rzeczy samej, słowa takie jak „kompozycja” czy „poezja” doskonale odzwierciedlają ten sposób postrzegania historii. Burckhardt nie był tu zresztą osamotniony, Johan Huizinga, holenderski historyk, autor *Het aesthetische bestanddeel van geschiedskundige voorstellingen* (1905), dowodził, że „historia jest raczej sztuką niż nauką”, a jej zadaniem jest nie tyle „konstruowanie praw”, co „wzbudzanie przeżyć poprzez tworzenie obrazów”¹². Czyż hitlerowskie „kompozycje” nie noszą tego piętna? Czy twórca „tysiącletniej Rzeszy” nie podpisywał się pod sentencją Maurrasa: „dobry ustrój polityczny musi być tak samo stylowy i wysmakowany, jak dobra tragedia czy oda”? Idea to platońska, a więc nienowa, Hitler nadał jej tylko cech monstrowalnej baśni – baśni, w której giną fakty, a prawda „rozpryskuje się niby fantastyczne klejnoty”¹³. Tylko w tej atmosferze królom zdaje się, że pochodzą od pasterzy, a zwykłym śmiertelnikom, że są potomkami królów albo jakiejś niebiańskiej rasy.

Historia i historia sztuki to – w zasadzie – to samo, lecz właśnie w owym „w zasadzie” tkwi zasadnicza różnica – sztuka odwołuje się do innej sfery. Jednostka nigdy nie jest całkowicie zdeterminowana przez historię, choć zawsze „nasykana jest kulturą” (Kant). To kultura tworzy moralne wzorce i kryteria wartościowania, a jeśli człowiek jest nasykany kulturą, to kultura jest nasykana sztuką. Przy czym

pytanie – jaką? – ma tu ogromne znaczenie, ponieważ człowiek może być nasycony kulturą pozorną.

Austriacki pisarz Hermann Broch uważał, że to właśnie – kultura pozorna wyniesiona do rangi kultury dominującej – wystąpiło w Niemczech. Przy czym „kultura” narodowego socjalizmu była tylko apogeum tego fenomenu, jako że proces ten zaczął się dużo wcześniej, to on stworzył kulisy hitlerowskiego teatru *Niewinnych* (albo *Wyzbytych winy*, *Die Schuldlosen*, 1954). *Niewinnych*, ponieważ nie można obarczać winą ludzi bez wyobraźni, nie można winić tych, którzy bezwiednie poddali się władzy przeciętności i kiczu, a na tej właśnie władzy opierał się nazizm i z niej czerpał swoje żywotne siły. Broch definiuje przy okazji, czym jest kicz. Otóż, w przeciwieństwie do prawdziwej sztuki, która jest medium umożliwiającym odkrywanie świata wciąż na nowo, kicz, jako najuboższa forma spełniania estetycznych życzeń, jest mniej więcej tym samym, co populizm w polityce, jest narkotykiem, środkiem usypiającym miliony. I czy to tylko przypadek, że populistą Hitler stworzył sztukę, która była wielką panoramą kiczu? Sztuka Hitlera była horrendalnym (a więc makabrycznym, okropnym, strasznym) kiczem, ponieważ – twierdzi Broch – „człowiekiem-kiczem” (*Kitsch-Mensch*) był sam Hitler. A cechą „producenta kiczu” jest nie tylko to, że tworzy estetycznie gorszą sztukę (*minderwertige Kunst*) – „producent kiczu” to człowiek upadły etycznie (*ethisch Verworfenener*), to jednostka pragnąca „radykalnego zła”¹⁴. Broch uświadomił potomnym, że kicz, jako język triumfującej masy, jest nie tylko cechą zjawisk artystycznych, ale też politycznych.

Dlaczego więc człowiek tak namiętnie tworzy kicz i uwielbia jego obecność? Na początek zastanówmy się, „co czytali Niemcy, gdy pisali ich klasycy?” – proponował Benjamin w słuchowisku radiowym z 1932 roku. No właśnie, jak to stało, że mając tak wspaniałą, godną najtwardszych marmurów klasykę, Niemcy wybrali miękkiego dywan estetycznej ignorancji? Dlatego, że mieli też inną „klasykę”. Zarówno tę estetyczną, objawiającą się produkcją kiczu, jak i etyczną, opartą na bałamutnych wątkach niemieckiej filozofii, którą – bił się w pierś Nietzsche – tak zachwycano „w kołach szlacheckich próżniaków” i „politycznych obskurantów” [...] „Ach, ci Niemcy, ileż nas już kosztowali!”¹⁵.

O tak, istotę niemieckiego zamięłowania do kiczu, albo „opóźnienia w rozumieniu sztuki” (*Verspätung des künstlerischen Verstehens*), usiłował zgłębić również Franz Roh, autor sztandarowego dzieła *Sztuka wynaturzona* (*Entartete Kunst*, 1962). Co prawda historia niemieckiej sztuki jest nie tyle historią „opóźnienia”, co ścierania się postępu z wstecznictwem, ale Roh nie opisuje całej historii. Próbuje dotrzeć do korzeni owego wstecznictwa, poszukuje odpowiedzi na pytanie, dlaczego pewne teorie i pewne artystyczne zjawiska zrobiły w Niemczech tak zawrotną karierę i komu to zawdzięczać. Przy czym słowo „kariera” jest tu w pełni uzasadnione. Wystarczy zajrzeć do pierwszej lepszej historii sztuki, a okaże się, że we wszystkich

krajach, na całym duchowym atlasie świata, twórczość kontrowersyjnych artystów postrzegano jako zamach na piękno, przy czym tylko w Niemczech głosy potępiania były tak liczne i natarczywe. Czasami wręcz groteskowe – Winckelmann, przejeżdżając przez „brzydkie” Alpy, zasłaniał ponoć ze wstrętem franki w powozie. Czy czynił to w imię piękna, to znaczy postulat „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości” (*Edle Einfalt und stille Grösse*), który właśnie wymyślił? Czy może dlatego, że w słowie „hässlich” (brzydki) pobrzmiewa złowieszcze słowo „Hass” (nienawiść)?

O tym, że w każdym czasie i we wszystkich krajach twórczość niektórych artystów postrzegano jako herezję, świadczy wiele faktów. Już tak zwani „harmonieści”, czyli skupieni wokół Rafaela zwolennicy kontrapostu, sztukę Michała Anioła obdarzyli niechlubnym przydomkiem „zepsutej” (*corruzione*). W wiekach następnych wcale nie było lepiej. Caravaggio był „wulgarny”, Rembrandt „nieprzyzwoity”, Goya „mroczny”, Delacroix „chaotyczny”, Courbet „gigantycznie brzydki”, Manet „rozwiązły”, a to, co robił Cézanne, a później Picasso, lepiej robiły „pięćdziesięcioletnie dzieci”. Tak było zawsze i wszędzie, mimo to nigdzie tęsknota za tym, co przebrzmiało, minione, wygaste lub choćby nieprzewietrzane, nie była tak silna jak w Niemczech. „Palce Niemca nie wyczuwają *nuances*”, mówił Nietzsche, skarżąc się na „niemiecką bałamutność” (*deutsche Tief- und Schnörkelsinne*) i „niemieckie błazeństwo” (*niaiserie allemande*)¹⁶. Nietzsche, który całe życie gardził tym, co „liche”, był bezlitosny dla swoich rodaków, być może właśnie dlatego przy każdej okazji akcentował swoją odrębność, z czystej przekory powoływał się nawet na swoje rzekome polskie korzenie (*Ich bin ein polnischer Edelmann*)¹⁷.

Z pewnością to tylko przypadek, ale pierwsza „estetyka brzydoty” powstała właśnie w Niemczech, a spisał ją Karl Rosenkranz. Z jednej strony jest to dzieło wielkie, bowiem filozof z Królewca, uczeń Hegla, wyodrębniając i sankcjonując brzydotę, uczynił ją przedmiotem estetycznych badań, przyczynił się do doskonałości ludzkiego poznania. Stał się „nowym Dantem”, jak mówił o sobie, pierwszym człowiekiem, który zszedł do „piekieł piękna” (*Hölle des Schönen*). Termin „estetyka brzydoty” – zaznaczał Rosenkranz – przypomina nieco określenie „drewniane żelazo”, jako że „estetyka” i „brzydota” to w zasadzie sprzeczność, ale – dodawał natychmiast – „gdyby nie było brzydoty, nie byłoby też piękna”. Trudno więc nie zgodzić się z opinią, że był myślicielem na wskroś postępowym. Z drugiej strony jego analiza jest również popisem wsteczności, nie ukrywa bowiem pogardy dla wszelkiej nowej sztuki, uważa ją za błazeństwo, które za sztukę chce uchodzić. Wówczas nową sztuką był romantyzm, gardzi więc tak samo romantycznym malarstwem, jak i romantyczną poezją – szczególnie tą obcą, angielską poezją Blake’a lub francuską Mallarmégo, którą nazywa „literaturą odchodów i krwi” (*Kot und Blut Literatur*) i stawia w jednym rzędzie z opisami chorób, szpitali, lazaretów albo po prostu z pornografią.

Przypadek Rosenkranza oznacza, że ten fenomen ten dotyczył nie tylko estetycznych straceńców, nawet tak wielki człowiek, jak Burckhardt pogardzał współczesnym mu malarstwem, szczególnie francuskim, a przecież to, co francuskie, znaczyło wówczas najnowsze, najlepsze, światowe. Ale i on nie był osamotniony, do obowiązku sprzeciwu wobec sztuki francuskiej, w tym wypadku dramatu, poczuwał się zarówno Schiller, jak i Goethe, który nie stronił nawet „od pospolitych szyderstw pod adresem «Francuzika», dla którego «za duża i za ciężka» grecka zbroja, toteż «prędzej udałoby się jakiemuś markizowi naśladować Alcybiadesa niż Corneille`owi iść w ślady Sofoklesa»”¹⁸.

– Czy to (jeszcze) zdrowe poczucie własnej wielkości, czy (już) „gminna wrogość względem wszystkiego uprzywilejowanego?” – pytał Nietzsche.

Ten pogardliwy ton dotyczył nie tylko Francuzów. Oglądając dzieła rodzimego Friedricha, ikony niemieckiego romantyzmu, Goethe nie mógł powstrzymać się od złośliwej uwagi: „Obrazy malarza Friedricha można równie dobrze oglądać do góry nogami”¹⁹. No i jeszcze Schlegel – Friedrich Schlegel – który co prawda nie sugerował, by urządzać pokazy sztuki „zdrowej” i „wynaturzonej”, żądał jednak stanowczo, by stworzyć coś w rodzaju „estetycznego kodeksu kryminalnego” (*ästhetischen Kriminalkodex*), to znaczy zbioru drastycznych przepisów umożliwiających bezwzględne i bezkompromisowe tępienie wszelkich przejawów brzydoty – „jak za czasów republiki ateńskiej”²⁰. O tak, powie Nordau, nie liczymy na prawo i sądownictwo, sprawiedliwość musimy wziąć we własne ręce, bo „przed przestępcami z piórem lub ołówkiem w ręku nie pomoże nam ani policja, ani sędzia, ani prokurator”²¹.

„Szczęśliwe dzieciństwo nie ma historii”

uważał Roger Avermaete, biograf Rembrandta, dzieciństwo Hitlera tę historię ma. Nie znaczy to wcale, że było ono aż tak nieszczęśliwe, dzieciństwo Hitlera ma... dość specyficzną historię. To zarówno historia sztuki nowoczesnej, jak i tych, którzy wierzyli we wszystko, tylko nie w to, że obraz jest *dwuwymiarową powierzchnią, na której położone zostały farby*, książka to kartki zapisanego papieru, a muzyka to kompozycja dźwięków. A już wydawało się, że nastąpił *Wielki Przełom*, i z pewnością nastąpił, z tym że tylko w pewnych magicznych punktach, w umysłach pewnych (magicznych) ludzi. Większość i tak nie rozumiała tego, co się stało, ich optyka pozostała jakby nietknięta. Hitler dorastał nie tyle w atmosferze wielkiej sztuki, co Wielkich Niemiec i wielkich niemieckich mitów. W tej atmosferze, w oparach imperialnego rozmarzenia, dorastał już Wilhelm II – ostatni cesarz – który, wzorem swojej babki, królowej Wiktorii, zaprosił swoich rozentuzjanzmowanych rodaków na wielką imperialno-spirytualną wycieczkę. Cesarska i imperialna miała być też sztuka. Zaczęło się, jak to

na ogół bywa, banalnie, niewinnie, od malarstwa o historyczno-dydaktycznym zacięciu, bardziej patriotycznego niż nacjonalistycznego, choć już w duchu *Glanz und Gloria*. Anton von Werner i Theodor Rocholl to typowi jego reprezentanci. Werner już w wieku 27 lat został oficjalnym malarzem wojny niemiecko-francuskiej z lat 1870–1871, to właśnie jego dziełem jest ówczesna narodowa relikwia, czyli obraz *Kaiserproklamation in Versailles* (1885). Z kolei Rocholl, nie przez przypadek zwany „malarzem sześciu frontów”, ilustrował między innymi wojnę turecko-grecką z 1897 roku, niemiecką „ekspedycję chińską” 1900–1901 gdzie był świadkiem zdławienia „powstania bokserów”, wojnę turecko-albańską z lat 1910–1911 oraz pierwszą wojnę światową 1914–1918. Z pewnością jego wzorcem był Adolph Menzel, któremu batalistyka nie była obca – obca była mu tylko apoteoza germańskiego heroizmu. W rysunkach przedstawiających bitwę pod Königgrätz (1866) artysta, podążając śladem Goi, ukazuje tylko okropności wojny. Ale te wzorce szybko się zmieniają, a w szeregu tych, którzy będą je określać, stanie sam cesarz. On też chętnie brał ołówek do ręki i podsuwał artystom pomysły na dzieło. Jeden z nich odzwierciedla rysunek Hermanna Knackfußa *Narody Europy brońcie swych najświętszych dóbr* (*Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter*, 1895). Na obrazku Archanioł Gabriel – tu przedstawiciel białej rasy – wzywa alegoryczne przedstawienia narodów Europy do walki z wymagowanym wrogiem. Archanioł przewodzi tu posępnym jak staloroty kobietom, zbrojnym w dzidy, tarcze i miecze. Ze sztuką nie ma to nic wspólnego, to tylko odziane w szaty chrześcijaństwa usprawiedliwienie europejskiego imperializmu. Czy „dobrom”, o których mowa w tytule, w ogóle ktoś zagrażał? Oczywiście, podstawowym ludzkim dobrom zagrażał sam cesarz, to przecież – między innymi – za jego sprawą w 1914 roku w Europie „zgasną światła” i zatrzyma się czas. „Europa była zegarem świata – stwierdzą zszokowani tragedią I wojny ludzie – ten zegar stoi”¹.

Ówczesi artyści tego jeszcze nie wiedzieli, wiedzieli jednak, co lubi cesarz, bez reszty więc oddawali się przedstawieniom germańskich cnót, prześcigali się w wizerunkach jasnowłosych bohaterów, niezłomnych rycerzy, świętych Jerzych, wzniosłych Zygfyrdów, walecznych Arminiuszy i dzielnych Teodoryków, na gwałt tworzyli obrazy, na których błysk w oku przeplata się z błyskiem miecza. Miecz to najbardziej popularny rekwizyt tego malarstwa, wyraz nowej mentalności, a zarazem echo starego wezwania do walki. Walki o swoje – swoje „miejsca pod słońcem” (*Platz an der Sonne*). Miecze dzierżą więc bohaterowie obrazów Otilie Roederstein, Fritza Boehle, Hermanna Hahna, typowych artystów Wilhelma, a Fidus, najbardziej popularny wówczas grafik, wyposaża w nie już cały tłum. Te dzieła nie zdobiły może ścian szacownych muzeów, ich niezliczone reprodukcje trafiały jednak do zwykłych domów, gdzie utrwały się w świadomości i rozbu-
dzały poczucie heroizmu niemieckiego narodu. Symbolem tej tęsknoty może

być monument, który w latach 1838–1875 stanął pod Detmold, dzieło Ernsta von Bandela. Wzniesiono go ku czci Arminiusza, albo Hermana, czyli wychowanego w Rzymie legendarnego wodza germańskiego plemienia Cherusków, który odwrócił się od swej nowej ojczyzny i opowiedział po stronie przodków. Miecz pomnikowego Arminiusza zdobi równie pomnikowa inskrypcja: „Jedność Niemiec moją siłą, a moja siła potęgą Niemiec”. Co prawda w czasach pogromcy Rzymian słowo „Niemcy” jeszcze nie istniało, ale w obliczu rzeczy wzniosłych tylko ludzie małostkowi czepiają się słów. „Panteon historii – napisze Hitler w *Mein Kampf* – nie jest dla hipokrytów, lecz bohaterów!” (*Pantheon der Geschichte ist nicht für Schleicher da, sondern für Helden!*)².

Czy nikt nie zauważył, że sztuka niemiecka się zbroi? Owszem, sąsiadów niepokoiło to już w 1871 roku – roku Wielkich Niemiec. Honoré Daumier na jednej ze swoich grafik opublikowanych w piśmie „Charivari” ukazał słońce nad Europą przesłonięte monstrualną pikelhałbą. *Czy zaćmienie będzie całkowite?* – pyta artysta, widząc jakby przyszłość.

Będzie. O ile przyczyn pierwszej wojny światowej trudno się doszukać, przynajmniej z czysto politycznej perspektywy, o tyle z estetycznego punktu widzenia Verdun wisiało już w powietrzu. Kiedy Charles Maurras w 1891 roku utworzył *école romane*, słynną francuską „szkołę romańską”, głoszącą idee odrodzenia cywilizacji śródziemnomorskiej w duchu francuskiego klasycyzmu XVII wieku, Ferdinand Avenarius – niejako w odpowiedzi – w roku 1902 założył „Związek Dürera” (Dürerbund). Ale artyści skupieni w tym „związku” głoszą nie tylko ideały humanizmu, którymi tak głęboko przeniknięty był ich patron, Avenarius propaguje inne odrodzenie – odrodzenie sztuki natchnionej – natchnionej nacjonalizmem. Jej ucieleśnieniem będą niezliczone wizerunki *Germanii*, którą też uznać można za swego rodzaju niemiecką odpowiedź na francuską *Dziewicę Orleańską*. I tu, i tam jest to symbol narodowej dumy, gotowości do obrony ojczyzny, ale też do ataku na jej potencjalnych wrogów. Wcielenie *Germanii* pędzła Friedricha Augusta von Kaulbacha ukazuje ją na tle płonącego horyzontu – ten horyzont to *Niemcy w sierpniu 1914*, jak mówi tytuł tego pompatycznego dzieła. *Germania* Kaulbacha leży w ikonograficznej tradycji apoteozy wojny: dostojna, z ottońskimi insygniami władzy, cesarską koroną na głowie i nagim mieczem w ręku. To patriotyczna ekstaza wyrosła z ducha pruskiego militarysty. Artysta nie wie, że za tym *płonącym horyzontem* coś zniknie – zniknie raz na zawsze.

Na ile temu zniknięciu winny był cesarz, albo czy był on tylko zakochanym w militariach niegroźnym kabotynem, politycznym niedołęgą, jak twierdzą niektórzy, czy wpłynął na XX wiek bardziej, niż zwykło się uważać?

„Historycy, nawet ci, którzy znają dobrze genezę i charakter państwa pruskiego z jego ideologiczną tradycją krwawego ekspansjonizmu – pisze Łoba-

czewski – dostrzegają w tamtych wypadkach działanie jakiegoś niezrozumiałego fatum, które wymyka się analizie przyczynowości historycznej”³. O jakie „fatum” może tu chodzić? Wiadomo, że niektóre charakteropatie (anomalie ludzkich charakterów) odegrały wielką rolę jako czynniki społecznej degeneracji, czasami nawet rolę inspirującą i niezbędną dla powstania i trwania „patokracji”, uważa polski psychiatra i tworzy nie tylko dość trafny opis psychiki cesarza Wilhelm II, ale też znakomitą analizę „dzieciństwa” Niemców z przełomu XIX i XX wieku. Cesarz uległ „porodowemu urazowi mózgu” (przyszedł na świat „bliski śmierci klinicznej” (*in hohem Maße scheintot*), jak stwierdził lekarz odbierający poród – przyp. autor), „upośledzona była sprawność ruchowa lewej górnej części ciała. Jako chłopiec miał trudności w nauce gramatyki, geometrii i rysunku, co stanowi typową triadę trudności szkolnych powodowaną lżejszymi uszkodzeniami tkanki mózgowej. Rozwinął osobowość z rysami infantylizmu i niedostatkami kontroli afektów – pisze Łobaczewski – a także skłonność do paralogicznego myślenia, które z łatwością omijało niewygodne aspekty pewnych istotnych kwestii, unikając w ten sposób problemów. Generalski mundur i militarystyczna heca zapewniały mu nadkompensację poczucia mniejszej wartości i skrywały skutecznie jego braki. W polityce do głosu dochodziły nie dość kontrolowane emocje i osobiste urazy”, cesarz usuwał krytyczne wobec niego osoby, „ich miejsca zajmowali ludzie mniejszego umysłu” – „następowała selekcja negatywna”, anomalie zaczęły być „postrzegane w kategoriach naturalnego światopoglądu” Z czasem, „mimo oporów i reakcji krytycznych”, ludzie zaczęli przyswajać sobie „nawyki patologicznego myślenia i przeżywania”. Tak tłumaczy Łobaczewski „proces genezy zła” – zła, które wraz z Hitlerem osiągnie swoje apogeum⁴.

Ale nawyki patologicznego myślenia i przeżywania nie potrzebują dziesięcioleci, by się przyjąć i rozprzestrzenić. W okrągłym roku 1900 cesarz, posyłając swoich żołnierzy do Chin, wypowiedział – może tylko ot tak, ku pokrzepieniu serc – znamienne słowa: powinniście być „innymi Europejczykami”, ludźmi, którzy „nie znają pardonu”. „Nie będzie jeńców! Jeśli ktoś wpadnie w wasze ręce, ten musi zginąć”, niech Niemcy upodobnią się do „Hunów, którzy 1000 lat temu pod berłem króla Etzela wstawili się okrucieństwem i przemocą...”. I słowo stanie się ciałem. Pod berłem cesarza doszło do pierwszego w XX wieku aktu ludobójstwa. W 1904 roku w Niemieckiej Afryce Południowo-Wschodniej (Deutsch-Südwestafrika, dziś Namibia) oddziały cesarskie zamordowały około 80 tysięcy czarnych wojowników ze szczepu Herrero. Co prawda Leopold II, król Belgów, wstawiał się w Kongo dużo większym bestialstwem, ale to nie on i Belgia przejdą do historii jako jego symbole.

Za czasów Wilhelma II, pisze Łobaczewski, „wyrastało nowe pokolenie ze zniekształceniami odczuwania i rozumienia rzeczywistości moralnej, psychologicz-

nej, społecznej i politycznej. [...] Szerokie rzesze ludzi wchłaniały patologicznie zmienione tworzywo psychiczne wraz z odrealnionym sposobem myślenia"⁵.

To prawda, z tym że paranoja polityczna – jak każda inna paranoja – początkowo jest tylko wypaczeniem właściwej reakcji. W tym również reakcji na własną historię, a w niemieckiej historii – albo archeologii niemieckiego budowania narodowej tożsamości – dostrzec można pewien

schizofreniczny proces.

Nowoczesne dążenie do stworzenia państwowości – to, którego wzorem mógłby być Karol Wielki, zwany też *Pater Europae* – przenika wiele bałamutnych mitów. Wizja Wielkich Niemiec rodzi się w oparach germańskiego mitu bohaterstwa i kultu śmierci oraz przekonania o bezpośrednim pokrewieństwie Niemców z najbardziej twórczymi narodami. Wszystko to razem wzięte odzwierciedla artystyczno-historyczny szyfr „Akropolis-Golgotha-Wartburg”, który na początku XX wieku spopularyzował Friedrich Lienhard, pisarz z kręgu „narodowego ruchu artystycznego” (*Heimatkunstabewegung*). Nic nie stoi tu w sprzeczności, *Wartburg* to symbol rycerskiego bohaterstwa, *Golgota* oznacza zbawienie poprzez śmierć, a *Akropolis* to nic innego, jak kolejne wcielenie sentencji *jestem Grekiem*.

Tę historię Hitler będzie kontynuował. Kontynuował albo naśladował jej kontynuowanie, bowiem stwierdzenie: *jestem Grekiem* to tylko echo, plagiat myśli Goethego, który wzywał: „dlaczego wciąż wychodzimy z tamtych wzorów i wciąż na nie wskazujemy. Każdy bowiem na swój sposób chce być Grekiem, a więc niech nim w końcu będzie”¹. Goethe chciał być Grekiem, ponieważ traktował „swoje ja jako architektoniczną, subtelną i skomplikowaną całość” – jak ujął to Brzozowski – chciał „zapanować nad życiem nie przez rozplawienie tej architektury, lecz przez opanowanie jej z wewnątrz: nauka, sztuka, religia, zostają tu przetworzone w organy plastycznej, kształcącej woli. [...] Trzeszczą w jego uścisku żebra, jak Jakubowi, gdy walczył z Panem”².

– Jakim Grekiem był więc Hitler?

Hitler był Grekiem z austriackiej prowincji. Zwykłym człowiekiem, który pewnego dnia uznał, że w jego umyśle sumują się doświadczenia całej ludzkości, choć tej starożytnej szczególnie. Dla ludzi normalnych to może problem, żaden jednak dla szaleńców, tu: istot *dedukujących* historię. Hitler był też Grekiem w prostej linii po cesarzu, który swoim synom do poduszki nie czytał *Iliady*, nie czytał im nawet bajek braci Grimm. Monarcha kochał bajki Houstona Stewarta Chamberlaina, który – jak pisze w swoich memuarach – „uświadomił nam całą wspaniałość germańskości” (*Das Germanentum in seiner Herrlichkeit*)³.

Zarówno cesarz, jak i Hitler, poszukując pokrewieństwa Niemców ze starożytnymi narodami, akcentują też wątek rasy – „wyższej rasy”. Obaj bowiem wierzą

naiwnie, że to rasa budzi do życia geniuszów i za ich pośrednictwem tworzy ponadczasowe piękno – piękno, które pojąć i docenić jest w stanie tylko ten, kto z owej genialnej rasy się wywodzi.

Pytanie tylko, czy to upojenie „germańską wspaniałością” miało jakiegokolwiek uzasadnienie? Przecież kultura germańska to zjawisko nie tyle niemieckie, co europejskie – jej sfera wpływów rozciągała się od Irlandii po Kaukaz. Była to kultura bez pisma – runy, archaiczny germański alfabet, pojawił się na Półwyspie Skandynawskim około II wieku po Chrystusie. Tutaj też rozpoczęła się wielka, i trwająca przez wieki, wyprawa Germanów na południe. Wiek później plemionom germańskim przewodzą Goci, ci zachodni (Wizygoci) i wschodni (Ostrogości). Goci, nękanici przez Hunów, wdzierają się na terytorium cesarstwa, tym samym rozpoczyna się wielka przygoda Rzymu z Germanami, którzy – osłabiając systematycznie zachodnią część Imperium – przyczyniają się koniec końców do jego zagłady. W roku 410 Alaryk, król Wizygotów, zdobędzie i złupi Rzym, choć jako już chrześcijanin, w imię miłości bliźniego, nie uczyni tam większego spustoszenia. Zresztą nawet Wandale – germański szczep zamieszkujący tereny dzisiejszej południowej Polski – byli ponoć lepsi niż ich reputacja.

Z reputacją nowożytnych Germanów będzie już inaczej, a rzecz to tak samo ciekawa, jak niepokojąca, bowiem gdyby nawet nie było rozbiorów Polski, gdyby Hitler nie rozpętał drugiej wojny światowej, to i tak – tylko między rokiem 789, czyli czasami Karola Wielkiego, a rokiem 1157, epoką Fryderyka Barbarossy – Germanie napadli na Słowian aż 75 razy⁴. Polakom do dziś trudno się z tym pogodzić, a Niemcom w to uwierzyć.

To, co Polakom i Niemcom było wspólne – wspólne całej Europie – to kult starożytnej Grecji. Już Kochanowski *Odprawił posłów greckich* (1578), a Wyspiański budował *Akropol wawelski* i *polskie Termopile*. Nie inaczej było z kultem śmierci, który w czasach *fin de siècle'u* stał się czymś na kształt „fantazmatu pierwotnego”, dlatego też ze śmiercią prawie każdy ówczesny artysta się mierzył. Któż nie zna przesyconych śmiertelnym erotyzmem obrazów Muncha albo wypełnionych eschatologiczną magią płócien Malczewskiego, kontynuatora głodnych śmierci romantyków? *Anioł ognisty* Słowackiego snuje się nad grobem, ponieważ nie może oprzeć się jego pięknu.

Grób jako biała czara prześliczna,
Światło po nocy spod wieka bije
I dzwoni cicha dusza – muzyczna.

Niemieccy artyści celebrowali śmierć na swój sposób. Kult śmierci, zanim przeobrazi się w obsesję śmierci, był odzwierciedleniem hasła „Bez ofiary nie ma kultu, bez kultu nie ma kultury” (*Ohne Opfer kein Kult, ohne Kult keine Kultur*). Widać to

w wyobrażeniach Wotana, prowadzącego swych wojowników do Walhali, słychać w pełnych patosu operach Wagnera. Operach wciąż chętnie słuchanych, jako że nawet ten mroczny nurt niósł z sobą wartościowe wątki. Co dotyczy tak samo muzyki, jak i malarstwa. Tak więc, z jednej strony, dzięki takim takim osobowościom, jak Arnold Böcklin europejski symbolizm wzbogaci się o pewien tragiczno-romantyczny wątek, którego echo pobrzmiewać będzie jeszcze w twórczości awangardy, na przykład u Barlacha i Ernsta. Z drugiej, niepokojąca jest intensywność tego zjawiska, moc, która „przygważdża ku ziemi i rozdeptuje dusze na proch” (Brzozowski) – wystarczy przyrzeć się dziełom Franza von Stucka.

W sztuce cesarskich Niemiec na próżno szukać ożywczych wątków, za to kult śmierci objawia się tu w każdej postaci. Od „tęsknoty za śmiercią” (*Todessehnsucht*), poprzez wszelkie formy jej symbolicznej adoracji (*Totenkopf*), aż do „apoteozy upadku” (*Lust am Untergang*). Co zresztą tłumaczy ówczesną modę na *Nibelungów*, albo zawarte tam cnoty, które propagandowo odgrzewać się będzie przy każdej okazji. W 1909 roku kanclerz Rzeszy Bernhard von Bülow, w kontekście kryzysu bałkańskiego, wspólnoty interesów Rzeszy i Cesarstwa Austro-Węgier, demonstracyjnie rzuci hasło „wierności Nibelungów” (*Nibelungentreue*) – wierności, która przyczyni się do wybuchu pierwszej wojny światowej – a kiedy Niemcy w tej wojnie poniosą klęskę, narodzi się legenda „ciosu w plecy” (*Dolchstoßlegende*) – bezpośrednia aluzja do zdrady i śmierci Zygfryda. Mit *Nibelungów* ożyje jeszcze w 1943 roku, kiedy to w obliczu krwawej bitwy o Stalingrad – bitwy, która odmieni bieg wojny i losy Europy – Göring, powołując się na kluczową scenę eposu, wypowie przez radio pełne patosu słowa: „I my staliśmy w ogniu i płomieniach, gasząc pragnienie własną krwią. Oni jednak walczyli i walczyli, do ostatniego”. Słowa pełne patosu i cynizmu, ale też echo innych pieśni, na przykład powieści *Fehde um Brandenburg* (1936) Fritza Helke albo *Die Stedinger* (1936) Wolfganga Schreckenbacha – w czasach narodowego socjalizmu obowiązkowych lektur szkolnych. Lektur będących esencją tej irracjonalnej tęsknoty, świadectwem całkowitego jej wypaczenia, a zarazem dowodem na to, że za sprawą Hitlera śmierć towarzyszy Niemcom od szkolnej ławki. Ale śmierć to przecież wielki przywilej, jak u Schreckenbacha, który za motto swojej książki obiera sobie cytat z *Eddy*, staroislandzkiego zbioru sag:

Umrze majątek, pomrą rody,
I ciebie przed śmiercią nie wybawi nic;
Tylko jedno życie będzie na wieki:
Sława martwych bohaterów⁵.

Ten rodzaj adoracji śmierci niepokoił myślicieli we wszystkich czasach. Już Montaigne ostrzegał przed ludźmi, których „unosi tak szalona żądza śmierci, że

chyba nikt nie czyni tyle, aby umknąć przed śmiercią, co ci czynią, aby umknąć przed życiem”⁶. Jean Baudrillard, kontemplator współczesnego terroryzmu, próbował nawet wyjaśnić, na czym polega ta szalona żądza i dlaczego „nas” tak przeraża. „My – twierdzi filozof – chowający się przed śmiercią, z każdej strony nadmiernie chronieni, zajmujemy ni mniej, ni więcej, tylko pozycję niewolnika, podczas gdy ci, którzy dysponują swoją śmiercią i dla których przetrwanie nie jest jedynym celem, zajmują dziś symboliczną pozycję pana”⁷.

– Dlaczego fantazje fanatyków religijnych i ludzi opętanych sztuką krążą wokół tych samych symboli?

Dlatego, że między sztuką a religią istnieje bardzo stare pokrewieństwo. Oba zjawiska wywodzą się z tej samej emocjonalnej sfery – sfery magii – fenomenu, który sugeruje człowiekowi, że może odkryć tajemnice wszechświata i zagadkę własnego istnienia. Ich wspólnym początkiem jest imaginacja, doświadczenie siebie, refleksja nad duchem i materią wypowiedziana w języku symboli. Religie są więc dziełami sztuki, a przeżycia religijne przeżyciami estetycznymi. Tylko wobec sztuki i religii człowiek porzuca świat logiki i udaje się w krainę fanatycznych snów.

W kontekście budzącej XX-wiecznej nowoczesności, w świecie techniki i komunikacji, niemiecka refleksja nad śmiercią była wielkim powrotem do zabobonów. Ale Niemcy z początku XX wieku to nie tylko kraj Einsteina, Plancka czy Heisenberga. Naród fascynowały też inne nauki – inna niemiecka tradycja – tradycja Heinricha Corneliusa Agrippy von Nettesheima i jego *De Occulta Philosophia* (1531), Franza Antona Mesmera, autora *Pism o kulturze magnetyzmu* (*Schreiben über die Magnetkur*, 1766), albo Dietricha Georga Kiesera, twórcy *Archiwum magnetyzmu zwierzęcego* (*Archiv für den thierischen Magnetismus*, 1817–1823). Z pewnością dzieła te składają się na wielkie bogactwo niemieckiej myśli, dopełniają jej barwny pejzaż, ale prawdą jest również to, że zapowiadają opary pseudonauk, oraz astralne media, które opuszczają wkrótce swe etery i za pomocą tajemniczych fluidów uzdrawiać będą świat.

Paul Schulze-Berghof, niemiecki mistyk, pisarz i eseista, mówi już wprost, że to, co germańskie i nowoczesne, z definicji się wyklucza, bo czymże są ulotne nowości w porównaniu z germańskim twórczym pierwiastkiem, który przetrwał tysiąclecia, tak we krwi, jak w życiu i sztuce? Sztuce, której wyrazem jest to, co monumentalne, ujęte w religijny kontekst „kultu słońca” i „kultu śmierci”, w sztuce, mającej tylko jeden cel – kreowanie Niemców na „wojów i żołnierzy” (*Kriegern und Soldaten*), „rycerzy ducha” (*Ritter vom Geiste*) i „bojowników kultury” (*Kulturkämpfer*). Dla artystów i teoretyków, takich jak Schulze-Berghof, wszelkie kombinacje starych mitów mają tylko jeden kontekst, tylko jedno przesłanie – walkę na śmierć i życie w duchu „bohaterskiej przeszłości Niemców” (*Heldenzeitalter der Deutschen*). Niemcy płyną już na *Wyspę umarłych*, niczym tajemnicza

postać na proroczym obrazie Böcklina. Jednym z tych, które Hitler zawiesi sobie na ścianie, by codziennie kontemplować tę sentymentalną podróż.

Rzecz jasna z tej „estetyki” nie mógł narodzić się żaden artystyczny „-izm”, a że takowe powstały, zawdzięczać można temu, że w tym samym czasie istniały też inne koncepcje, inaczej nie stałyby się dwa światy – świat sztuki nowoczesnej i świat pseudogermańskich mitów.

Helmuth Pleßner, dociekając źródeł niemieckiej dwoistości, w latach 1934–1935 wygłosił cykl wykładów, które później opublikował pod tytułem *Spóźniony naród – o politycznej dyspozycyjności mieszczańskiego ducha* (*Die verspätete Nation – Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, 1959). W tym właśnie „mieszczańskim duchu”, duchu „spóźnionego narodu”, upatrywał nie tylko powszechnej akceptacji ideologii narodowego socjalizmu, lecz również jego korzeni. Dowodził, że w przeciwieństwie do wielu krajów Europy – takich jak Francja, Anglia, Hiszpania czy Holandia – idee reform i humanizmu przyjęły się w Niemczech zbyt późno. Zwłaszcza te dotyczące stworzenia nowoczesnego narodowego państwa. Następstwem tego była zarówno obsesja industrializacji – to znaczy przemożna chęć przyspieszenia, nadrobienia strat na innym polu – jak też niezwykła podatność na wszelkie irracjonalne idee. Co zresztą zauważył już Heine:

Ziemia należy do Francuzów i Rosjan,
Morzem władają Brytyjczycy,
Krainą mglistych marzeń rządząmy my
To władza, która tylko nas dotyczy⁸.

Heinrich Heine, *Niemcy. Baśń zimowa*

To kolejny paradoks, ale w ramach owej dwoistości mieści się również *przemożna chęć przyspieszenia* czy też *nadrobienia strat* w sferze artystycznej, a więc bunt przeciwko *spóźnionemu narodowi* i jego pseudogermańskiej tradycji. Nie dla wszystkich bowiem słynne „niemieckie cnoty” (*deutsche Tugenden*), takie jak posłuszeństwo, lojalność, obowiązkowość i bezgraniczne oddanie, będą jedynym drogowskazem. Nie dla wszystkich treść haftowanych haseł na poduszkach stanie treścią życia. To właśnie bunt przeciwko tej tradycji przyczyni się do narodzin niemieckiej sztuki nowoczesnej, sztuki ze wszech miar awangardowej. Szaleństwa dadaizmu nie powstały przecież *ex nihilo*. Hugo Ball, jego twórca, germańską tradycję widział na swój sposób. W rozprawie *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) pisze: „Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego wraz z pokoleniami gotyckich cesarzy kształtowało świadomość ludu, twierdząc, że jego misją i służbą Bożą jest chrzest broni [...]. Nie zmieniło tego żadne wielkie wydarzenie [...], od zarania dziejów Niemcom wmawiano, że mały rozum to wielka żołnierska cnota”⁹.

I tę historię, historię tak pojętej żołnierskiej cnoty, Hitler będzie kontynuował, tak w roku 1939, roku wojny, jak i w 1943, roku totalnej wojny. Tę historię kontynuować będą też ofiary tej wiekowej indoktrynacji, to znaczy ci, którym przyjdzie w tej wojnie walczyć i zginąć – „ale taki już jest porządek rzeczy” (*Es gehört zur Ordnung der Welt*), mówi Schulze-Berghof.

Te dwa nieprzystawalne uniwersa istniały już od dawna. Niemcy od wieków wykształcali w sobie jakby drugie „ja”, to całkiem inna „germańska tradycja”. Kiedy Rousseau spacerowym krokiem (*Rêveries d'un promeneur solitaire*) opuszczał świat ludzi dobrych z natury, Johann Joachim Winckelmann spisywał właśnie *Myśli o naśladownictwie dzieł greckich* (1775). Oczywiście słowo „naśladownictwo” nie wróżyło nic dobrego, ale słowo się rzekło, antyk przestaje być niewyczerpanym ożywym źródłem inspiracji, starożytne wzorce przeobrażają się w martwą manierę. Kłopotliwa będzie nie tylko swobodna wypowiedź na płótnie czy w kamieniu, teraz nie sposób wypowiedzieć zdania bez sakramentalnego – *już w starożytnej Grecji...* Co prawda już na długo przed Winckelmannem, bo w XIII wieku, „w chwilach rozbłysku najwyższej dumy (np. wyruszając w podróż do Rzymu) wszyscy, Sasi i Frankowie, Szwabowie i Bawarowie, odczuwali wspólność nie jako Niemcy, lecz jako spadkobiercy państwa cesarów, byli przekonani o swej bliskiej więzi z Rzymem: roili wręcz sobie, że są potomkami Trojan, i nazywali siebie wprost Rzymianami”¹⁰. Kiedy jednak Winckelmann odkrył, że cechą sztuki greckiej jest „szlachetna prostota i spokojna wielkość”, dla Niemców była to istna *Manna z nieba*. Ten biblijny frazeologizm, oznaczający nieoczekiwany dar, coś, co przychodzi nagle, niespodziewanie, łatwo i bez wysiłku, znakomicie oddaje charakter tego zjawiska. Okazało się bowiem, że odkrycie to harmonizuje z wiekowymi życzeniami Niemców, nakłada się na marzenia o własnym wizerunku. O tak, prości jesteśmy i spokojni (*Gewiss, still sind wir, aber darin liegt Größe*) – mówili wyznawcy tak pojętych greckich porządków – lecz w tym właśnie leży nasza wielkość.

Niemiecka *szlachetna prostota* to z jednej strony tylko estetyczna egzotyka, odpowiedź na francuski przepych, wyrafinowanie i elegancję, konsekwencja niemiecko-francuskiej artystycznej rywalizacji. Z drugiej, niemiecki rozkład prostoty objawi się chorobliwym wręcz zamięłowaniem do porządku, co znajdzie swój wyraz nie tylko w filozofii Hegla i Marksa, gdzie chęć wyjaśniania świata przenika obsesja poszukiwania wzorów samego wyjaśniania. Wraz ze słowem „Ordnung” („porządek”) rozpowszechni się słowo „Verbot” („zakaz”), co w sztuce objawi się autocenzurą i wielkim zamięłowaniem do anachronizmów. Ale nie tylko o sztukę tu idzie. Nieporządek i niekonsekwencja leżą w ludzkiej naturze. Normalny człowiek po prostu jest niekonsekwentny, dopiero choroba umysłowa wyposaża go w konsekwencję. *Ordnung muß sein, sagte Hans, da brachten sie ihn ins Spinnhaus.*

Tęsknoty Sasów, Szwabów lub Bawarów za Grecją i Rzymem niosły ze sobą też inne niebezpieczeństwo. Przypisywanie sobie cudzych wartości ducha nie-

wiele mówi o własnych. Własne jest wciąż nie-określone, narodową wspólnotę – jak w XIII wieku – odczuwa się wciąż jako „nie-Niemcy”. Owszem, podróżuje do Włoch, mówi się po francusku, czyta po angielsku, nie ma jednak Niemców jako takich, są tylko nie-Włosi, nie-Francuzi, nie-Anglicy. Rodzi się problem negatywnej tożsamości albo pytanie: „niemiecka nacja czy niemiecka negacja” (*deutsche Nation* czy *deutsche Negation*)?¹¹

Nieszczęśliwy przypadek Hitlera, który Niemcem nie był dosłownie i w przenośni, pogłębi tylko tę schizofrenię. W jego osobowości spotyka się już szaleństwo pychy z permanentną frustracją i niespełnieniem. Ta frustracja ma nawet wyraźną estetyczno-artystyczną przyczynę, bo gdyby nawet – jak sobie tego życzył – wszystko, do czego doszła ludzkość, rzeczywiście było dziełem „rasy aryjskiej”, to „rasie germańskiej” owa ludzkość odmawiała udziału w tworzeniu tego dzieła. Na mrzonki o germańskiej wspaniałości od samego początku – niejako już u źródła – kładł się ponury cień. O ile bowiem wiedza o starożytnych Grekach, przynajmniej od Winckelmanna, była spora i jako tako usystematyzowana, o tyle wokół starożytnych Germanów krążyło więcej legend niż autentycznych świadectw kultury. Pierwsze muzeum germańskie (*Germanische Nationalmuseum*) powstało w roku 1852 w Norymberdze, a pierwszym naukowcem, który się nią zajął, był etnograf Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897).

A więc raz jeszcze „archeologia”. Świat rzymski (bo jaki inny) o Germanach usłyszał za Cezara, który to w 58 roku przed Chrystusem wyparł ich poza Ren, w nadziei, że w ten sposób uwolni *pax romana* od coraz to bardziej uciążliwych sąsiadów. Dopiero teraz zastanawiano się, kim są te „barbarzyńskie” plemiona. „Rozumiabym – pisze Tacyt w *Germanii* (około 98 po Chrystusie, tu językiem polskim Adama Stanisława Naruszewicza z 1804 roku) – że Germanowie są właściwymi ziemi swojej rodakami, nie mając nic wspólnego we krwi z przychodzącymi obcych narodów: ponieważ dawniej szukający nowych siedlisk, wodną nie lądową przedsięwzięli podróż: a rzadki się kto i teraz z naszego świata, na niezmierny ów, i że tak rzekę przeciwny ocean łodzią puszcza. Któżby się zaiste nie pomnął nawet na srogie burzliwego i nieznaioinego żywiołu przygody, odważył zamienić Azyą, Afrykę i Włochy na te siedziby, posadą miejsca, ostrością powietrza, obyczajami ziemianów smutne, chyba by w nich ojczyzny szukał? Wielką Germanowie w starożytnych rymach, bo tam żadnych innych ksiąg nie widać, Tuisona bożka, z ziemi urodzonego, i syna jego Manna, iakoby oyców i głowy narodu. [...] Wreszcie nazwisko Germann, iest nowe i świeżo nadane, ponieważ Tungrow dzisiejszych w ten czas dopiero nazywano, gdy przeszedłszy Ren, Gallów wygnali”¹².

Tacyt nie chciałby zamienić ciepłego Południa na siedziby, gdzie *ksiąg nie widać*, na miejsca, których jedyną cechą jest *ostrość powietrza*. Ale któż by chciał? *Smutek obyczajów* kusił raczej, by ojczyzny szukać gdzie indziej, by twierdzić

jestem Grekiem albo Rzymianinem. Mimo to, w czasach renesansu, kiedy to nazwa „sztuka” nabierała współczesnego znaczenia, nastąpiło utrwalenie stereotypów i przesądów dotyczących „germańskiego barbarzyństwa”. Wówczas to Giorgio Vasari, wiążąc sztukę niemiecką z gotykiem, określił ją mianem „stylu niemieckiego” (*maniera tedesca*), a „styl niemiecki” znaczyło tyle, co „brzydki”, bo wyrastający z „brzydkiej”, „gotyckiej” i wciąż „barbarzyńskiej” kultury. Rzecz jasna Vasari mylił się, a Tacyt przekręcał fakty – żaden z nich nie rozumiał Północy – mimo to opinie te nie znikną bez śladu, a wielkie dzieło Vasariego – *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550–1568) – przez wieki jedyne źródło artystycznej wiedzy, a tym samym wyrocznia będzie je tylko utrwałać. Sądy Vasariego powtarza więc cała plejada opiniotwórczych myślicieli, ba, jeszcze Mussolini nie będzie krył pogardy dla „artystycznego barbarzyństwa” rozkwitającego na północ od Alp.

– „Czy także Szwabi posiadają poetów?” – pytał Ciceron Juliusza Cezara w XVI-wiecznej komedii *Julius Redivivus* Nicodemusa Frischlina, kiedy to zstąpili na ziemię, by zwiedzić Niemcy¹³.

Dwa wieki później podobne wątpliwości miał również Wolter:

– „Język niemiecki dobry jest dla żołnierzy i dla koni” – wyrokował filozof, nawiązując jakby do spostrzeżenia pewnego włoskiego dyplomaty, Rzymianina renesansowego, który odwiedziwszy Niemcy pytał:

– „Czy są oni ludźmi? [...] Tępe, głupie, zmorzone snem, chrapiące, nigdy trzeźwe stwory [...]. Czy są żywi, czy umarli, trudno odróżnić, gdy tak sobie leżą, znużeni jadłem i napojami”¹⁴.

Inny włoski humanista-turysta zapewniał z kolei:

– „W tym kraju nie mieszka żadna Muza, a wszyscy jego mieszkańcy śmierdzą”¹⁵.

Nic dziwnego, że Caspar Scheit, niemiecki dramaturg, stwierdzi ze zdumieniem: „Doszło do tego, że zarobiliśmy u połowy innych narodów na tak szlachetne, subtelne i dworskie imiona jak [...] niemiecka pijana świnka, niemiecki pijany cham, Comendones i Bibones”¹⁶.

Czy to nie wystarcza, by rozbudzić marzenia o czymś, co tym pomówieniom zaprzecza, na przykład o sztuce „wiecznie pięknej”? Z pewnością wystarcza, by doznać estetycznego rozdwojenia jaźni. Tym bardziej że problemów z krajem, w którym *żadna Muza nie mieszka*, to wcale nie koniec. Kiedy światło dzienne ujrzą pierwsze teorie o zależnościach między sztuką i rasą, pojawi się szereg „naukowych” uzasadnień, które (o ironio) „rasie germańskiej” znowu schlebiać nie mogły. Hipolit Taine dowodził, że twórczość artystyczną determinują trzy czynniki: rasa, środowisko i moment (*race, milieu, moment*). „Środowisko” to oczywiście otoczenie człowieka, „moment” to aktualny stopień jego rozwoju, a „rasa”...? No właśnie, słowo „rasa” nie jest jeszcze skompromitowane, z tym że

„rasa germańska” jest dla niego zaprzeczeniem wszystkiego, czego tak namiętnie poszukiwali w niej cesarz Wilhelm II albo Hitler. „Co prawda bardzo niedokładnie znamy historię ludów aryjskich – przyznaje Taine w *Filozofii sztuki* (*Philosophie de l'art*, 1865) – możemy jednak stwierdzić, że głęboka różnica, jaka dzieli rasy germańskie z jednej, a helleńskie i łacińskie z drugiej strony, płynie w dużej mierze z różnicy okolic, w jakich się one osiedliły. Jedne z nich zamieszkały na terenach chłodnych i wilgotnych, wśród błotnistych lasów lub na brzegu dzikiego oceanu i doznając wyłącznie wrażeń melancholijnych lub gwałtownych, nabyły skłonności do pijaństwa i obżarstwa oraz poczęły wieść życie wojownicze i łupieżcze; inne, przeciwnie, osiadły wśród pięknego krajobrazu, nad brzegiem wesołego i pełnego blasku morza, które ich skłaniało do podróży i handlu, i wolne od wulgarnych wymagań żołądka zajęły się przede wszystkim sprawami urzędzeń społecznych, instytucji politycznych, kształceniem krasomówstwa, rozwijaniem talentu zabawy, działalnością naukową, literacką i artystyczną”¹⁷.

Co prawda bardzo niedokładnie znamy historię, ale dokładnie wiemy, co można z nią zrobić – na przykład cudownie zamienić błotniste lasy na śródziemnomorskie krajobrazy, wulgarne wymagania żołądka na działalność artystyczną, a Monachium na Ateny. Tylko skąd pewność, że wszyscy Niemcy słyszeli chrzęst broni, marzyli o podbojach i imperium?

To dziwne, jak różnie interpretować można tę samą tradycję. Nie tylko zresztą tę grecką. Romantyczne poszukiwania inspiracji w naturze sprawiły, że artyści na nowo zainteresowali się krajobrazem, przedstawienia preferowanego dotąd antyku zastąpił obraz rodzinnych stron. Zarówno ten czysto malarski, który znajdzie swoje ujście w kolorowym impresjonizmie, jak i ten dający poczucie narodowej więzi, budzący zmysł ojczyzny –

„Heimatsinn”

W Niemczech symbolem tego zjawiska stanie się malarstwo Caspara Davida Friedricha, artysty nowego pokolenia – pokolenia twórców wolnych od książeńcych akademii, wolnych od profesorów i wszystkich przesądów klasycyzmu. Friedrich odwraca się do nich plecami, niczym postacie na jego obrazach. Ale i jego twórczość potomni postrzegają będą dwójako – z jednej strony będzie inspiracją mistrzów awangardy – z drugiej, kadzidłem magów nacjonalizmu. Co poniekąd jest dziełem samego romantyzmu, bowiem to w nim właśnie leżą zarówno źródła sztuki nowoczesnej – introwertycznego ekspresjonizmu, wykalkulowanej abstrakcji i anarchizującego dadaizmu – jak i pseudonarodowego kiczu. Romantyczni są więc zarówno XX-wieczni wstecznicy, jak i awangardiści, którzy z jednej strony – oficjalnie – wzywają: „sztuka jest produkcją formy!”; z drugiej jednak – już prywatnie – na przykład w pamiętnikach, piszą całkiem

inaczej. „W tym świecie jestem nie do uchwycenia – notuje rozmarzony Paul Klee w 1914 roku – mieszkam tak samo wśród zmarłych, jak nienarodzonych”¹. Tylko prawdziwy romantyk jest *w tym świecie nie do uchwycenia*, trwa w stanie „pomiędzy”, należy do tego, co ziemskie i tego, co kosmiczne. „Abstrakcja – pisze dalej Klee – to odarta z patosu chłodna romantyka”². Nic dziwnego, że fantastykę jego stylu określano często mianem „chłodnego romantyzmu” (*kühle Romantik*).

Ale na początku XX wieku tylko niewielu rozprawiało o abstrakcjach Klee. Dla większości Niemców sztuka pełniła tylko jedną, za to *nieskończenie słuszną* funkcję – transportowanie narodowych idei. Tylko taką, nasyconą pozaartystycznymi emocjami sztukę można było podnieść do rangi *wzniosłej i zobowiązanej do fanatyzmu misji*. A że przy okazji pogrzebać wszelki kunszt? *W nieskończenie słuszną sztukę* nikt nie wątpi, nikt nie pyta, czy aby tym sposobem nie „wymykamy się samym sobie i przesłaniamy przed samymi sobą prawdę naszą obrzędem – człowiek został zamordowany, by żyć mógł upiór”³.

Wyjątkowość Friedricha polega też na tym, że z jednej strony był malarzem nowatorskim, człowiekiem zafascynowanym ideą wolności i demokracji, z drugiej zaś – wielkim patriotą. Nic więc dziwnego, że w jego twórczości każdy znajdował to, czego akurat szukał. Wiele jego płócien to rodzaj polityczno-patriotycznych alegorii. *Samotne drzewo*, płótno z 1822 roku, to symbol Niemiec okupowanych przez Francuzów. Niemiec samotnych, okaleczonych, lecz nieugiętych. Zresztą przesłaniem jest właściwie każdy motyw: szczyty górskie, samotny krzyż, morski brzeg, okręt uwięziony w lodowych krach, a nawet tajemnicze ruiny. To wielkie symbole przemijania i kruchości ludzkiego życia. Co prawda również nad Renem wielkie hasła rewolucji francuskiej miały licznych wielbicieli, kiedy jednak niemieckie księstwa – jedno po drugim – padły ofiarą napoleońskich podbojów, zwykłym cynizmem były francuskie wezwania do *Wolności, Równości i Braterstwa*. Od morza do Alp rozbrzmiewało całkiem inne hasło: *Honor, Wolność, Ojczyzna (Ehre, Freiheit, Vaterland)*. I słusznie, niepokojąca jest tylko tendencja rozwoju tego zjawiska. Jeszcze tendencja czy już przeznaczenie?

W roku 1773 ukazało się pismo Johanna Gottfrieda Herdera *O niemieckim charakterze i sztuce (Von deutscher Art und Kunst)*, a w nim rozprawa Justusa Mösera po tytule *Niemiecka historia (Deutsche Geschichte)*. Herder nie przez przypadek zamieścił ją obok artykułów Goethego, wyrażających program poetów *burzy i naporu*. Tak jak nie jest przypadkiem, że *Patriotyczne fantazje (Patriotische Phantasien, 1774–1778)* – tytuł innego dzieła Mösera – wypełniają już po brzegi takie pojęcia, jak „Vaterland”, „Vaterlandsliebe”, „Nationalstolz” albo „Nationalgeist”. To rzeczywiście fantazje czysto patriotyczne, wkrótce jednak zastąpią je *fantazje narodowe*.

Ernst Moritz Arndt, profesor uniwersytetu w Bonn, a więc wychowawca młodzieży, a zarazem autor takich dzieł, jak *Katechizm niemieckiego żołnierza*

(*Katechismus für den Deutschen Kriegs- und Wehrmann*, 1815) oraz *O nienawiści narodów i języku obcym (Über Volkshass und über den Gebrauch einer fremden Sprache*, 1813), sformułuje myśli, na które potomkowie Trojan, Greków i Rzymian jakby czekali: „Jeśli mówię, że nienawidzę francuskiego braku rozważy, że gardzę francuską subtelnością, że nie podoba mi się francuska gadatliwość i rozkapryszenie”, wyrażam nie tylko moją opinię, ale opinię mojego narodu, „mogę też powiedzieć, że nienawidzę angielskiej pychy i angielskiego dystansu”⁴.

Arndt też jest patriotą, on też, jak Friedrich, nie może pogodzić się z francuską agresją, niestety słowo „nienawiść” zrobi większą karierę niż „patriotyzm”, a *fantazje narodowe* poszerzą się o *fantazje antysemityczne*.

Arndt o Żydach: „Żydzi, jako tacy, nie pasują do tego świata, nie pasują do naszych państw, żądam zakazu ich rozmnażania się w Niemczech. [...] Dobrego i sprawiedliwego władcę trwożyć powinno to, co obce i wynaturzone (*Fremde und Entartete*), ten niekończący się napływ, który miesząc się z czystym i wspinałym zarodkiem szlachetnego narodu zatruwa go i na wskroś psuje”⁵.

Arndt zyska sobie posłuch, poklask i licznych następców. Takich na przykład jak Otto Glagau, autor antysemitycznych artykułów, które w 1874 roku publikował w popularnym czasopiśmie „Gartenlaube”. To on właśnie, ostrzegając przed „izraelickim niebezpieczeństwem”, stworzył slogan mówiący, że każdy „problem społeczny jest problemem żydowskim” (*die soziale Frage ist die Judenfrage*).

Wiadomo, że i tę historię – historię pogardy do tego, co *obce i wynaturzone* – Hitler będzie kontynuował. Co więcej, do tej historii dopisze nawet swój własny rozdział. Jej mottem może być jedna ze złotych myśli Adolfa Bartelsa: „Kto w naszych czasach nie jest antysemitą, ten nie jest dobrym Niemcem” (*Wer in unserer Zeit nicht Antisemit ist, der ist auch kein guter Deutscher*)⁶.

Jedną ze swoich idei Arndt forsuje z niezwykłym uporem: „My Niemcy [...], w przeciwieństwie do innych narodów, pozostaliśmy jeszcze w stanie naturalnej czystości” (*angeborene Reinheit*), tylko nam udało się ją zachować i rozwinąć⁷. Dla „naturalnie czystego” Arndta *obce i wynaturzone* to już synonimy – człowiek jest wynaturzony tylko ze względu na swoją obcość. Na Niemcy spada „brud” (*Schmutz*) i „zaraza” (*Pest*), ostrzega profesor, który widzi nawet skąd ta „niszczyielska powódź” (*verderbliche Überschwemmung*) nadciąga – „ze wschodu... z Polski” (*von Osten her... aus Polen*)⁸.

Dla ludzi nasyconych tą „kulturą” napaść na Polskę nie będzie aktem agresji, lecz dziejowej sprawiedliwości. Gustav Freytag, popularny XIX-wieczny powieściopisarz i dramaturg niemiecki, ale też redaktor czasopisma „Die Grenzboten”, propagującego ideę wielkich Niemiec, przekonywał, że „nie ma rasy, która posiadałaby tak mało twórczego potencjału (*Zeug*), pozwalającego przyswajać sobie dorobek ludzkości i posuwać ją do przodu, jak rasa słowiańska”⁹.

Cóż jednak Freytag wiedział o Słowianach? Czy przypuszczał, że on sam znany będzie jedynie wtajemniczonym, a najintensywniej badanym i najchętniej interpretowanym pisarzem w Niemczech stanie się Słowianin Fiodor Dostojewski? Cóż wiedział o Polsce? Czy pamiętał, że po klęsce powstania listopadowego (1830–1831) – kiedy to *Chłop nas zdradził, skrzynka przyskrzyniła, kruk oko wydziobał a ryba zatopiła* – schronieniem dla wielu Polaków będzie również ziemia niemiecka?

Przyjęto ich tu zresztą serdecznie, entuzjastycznie wręcz. Czego najlepszym przykładem, a jednocześnie spontanicznym wyrazem autentycznej polsko-niemieckiej przyjaźni, może być obraz Dietricha Montena *Finis Poloniae 1831*, płótno przedstawiające symboliczny moment przekraczania granicy Polski przez zdesperowanych powstańców. Co więcej, w tych czasach podobne były nawet oczekiwania dotyczące sztuki narodowej. Juliusz Słowacki gani polskie obyczaje mówiąc: *Pawiem narodów byłaś i papugą, A teraz jesteś służebnicą cudzą*, a Friedrich Theodor Vischer – w tym samym tonie – zarzuca niemieckiemu malarstwu: „Malujemy Bogów i Madonny, herosów i chłopów, malujemy po grecku, bizantyńsku, arabsku, gotycku, florencku, à la Renaissance, rokoko, tylko nie w stylu, który byłby naszym własnym. Jesteśmy wszędzie i nigdzie” – skarży się filozof w *Zustand der jetzigen Malerei* (1842)¹⁰.

Ale na tym koniec bajki o polsko-niemieckiej przyjaźni i artystycznej wspólnocie. O ile z Francuzami się rywalizuje, o tyle Polaków, tych ze *wschodu*, w najlepszym razie ignoruje. Dlatego też symbolikę *Finis Poloniae*, niejako wbrew intencjom artysty, odczytać można całkiem inaczej – to punkt graniczny, w którym nie tyle łączą się, co rozchodzą polsko-niemieckie drogi. Od tego czasu polska myśl coraz bardziej pogrążyć się będzie w „cieniu olbrzymiej krzywdy” (Brzozowski), a niemiecka coraz bardziej kłaść cieniem krzywd na Polsce. Rozejdą się nie tylko drogi sympatii, zaniknie nawet chęć porozumienia. A tam, gdzie nie można (albo nie chce) się porozumieć, wyrobić sobie własnego zdania, do głosu docho- dzą stereotypy. Miejsce „zdania” zajmuje kanon – kanon przesądów i uprzedzeń, które zdominują całą drugą połowę XIX wieku, a początek następnego tylko je umocni. „Humanizm czy germanizm?”, pytać będą sceptyczni Niemcy, kiedy uświadomią sobie, w jakim kierunku zmierza ich rodzima myśl.

Ten „germanizm” zapadnie głęboko w pamięci Polaków. Choć nie wszystkich będzie zaślepiał. Dla Brzozowskiego nawet lekcje u Niemców nie będą czymś zdrożnym. „W postaci idei konkretne Niemcy uczyły się kochać same siebie – pisze w *Legendzie Młodej Polski* (1910) – w tej szkole uczyły się ubóstwiać własną swą cierpliwą wolę. Jeżeli chcecie, możecie powiedzieć, że panteizm był tu logiczną formą bezczelnego samouosobienia. Tylko wyraz «bezczelny» nie powinien tu być pojmowany jako obelga. Pojmuję go w tym znaczeniu w jakim rozumiał go Fryderyk Schlegel – nieoceniony, jedyny Schlegel! – gdy pisał o wy-

twornym cynizmie Lessinga, gdy mówił, że właściwie cały naród rzymski wraz ze swym senatem, cesarami, imperatorami – był jednym wielkim cynikiem¹¹.

Nieoceniony, jedyny Brzozowski odszedł ze świata zbyt wcześnie, by przekonać, że *konkretne Niemcy* niezwykle rozwiną formy *bezczelnego samouosobienia*, a wytworny cynizm Lessinga zastąpi potworna nowomowa narodowych socjalistów. Niemcy staną się nie tylko „wielcy” i „czyści”, ale też piękni –

„wiecznie piękni”.

Z broszurki *O godności i sile ciała*, przeznaczonej dla młodzieży katolickiej, opatrzonej nawet *imprimatur* (zezwoeniem władzy kościelnej) diecezji w Münster, dowiedzieć się można, na czym polegała chrześcijańska miłość bliźniego w czasach panowania tego piękna: „Człowiek niemiecki wygląda inaczej aniżeli Włoch czy Rosjanin. Nam zostało bardzo wiele dane, tak jeśli idzie o dary zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Naszą zewnętrżność cechuje jasne, pełne siły piękno, jaśniejące i prawe spojrzenie [...] w naszej naturze leży bogactwo zdolności, świadczące o wyższości naszego ducha. Nasze ciało jest nosicielem naszej niemieckości. Cudownych właściwości naszej rasy [...]. Musimy strzec tych właściwości i podtrzymywać je¹”.

Freud przyznawał co prawda, że obcowanie z pięknem ma pewien „łagodnie odurzający charakter” (*milde berausenden Empfindungscharakter*), ale czy przypuszczał, że odurzenie to może być zupełne?² Z jednej strony to spadek po historii, to znaczy niezwykła podatność na narcyzm i patos, z drugiej – czyste szaleństwo.

Patos jako „przestrzeń myślowa” (*Denkraum*) to termin Aby (Abrahama) Warburga, który poszukiwał uniwersalnej „formuły patosu” (*Pathosformel*), i chyba nie znalazł, bowiem jeszcze w 1997 roku, w opracowaniu *Patos Niemców* (*Das Pathos der Deutschen*), aż trzynastu filozofów zastanawiać się będzie nad tą zagadką – zagadką patosu jako „niemieckiego środka wyrazu” (*deutsches Stilmittel*). Ich zdaniem mogła to być konsekwencja ówczesnych poszukiwań „zbawczego dla świata ideału człowieka” (*welterlösenden Menschheitsideal*). Filozofowie sugerują, że Niemcy, nie mając „terytorialnego ciała” (*territorialen Körper*), usiłowali wykształcić „bezgranicznego niemieckiego ducha” (*grenzenlose deutsche Geist*), stać się „narodem kultury” (*Kulturnation*) i tę szlachetną ideę przenieść na całą Europę. Lub choćby na nowo rozpalić w niej ten płomień, który – jak twierdził Friedrich Schlegel – powoli wygasa. (*Europas Geist erlosch in Deutschland fließt/ Der Quell der neuen Zeit*). Przy czym nie tylko o Europę tu szło, Joseph Görres, autor *O Niemczech i warunkach ich odrodzenia* (*Über den Fall Deutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt*, 1810), przekonuje, że tak powinien wyglądać cały świat – „zniemczony świat” (*verdeutsche Welt*). Nawet sceptyczny Heine

zapowiadał (w patetycznym tonie), że prędzej czy później „cały świat stanie się niemiecki!” (*die ganze Welt wird deutsch werden!*).

Wówczas tak się mogło wydawać, wówczas wszystko było jeszcze na swoim miejscu, chociaż fenomen niemieckiego patosu i chorobliwego pociągu piękna, jako źródła potencjalnego niebezpieczeństwa, przeczuwał już Nietzsche, który wzywał rozpaczliwie:

– „Odważmy się, moi przyjaciele, być brzydki! Dopiero tak staniemy się naturalni...”³.

Któż jednak mógł się na to odważyć, oprócz tego, który sam stanął *poza dobrem i złem*? „Albo dobra rasa, albo plewy” – powie Hitler – a dobra rasa to piękna rasa. Jest tylu brzydkich ludzi na świecie, „zbyt wielu”, wtóruje mu ilustrowane czasopismo SS „Das Schwarze Korps”, ale poczekajcie (*Aber einmal wird es soweit sein*), mówią wysportowani młodzieńcy, pyszniący się wszystkimi walorami męskości, nasz naród stoi już u progu nowej epoki, „epoki najwyższej siły i sztuki” (*einer Zeit höchster Kraft und Kunst*)⁴. Chodzi oczywiście o sztukę uszlachetniania rasy, jej „piękno powinno być najwyższym celem” (*muß die Schönheit ... ein erstrebenswertes Ziel sein.*)

Rzecz ciekawa, niezwykła wręcz, na płaszczyźnie piękna lub czystości rasy Niemcy potrafili znaleźć w wspólny język z każdym – nie tylko z Amerykaninem Stoddardem, Anglikiem Chamberlainem, ale nawet ze zniechęconymi Francuzami. Co więcej, o ile koncepcje Arthura de Gobineau w jego rodzinnym kraju miały tylko niewielki rezonans, o tyle w Niemczech wzbudzały powszechne uznanie. W 1894 roku, z inicjatywy wagnerysty Karla Ludwiga Schemanna, powstał tu nawet „Związek Gobineau” (Gobineau-Vereinigung), za co inicjator otrzymał później (od samego „Führera”) „Medal Goethego” – medal honorujący wybitne osiągnięcia w „dziedzinie sztuki i nauki” (!?). Nie mniej absurdalny jest przypadek Chamberlaina, członka klanu Wagnerów, a później klanu „Hitlerów”, do którego Goebbels modlił się jak do Boga: „Ojczy naszego ducha... nowatorze, drogowskazie” (*Vater unsres Geistes... Bahnbrecher, Wegbereiter*)⁵.

„Piękną rasę” rozpoznaje się po równie „pięknej sztuce”, stąd też magiczny do niej pociąg, zarówno cesarza, jak i Hitlera, tym bardziej że sztuka stanowiła godne tło dla heglowskiego „historycznego bohatera”, w którego postać obaj tak bardzo chcieli się wcielić. Co więcej, tak pojmowana sztuka, sztuka wzniosła i egzaltowana, sprawiała wrażenie (a może nawet dawała pewność), że ludzkie dzieje rzeczywiście toczą się na jakiejś wyższej płaszczyźnie niż „zwykła”, kantowska moralność, pomagała więc znosić każdą litanię cnót i ludzkich odruchów, usprawiedliwiać wszelki gwałt i przemoc. „Świat nie powstał po to, by być schronieniem dla tchórzliwych ludów” (*Die Welt ist nicht da für feige Völker*) napisze Hitler w *Mein Kampf*⁶.

Nietzsche też kochał tę sztukę (bo jaką inną), i on sugerował, że wszystkie uważane dotąd za szlachetne intencje człowieka mogą być zgubne, a złe budować wielkie potęgi, ponieważ „wszystkie dobre popędy ze złych wywieść się dają [...] nawet afekty nienawiści, zazdrości, skąpstwa, żądzы władania” warunkują życie „w zbiorowym włodarstwie”⁷. Ostrzegał jednak, by w tym względzie nie posługiwać się „tymczasowymi perspektywami, do tego jeszcze widzianymi może z jakiegoś kąta, może z dołu ku górze, żabiemi jakoby perspektywami, by posłużyć się wyrażeniem, utartem u malarzy”⁸. Bowiem – dodawał – hipoteza, że jedyną szansą na cywilizacyjny sukces jest czynne współtworzenie historii, „przykrzejsza” jest niż „morska choroba” i „można by przytoczyć setki powodów, by każdy, kto – może, omijał ją z daleka”⁹.

– Ale cóż począć, kiedy „okręt zaniósł już tam fale?” – pytał sam siebie.

– Nic – odpowiada – teraz tylko „hej! dalejże! teraz mocno zacisnąć zęby! rozewrzeć oczy! krzepko ująć ster w dłonie! – ważąc żeglugę w te strony, najędźmy wprost na morał, przyczem zgniatamy i miażdżymy snadź własnej moralności szczątek, ale cóż po nas!”¹⁰.

No właśnie, cóż po nas, i cóż po innych, skoro *taki jest porządek rzeczy*.

Prawdą jest, że przekonanie o nadrzędnym znaczeniu pewnych etniczno-geograficznych cech ugruntowało kilku poważnych myślicieli. Między innymi Henry Thomas Buckle, twórca koncepcji „determinizmu geograficznego”. Mimo iż jego idea daleka była od rasizmu czy szowinizmu, to i tak odbije się szerokim echem, zwłaszcza w umysłach tych, którzy poszukiwać będą „naukowych” uzasadnień istnienia lepszych i gorszych sztuk – gorszych, bo „innych”, lepszych, bo „własnych”.

Czegóż więc chciał dowieść Buckle? Angielski historyk uważał po prostu, że „istnieją stałe i określone wyznaczniki stylu”, takie jak klimat lub krajobraz, które narzucają sposoby widzenia, mają wpływ na „wyczucie odległości, wymiarów i proporcji, wrażliwość na kontrasty światłocienia i niuanse koloru”¹¹. Akcentował specyfikę stylów charakterystycznych dla określonego regionu, grupy społecznej lub etnicznej, wyróżniał typy przynależnej im wyobraźni „malarzkiej lub plastycznej, przestrzennej lub planimetrycznej”, jednym przypisywał gustowanie w bryłach geometrycznych, innym, Europejczykom na przykład, szczególnie pociąg do linii krzywych. I chociaż żaden zdrowy na umyśle człowiek nie przeczył, że sztuka ma swoją geografę, że istnieją pewne cechy narodowej fantazji albo związki stylu z miejscem i czasem – przecież „impresjonizm nie mógł narodzić się w Egipcie” – to dla wyznawców praw kardynalnych i nieubłaganych teorie te będą objawieniem¹². Nagle straci znaczenie fakt, że sztuka to nie tylko zbiór eksponatów, lecz przede wszystkim twórczość żywa, a styl to efekt narastających i wykształcanych przez wieki tendencji – tendencji, które bardziej łączą niż dzielą. Owszem, do dziś mówi się o pewnych narodowych predyspozycjach, o pejzażu angielskim lub włoskim, o holenderskiej martwej naturze, o sztuce

typowo polskiej czy typowo francuskiej, zawsze jednak ze świadomością, że wątki ikonografii, treści, a nawet pewne techniki wędrowały swobodnie przez wszystkie kraje.

Z pewnością chcąc partycypować w uniwersalnej cywilizacji, należy wnieść do niej coś własnego, narodowego. Oczywiście jest również to, że tak człowieka, jak i narodu „nie sędzi się według tego, w jakim stopniu jest on podobny do innych, ale w jaki jest niepodobny, odmienny, różny”¹³. Gdzie jednak kończy się waloryzacja narodowości, a gdzie zaczyna szowinizm? Albo kiedy „dobry patriotyzm” przeobraża się w „zły nacjonalizm”? Tylko jedno jest pewne, patriotyzm, który nie wynika z zadumy nad własnym miejscem wśród innych narodów, bardziej ojczyźnie szkodzi niż pomaga. „Nasz patriotyzm – tłumaczył Francuzom Maurras – to nie nacjonalizm ciasny, lecz sentyment europejski i planetarny zwrócony ku prawdziwemu dobru wszystkich ludów”¹⁴.

Nacjonalizm jest – w zasadzie – doktryną, szowinizm zaś uczuciem, co znaczy, że „traktowanie szowinizmu jako moralnie i estetycznie zdefektowanej postaci patriotyzmu jest [...] bardziej zasadne, niż jako «skrajnej» postaci nacjonalizmu, dojrzała doktryna nacjonalistyczna często jest bardzo krytyczna w stosunku do charakterologicznych cech narodu, w którego imieniu występuje”¹⁵. Poza tym szowinizm ma zawsze charakter plebejski, to jakby rewers kosmopolityzmu elit, a przykładem tych „dwu wynaturzeń jest, z jednej strony, ośmieszona przez Mickiewicza mniemanie Hrabiego w *Panu Tadeuszu*, że jedynie włoskie niebo może być stosownym tłem dla wielkiego malarstwa, z drugiej zaś – szyderczy kuplet Tetmajera: *Lepsze polskie gówno w polu, niżli fiołki w Neapolu*”¹⁶.

Co świadczy o tym, że i Polska miała swój *Disneyland*, a wyglądał mniej więcej tak: sztuka cierpiąca, obraz patriotyczny, „drukarnia tajna, pismo partyjne [...] nastrój romantyczny, powiedzmy raczej – dziecinny”, jak pisał Piłsudski w *Bibule*. Polska sztuka też kochała przeszłość, *kochała inaczej* (niż Niemcy), choć i tu wszyscy niemal artyści „wojowali, wzywali do boju, wsiadali na koń i chwytali za broń”¹⁷. Do dziś zresztą *wzywają, wsiadają, chwytają...*, ale polskiej sztuce wszystko wolno, jest przecież sztuką *po przejściach*.

A sztuka niemiecka? W krainie faustowskich krajobrazów narodowa obrzędowość będzie tak wielką siłą, że przeniknie wszystkie sfery artystycznego życia, w tym również (a może szczególnie) muzykę. Owszem, w Polsce był Moniuszko, ale gdzież mu do Wagnera! Tak jak impresjonizm nie mógł narodzić się w Egipcie, tak miejscem urodzin Wagnera mogły być tylko Niemcy.

– „Ach, ten stary uwodziciel! Jakżeż zamieszał on nam w głowach! – wściekał się Nietzsche. – A przecież byłem jednym z najbardziej skorumpowanych wagnerystów, byłem w stanie traktować Wagnera poważnie [...]. Co za mądry klekot! Całe życie rozklekotał nam tą «wiernością» i «czystością» [...]. I poszliśmy za tym klekotem...”¹⁸.

Poszliśmy i iść będziemy, bowiem muzyka Wagnera – podobnie jak malarstwo Friedricha – była kolejną płaszczyzną narodowych spekulacji, przy czym wielki kompozytor, w przeciwieństwie do wielkiego malarza, dał więcej ku temu powodów. Na przykład w takich rozprawach, jak *Co jest niemieckie?* (*Was ist deutsch?*, 1865), *Niemiecka sztuka i polityka* (*Deutsche Kunst und Politik*, 1867/1868) albo *Judaizm w muzyce* (*Das Judentum in der Musik*, 1850).

Do wielkich interpretatorów myśli Wagnera należał też Bernhard Förster (swoją drogą mąż siostry Nietzschego – Elisabeth), dla którego muzyka mistrza była najwspanialszym wyrazem „germańskiej rasy”. Również on upajał się tak samo dźwiękami oper, jak i słów zawartych w pismach kompozytora, czemu dał wyraz w wykładzie zatytułowanym *Ryszard Wagner jako twórca niemieckiego stylu narodowego* (*Richard Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils*). Wykład zrobił furorę. W 1880 roku został oficjalnie opublikowany, co zachęciło autora do napisania większego już dzieła pod tytułem *Echo Parsifala. Kilka myśli o niemieckiej kulturze, nauce, sztuce i społeczeństwie* (*Parsifal-Nachklänge. Allerhand Gedanken über Deutsche Cultur, Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft*, 1883). Wbrew temu, co autor zapowiada w tytule, niewiele tu o kulturze, nauce czy sztuce, dużo natomiast antysemitycznych tyrad o Żydach jako „pasożytach, gnieźdzących się w zdrowym ciele narodu niemieckiego” albo „największym wrogu niemieckiej sztuki”. I chociaż sam Wagner z biegiem lat coraz bardziej dystansował się od antysemityzmu, to dla Förstera i wielu, wielu innych na zawsze pozostanie sumieniem narodu, jednym z tych wielkich i odważnych, którzy głośno mówili to, o czym inni tylko nieśmiało szeptali.

Z Försterem wiąże się też ciekawa, i jakże symboliczna historia. Otóż wierzył on gorąco w możliwość stworzenia „idealnych Niemiec”, państwa opartego na czysto germańskich ideałach. Tą ideą chciał zarazić swoich rodaków, propagował ją więc wszem i wobec. Niestety, większego posłuchu nie znalazł, przynajmniej takiego, jakiego później doświadczył inny twórca „idealnego państwa” – Adolf Hitler. Mimo to, albo właśnie dlatego, wpadł na jedyny w swoim rodzaju pomysł stworzenia Niemiec poza ich granicami. W roku 1887, wraz z garstką idealistów, założył w tropikach Paragwaju niemiecką osadę pod nazwą Nueva-Germania. *Oh, wie schön ist Paraguay!* – wołano na puszcy. Ale Förster nie urodził się pod szczęśliwą gwiazdą, bowiem wielka przygoda z *Ziemią Obiecaną* skończy się wielką katastrofą. Zaledwie w ciągu dwóch lat paragwajski raj na ziemi zamieni się w piekło – piekło niedostosowania, a co za tym idzie – nędzy, głodu i koniec końców śmierci. Twórca idealnych Niemiec odbierze sobie życie, co uznać można to za swego rodzaju prorocstwo, ale też ostrzeżenie – marzyciele bywają niebezpieczni. Co dotyczy też Augusta Engelhardta, pierwszego niemieckiego *hippie*, twórcy quasi-religijnego Zakonu Słońca (*Sonnenorden – Aequatoriale Siedlungsgemeinschaft*), założonego w ówczesnej Niemieckiej Nowej Gwi-

nei (Deutsch-Neuguinea) w 1902 roku. Engelhardt, podobnie jak Hitler, był abstynentem i wegetarianinem, przekonywał, że „ścisła dieta z kokosów czyni nieśmiertelnym” (*Die reine Kokosdiät macht unsterblich*), zmarł w 1919 roku.

Kiedy Nietzsche pisał o uwodzicielstwie Wagnera, nie zdawał sobie sprawy, że *klekot*, który tak go irytował, przeżyje ich obu, że uroczyście wkroczy w XX wiek, kształtując obraz *genialnej epoki*. W tym samym czasie kiedy niemiecka awangarda jednoczyła swój kraj z Europą, a Brzozowski przekonywał, że „psychologia zaznajamiania się z obcymi kulturami jest w ogóle bardzo ciekawą rzeczą, (bo) widzimy często w obcej kulturze to, czego nam najbardziej brak w naszej własnej”, Niemcy literaci piszą książki, które dopełniają obraz *Niemca we wnętrzu*. Teraz wypełniają je nie tylko podniosłe dźwięki oper i natchnione malowidła, na półki domowych bibliotek wkrada się literatura pogardy i nienawiści. To coś więcej niż literacki prąd, to nowe odkrycie mroków duchowości, albo – tak charakterystycznej dla *Mein Kampf* – fałszywej jasności słowa. Trudno w ogóle mówić o literackim prądzie, to raczej wyraz pewnego „stosunku do rzeczy, ustrukturyzowanego za pomocą fantazji” – napisze po latach Slavoj Žižek – a „stosunek” ten jest „stawką wówczas, gdy mówi się o zagrożeniu dla naszego «sposobu życia», jakie niesie ze sobą Inny”, kiedy to „nasza nienawiść” (przekraczając granice wyobraźni i zdrowego rozsądku) dotyczy „jego istnienia”¹⁹.

– Co jest istotą tej nienawiści?

– „Jest to nienawiść radości w Innym – odpowiada Žižek – nienawiść do określonego sposobu, w jaki Inny doznaje swej radości”, innemu przypisujemy

„kradzież radości”²⁰.

To zjawisko tak samo niezwykle, jak niezwykle demaskujące, bowiem czyniąc to, ukrywamy „traumatyczny fakt, że nigdy nie posiadaliśmy tego, co rzekomo zostało nam ukradzione: brak (*kastracja*) ma charakter pierwotny, radość ustanawia siebie samą jako *skradziona*”²¹. Hitler nie ukrywa nawet tej traumy. Wręcz przeciwnie, mniej lub bardziej świadomie werbalizuje ją. Przy każdej okazji zarzuca Żydom plagiat, a więc „duchową kradzież” (*Geistige Diebstahl*) – nienawiść jako *kastracja* to jego szczegółowy program i ogólna cecha charakteru.

Zważywszy popularność owej „literatury nienawiści”, można już mówić o autohipnozie. Dzieło Leopolda Zieglera zabiera czytelnika w mroki tego narkotycznego stanu, tytuł: *Niemiecki człowiek (Der deutsche Mensch, 1917)*. Jeśli przypomnimy sobie „tych Niemców – pisze Ziegler – którzy uchodzą w świadomości swego narodu jako przedstawiciele, reprezentanci lub eksponenci istoty narodowej, to spostrzeżemy, może nie bez wielkiego zdumienia, że ludzie ci odznaczeni są niezaprzeczoną darem nienawiści. Wzrok czepia się całego szeregu wybranych duchów, jak: Luter, Hutten, Lessing, Fryderyk II, młody Schiller, Schopenhauer, Kle-

ist, Bismarck, Nietzsche, aby wyłowić tylko niektórych na traf. Czy nie nienawidzili oni mocno i zawzięcie, bez litości i względu, krzepko i rubasznie, jak Luter, albo jadowicie i całą bystrą złośliwością, jak Fryderyk Jedyny, Fryderyk Nienaczasie. Co więcej – czy całe dzieło ich życia nie jest w swym wnętrzu zrosnięte z nienawiścią względem kogoś lub czegoś, co stawało im na drodze do pojętego przez nich świata? A jak się ma sprawa z Goethem, z tym Goethem mianowicie, który napisał polemiczną część nauki o barwach? Któż ośmieli się utrzymywać, że on nie nienawidził, aż do obrzydliwości, aż do manii, która nie opuści żadnej sposobności, aby przeciwnikowi dopiec, wystawić go na pośmiewisko, na wstyd i pogardę? Kto słyszał Goethego mówiącego o Newtonie, Schopenhauera o Heglu, Hoelderlina o pewnym typie Niemca, kto dalej wie, że Heinrich Kleist modlił się o zamordowanie Napoleona i napisał katechizm nienawiści, albo że Bismarck nie zaniechał aż do ostatnich lat swoich nienawidzić niektórych ludzi aż do unicestwiania ich w rojeniach nocy bezsennych, ten nie popełni chyba błędu, uważając, że co najmniej wybrańcy spośród Niemców rozumieli się na nienawidzeniu. [...] Nienawidzili, trzeba wyznać, a jednak byli niewątpliwie Niemcami”².

Wieści najlepsze, daję słowo.
W mieszczańskim świątku pełnym cnót
Ostrożnie, cicho, pokojowo
Odradza się niemiecki lud.

Heinrich Heine, *Wiadomości z kraju*

Oczywiście można też nienawidzić zła, co wcale nie jest naganne, ale Ziegler ma poniekąd rację, nuta nienawiści w kulturze niemieckiej istniała od dawna, choć nie tam, gdzie akurat jej upatrywał. Najdźwięczniej rozbrzmiewała ona nie tyle u Goethego, Schillera czy Lessinga, co wśród poetów i myślicieli dużo mniejszego kalibru. Tych, którzy utracili ducha wypełnionego „umiarkowaniem, godnością i miłością człowieka” – jak to nazywał Hesse – tych, którym „ukradziono radość” płynącą z tych wartości, słowem wśród istot wykorzenionych, bowiem tylko takie istoty mogą postrzegać sztukę jako medium nienawiści³. Zresztą „istoty naprawdę wykorzenione – powie po latach Simone Weil – mają przed sobą tylko dwie możliwości: albo popadają w stan bezwładu duchowego równoznaczny prawie ze śmiercią, albo rozwijają intensywną działalność zmierzającą zawsze do wykorzenienia, często przy pomocy najgwałtowniejszych metod”⁴.

Za teorią Zieglera przemawia jednak fakt, że niemiecka refleksja nad sztuką – jakby ni stąd, ni zowąd – zakwita nienawistnym fantazyjnym językiem, estetyczna terminologia tak zwanych „Rembrandtdeutschen” przeobraża się w zbiór wulgarnych metafor. Twórczość francuskich malarzy (bo jakich innych) to dla

nich, w najlepszym razie, „ragoût efektów świetlnych” (*Ragoût von Lichtreflexen*), „brudzenie” (*Beschmutzung*), „plamienie” (*Befleckung*), „malarstwo domu wariatów” (*Irrenhausmalerei*), „choroba nerwowa” (*Nervenkrankheit*); w najgorszym zaś: „romantyzm odbytu” (*Afterromantik*), „odchody malarstwa” (*Exkrementen der Malerei*) lub „gnojenie” (*Verkotung*). Ale cóż w tym dziwnego – ironizowali „prawdziwi” Niemcy – taka twórczość, jacy artyści: „duchowo impotentni miejscy pacykarze” (*geistig impotente Weltstadtkünstler*), „z bagna zrodzone duchy” (*sumpfgeborene Geister*), wśród których prym wiodą „Pigmeje” (*Pygmäen*), „Mulaci” (*Mulatten*), „Mongolowie” (*Mongolen*), „Chińczycy” (*Chinesen*), „trędowaci sztuki” (*Hautkranke der Kunst*), „małpy” (*Affen*) i inne „owadzie dusze” (*Insektenseelen*). No i jeszcze „ten Paryż!”. Jakież to on jest stolicą kultury... no właśnie, „kultury klozetu” (*Kultur des Klosetts*)⁵.

– Co na to Francuzi?

– Montaigne ujął to tak: „Francuzi są obdartusami, którzy wdrapują się na drzewo, z gałęzi przechodząc na gałąź, i nie ustają, póki się nie wdrapią na gałąź najwyższą, żeby stamtąd goły pokazać tyłek”⁶.

– „Dość już! Dość! – wołał Nietzsche. – Obawiam się, że tylko pod moją pogodną kreską nader jasna stanie się żałosna rzeczywistość – obraz upadku sztuki, także upadku artystów”⁷.

Trudno tu jednak o pogodną kreskę. Niemcy nie tylko tracą poczucie surowej oceny własnych wad (tudzież dorobku cywilizacyjnego), ale też poczucie humoru. Jak na przykład Theodor Fritsch, autor *Katechizmu antysemitów* (*Antisemiten-Katechismus*, 1887), który – jak nietrudno się domyślić – stanie się również katechizmem narodowych socjalistów. W artykule *Judaizm i malarstwo* (*Das Judentum in der Malerei*) Fritsch nie tylko piętnuje wszystkie grzechy impresjonizmu, ale wskazuje też, skąd one się wywodzą. Impresjonizm to malarstwo „o żydowskiej proweniencji – twierdzi autor – zarówno w temacie, jak i budowie obrazu” (*jüdische Gesinnung im Thema und im Bildaufbau*), co widać zwłaszcza u Pissara. To właśnie wraz z impresjonizmem, sztuką „żydowską w charakterze i wyrazie” (*im jüdischen Sinn in Erscheinung*), zniknęło wielkie rzemiosło, ale dzięki Bogu – sugeruje autor – istnieją jeszcze artyści prawdziwi, artyści niemieccy, których – w przeciwieństwie do francuskich „malarzy szybkich” (*Schnellmalern*) – nie interesuje żadna powierzchowność, prawdziwy niemiecki malarz przemawia „sercem i nastrojem” (*Herz und Gemüt*)⁸.

W istocie tego „nastroju” leży też zasadnicza różnica między francuskimi i niemieckimi krytykami impresjonizmu. O ile we wspomnianej na początku recenzji z *Le Figaro* Pissarro pojawia się jako malarz „fioletowych drzew”, o tyle w tekście Fritscha już jako „Żyd”. W 1887 roku Fritsch prześle Nietzschemu egzemplarz swojego czasopisma „*Antisemitischen Correspondenz*”. Filozof odeśle mu go z powrotem z uwagą: „Nie ma beczelniejszej i głępszej bandy w Niemczech niż

antysemici. [...] I ta hołota ośmiela się wypowiadać imię Z(aratustra)! Obrzydlistwo! Obrzydlistwo! Obrzydlistwo!”⁹.

Oto kogo nienawdził Nietzsche. Ale wielki filozof należy do wyjątków. „Prawdziwych Niemców”, to znaczy tych, którzy jeśli raz dziennie nie użyli słowa „Żyd”, to cierpieli na poważną migrenę, było wówczas bardzo wielu. Owszem, nie tylko Niemców, w owych czasach niepoehlebne opinie o Żydach nie były czymś wyjątkowym i z definicji nagannym. Wygłaszało je wielu znanych polityków, artystów i myślicieli, jako że antyjudajizm rozpowszechniony był już w całej Europie, a właściwie na całym świecie. Krzywdzące sądy pod ich adresem wypowiadali nawet tak wielcy ludzie, jak zwiastun niepodległości George Washington albo piewca tolerancji Wolter, który w *Le Dictionnaire philosophique* zapisał: „Z przykrością mówię o Żydach: Ten naród, w wielu aspektach, jest najpodlejszym, jaki kiedykolwiek splamił ziemię” (*C'est à regret que je parle des Juifs: cette nation est, à bien des égards, la plus détestable qui ait jamais souillé la terre*)¹⁰. Tak było na całym świecie, we wszystkich krajach, nigdzie jednak antysemityzm nie stanie się nadrzędnym problemem, a w pierwszej połowie XX wieku sprawą życia i śmierci.

– Dlaczego? Dlaczego Niemcy? Dlaczego Żydzi? (*Warum die Deutschen? Warum die Juden?*, 2011), pyta Götz Aly już w tytule swojej książki.

Dlatego, że Niemcy nie tylko biernie *wychodzili z historii*, ale też ochoczo brali historię we własne ręce, wykształcając w sobie, niejako przy okazji, najbardziej prymitywną cechę – zawiść. Niemieccy analfabeci zawsze zazdrościli zalfabetyzowanemu (przez religię) Żydom, zazdrościli im wykształcenia, wiedzy, a co za tym idzie – zawodowych sukcesów. Aly nie odkrywa tu nic nowego, „sadystyczne serce antysemity” opisywało już wielu autorów. Serce, które cieszy już „sama myśl o upokorzeniu, poniżeniu i fizycznych cierpieniach Żydów”, serce, które nie może się doczekać, kiedy wreszcie „zrzuci z piedestału tych, których znał, począwszy od prymusów w szkole, a skończywszy na bogaczach w futrach [...] Cóż za radość! Jakaż cudowna myśl i przyjemność!”¹¹.

Ach, ci Niemcy, ileż nas już kosztowali...

„Wpierw należy być pełnym człowiekiem, a później dopiero literatem” (*Voller Mensch sein, ist nötig, Literat sein, ist überflüssig*), pisze – jakże rozsądnie – Friedrich Lienhard w *Literaturjugend von heute, eine Fastenpredigt* (1901) i powtarza to w licznych artykułach publikowanych w „Heimat. Blätter für Literatur und Volkskunsttum”. Urok tej myśli mija bezpowrotnie, gdy autor wyjaśni, kim jest ów „pełny człowiek”. A jest nim w zasadzie każdy, tylko nie Żyd. W rozprawie *Judaizm w literaturze niemieckiej* (*Das Judentum in der deutschen Literatur* (1903) niestrudzony Adolf Bartels roztacza już mroczne wizje żydowskiego spisku i związanego z nim zagrożenia. I to nawet jeśli nie bardzo potrafi określić, na czym ta zmowa polega.

– Nie widać jej – podszeptuje konfidencjonalnie Bartels – nie widać, ponieważ Żydzi, „co leży w ich naturze”, uciekają się do przeróżnych podstępów, do

„systemu tuszowania” (*Vertuschungssystem*) albo wpuszczania „kropla po kropli” swej zepsutej izraelskiej krwi do krwi zdrowego narodu niemieckiego. „Wpływ (Żyda) Heinego na (Niemca) Brentano – mówi demaskator żydowskiego spisku – jest przecież ewidentny, bezsporny”¹².

W obliczu liczby antysemitycznych pism odnieść można wrażenie, że w Niemczech nigdy nie było inwazji Żydów na literaturę, natomiast inwazja literatury na temat Żydów z pewnością tak. Szaleństwo antysemityzmu jest wszechobecne. Począwszy od ulicznych ulotek i prasowych polemik, poprzez niezliczone tomy tak zwanej literatury pięknej, a skończywszy na historycznych „analizach”, takich jak *Die Protokolle der Weisen von Zion und die jüdische Weltpolitik* (1922) Alfreda Rosenberga, oraz esencji wszystkich obsesji, czyli *Mein Kampf*. Obsesji, które wskazują, gdzie szukać odpowiedzi na pytanie o *wychodzenie z historii?* Hitler nie tyle kontynuuje niemiecką historię, co wpisuje się w ponadnarodowe i ponadpokowe zjawisko politycznej paranoi, której początkiem, jak wiadomo, jest zawsze prozaiczne wypaczenie właściwej reakcji.

– A końcem?

– No cóż, w tym przypadku nie ma końca. Ludzka fantazja nie zna granic.

Czego najlepszym przykładem są właśnie *Protokoły mędrców Syjonu*, (*Протоколы Сионских мудрецов*), pamflet rosyjskiej *Ochrany*, w którego prawdziwość wierzył nie tylko Rosenberg, ale każdy „dobry Niemiec”. *Protokoły* – napisze Hitler w *Mein Kampf* „z przerażającą prawdziwością odsłaniają nam istotę i działania narodu żydowskiego, jego wewnętrzną organizację i jego ostateczne cele”¹³. W przełomowym dla niego roku 1933 ukaże się ich 33 edycja, co znaczy, że była to lektura masowa i niezwykle popularna.

Żyd był stworzeniem *innego Boga*, kimś na *podobieństwo diabła*, ponieważ wyniesiono go do rangi największego wroga – wroga kultury, wroga w „walce o kulturę”. Wspomniany Otto Glagau był nie tylko twórcą antysemitycznych haseł, ale też założycielem wydawanego w latach 1880–1888 czasopisma „*Kulturkämpfer*”. Wielkimi orędownikami tej walki byli też Bismarck i cesarz Wilhelm II, chociaż tym, dla którego pojęcie walki było jakby stworzone, będzie właśnie on – Hitler – nic więc dziwnego, że przywłaszczy je sobie w całości. „Do każdego celu, do którego człowiek doszedł – wyjaśnia w *Mein Kampf* – doszedł tylko dzięki swojej oryginalności plus brutalność. [...] Przebiegłość, kłamstwo, wykręty, oszustwa i pochlebstwo, bezwzględność z całkowitym wyeliminowaniem sentymentalizmu i lojalności – oto kwalifikacje, które sprzyjają wyniesieniu się ludzi”¹⁴. Dla człowieka opętanego taką ideą życie jest jednym wielkim polem walki – walki wszystkich ze wszystkimi – bowiem „idea walki jest tak stara jak samo życie, bo życie można zachować tylko dlatego, że jakaś inna żywa istota ginie w walce – przekonuje Hitler – w tej walce zwycięża silniejszy i bardziej dzielny, gdy mniej dzielny i słabszy przegrywa. Walka jest ojcem wszystkiego [...]”.

Człowiek utrzymuje się przy życiu lub broni się przed zwierzęcym światem nie dzięki humanitarnym zasadom, lecz jedynie dzięki najbardziej brutalnej walce¹⁵.

Co robią Niemcy, czekając na *ich walkę*? Przywołują ją całą mocą sztuki. O wszechobecności wroga i konieczności walki pisze Adolf Paul w *Die Tänzerin Barberina* (1915). Autor czuje się osaczony, nie traci jednak ducha, wzywa do świętej wojny i odbudowy niemieckiej hegemonii. Wtóruje mu Hermann Schmökel dziełem *Martin Luther. Ein Lebensbild* (1916), w którym jak na komendę wskrzesza wielkich bohaterów, wielkich i bezkompromisowych, takich jak Luter właśnie. Werner Jansen, kolejny pisarz z tego kręgu, inspirował się sagą *Nibelungów*, pisze *Buch der Treue* (1917), a rok później *Buch der Liebe* (1918). Ale wierność i miłość są tu wartościami szczególnymi, zarezerwowanymi dla niebieskookich herosów, nie mogą przecież dotyczyć „żółtych, pokrzywionych istot o zapadłych oczach” (*gelbe, krumme, triefäugige Gestalt*) albo „obcej krwi dusicieli” (*blutsfremde Würger*). Wykreowany przez Jansena mityczny Hagen wzywa towarzyszy do „śmiertelnej ofiary” (*Opfertod*) – „posiekaj mnie na kawałki, jeśli tylko stworzysz z nich Niemcy”.

Ale Niemcy potrzebują nie tylko bohaterów, Niemcy potrzebują też wodza, „nadludzkiego demona” (*übermenschlichen Dämon*), „narzędzia w rękach Opatrzności” (*Werkzeug des Schicksals*). Jego nadejście – nadejście tego, który „zaszczepi nowe królestwo” (*pflanzt das Neue Reich*) – zapowiada w swoich wierszach poeta związków męskich Stefan George.

Dlaczego człowiek chętnie uciekał w sferę rozwiązań pozornych, pozwalał, by zwyciężał zły obyczaj, zła wyobraźnia? Dlatego, że poznawaniu świata zawsze towarzyszyło przerażenie światem. Strach to druga strona tego samego medalu, ludzi łączy bowiem nie tylko więź estetyczna, ale też lękowa. Strach jest całkiem normalnym odczuciem, bywa jednak źródłem nienawiści, nietolerancji i pogardy dla tego, co „inne”, „obce” oraz tych wszystkich, którzy tę „inność” i „obcość” personifikują.

Przerażenie światem wiąże się też z innym (a może wciąż tym samym) fenomenem, otóż w obliczu eksplozji wiedzy dochodzi do redukcji kompleksowości problemów na rzecz prostych rozwiązań. Kiedy więc rewolucja zmysłowości rodzi nową sztukę, a nauka, po epokowych odkryciach, nabiera rangi niepodważalnego autorytetu, natychmiast pojawiają się opary pseudonauk i pseudosztuk. Tak było w już czasach inkwizycji, tak będzie w XX wieku. To właśnie ciepły wiatr od niewiedzy sprawiał, że na morzach ignorancji pojawiały się

okręt szaleńców.

Erich Fromm, analizując sukces pseudonauk czy też obsesję naukowości, doszedł do wniosku, że ich istotą jest mieszanka trwogi i dewocji, można przecież

zaprzeczać moralizatorstwu, można wieszać psy na prawie i polityce, któż jednak ośmieli się protestować przeciwko nauce? Nawiasem mówiąc, okręt szaleńców to żaden wytwór fantazji, zdarzało się, że obłąkanych, podobnie jak włóczęgów, rzeczywiście ładowano na statki, by zapewnić im schronienie. I to był pewien rodzaj izolacji, zamknięcia, ale wiążąc obłąd z ubóstwem, traktując go jako swojską niedorzeczność, praktyka ta miała pewien etyczny wymiar – oczyszczenie stało wówczas wyżej niż wykluczenie. W XX wieku to się zmieni, w XX wieku świat ogląda się przez inną lupę niż ta, przez którą patrzył na niego van Leeuwenhoek. W roku 1911 ukazała się opiniotwórcza praca zbiorowa pod tytułem *Światopogląd, przedstawienia filozofii i religii (Weltanschauung, Philosophie und Religion in Darstellungen)*. To jedno z tych dzieł, które panicznie bały się próżni. Wśród autorów niewątpliwie większego formatu, takich jak Wilhelm Dilthey czy Georg Simmel, znaleźli się tam również ci drugorzędni. Na przykład Bruno Wille, marny publicysta; Hermann Graf Keyserling, zdecydowany antydemokrata; Georg Wobermin, nacjonalistyczny teolog; Arthur Bonus, ewangelicki duchowny, propagujący „zgermanizowane Chrześcijaństwo” oraz zwykli dyletanci, tacy jak botanik Julius von Wiesner oraz biolog Hans Driesch. Ten zespół ekspertów, wychodząc jakby na przeciw niemieckiemu zapotrzebowaniu na to, co „metafizyczno-religijne” (*metaphysisch-religiöses*), ale też z chęci zaspokojenia „głodu całości” (*Hunger nach Ganzheit*), usiłował wykreować nowy, „jednorodny obraz świata” (*einheitliche Weltanschauung*). Przy czym obecność botanika i biologa nie dziwi. Już w roku 1899 powstała praca zoologa Ernsta Haeckela *Zagadki świata (Welträtseln)*, które autor rozwiązuje za pomocą natrętnych medycznych formułowań i biologicznych strategii. To daje ukojenie, pomaga. Pewne rzeczy „zaczynam rozumieć”, wyznaje Hitler w *Mein Kampf*, teraz wiem, kim są Żydzi, ci „nosiciele zarazków” (*Bazillenträger*). Teraz pojmuję ich „zbutwiały świat” (*abfaulenden Welt*), widzę tę „zrąca maź” (*qualligen Schleim*), czuję tę „zarazę” (*Pestilenz*) „gorszą niż czarna śmierć” (*schlimmer als der schwarze Tod*)¹. Hitler-znachor zapowiada ostrą kurację: wojna to „radykalne odtrucie” (*radikale Entgiftungskur*). Partyjni towarzysze rozwiną ten wątek, „będziemy zdrowsi, jeśli wyeliminujemy Żydów” (*Wir werden gesunden, wenn wir den Juden eliminieren*), oznajmi Himmler za jakiś czas².

Psychoza choroby i śmierci była już częścią *fin de siècle*'owego pesymizmu, a podsycaly ją zarówno „zdobycze” prostytucji, jak i epidemie tyfusu, cholery, a później grypy hiszpańskiej z 1918 roku, która pochłonęła ponad 50 milionów istnień ludzkich. „Panowało przekonanie potęgowane plotką, że rano jesteś jeszcze zdrowy, a wieczorem umierasz [...]. I te ciągle pogrzeby... *po krótkich, lecz ciężkich cierpieniach*... Przez cały okres międzywojenny [...] mówiło się – martwy jak Hiszpan”³. To wrażenie było powszechne, atmosfera przypominała czasy „czarnej śmierci” – *mors nigra* – czyli epidemii dżumy, jaka w latach 1347–1353 nawiedziła Europę i unicestwiła 25 milionów ludzi – jedną trzecią jej mieszkań-

ców. Wówczas też poczucie bliskości ludzkiego kresu było powszechne, a ślady tego nieszczęścia przewijają się zarówno przez literaturę, jak i przedstawienia malarskie. *Sagt Ja Sagt Nein, Getanzt Muess sein* – wzywa inskrypcja jednego z najbardziej imponujących przedstawień tańca śmierci, dzieło mistrza Jakoba Hiebelera wykonane około roku 1600 dla klasztoru St. Mang w bawarskim Füssen. Ludzie tańczą ze śmiercią w budowlach sakralnych całej Europy, na fresku w kościele Santo Campo w Pizie, nad bramą Cmentarza Niewiniątek w Paryżu, na ścianach Kościoła Mariackiego w Lubece. *Finis gloriae mundi*, tak tytułuje swój obraz Valdes Leal, obraz przedstawiający mroczną kryptę z trumnami. W jednej z nich znajduje się, toczone już przez robactwo, ciało biskupa i rycerza zakonu Calatrava, nie ma już oczu, a widzi – widzi rękę Boga dzierżącą wagę, oto „ważą się złe i dobre uczynki ludzkie... jaka cisza, nie słycać żadnego głosu”⁴.

Analogie między XX wiekiem a mrokami dziejów są z pewnością pouczające, choć czasami pozorne, człowiek średniowiecza ułożył się ze śmiercią, zgłębił, najlepiej jak tylko potrafił, niemożliwość tego wydarzenia, tego najgorszego zła. W XI-wiecznej *Pieśni o Rolandzie* bohaterska śmierć nieskazitelnego rycerza jest śmiercią godną wielkiego człowieka i wodza. Roland umiera uroczyście i z honorem – celebrytuje własną śmierć, czeka na zstąpienie aniołów, które zabiorą jego duszę. Tego rodzaju wizje śmierci nie znikną bez śladu, nie rozplyną się niczym kostki lodu we wrzątku XX wieku, z tym że w *genialnej epoce* pojawi się słowo „ludobójstwo”, słowo, które wszystko zmieni, w jego cieniu nawet myśl Lamartine’a: *Bądź pozdrowiona śmierci, wolności zwiastunie!*, nabiera gorzkiego posmaku.

Kiedy rodził się z pozoru niewinny antagonizm: „dekadent – człowiek heroiczny”, a wraz z nim alternatywa: „upadek” albo „ponowne narodziny”, Richard von Krafft-Ebing pisał właśnie *Psychopathia sexualis* (1886), dzieło roztrząsające problem seksualnych dewiacji i innych przejawów ludzkiego szaleństwa. Jednym z jego bohaterów jest Donatien-Alphonse-François de Sade, w ten sposób powstał termin „sadyzm”, a zarazem paradoks. Krafft-Ebing i jego dzieło odejdą w zapomnienie, natomiast markiz, „wielki numerator i rachmistrz rejestru perwersji”, którego autor zredukował tu „do bycia ledwie cyfrą w medycznych kolumnach”, wiek XX odkryje na nowo, zrehabilituje go nie tylko w imieniu poezji, ale też... medycyny. Potomni przyznają mu zasługę „zainicjowania metodycznej klasyfikacji perwersji”⁵. Klasyfikacji, którą Hitler znacznie poszerzy, a *Psychopathia sexualis* – jako szczególny przypadek teorii rasy – przeobrazi się w *Psychopathia criminalis*. To kolejny dowód na to, że badanie szaleństwa – badanie „alienacji w najgłębszym sensie tego słowa” – stanowić powinno centrum badań dotyczących człowieka⁶.

Oto kulisy *genialnej epoki*, ale czy pełen jej obraz? Ależ skąd! To tylko kilka znaków szczególnych, przeciw temu, kto chciałby *położyć najwyższe akcenty w tym malowidle, zabraknie w tyglach kolorów*.

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku to z pewnością okres szczególny, wyjątkowy. Burzliwa młodość nowoczesnych nauk i sztuk nakłada się na dojrzewanie zbrodniczych ideologii. W tej scenerii dorastał Hitler. To jego estetyczno-etyczna inicjacja, drogowskaz na drodze od tworzenia do niszczenia, od wieczności do nikczemności. Czy wobec tego wyszedł z niemieckiej historii, był jej kontynuacją czy wręcz ucieleśnieniem?

Również Dostojewski, niestrudzony analityk zła, pytał, czy jego bohaterowie wyszli z historii, to znaczy odpowiedzialności moralnej swoich literackich morderców poszukiwał nie tylko w odmętach ich psychiki, ale grzebał też w straszliwych dziejach Rosji – bo „Rosja to kształt ich duszy”, mówił. Ale czy dzieje Niemiec były aż tak straszliwe, by duszę Hitlera uznać za ich odzwierciedlenie? Niemiecka historia nie знаła dotąd zjawiska tak zbrodniczej prakseologii, nie była świadkiem przymierza między tak prymitywnym nacjonalizmem i tak wyrafinowanym okrucieństwem, ale też między tak irracjonalnym dążeniem do czystości życia i tak racjonalną wydajnością śmierci.

W 1933 roku – roku dojścia Hitlera do władzy – Wilhelm Reich, analizując *Psychologię masową faszyzmu* (*Die Massenpsychologie des Faschismus*), zastanawiał się, czy źródłem tego fenomenu nie jest, aby sprzeczność między tęsknotą za wolnością a strachem jej doświadczania. Austriacki naukowiec nie uważał faszyzmu ani za ruch polityczny, ani nawet za ideologię, dla niego był to rodzaj neurozy prowadzącej do destrukcji pewnych warstw charakteru, a więc choroby, którą określił mianem „emocjonalnej zarazy” (*emotionelle Pest*). Zarazy wszechobecnej, ponadczasowej i niezwykle łatwo przenoszącej się zarówno na innych ludzi, jak i grupy społeczne, a w postaci „zarazy politycznej” (*politische Pest*) nawet na całe państwa. Tylko w ten sposób – uważał Reich – wyjaśnić można stany masowych hysterii, jak i zwyrodniałe czyny, które były ich następstwem. Wyjaśnić lub choćby określić obszar tego wyjaśniania, istnieją przecież fobie, za którymi „nasze zrozumienie w ogóle podążyć nie może” – przyznawał sam Freud – chyba że za pomocą lęku, bowiem to właśnie lęk, zwłaszcza ten tłumiony albo dłużej trwający, prowadzi może do zniekształconej wiedzy o świecie i ludzkiej naturze, do subiektywnego poczucia trwania w sytuacji skrajnej, do umysłowej regresji⁷.

Oto historia, z której wyszedł Hitler. A jaką historię kontynuował? Tylko tę, o której zwykło się mówić, że jest „łańcuchem głupstw, popełnianych bezustannie” i zdaje się „istnieć wyłącznie po to, aby nie wyciągać z niej żadnej nauki”⁸.

Sumą rozważań na temat „wychodzenia z historii” może być myśl Malraux, który zapewniał, że każda cywilizacja dążyła do życia w jak największej zgodności ze swą przeszłością, tak było „zarówno w przypadku Sumerów, jak Maorysów, Greków czy Dogonów. Ale zgodność tę Sumerowie i Grecy opierali na Prawdzie [...], która zniknęła wraz z nimi”⁹.

Hitler był innego zdania, Hitler był przecież Grekiem, człowiekiem wyznającym *klasyczny system wartości, oddanym pięknu, istocie rzeczy, prawom ducha i harmonii*. W te wartości uwierzy wielu, bardzo wielu, a zważywszy, jak gładko wpiszą się one w niemieckie *sensorium*, powraca pytanie, czy „największy wódz wszech czasów” objawił się sam czy też został objawiony? Albo jak to się stało, że z tej samej historii wyszli, albo w tym samym duchu dorastali, artyści i pseudoartyści, twórcy nowej sztuki i rachmistrze nowego rejestru perwersji? Przecież Hitler (rocznik 1889) i na przykład Kokoschka (1886), Dix (1891) czy Grosz (1893) to prawie rówieśnicy... prawie rodzina. W jednym ze swoich szkiców Tomasz Mann mówi wprost o *Bracie Hitlerze* (1938) – jakże tragiczne, haniebne to pokrewieństwo, a jednak pokrewieństwo. Ale też wskazówka, że refleksje nad „szczególnymi cechami narodów” prowadzą na ogół donikąd. „Od dawien trwa w nauce spór o to, czy istnieje jakaś powszechna moralność, jakiś trzon etyki, wspólny wszystkim czasom i miejscom. – pisał Feliks Koneczny w artykule *Harmider etyk* (1936). – Nikt nie będzie przeciwny marzeniu, by wszyscy byli moralnymi, lecz odezwie się zaraz wątpliwość i zakończy pytaniem: a na jakież sposób mają być moralnymi ci «wszyscy»”?¹¹. Otóż to. W jaki sposób człowiek w ogóle staje się „moralny” albo „niemoralny”; przecież nawet on, Hitler – twórca najbardziej wstrząsającej tragedii XX wieku – nie marzył o karierze zbrodniarza. Wręcz przeciwnie, jego pierwszym samodzielnym wyborem była decyzja „zostania artystą”, co znaczy, że nie oczekiwał biernie aż spadnie na niego jakieś abstrakcyjne dobro, lecz świadomie

poszukiwał bram lepszego świata.

Nie znajdzie go. A jako że był inny od wszystkich artystów, *od wszystkich mężczyzn (a także kobiet)*, otworzy bramy świata niewyobrażalnie gorszego. Ale też uniwersum paradoksów, ponieważ wiele wskazuje na to, że właśnie miłość do sztuki utkała czarną materię jego charakteru. Hitler nie miał w zasadzie kobiet, w zasadzie nie miał przyjaciół, miał tylko tę twórczą pasję, której dawał upust przy każdej okazji. Ale cóż z tego? Każda z prób wejścia w ten lepszy świat zakończy się poniżającą klęską. Oficjalne egzaminy na akademię, prywatne starania, wieloletnie wydeptywanie bruków, pukanie od drzwi do drzwi – wszystko na nic. A przecież każdy artysta, czy to wielki, czy marny, kiedyś był początkującym artystą, każdy więc mozolnie doskonalił warsztat, wydeptywał jakieś ścieżki, poszukiwał akceptacji i uznania. Niestety, w tym względzie los nie będzie dla niego łaskawy, i gdyby w *Cierpieniach młodego Wertera* słowa „Pani Loto” zastąpić słowami „Pani Sztuko”, to skarga młodego *cierpiącego Hitlera* brzmiałaby tak: „Droga Pani Sztuko, odkąd żyję wśród obcych, całkiem mojemu sercu obcych ludzi, nie miałem chwili, ani jednej chwili, w której by mi serce nie

kazało pisać do Pani. [...] Pani była moją pierwszą myślą". Ale cierpienie na tym nie koniec, ponieważ kiedy już uzna, że jako tako zrozumiał tajniki artystycznej materii, okaże się, że ni stąd, ni zowąd, niejako z dnia na dzień, tuż obok i dosłownie na jego oczach, pojawiła się sztuka absolutnie nowa. Sztuka, której nie mógł już objąć umysłem – mógł ją tylko przeklinać – mógł powiedzieć: świat sztuki nowoczesnej nie jest moim światem. Co nie znaczy, że jego własny świat – świat sztuki wyśnionej – nagle zniknął. Decyzja „zostania artystą” jest decyzją niezwykłą – niezwykle są też (albo mogą być) jej konsekwencje. Nie mylił się Bruno Schulz, pisząc, że zjawiska „o rozstrzygającym dla nas znaczeniu”, te „dla nas przeznaczone”, czekają „na nas na samym wstępie życia” – to one „stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha. [...] Zdaje mi się – pisze autor *Sklepów cynamonowych* – że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego”, wszystko, co dzieje się później, jest tylko „nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany”¹. Hitler, komentując swój werset, sprowadzi świat na skraj przepaści.

Czy tak wyobrażał sobie *genialną epokę* Bruno Schulz, czy tak wyobrażał sobie demiurgiczną twórczość? I on wierzył, że historia jest malarską kompozycją. Marzył nawet o tym, by stać się jej barwnym akcentem – niestety – zostanie tylko jej męczennikiem. A tak nie chciał cierpieć – „nie umiem cierpieć” – zwierzał się zrozpaczony. Nauczy się.

Wówczas nikt jeszcze nie zdawał sobie sprawy, że katastrofy niweczą „zmysł, za pomocą którego mogłyby być ujęte”, a więc, „nie domagamy się odpowiedzi, nie podejmujemy próby klucza, ale – znaku zapytania, który niekiedy coś otwiera, choćby – perspektywę”, a jeśli historia jest malarską kompozycją albo dziełem sztuki, to próbujemy je choćby trochę zrozumieć². Tym bardziej że „w dziele sztuki – nauczał mistrz z Drohobycza – nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”³.