

***III. UMRZEĆ W MORZU  
Z PRAGNIENIA***



„Zły rok 1937”, tak zatytułował jedną ze swoich prac Ernst Barlach, który już doskonale wiedział, co to znaczy być artystą „zdegenerowanym” w narodowo-socjalistycznych Niemczech lat trzydziestych.

W złym roku 1937 wiele się dzieje, wszystkie wydarzenia mają jednak, mniej lub bardziej, polityczny charakter. W Hiszpanii trwa wojna domowa, a w Japonii przygotowania do agresji na Chiny. W Anglii Jerzy VI zostaje królem, a w Stanach Zjednoczonych Franklin D. Roosevelt po raz drugi prezydentem. Paryż zaprasza na Wystawę Światową, a Düsseldorf na konkurencyjne widowisko „Schaffendes Volk”. Amerykańskie gazety donoszą, że artysta Thomas Hart Benton zawzięcie ściga komunistów, a radzieckie, że Stalin z tym samym zapałem poluje na antykomunistów. W San Francisco ludzie cieszą się otwarciem mostu Golden Gate, a w Lakehurst lamentują nad eksplozją „Hindenburga”.

W złym roku 1937 dużo się dzieje również Niemczech. Pacyfista Carl von Ossietzky otrzymuje Pokojową Nagrodę Nobla, Hitler nie pozwala mu na jej odebranie. Noblista Werner Heisenberg, twórca teorii kwantów, broniąc Einsteina naraża się nowej władzy. Władzy naraża się również ten, kto w ogóle mówi o Tomaszu Mannie. Być może dlatego książką roku zostaje *Pszczółka Maja* (*Die Biene Maja und ihre Abenteuer*). W tymże roku Ministerstwo Poczty Rzeszy wprowadza znaczek z wizerunkiem Hitlera, a władze Berlina opatrują ławki napisem „Nur für Arier”. W tym roku niezwykle stopniały szeregi pozostałych w Niemczech artystów i naukowców, za to Hitlerjugend liczy już milion członków. Kościół protestancki zbliża się do dyktatury, a papież Pius XI, w encyklice *Mit brennender Sorge*, ostro ją potępia. Kiedy minister propagandy Goebbels oficjalnie i z wielkim przekonaniem zapewnia, że Niemcy nie stanowią żadnego zagrożenia, minister Werner von Blomberg przedkłada zwierzchnikom Wehrmachtu tajne plany wojny. Na wschodzie Rzeszy odbywają się największe od czasów pierwszej wojny światowej manewry wszystkich rodzajów wojsk. Hitler przygotowuje się do aneksji Czechosłowacji i Austrii. Do Monachium przybywa Mussolini. Faszystowskie Włochy przyłączają się do niemiecko-japońskiego „Antikominternpakt”. Heinrich Himmler poszerza zakres działań policji, a Albert Speer zostaje generalnym inspektorem budowlanym Berlina.

Zły rok 1937 „stanowi przełomowy moment w polityce Hitlera – pisze Bullock – przejście od celów ograniczonych – zniesienia restrykcji nałożonych na Niemcy przez traktat wersalski – do śmielszych zamierzeń, które przyniosły mu efektowne sukcesy w latach 1938–1941. Ale była to nie tyle zmiana kierunku czy

charakteru jego polityki zagranicznej, która niewiele zmieniła się od czasu, gdy pisał *Mein Kampf*, co wejście w nową fazę jej rozwoju. Uważał mianowicie, że dojrzał już czas do zrealizowania planów, z którymi od dawna się nosił”<sup>1</sup>.

W złym roku 1937 Ferdinand Sauerbruch, profesor chirurgii, a zarazem jeden z osobistych lekarzy Hitlera, zapisał w swoich prywatnych notatkach, że „Führer” jest na granicy obłądzenia i wkrótce przeobrazi się w „najbardziej szaleńczego kryminalistę, jakiego widział świat” (*der verrückteste Kriminelle, den die Welt jemals gesehen hat*)<sup>2</sup>.

Na razie świat miał zobaczyć radykalną korektę kursu sztuki XX wieku. W złym roku 1937 sztuka nowoczesna, mocą administracyjnych ustaw, uznana zostaje za przejaw artystycznego wynaturzenia i czeka na swoją egzekucję. Nie czeka bezczynnie. Jak na najbardziej szaleńczego kryminalistę przystało Hitler nie pozwala jej umrzeć od razu, torturując ją, skazuje na konfrontację z piękną i zdrową sztuką „Trzeciej Rzeszy”. Na uroczystym otwarciu Haus der Deutschen Kunst, budowli, w której ta sztuka miała zamieszkać, Hitler wygłosił mowę:

– „Panie ministrze Wagner, panie von Finck! Wam, towarzyszu Wagner, dziękuję za to, że cztery i pół roku temu nie tylko zainteresował się pan tą ideą, ale też siłą swojej osobowości umożliwił jej urzeczywistnienie. Panu, panie von Finck, dziękuję za pełną poświęcenia pracę i – chyba mogę tak się wyrazić – za wielki talent, ponieważ z małego kręgu dobrowolnych ofiarodawców zebrał pan tak wielki śródk. Ale i to powinien wiedzieć naród niemiecki: budowlę, która tu stanęła zawdzięczamy ofiarności rodaków! To, co przed laty było tylko zamiarem, dziś znalazło swoje ukoronowanie: powstał największy i najpiękniejszy na świecie gmach, jaki do tej pory ku czci sztuki zbudowano!”<sup>3</sup>.

Zły rok 1937, jakby na potwierdzenie słuszności teorii kwantów, trwał będzie dwa lata, zakończy go jeszcze gorszy rok 1939.

W Polsce w trzydziestym dziewiątym  
Była krwawa rzeź  
Która w pustynię zamieniła  
Niejedno miasto i wieś

Bertold Brecht, *Wyprawa Krzyżowa Dzieci*

A przez chwilę zdawało się, że będzie inaczej, albo że może być inaczej, ponieważ zły rok 1937 poprzedził dobry rok 1936, rok igrzysk olimpijskich, rok pierwszej na świecie transmisji telewizyjnej, rok względnego spokoju, łagodnego tonu i wciąż jeszcze nadziei – nadziei na przyszłość bez wojny, której wizja rozplynęła się na chwilę w atmosferze szlachetnej sportowej rywalizacji. Tłumy kibiców, jak też liczni zagraniczni goście mieli wrażenie, że agresywny ton polityki zastąpił duch tolerancji. Zdawało się, że na ulice powrócił spokój, a na twarze uśmiech.

Zapełniły się parki, kawiarnie i kina. Rudolf Höss – przyszły komendant obozu w Auschwitz – atmosferę tę wspomina na swój sposób. „Przed Olimpiadą nie tylko oczyszczono ulice z żebraków i włóczęgów, którzy powędrowali do domów pracy lub obozów koncentracyjnych, ale także usunięto z miast i uzdrowisk wiele prostytutek i homoseksualistów. W obozie koncentracyjnym miano ich wychować do pożyteczniejszych zajęć”<sup>4</sup>.

Wielu miało wrażenie, że do pożyteczniejszych zajęć powrócą też narodowi socjaliści, niestety, *olimpijski spokój* niebawem się ulotni, zgaśnie, chociaż po berlińskiej imprezie pozostanie płomienna idea zniczu olimpijskiego – idea nazistów, która przetrwała do dziś.

Nie przetrwały jednak nadzieje na przyszłość bez wojny, mimo iż sam je obłudnie podsyczał Hitler. Już rok wcześniej wygłosił w Reichstagu wielką „mowę pokojową” (*Friedensrede*), a maski gołębia pokoju nie zdejmie do końca, do 1939 roku. Wojna zawsze była nieszczęściem, przekonywał ten, który „poznał sens historii”, zarówno dla zwyciężonych, jak i zwycięzców, bo cóż stało się po I wojnie, „Francja pozostała Francją, Niemcy Niemcami, Włochy Włochami, a Polska Polską”, cóż przyniósł „egoizm, polityczna namiętność i patriotyczne zaślepienie” poza „strumieniem krwi”? Nic, dlatego też „narodowosocjalistyczne Niemcy są za pokojem [...], Niemcy potrzebują pokoju, Niemcy chcą pokoju!”.

Tak mówił człowiek, który chciał wojny, potrzebował wojny, tak mówił agresor, który miał już gotowe plany napaści na Polskę. Zanim to jednak nastąpi, zorganizuje sobie namiastkę wojny – wojnę „sztuki” ze sztuką. Z jednej strony była to wojna czysto symboliczna, *Wojna kufrów ze skarbonkami*, jak na jednej z rycin Boscha, jako że nie był to ani element walki o władzę, ani kolejny wykwit dzikiego antysemityzmu. Hitler miał już władzę absolutną, a wśród „wynaturzonych” artystów znalazło się tylko kilku Żydów. Z drugiej, był to poligon doświadczalny, Hitler badał, na ile może sobie pozwolić. „Mieli cztery lata czasu”, powie w 1937 roku o „zdegenerowanych” artystach. Czyżby czekał, aż się nawrócą, zmiękną? Wcale nie musiał. Miał już swoich artystów i swoją sztukę.

Jesienią, zaraz po zakończeniu igrzysk olimpijskich, Goebbels kazał zamknąć pomieszczenia berlińskiej Galerii Narodowej, w których znajdowały się zbiory sztuki współczesnej. Wiedział już, że odkrycie prowincjonalnych dziennikarzy miało wielki propagandowy potencjał. Zresztą w procederze pokazywania tego, „co sztuką nie jest”, nazistowscy urzędnicy doszli już do jako takiej wprawy. Równoległe z „gabinetami grozy” organizowano więc również wystawy „tematyczne”, takie jak „Wielka wystawa anty bolszewicka” (*Grosse antibolschewistische Ausstellung*), „Zdrowy Naród” („*Gesundes Volk*”), tytuł ironiczny, bo dotyczący Żydów. Podobny charakter miały pokazy „Wieczny naród” (*Ewiges Volk*) albo „Wieczny Żyd” (*Der ewige Jude*). Idea była zawsze ta sama – wzbudzenie wstrętu do nowej sztuki, skojarzenie jej z „żydo-bol-

szewizmem”, stworzenie wrażenia bezwartościowości dzieł oraz moralnego upadku ich twórców.

Centrum tego antywystawiennictwa będzie Monachium, gdzie odbyła się niezliczona liczba patriotyczno-propagandowych czy „światopoglądowych” imprez, które dopełniały atmosferę goebbelsowskich „gabinetów”. Tak więc poza cyklicznymi obchodami „Dnia Sztuki” oraz pompatycznymi wiecami „Przeciwko bolszewizmowi i niszczeniu świata” (Grosse Kundgebungen gegen Bolschewismus und Weltzerstörung), w latach 1933–1936 urządzono tu takie pokazy, jak „Zagrożone pogranicze” (Grenzland in Not); „Niemiecki Gdańsk wzywa” (Das deutsche Danzig ruft! (wystawa zorganizowana przez Związek Studentów Gau München-Oberbayern, we współpracy z NSDAP i wydziałem propagandy senatu Wolnego Miasta Gdańska); „Silne Niemcy – Walka o Rzeszę przez 12 wieków historii” (Das wehrhafte Deutschland – Der Kampf um das Reich in 12 Jahrhunderten deutscher Geschichte); „Wystawa niemieckiego osadnictwa” (Deutsche Siedlungsausstellung); „Krew i ziemia” (Blut und Boden) albo „Rycerz, śmierć i diabeł” (Ritter, Tod und Teufel). Monachijczycy mogli zobaczyć też typowe dla nazistowskiej propagandy i zmysłowości pokazy w rodzaju „Naród i szkoła” (Volk und Schule), „Ulica” (Die Strasse) albo „Nasze zęby” (Unsere Zähne). Nie mniej (a może nawet bardziej) interesujące będą monachijskie wystawy organizowane już w czasie wojny. W latach 1939–1943 można będzie zobaczyć, na czym polega „Niemiecka wielkość” (Deutsche Grösse) lub „Opatrznościowa walka Europy na wschodzie” (Europas Schicksalskampf im Osten); zapoznać się z problemem „Anglia – państwo rabunkowe” (Raubstaat England); pokrzepić serca wystawą „I my walczyliśmy o zwycięstwo. Książka i miecz” (Auch wir kämpfen für den Sieg! Buch und Schwert), albo dowiedzieć się, co robią „Monachijscy malarze na wojnie” (Münchener Künstler erleben den Krieg).

Większość monachijskich wystaw odbyła wielkie *tournée* po Niemczech, ciesząc się niesłabnącym powodzeniem, kiedy jednak pojawiło się coś, co można było uznać już za sztukę „Trzeciej Rzeszy”, postanowiono tę formułę zmodyfikować. Narodził się pomysł prezentacji sztuki „dobrej” i „złej” na jednej wystawie, co zresztą idealnie nakładało się na wielkie zamiłowanie nazistów do podziałów, selekcji i dyskryminacji. Nie był to pomysł całkiem nowy, w Halle już w 1934 roku, z inicjatywy tamtejszego oddziału Kampfbundu, urządzono wystawę pod tytułem „Środkowoniemiecka ojczyzna w obrazach. Środkowoniemiecka twórczość. Sztuka i kicz” (Mitteldeutsche Heimat im Bilde. Mitteldeutsches Kunstschaffen. Kunst und Kitsch). To proste, a zarazem efektowne i propagandowo nośne zestawienie mocno poruszyło wyobraźnię Goebbelsa, z tym że zbiory berlińskiej Galerii Narodowej, na które rzucił się po olimpiadzie – choć wcale niemałe – nie spełniały jeszcze jego oczekiwań. Minister miał większe ambicje, w lipcu 1937 roku wydał więc specjalne zarządzenie: „W związku z wyraźnym poleceniem Führera upoważniam prezydenta Izby Sztuk Plastycznych, Pana

profesora Zieglera do wybrania i zabezpieczenia w celu wystawy dzieł sztuki upadłej (Verfallskunst), powstałych po 1910 roku, a znajdujących się jeszcze w posiadaniu landów i komun. Heil Hitler!"<sup>5</sup>.

Polecenie „Führera” było wyraźne, tak więc jeszcze w tym samym miesiącu jego urzędnicy rzucają się na muzea i oczyszczą je z dzieł ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu, konstruktywizmu, abstrakcji, dada i Nowej Rzeczowości. Teraz straty w niemieckiej kulturze są już wymierne – do obrazów nienamalowanych dojdą obrazy skradzione i zniszczone. Ale straty niewymierne, te, których nie sposób ująć w cyfy, też osiągają nowy pułap, bowiem muzea – podobnie jak zakazane artystyczne periodyki – spełniały rolę kulturotwórczą. To nie tylko Galeria Narodowa w Berlinie, pierwsze muzeum na świecie, która zakupiła Cézanne’a, albo Museum Folkwang w Essen, gdzie po raz pierwszy wystawiono dzieła Gauguina i van Gogha. W niemieckich muzeach powstały pierwsze usystematyzowane zbiory impresjonistów, postimpresjonistów, a poza Cézannem, Gauguinem i van Goghciem publiczność mogła zapoznać się tu z twórczością Maneta, Moneta, Renoira, Signaca, Ensora, Matisse’a, Mondriana i Picassa. Dyrektorzy tych placówek należeli do elity europejskiego muzealnictwa. Zresztą upowszechniali też sztukę rodzimą – popularyzowali twórczość grup „Die Brücke” i „Der Blaue Reiter”, albo takich artystów, jak Beckmann, Nolde, Feininger, Kokoschka, Klee, Schwitters, Ernst i wielu, wielu innych. Nie tylko zresztą w kraju. Wystawy niemieckiej sztuki współczesnej, organizowane z wielkim znanstwem i wyczuciem, podziwiano w Sztokholmie i we Florencji, w Londynie i w Nowym Jorku. W 1931 roku Alfred Bari jr., odwiedzając Niemcy w związku z zamiarem zorganizowania wystawy sztuki niemieckiej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, nie mógł wyjść z podziwu dla wiedzy i intuicji niemieckich kolegów. Po nowojorskiej wystawie „New York World Telegram” donosił: „pierwszą reakcją jest wielkie zaskoczenie, dzieła artystów, którzy później osiągnęli światową sławę, od dawna już znajdowały się w niemieckich w muzeach”. Ale w *złym roku 1937* była to już historia. *W związku z wyraźnym poleceniem Führera* świat narodowego socjalizmu już okrzepł, już był gotowy do walki z innym światem.

*Zły rok 1937* można by uznać za „punkt zero” historii szaleństwa, gdyby Foucault nie umieścił go w roku 1656, roku powstania paryskiego Szpitala Ogólnego, roku symbolicznego rozejścia się dróg rozumu i nierozumu. Mimo to historia szaleństwa znaduje w Monachium ciąg dalszy. Cóż bowiem sprawiło, że Foucault swój punkt „zero” osadził właśnie w epoce klasycyzmu? „Kluczowym aspektem klasycystycznego doświadczenia szaleństwa jest moralne potępienie. Szaleństwo jako forma bezczynności, próżniactwa – jak wszystkie rodzaje nierozumu – staje w opozycji do fundamentalnej świadomości etycznej społeczeństwa [...]. Miarą nierozumu zaczyna być stopień odchylenia od normy społecznej”<sup>6</sup>. To po-

czątek relacji między psychiatrią a władzą. Przy czym człowiek klasycyzmu mógł jeszcze wskazać, kto jest pacjentem, a kto lekarzem, człowiek totalitaryzmu nie ma już tego luksusu. Może tylko (naiwnie) powtórzyć za Dalim – „jedyna różnica między mną a wariatem polega na tym, że ja nie jestem wariatem”. Ale jak dostrzec tę różnicę, kiedy inspirująca wyjątkowość szaleństwa tonie w oparach pospolitego obłądu?

Foucault wypowiedział w tej kwestii wiele prawd, choć w tym kontekście jedna jest szczególnie: szaleństwo może wypowiedzieć się poprzez sztukę, przecież „twórczość i obłąd mają to samo źródło”, z tym że czysty obłąd jest destrukcją, „absolutnym rozbiciem twórczości” – i odwrotnie, „nie ma obłądu tam, gdzie jest dzieło”<sup>7</sup>. Hitler, wynosząc pod niebiosa swoją sztukę i piętnując inną, chciał udowodnić, „gdzie jest dzieło”, a zarazem wykazać „przestępczy charakter” sztuki nowoczesnej. Przeglądając się „wynaturzonym” obrazom, ludzie mieli zobaczyć na własne oczy, dlaczego jest ona gigantycznym oszustwem i komu zawdzięczać jego zdemaskowanie. Tak też będzie. „Führer” ma rację – mówił prosty lud – ten skandaliczny spisek należy napiętnować, a sprawców surowo ukarać. „Jak można obraz namalowany za pomocą kilku pociągnięć pędzla uważać za gotowe dzieło? Tych malarzy należałoby przywiązać do ich obrazów po to, by każdy Niemiec mógł im pluć w twarz. Ale nie tylko ich, również wszystkich odpowiedzialnych za muzea, bo kiedy miliony zdychały na ulicy z głodu, oni wyrzucali pieniądze w błoto”<sup>8</sup>.

Z jednej strony „artysta” nigdy nie miał najlepszej opinii – z drugiej jednak, jako ucieleśnienie szlachetnego powołania, zdążył wyrobić sobie już jako taki autorytet. Z tego założenia wychodził też Lombroso, który bardzo sobie cenił zarówno artystyczny geniusz, jak i obłąkanie. Nieopatrznie jednak stworzył niekończącą się kartotekę „urodzonych przestępców”, kartotekę, do której nazistowska pseudomedycyna zaliczy również „artystę”. Profesor Carl Schneider, psychiatra z uniwersytetu w Heidelbergu, a więc nauczyciel młodzieży, w tym również owianego straszną sławą doktora Josefa Mengele, *Anioła Śmierci* z Auschwitz – przesunie *punkt zero* w historii szaleństwa z epoki klasycyzmu do epoki pseudoklasycyzmu. Sztuka nowoczesna – dowodzi Schneider – nie jest przejawem wyższej duchowości (*höhere Geistigkeit*), to nic innego, jak inspirowane „żydowskimi naukami” (to znaczy psychoanalizą Freuda, którego profesor szczerze nie cierpiał) świadome zacieranie granic między pięknem a wynaturzeniem, „podła i przebiegła” praktyka, która umożliwia poruszanie się w świecie pozbawionym wyraźnych estetycznych reguł.

– I cóż z tego?

– Nie jest to żadna bagatela – ostrzega Schneider – zważywszy, że „charakteru artystycznej wypowiedzi, podobnie jak charakteru pisma, nie można zmienić [...], artyści, którzy tworzą wynaturzoną sztukę, sami są wynaturzeni”



a to wielkie zagrożenie dla państwa. Czas więc spojrzeć prawdzie w oczy, czas z tym skończyć.

– Ale jak?

– „Wytępić ich! (*Ausmerzen!*)”<sup>9</sup>.

## ***Byłem ślepy, a teraz widzę***

---

Dwa dni w Monachium miały być dniami rozrachunku, sądu ostatecznego – sztuka stanęła przed obliczem swego egzekutora – ta dobra szła na prawo, do nieba, a ta zła na lewo, do piekła zapomnienia.

Już dawno zauważono, że „istnieją dwa rodzaje humanizmu”, ten pierwszy, quasi-religijny, „usiłuje rzucić człowieka na kolana przed dziełem kultury ludzkiej, zmusza nas, abyśmy wielbili i szanowali na przykład Muzykę, albo Poezję, albo Państwo, albo Bóstwo”; drugi jest „bardziej krnąbrny”, płynący „pod prąd ducha naszego, starający się o przywrócenie człowiekowi jego suwerenności i niezależności w stosunku do tych Bogów i Muz, które ostatecznie, są jego, człowieka, tworem. W tym ostatnim przypadku słowo «sztuka» pisze się z małej litery”<sup>1</sup>. Być może istnieje jeszcze trzeci rodzaj „humanizmu”, humanizmu bez humanizmu, a może po prostu obłądu, występującego wówczas, gdy człowiekowi zdaje się, że nie ma tak dużej litery, by zapisać to słowo, a im większa ona jest, tym mniejsza stoi za nią artystyczna jakość. Taki właśnie artystyczny oręż wytoczył Hitler w Monachium przeciwko tym, których chciał potępić. Ci, którzy go ujrzeli, mogli tylko krzyknąć za Gombrowiczem:

**„Ludzie! Zatrzymajcie mnie jeśli tak wam nakazano, ale nie tak tępym, tak strasznie tępym nożem!”<sup>2</sup>.**

Tępy nóż sztuki „Trzeciej Rzeszy” pojawił się (bo nie można powiedzieć „zabłysnął”) 18 lipca 1937 roku. „Wielka Wystawa Sztuki Niemieckiej” była pierwszą z ośmiu dorocznych ekspozycji, które z nieskrywaną dumą demonstrować będą do 1944 roku to, co w sztuce „Trzeciej Rzeszy” najlepsze. Tylko ośmiu, należałoby dodać, jako że imperialne festyny na cześć „Führera” i jego niebiańskiej sztuki planowano na co najmniej tysiąc następnych lat. Każda z tych pieczołowicie przygotowywanych imprez odbywać się będzie w „Dniu Sztuki Niemieckiej” (*Tag der Deutschen Kunst*). Ta pierwsza miała być szczególnie, bowiem przyświecało jej dumne hasło „2000 lat niemieckiej kultury”. W tym roku wystawiono 884 prace, w następnych będzie ich (przeciętnie) 1200.

Ceremonia ściągnęła tysiące widzów zafascynowanych rozmachem przedsięwzięcia, dostojnymi gośćmi i ładną pogodą. Ulicami Monachium przetoczył się wielki barwny korowód. Otwierały go alegorie sztuki „Trzeciej Rzeszy”, czyli kobiety w białych szatach, niosące insygnia Izby Kultury Rzeszy. Za nimi maszerowało, albo sunęło w fantazyjnych zaprzęgach, trzy tysiące statystów w germańskopodobnych kostiumach i asyście czterystu zwierząt. Zaszczytu zaprojektowania spektaklu dostąpili malarz Hermann Kaspar i rzeźbiarz Richard Knecht, którzy usiłowali zaakcentować łączność narodu z władzą i jej „zwycięską sztuką”. „Między cyklopowymi, przenikniętymi mocą Opatrzności, czynami Führera i narodem niemieckim – wyczytać można w towarzyszącym imprezie programie – wyrosły nowe ceremonie”. I nowe cuda. Bowiem, mimo iż monachijskie pochody były bezprecedensowym przykładem upadku ludzkiej zmysłowości, jeden z dziennikarzy napisze później, że był świadkiem „drogi krzyżowej narodowego socjalizmu”, że ujrzał otwierającą się przed nim „*Via triumphalis* nowego królestwa”. „Dzień Sztuki Niemieckiej” nazwał więc „dniem niemieckiego zmartwychwstania” (*Tag der deutschen Auferstehung*)<sup>3</sup>.

W tym czasie w „mieście sztuki” pojawił się anonimowy wierszyk opiewający to „zmartwychwstanie” oraz Dom Sztuki Niemieckiej, w którym je celebrowano:

Znasz li ten dom, który krewią i ziemią wyziera,  
Znasz tę grecką kolumnadę pyszną,  
Znasz obrazki zdrowych dziewcząt Zieglera?  
O, biedna sztuko, dlaczego tak cię zniszczą?<sup>4</sup>

Wynika z tego, że nawet w „stolicy ruchu” hitlerowski patos nie był akceptowany do końca. Mimo to biblijna retoryka nazistów nie była przesadą – monachijskie wystawy urządzone tak, by każdemu, kto je ujrzy, pozostały w pamięci nie tyle obrazy, co słowa z *Ewangelii św. Jana*: „Byłem ślepy, a teraz widzę”.

Hitler osobiście czuwał nad dobrorem prac, które w tym dniu miały święcić swój triumf. A jednak tym, co zawisło na ścianach lub stanęło na cokółach, nie był zachwycony. Goebbels zanotował w pamiętniku, że z rzeźbą nie było tak źle, ale malarstwo to prawdziwa katastrofa – „Führer jest wściekły”. Czyżby doznał olśnienia? Czyżby dostrzegł, że wielkich przestrzeni nowo wybudowanego, przestronnego i zalanego światłem „Domu Sztuki Niemieckiej” wypełniają nie tyle wyżyny artystycznego kunsztu, co obrazy umysłowej ciasnoty, mieszanka specyficznej pedanterii i tępej dosłowności? Ernst Bloch, w artykule *Kuglarze świętują pod szubienicą* (*Gauklerfest unterm Galgen*, 1937) – artykule, który jest bezpośrednią reakcją na monachijskie wystawy, a zarazem najlepszą ich recenzją – stwierdził, że spotkał tam tylko „bezimienny banał” (*namenlose Banalität*) i „brutalizujący neoklasyzm” (*brutalisierenden Neuklassizismus*). Nie to jednak tak irytowało Hitlera, lecz tylko kilka płócien, które w żaden sposób nie pasowały

do nazistowskiej rekwizytorni mitów, ponieważ manierą przypominały nieco pogardzaną awangardę. Tak więc Heinrich Hoffmann usunął je natychmiast i świat znowu był w porządku. W nagrodę, w tym właśnie uroczystym dniu, otrzymał tytuł profesora. Tak oto Hitler, trzydzieści lat po niefortunnych próbach dostania się na akademię, sam rozdawał profesury, pyszniąc się swoim artystycznym zwycięstwem.

– No właśnie, dlaczego wówczas nie wyszło?

– Szkoła jest w stanie „zabić każdego geniusza” – pocieszał się „Führer” – odcinając się jednocześnie od tamtej klęski, a zarazem określając swoją pozycję w historii.

No cóż, wolność kreowania samego siebie to też pewien rodzaj twórczości, dlatego też tego dnia niedoszły student sztuki był w swoim żywiole. Teraz nie tylko mógł mówić o sztuce, którą *kochał i szanował*, teraz mógł ją pokazać całemu światu. Tego dnia wygłosił też mowę na jej cześć – mowę, której warto przyjrzeć się z bliska, jako że zawiera zarówno jego poglądy na sztukę, jak i na świat – jego świat.

– „Kiedy przed czterema laty kładliśmy kamień węgielny pod tę budowlę – zainaugurował Hitler uroczystość otwarcia „Wielkiej wystawy sztuki niemieckiej” – wiedzieliśmy, że nie chodzi tylko o nowy budynek, zdawaliśmy sobie sprawę, że tworzymy podwaliny prawdziwie nowej i prawdziwie niemieckiej sztuki”<sup>5</sup>.

Kamień węgielny... no właśnie, z tą ceremonią też wiąże się pewna historia. Otóż, Hoffmann w książce pod bardzo osobistym tytułem *Hitler był moim przyjacielem (Hitler Was My Friend, 1955)* wspomina takie oto zdarzenie. „Nigdy nie zapomnę wyrazu twarzy Hitlera, który w 1933 roku kładł kamień węgielny pod budowę «Domu Sztuki Niemieckiej» w Monachium. W trakcie tego symbolicznego aktu rozleciał mu się młotek w rękach. Zauważyli to tylko nieliczni. Hitler natychmiast zabronił upubliczniania tego incydentu. «Ludzie są przesądni», mówił, «Mogliby to uznać za zły omen». To był zły omen, chociaż już matka ostrzegała go, że ta przygoda źle się skończy.

– „Niemcy powinny się odrodzić – wzywał Hitler z mównicy – nie tylko gospodarczo, lecz przede wszystkim kulturowo. Cóż, zawsze byłem przekonany, że to ostatnie ma większe znaczenie niż to pierwsze”.

Myśl jak najbardziej słuszna, tak samo wtedy, jak i dziś, z tym że w czasach narodowego socjalizmu jej pozytywny aspekt zniknie w odmętach destrukcji, rozplynie w owej *negatywnej energii twórczej*, która nigdy nie opowiada się „za czymś”, lecz zawsze jest „przeciwko czemuś”.

– „Bez względu na to jak bardzo nasi wewnętrzni i zewnętrzni przeciwnicy, ze zrozumiałych powodów, starali się oparami utartych międzynarodowych frazesów zawładnąć naszą niemocą, twarde fakty wychowały naród niemiecki i pomogły mu otworzyć oczy na rozmiary upadku. [...] Narodowosocjalistyczne

Niemcy znowu potrzebują «niemieckiej sztuki», sztuki, która jak wszystkie twórcze wartości narodu powinna być, i będzie sztuką wieczną”.

Mówiąc o „niemocy”, Hitler wspomina minioną epokę – epokę republiki weimarskiej – czy jednak jego „wieczna sztuka” zasługiwała na miano „sztuki niemieckiej”? Sztuka „Trzeciej Rzeszy” nie mogła być „sztuką niemiecką”, ponieważ nie była artystycznym wyrazem wolnego narodu. Sztuka Hitlera nie zasługiwała nawet na miano „sztuki”, jako że już na pierwszy rzut oka „Wielka wystawa sztuki niemieckiej” była wielką panoramą kiczu i złego smaku. O ile rzeźba budzić mogła jeszcze emocje, o tyle malarstwo – po burzliwym okresie zmagania sztuki europejskiej z artystyczną sumą form – było już tylko sumą detali. Co gorsza – przynajmniej do 1939 roku, i w przeciwieństwie do bardziej agresywnej rzeźby – detali tak niewinnych, jakby hitlerowska codzienność za oknem była „trzepotaniem wachlarzy z sentymentalną historią o pasterzu i pasterce”<sup>6</sup>. Słabość malarstwa leżała w specyficznym rozkładzie realizmu. Jest on akceptowalny, jeśli ogranicza się do jałowej rejestracji faktów, kiedy jednak zaczyna prześwieślać rzeczywistość albo ludzką egzystencję z porażającą mocą, natychmiast dochodzi do własnych granic. Nic więc dziwnego, że miejsce alfabetu nowych, XX-wiecznych środków wyrazu zajmuje tu alfabetyczny spis tego, co wolno malować, a czego nie. Ale nawet on nie dotyczył scen z palącą rzeczywistością, lecz apoteozy „najbardziej wzniosłej epoki w historii Niemiec”, jak narodowi socjaliści nazywali okres po 1933 roku.

Co prawda malarzom „Trzeciej Rzeszy” nie można odmówić technicznej biegłości, ale nic poza tym. Ich realizm nie jest twórczą interpretacją współczesnych zjawisk – jak to było u artystów z kręgu Nowej Rzeczowości – to realizm nierealnego świata zamieszkałego przez nierealne istoty, to *Heile Welt*, realizm, który nie był w stanie uzasadnić sam siebie, to znaczy określić się jako pewna artystyczna formuła. Zresztą, jeśli początkiem realizmu było płótno Courbeta *Pogrzeb w Ornans* (1849–1850), to kierunek ten nie urodził się pod szczęśliwą gwiazdą. Raz po raz wpędzać będą go do grobu „nieskończenie słuszne” interpretacje i „nieskończenie mądry” interpretatorzy. I cóż z tego, że niektóre obrazy zdobiące Haus der Deutschen Kunst stanowiły podskórne, niewypowiedziane głośno, aluzje do Nowej Rzeczowości, do dorobku Schrimpf’a, Lenka czy Kandlta, jeśli i tak nie wychodziły poza manierę kopii? „Rewolucyjnych” artystów Hitlera cechuje wielkie zamiłowanie do wtórności, chęć podrabiania starych mistrzów, odświeżania „starej szkoły niemieckiej” (*altdeutsche Schule*) albo wywoływania duchów *fin de siècle’owych* „Stimmungów”. To wręcz nie do wiary, ale faszystowskie z ducha malarstwo, a więc takie, które – teoretycznie – powinno stawiać na młodość i nowoczesność, opiewać energię, rozbudzać witalizm, od samego początku, i to całkiem świadomie, stylizuje się na ostatnie, ciche, bardzo ciche słowo w historii sztuki.

– „Chciałbym w tym miejscu oświadczyć – mówił dalej „Führer” – że do czasu objęcia władzy przez narodowy socjalizm istniała w Niemczech tak zwana sztuka «nowoczesna», i chyba leży to już w naturze tego słowa, bo co roku była ona inna. [...] «Dzieł sztuki», których nie można zrozumieć przez samą ich istotę, lecz dodatkowe instrukcje [...] od dziś naród niemiecki na swojej drodze nie spotka”.

To prawda, sztuka nowoczesna zniknie na kilkanaście lat, co nie znaczy, że bez dodatkowych instrukcji zrozumieć będzie można to, co marszowym krokiem wejdzie na jej miejsce. Bo skąd się wzięło to uwielbienie banału? Dlaczego to, co oficjalnie nazywano „tendencją młodego malarstwa niemieckiego do figuratywnych kompozycji”, sprowadzało się do trywialnej chęci rozpoznawania treści? Jak to się stało, że jedynym estetycznym kryterium stał się drobnomieszczański gust? Albo dlaczego z „prawdziwie nowej” sztuki emanowało obsesyjne wręcz zamiłowanie do anachronizmów? Motywy wiejskie, „odkrycie” artystów Hitlera, to 20 procent ekspozycyjnego inwentarza z Monachium.

– „Jest sprawą otwartą – zakładał Hitler – cóż to właściwie znaczy «być niemieckim» [...]. Najpiękniejszą regułą, jaką tylko mogę sobie dla mojego narodu wyobrazić, wypowiedział pewien wielki Niemiec: być niemieckim, znaczy być klarownym! (*Deutsch sein, heisst klar sein!*)”.

Problem obłądu, mówił Foucault, zaczyna się w akcie nadawania wyobrażeniu wartości prawdy. Potrzeba „klarowności” w świecie magicznych zaklęć i rytuałów to jakby kolejne wcielenie fenomenu „skradzionej radości” – werbalizowanie traumatycznego faktu, że „nigdy jej nie posiadaliśmy”. Oczywiście „klarowny” Hitler czynił w ten sposób ukłon w stronę mas. Wychodził naprzeciw tym, którzy niechęć do sztuki nowoczesnej wiązali z brakiem jednoznacznych kryteriów, wierzyli, że sztuka to – mówiąc jego słowami – „rzetelna i przyzwoita praca” (*anständige redliche Arbeit*), a jej efektem jest realistyczny obraz, to znaczy ten, który cechuje rozpoznawalna treść. Wszystkie dyktatury tak właśnie wyobrażały sobie integrację sztuki ze społeczeństwem, sztuki sprowadzonej na służebne wobec niego pozycje, sztuki znoszącej irytujący rozdźwięk między twórcą a odbiorcą. Niestety, ta determinacja zawsze przynosiła efekty odwrotne. Hitler – jak każdy dyktator – tworzył sztukę „sztuczną”, to znaczy fenomen absolutnie nieprzystawalny do życia, a tym samym do społeczeństwa. Był to aspirujący do roli sztuki, bezstylowy fenomen skrojony na posłuszny i sfanatyzowany tłum.

Swoją drogą, kim był ów „wielki Niemiec”, na którego „klarowność” Hitler się powoływał? Trudno powiedzieć. Nietzsche? Wagner? Co prawda w tych czasach największym rzecznikiem klarowności – w sensie logiki – był Ludwig Wittgenstein, nie sposób jednak wyobrazić sobie, by „Führer” w nim właśnie upatrywał ucieleśnienia wielkiego Niemca. W narodowym socjalizmie problem klarowności, logiki – a więc prawdy w życiu – jest tym samym problemem, co problem prawdy w sztuce. „My, narodowosocjalistyczni naukowcy – powie Theodor Vah-

len, prezydent Pruskiej Akademii Nauki – jesteśmy głęboko przeniknięci mocą i błogosławieństwem prawdy”<sup>7</sup>. Przy czym – dodawał Bernhard Rust, od 1934 minister nauki – nas interesuje nie tyle „obiektywna prawda” (*objektive Wahrheit*), co „właściwe rozumienie obiektywizmu” (*rechtverstandene Objektivität*)<sup>8</sup>. Innymi słowy, obiektywizm jest wspaniały, jeśli służy „naszej sprawie”. Nic dziwnego, że rezultaty „naukowe” osiągną podobną rangę, co rezultaty „artystyczne”. Hitler, programowy antyintelektualista, z jednej strony dowodzi, że „narodowy socjalizm jest chłodnym spojrzeniem na rzeczywistość, opartym na wyrazistych naukowych przesłankach” (*Der Nazionalsozialismus ist eine kühle Wirklichkeitslehre schärfster wissenschaftlicher Erkenntnisse*), z drugiej, naukę uważa za „duchowy zamęt” (*geistige Verwirrung*)<sup>9</sup>. Jego naukowcy nie udowodnią więc nic, poza tym, że „fałsz jest zasadą, a prawda wyjątkiem”, jak mówił Zygmunt Baumann, że to „kłamstwo rządzi ludzkimi marzeniami, i poprzez ludzkie marzenia dominuje nad światem”, czego najlepszym przykładem jest *Mein Kampf* – książka o czterech latach walki z kłamstwem<sup>10</sup>.

– „Głęboka tęsknota za prawdziwą niemiecką sztuką, współbrzmiającą z prawem klarowności – mówił Hitler do zasłuchanych gości – zawsze żyła w naszym narodzie. [...] A nasi romantycy to najpiękniejsi przedstawiciele niemieckich tęsknot za rzeczywistością i prawdziwą naturą naszego ludu”.

„Führer” zawęży krąg podejrzanych o „klarowność”, z tym że nie wie, co mówi, bo jakby na to nie patrzeć, romantycy byli *najpiękniejszymi przedstawicielami* nieklarowności, osobnikami kochającym wszelkie okropne uroki dzikości, wszystko, co mętne, niejasne i nieodgadnione. Goethe mówi co prawda o pragnieniu wiedzy, lecz wiedzy specyficznej, utajonej przez ciemne moce. Nauka empiryczna jest dla niego tylko przeszkodą – przeszkodą na drodze do prawdziwego poznania, za stary, beżyteczny balast – *pył cię otacza, stęchłe mury. I trupie głowy, i piszczele!* Oto „człowiek faustowski”, człowiek, w którym chłód poznania popada w konflikt z emocjami poznawania. Człowiek piszący *ludzkie ducha arcydzieło* – *Opus Magnum*. Nie chodzi więc o poznanie, lecz władzę nad poznawaniem, nie chodzi o badanie rzeczy, lecz dociekanie tajemnic, które nimi rządzą.

Lista romantycznych grzechów nieklarowności jest zresztą bardzo długa i spisana przez samych romantycznych bohaterów, którzy mówią o sobie, że „albo zupełnie postradali rozum, albo tkwią po uszy w melancholii”<sup>11</sup>. Melancholii Caspara Davida Friedricha na przykład, którego Hitler mógł mieć na myśli, jako że to jego twórczość wróciła właśnie do łask, stając się nowym symbolem niemieckiego patriotyzmu, zwłaszcza jego nastrojowe pejzaże. Ale zamusztrowanie wielkiego romantyka w szeregi rzeczników „praw klarowności” to też nieporozumienie. Kiedy na ołtarzu w kaplicy w Tetschen pojawił się jego *Krzyż w górach* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1808, dziś w galerii „Neue Meister” w Dreźnie), bogobojni ludzie nie wierzyli własnym oczom. „Bosko piękny” – mówili jego

wielbicie, „diabelsko wulgarny” – pisała „Zeitung für die elegante Welt”, pytając, czy górski pejzaż, nawet ten z krzyżem, dostąpić może godności ołtarza? Zresztą dyskusjom nie było końca, obraz Friedricha wywołał tak gorącą debatę, jakby na ołtarzu w Tetschen objawił się urynek Duchampa. I nic dziwnego, romantyzm to przecież początek nowoczesności i wszystkich związanych z nią dylematów. Rzecz jasna, w czasach Hitlera z tamtej gorączki nic już nie zostało – nic poza nastrojowym pejzażem, który żadnych bluźnierstw już nie objawiał. To nie przypadek, że pejzaże stanowiły 40 procent obrazów wiszących na ścianach „Haus der Deutschen Kunst”. Kto jednak szukałby w nich choćby śladów kontrowersyjnej nowoczesności, lub choćby romantycznych *uroków dzikości*, ten szukałby ich do dziś.

– „Z radością muszę stwierdzić – cieszył się Hitler – że obok wielu przyzwitych, choć do tej pory terroryzowanych i prześladowanych [...] starszych artystów, widzę tu również wielu młodych”.

Gdyby nawet sztukę „Trzeciej Rzeszy” tworzyły dzieci, to ich wzorcem i tak byłiby tacy artyści, jak Franz von Defregger, rocznik 1835, oraz Eduard Grützner, rocznik 1846 – wzorce samego „Führera”. Ale mniejsza z tym, bowiem Hitler-terrorysta, wypróbowaną metodą odwracania prawdy, zakłada maskę obrońcy „terroryzowanych”. O tym, kto był kim w państwie Hitlera, wiedziało już wielu, również Karl Schwesig, młody malarz z Düsseldorfu, aresztowany w lipcu 1933 przez SA. Zarzut: wywrotowy obraz pod tytułem *Bal maskowy*, który „przypadkowo” znaleziono w jego pracowni. Oczywiście płótno przedstawiało bal, a raczej *dance macabre*, hitlerowskiej elity, którą bez trudu można było tu rozpoznać – stąd represje. Schwesig, członek ASSO, wpadł do gabinetu tortur hitlerowskiej władzy, gdzie został przesłuchany i ciężko pobity. Po wygoleniu mu na głowie swastyki trafił na 16 miesięcy do więzienia, a jego *Bal* do pieca düsseldorfskiej Akademii Sztuki. Po wojnie Schwesig nie zrobił może kariery światowej, przy czym, rzecz znamienita, wśród młodych artystów, to znaczy tych urodzonych po roku 1900, sukces odniosą tylko ci przez Hitlera prześladowani, tacy jak Wilhelm Nay, Theodor Werner, Fritz Winter, Georg Meistersmann albo ikona niemieckiego malarstwa abstrakcyjnego Emil Schumacher. To właśnie ci młodzi, wbrew narodowosocjalistycznej indoktrynacji, na przekór przerwanej historii, przyczynią się do odrodzenia niemieckiego malarstwa, czego dowodem będzie ich dojrzała, powojenna twórczość.

Rzecz jasna, wizje Hitlera pociągały również ludzi młodych, przecież zdegenerowane państwo deprawuje swoich obywateli – wszystkich obywateli – również tych młodych albo szczególnie tych młodych. W końcu to oni palili książki, to oni ze śpiewem ustach pójdą niebawem na front. Ale czy pociągała ich hitlerowska sztuka? „Trzecia Rzesza” wpajała Niemcom swoje ideały od dziecka, co sprawi, że marzeniem większości chłopców będzie nie tyle artystyczna kariera, co znale-



zienie się w szeregach Hitlerjugend, a dziewcząt w Bund Deutscher Mädel, jego żeńskim odpowiedniku. Czy to przypadek, że wśród artystów „Trzeciej Rzeszy” – poza Leni Riefenstahl – nie ma żadnej artystki? Co prawda w tych czasach artystek w ogóle było niewiele, ale ekspresjonizm miał swoją Gabriele Münter i Else Lasker-Schüler, dadaizm Hannę Höch i Emmy Hennings, nie mówiąc już o całej plejadzie pięknych surrealistek. „Artystki” epoki Hitlera mogły zabłysnąć tylko w sztuce rodzenia dzieci – „dzieci dla Führera”, „dzieci szlachetnej krwi”. W latach 1931–1945 około 240 000 kobiet poślubi SS-manów<sup>12</sup>.

Prawdą jest, że za narodowym socjalizmem opowiedziała się również młodzież bardziej rozgarnięta, szczególnie wielu tak zwanych „konserwatywnych rewolucjonistów”. Z tym że płaszczyzną porozumienia było tu widmo republiki weimarskiej, rozumianej jako sztuczny twór wykreowany po pierwszej wojnie światowej, a zbudowany na podstawach demokracji i liberalizmu. Republiki nie uważali więc za państwo suwerenne, lecz „protektorat zwycięzców”, „kolonię reparacyjną”, pseudopaństwo, w którym – zdaniem Jüngera – przeżuwa się „trzy razy wyplute frazesy Rewolucji Francuskiej”<sup>13</sup>. Tą samą miarą oceniano też partie polityczne, które tą republiką rządziły. Dla konserwatywnych rewolucjonistów były to tylko „ekspozytury obcych interesów”, zwłaszcza partie liberalne, bowiem „Demoliberalizm niszczy organiczne więzi społeczne, wykorzenia i demoralizuje ludzi, niszczy jedność narodu, sprawia, że państwo staje się dla gospodarki «chłopcem na posyłki» (Hans Freyer), jest wyrazem degeneracji i osłabienia sił witalnych (Wilhelm Stapel). Demokracja weimarska, zdaniem Freyera, «zepsiała do poziomu fasady i kłamstwa»<sup>14</sup>.

Była też całkiem inna młoda grupa, która wpadnie Hitlerowi w ramiona, a mianowicie „młodzi kombatanci wielkiej wojny, członkowie freikorpsów walczący na granicach Rzeszy – na Górnym Śląsku, na Łotwie i w Estonii, członkowie grup zwalczających separatyzm i tłumiących komunistyczne rewolty, uczestnicy nielegalnych organizacji przeprowadzający akcje sabotażowe w Zagłębiu Ruhry, członkowie tzw. związków bojowych i konspiracyjnych kółek, pravicowi chaoci i awanturnicy marzący o Wielkiej Rzeszy, outsiderzy nie mogący sobie znaleźć miejsca w normalnym życiu, romantyczni rebelianci z «Jugendbewegung» odrzucający normy «mieszczańskiego» świata, pravicowi desperados zbuntowani przeciw wszystkiemu i wszystkim”<sup>15</sup>.

A ci „przywoici” i „terroryzowani”? „Führer” był najprawdopodobniej tak zafascynowany swoim triumfem, że zapomniał na chwilę, kim jest, że to właśnie on – osobiście – sterroryzował artystów i zgwałcił niemiecką sztukę. Przy czym stawianie spraw na głowie było już nieodłączną cechą narodowosocjalistycznej retoryki. W 1938 roku, kiedy to awangarda była już „rasą” na wymarcu, Bettina Feistel-Rohmeder – „wielka wulgaryzatorka” (*die grosse Schimpferin*), jak nazywano ją ze względu na napastliwy język – opublikuje rozpaczliwy tekst o życiu *W terrorze*

artystycznego bolszewizmu (*Im Terror des Kunstbolschewismus*), skarżąc się, że „upiór listopada” (*Spuk der Novemberkunst*) wciąż jeszcze szczerzy swoje zęby i zagraża „prawdziwym niemieckim artystom”. Któż jednak w roku 1937 ośmieliłby się podnieść na nich rękę? Teraz to była to *crème de la crème*, artystyczna elita. Sklecana zresztą na tej samej zasadzie, co elita partii, czyli sięgania do „zdrowych korzeni”, do malarzy drugorzędnych, nieważnych, tych wszystkich, którymi nie wstrząsnęły żadne „-izmy”, albo już od dawna spełniali warunek „malarstwa tematu”. Teraz tylko, zgodnie z oczekiwaniami nowej władzy, poszerzyli swoje spektrum, na przykład o wzruszające cykle pod tytułem „ulice Adolfa Hitlera”. Mało tego, teraz każdy obraz czy to portret ojca w siodle, matki w kuchni, a nawet kozy na pastwisku musiały też wyrażać coś, co nazywano „uświęconym naturalnym porządkiem” (*Urweihen natürlicher Ordnung*). W praktyce wyglądało tak, że obraz był albo smutny, albo niemy, te najbardziej „uświęcone” potrafiły połączyć jedno i drugie.

– „W dzisiejszych czasach powstaje nowy typ człowieka – zachwycał się Hitler – [...] nie szczędzimy wysiłków, i to w różnych dziedzinach życia, by obudzić naród, by naszych mężczyzn, młodzieńców i chłopców, jak i nasze kobiety i dziewczęta ukształtować na zdrowszych, silniejszych i piękniejszych ludzi. A z tej siły, i z tego piękna, wykrzesać nowe poczucie życia, nową radość życia! Nigdy ludzkość w swoim wyglądzie i odczuwaniu nie była tak bliska ideałom antyku, jak dziś”.

Trudno zaprzeczyć, że Hitlerowi udało się wyzwolić w ludziach niezwykłą energię, lecz tylko po to, by ją natychmiast i bez skrupułów wykorzystać, by wykrzesać nie tyle *nowe poczucie życia*, co nowe poczucie śmierci. Nawet tak niewinna (z pozoru) młodzieżowa organizacja, jak „Siła przez radość” (*Kraft durch Freude*, KdF) była tylko fasadą. KdF to pomysł Roberta Leya, przewodniczącego Niemieckiego Frontu Pracy (*Deutsche Arbeitsfront*, DAF), który zapoznawszy się z założoną przez Mussoliniego *Opera Nazionale Dopolavoro* (rodzajem masywnej organizacji sportowo-wypoczynkowej), postanowił tę ideę przenieść do Niemiec. W ten sposób, w listopadzie 1933 roku, powstała „Siła przez radość”. Cel: „udoskonalenie i uszlachetnienie Niemców” (*Vervollkommnung und Veredelung des deutschen Menschen*). Cel szlachetny, gdyby nie krył się za nim również zwykły cynizm. Hitler doskonale wiedział, że dzięki rozpowszechnianym przez KdF odbiornikom radiowym (*Volksempfänger*) zniewolić może każdy młody umysł, autostrady, którymi młodzież miała zwiedzać kraj, zamienić na wojenne szlaki, a ośrodki wczasowo-sportowe i statki turystyczne na lazarety. Nawet popularyzowane przez KdF Volkswageny, dzieło Ferdynanda Porsche z 1934 roku, można będzie przerobić na militarne „Kübelwageny”, a ich fabrykę na wytwórnię rakiet. „Kriegsmaschinerie”, oto *częśćka tej siły*, którą w czasach Hitlera określano mianem „siły przez radość”.

A bliskość ideałów antyku? No cóż, mówiąc to, Hitler spoglądał być może na gładkie torsy pseudogreckiej rzeźby. O ile bowiem malarstwo było słabe,

o tyle zapotrzebowanie dyktatury na splendor i prestiż przyczyniło się do rozkwitu rzeźby i architektury. Sprzyjało temu już choćby to, że obie dziedziny wzajemnie się dopełniały, współtworzyły atmosferę narodowosocjalistycznego patosu. Wielka liczba oficjalnych zleceń sprawiła, że gmachy partii i urzędów publicznych, parków i placów zapełniły się pomnikami bohaterów, reliefami herosów i niezliczonymi biustami samego „Führera”. Za trzy lata czasopismo „Die Kunst im Dritten Reich” doniesie, że liczba oficjalnych prac rzeźbiarskich, która w roku 1937 wynosiła 200 sztuk, w roku 1939 podskoczy na 630. Przy czym był to rozkwit bardziej ilościowy niż jakościowy. Chociaż wiara, że zapisze się ona na wieki – poniekąd – się spełni. Rzeźbiarskie prace takich artystów, jak Breker, Thorak, albo Georg Kolbe, Hans-Jürgen Scheib czy Fritz Klimsch – mimo iż ich nazwiska zniknęły z kart oficjalnej historii sztuki – żyją do dziś. Do dziś zdobią zbiory prywatnych kolekcjonerów. Nawet renomowane muzea ustawiają je czasami tuż obok „zdegenerowanych” dzieł Rudolfa Bellinga lub Ernsta Barlacha. Swego czasu zdobiły też wiele miast. Zdobiły albo miały zdobić. W Toruniu na przykład stanąć miał nowy pomnik Mikołaja Kopernika, dłuta Josefa Thoraka. W 1943 roku wmurowano już nawet kamień węgielny, i to w obecności samego Alberta Forstera, namiestnika Okręgu Rzeszy Gdańsk-Prusy Zachodnie (Reichsgau Danzig-Westpreussen). Ale rok 1943, rok Stalingradu, nie był już rokiem sztuki „Trzeciej Rzeszy”, lecz godziną jej sromotnej klęski, pomysł więc zarzucono.

Pomnik Kopernika w Toruniu to tylko przykład ekspansji narodowosocjalistycznej sztuki. Jeden z wielu. Ciekawostką dużo większego formatu jest fakt, że w Polsce mógł stanąć pomnik samego Hitlera. Zresztą nie byle gdzie, bo w Warszawie i to za sprawą polskiego dyplomaty. Historia ta wiąże z osobliwym wątkiem polskiej myśli politycznej, czyli fantastycznym pomysłem wysłania Żydów na Madagaskar. W 1936 roku ówczesny minister spraw zagranicznych Józef Beck prowadził nawet rozmowy z rządem francuskim na temat jego realizacji. Przedsięwzięcie to okazało się jednak technicznie kłopotliwe, dlatego też odłożono je *ad acta*. Idea ta ożyła dwa lata później, podczas spotkania ambasadora Józefa Lipskiego z Hitlerem. Ten ostatni w trakcie dwugodzinnej, ciepłej wręcz rozmowy stwierdził, że wizja Żydów na Madagaskarze nie jest wcale taka głupia. Po czym Lipski, w depeszy do Becka, napisał, że gdyby „Führer” wziął tę sprawę w swoje ręce, to on wystawiłby mu „piękny pomnik” w Warszawie<sup>16</sup>. Ciekawe, czy miał już pomysł na inskrypcję, albo czy miałby to być pomnik germańsko-klasyczny czy polsko-nowoczesny?

– „W słowie «nowoczesność» (*modern*) – mówił dalej Hitler – leżą już przyczyny klęski tych, którzy za tym głupstwem podążają. Takie czasy, niestety. Tego, co człowiek dziś na sobie nosi, nie ocenia się już według miary piękna, lecz według mody, i tak traktuje się starych mistrzów”.

Cóż Hitler wiedział o starych mistrzach? Cóż wiedział o nowoczesności? Czyżby, nazywając ją w 1937 roku „głupstwem”, zapomniał, że jego własna ideologia miała być synonimem nowoczesności, że to właśnie „pragnienie unowocześnienia” przyciągało do faszyzmu najtęższe umysły? Owszem, pojęcie nowoczesności jest bardzo szerokie, już Baudelaire, uważając nowoczesność za „sprawę wyobraźni”, mówiąc, że to ona właśnie „tworzy świat nowy i doznanie nowości”, nie miał na myśli tylko sztuki. On też powołał do życia „nowoczesnego człowieka”, którym jest przede wszystkim ten, kto siłą swojej wyobraźni postrzega rzeczy w całkiem nowych związkach. Do tej myśli, do pozytywnie rozumianej nowoczesności, nawiąże między innymi Brzozowski. „Człowiek nowoczesny rodzi się w Europie – oznajmia w *Legendzie Młodej Polski* – choć o tym świat wątpiących Piłatów, obłudnie posągowych Aureliuszów, zmieniających całe życie gatunku w jakąś krwawą krotoczwilę [...] zdaje się nie wiedzieć”. Cóż więc powinno się wiedzieć? To, że „musimy nauczyć się Europę szczerze i do głębi kochać, rozumieć to, czego ona sama nie rozumie, zrosnąć się z nią nierozzerwalnie tą miłością i zrozumieniem. Tak bowiem będzie działać na nas w naszym duchowym życiu Europa, jak my ją pojąć zdołamy”. To nowoczesność *anno domini* 1909, nowoczesność aktualna do dziś. Jest tu nawet coś o pięknie, Brzozowski uważa, że „piękno wytwarzane jest przez zbiorowość ludzką (... ale) Gdy szuka się niezależnego od życia piękna, gdy szuka się go poza życiem – znaczy to, że się nie znajduje wartościowych form w samym życiu”<sup>17</sup>.

Cóż więc „Führer” rozumiał przez „nowoczesność”? Nic szczególnego, jego myśl to tylko populistyczna interpretacja nowoczesności jako przemijającego głupstwa. To echo żartów Nietzschego, „Bardzo nowoczesny, nieprawdaż? – ironizował filozof. – Nader paryski! [...] Zawsze o krok od szpitala!”<sup>18</sup>. Ciekawe, że ten zgryźliwy ton przetrwa całe epoki, w latach sześćdziesiątych XX wieku, o niektórych artystach też mówiono: „niby malarz, a właściwie «nowoczesny»”, nowoczesność wzięta jest tu w ironiczny cudzysłów – niby ironiczny, a właściwie druzgoczący<sup>19</sup>.

– „Prawdziwa sztuka – mówił dalej jej wyznawca – jest i pozostanie osiągnięciem wiecznym, to znaczy, nie podlega ona sezonowemu wartościowaniu rodem z krawieckiego atelier, ponieważ swą godność zawdzięcza wywodzącemu się z najgłębszych pokładów narodu, nieśmiertelnemu objawieniu. To całkiem zrozumiałe, że te wszystkie małe duchy, stojąc w obliczu olbrzymów, prawdziwych twórców i nosicieli ludzkiej kultury, czują ulgę, gdy ktoś ich od tych Tytanów uwolni”.

Chęć nadania sztuce rangi wieczności nie jest zamiarem, który należy bezwzględnie potępiać. W zasadzie to bardzo szlachetna idea, przy czym Hitler z jednej strony wzywa do klarowności, z drugiej, odwołuje się do bliżej niekreślonych, nieśmiertelnych objawień, niewzruszonych praw – praw olbrzymów

i Tytanów. To kolejna odsłona jego *nagiej duszy*, specyficzny, napędzany wiarą w ciemne moce, stan umysłu dogmatycznego konserwatysty, a zarazem wyrazisty obraz sztuki jako magicznego pojemnika świętości. Jego pogarda dla zmienności i różnorodności to nie tyle wyraz estetycznego zgorznienia, co realne i bardzo bolesne odczucie profanacji. Odczucie, które dopada prawdziwie wierzącego, gdy zmusza się go, by udowadniał egzystencję Boga, by wartość irracjonalną sprowadzał na poziom racjonalny. To koszmarna wizja desakralizacji boskości. Oto dlaczego Hitler gardzi takimi pojęciami, jak „artystyczne kierunki”, dlaczego nie mówi o „prądach”, „stylach”, lecz o nieśmiertelnym, dostępnym tylko „lepszemu rasie” objawieniu. Owszem, mówiło się wówczas o „woli sztuki” (*Kunstwollen*), pojęciu Aloisa Riegla, który ulegając czarowi słów „wola” i „moc”, otworzył wrota różnym spekulacjom. Ale czym w ogóle jest „wola”? „Wola zda mi się przede wszystkim czemś bardziej złożonym – pisał Nietzsche w *Poza dobrem i złem* – czemś, co tylko jako słowo jest jednością – i właśnie w tym jednym słowie tkwi przesąd ludowy”<sup>20</sup>. Niestety, przesądów będzie znacznie więcej, o ile bowiem dla Nietzschego „wola” pozostawała *czemś bardziej złożonym*, to dla myślicieli mniejszego kalibru – „małych duchów”, mówiąc słowami Hitlera – zdawała się być *czemś* nad wyraz *prostym*.

Na czym w ogóle polega artystyczna nieśmiertelność? „Wielką sztuką jest tylko to, co godzi nas z życiem – na tym polega nieśmiertelność sztuki”, odpowiadał Jarosław Iwaszkiewicz. Podobnie pojmował to Kandinsky. Ojciec abstrakcji nie mówi co prawda o „woli sztuki”, w *Über das geistige in der Kunst* wprowadza jednak termin pokrewny, uważa, że jej początkiem jest „wewnętrzna konieczność” (*innere Notwendigkeit*), to znaczy niezależny od przestrzeni i czasu pierwiastek twórczej natury człowieka. Prawdziwa sztuka wyłania się z „wewnętrznej konieczności”, przekonuje artysta, nawołując jednocześnie, by porzucić metaforyczne przedstawianie rzeczy w ich przeróżnych wariantach i dążyć do „sztuki absolutnej” (abstrakcyjnej). Wątpliwe, by Hitler w ogóle czytał Kandinsky’ego, a szkoda, ponieważ tam właśnie znalazłby odpowiedź na pytanie: „kiedy i dlaczego sztuka przestaje być sztuką?”. Ten straszny los spotyka każde działanie pozbawione odkrywczego pierwiastka – przekonywał wielki Rosjanin – sztuka, która nie ma „potencji przyszłości” (*Potenzen der Zukunft*) jest „sztuką wykastrowaną” (*eine kastrierte Kunst*)<sup>21</sup>.

– „Im mniej było umiejętności w tym znęcaniu się nad sztuką – mówił Hitler, odpowiadając jakby na podobne zarzuty – tym większy był wystudiowany leksykon haseł i frazesów. Znamy to! [...]”.

Jasne, że znamy, „psychopatom człowiek normalny wydaje się naiwnym i przemądrzałym wyznawcą trudno zrozumiałych teorii – pisze Łobaczewski – od tego nie jest już daleko do uznania go za nienormalnego. Kiedy tacy ludzie zdobywają władzę i dobrobyt stają się skłonni do uznania siebie za kryterium

normalności, a tym samym ludzi normalnych za wadliwych<sup>22</sup>. Ta reguła objawi się następnego dnia, na wystawie „Sztuka wynaturzona”. Ale człowiek, który burzy się przeciwko zdegenerowanemu systemowi władzy, sam musi zostać uznany za zdegenerowanego – dodaje polski uczyony – ponieważ „wynika to z natury patokracji”.

– „Tym żalosnym blagierom (*kläglichen Kunstschwadronen*) – skarży się dalej Hitler – wciąż na nowo udawało się wykorzystać [...] niepewność tych, którzy wzbogacili się szybko i bezboleśnie, nie zdążywszy nawet nauczyć się jak oceniać dzieła sztuki”.

„Nieomylny Führer” nie musiał się niczego uczyć – on wszystko wiedział. Uważał więc, że ma prawo piętnować estetyczne i finansowe oszustwa twórców i mecenasów sztuki nowoczesnej, wskazywać, kto jest subtelnym znawcą, a kto nieokrzesanym ignorantem. Przy czym zgryźliwa uwaga o szybkim i bezbolesnym wzbogaceniu się przywodzi na myśl nie tyle praktyki awangardy, co dziwaczną metamorfozę, jaka nastąpiła w postrzeganiu sztuki „Trzeciej Rzeszy”. O ile na początku uważano, że jest proklamacją „prostego życia”, „sztuką dla ludu”, o tyle później, im bardziej krzepła nowa władza, a jej reprezentanci żyli dostatniej, stawała się pożądanym przedmiotem zbytku. Berthold Hinz określił to mianem „odrotu faszystowskich elit od społeczeństwa”. Zjawisko to odzwierciedlają zresztą narodowosocjalistyczne czasopisma o sztuce. Wystarczy przejrzeć kilka numerów, by dostrzec, że w tych wcześniejszych pod reprodukcją widnieje na ogół: „w posiadaniu narodu” (*Volksbesitz*), ale już później coraz częściej pojawia się napis „w posiadaniu Führera” (*Im Besitz des Führers*), Göringa, Goebbelsa czy też innego partyjnego notabla. Poza tym, wydać miliony „na przegraną bitwę Defreggera z Cézanne’em” to hojność iście królewska, a zarazem granicząca z absurdem, zauważy Bloch<sup>23</sup>.

„Sztuka i pieniądze w czasach Trzeciej Rzeszy” to absurd sam w sobie, bo któż doszedł wówczas do majątku, zwłaszcza *szybko i bezboleśnie*? Na to pytanie mogli odpowiedzieć tylko ci, którzy długo i boleśnie odczuwać będą jego utratę.

Dyktator był rozrzutny, ale stojąc na trybunie w sercu swego architektonicznego cudu, nie wiedział jeszcze, że już wkrótce sprowadzi państwo na skraj bankructwa. Dowie się o tym za rok, w listopadzie 1938 roku zakomunikuje mu to Ministerstwo Finansów. Wówczas powstanie ustawa „Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben”, dająca początek praktyce „aryzacji” (*Arisierung*), czyli konfiskaty majątku Żydów – domów, mieszkań, sklepów, warsztatów, jak też większych lub mniejszych firm – na rzecz państwa, albo „przekazywania” go w ręce „Aryjczyków”. W latach 1938–1939 około dziesięć procent budżetu Rzeszy pochodzić będzie z tego właśnie procederu. Do 1939 roku ze 100 000 żydowskich firm 40 000 pozostanie w rękach prawowitych właścicieli, a później już żadna. Kiedy w październiku 1938 roku

zdesperowany 17-letni Herschel Grynszpan zastrzelił w Paryżu niemieckiego dyplomata, narodowi socjaliści zamienią dzień w „Noc Pogromu” (*Pogromnacht* albo *Reichskristallnacht*). Wówczas to w całych Niemczech zapłonęły synagogi, a w „spontanicznym” akcie zemsty zginęły setki ludzi. Żydzi zmuszeni zostali do zapłacenia „haraczu” (*Busszahlung*), który „podreperuje” hitlerowską kasę sumą miliarda Reichsmarek (dziś około 10 miliardów euro).

Cóż za genialny pomysł! Taki sam zresztą jak „Führermuseum”, które odślania kolejną metamorfozę w artystyczno-militarnym łonie hitlerowskich Niemiec – przejścia narodowosocjalistycznej elity od zakupów do rabunku.

– „Z historii naszego narodu wiemy, że składa się on z różnych ras – zakomunikował Hitler, przechodząc na swoje ulubione poletko – z biegiem stuleci, dzięki pewnemu rasowemu załączkowi (*Rassenkern*) ukształtowały się one w to, co widzimy dziś. [...] Ten rodzaj narodowości warunkuje wielostronność naszego kulturowego rozwoju, ale też sprawia, że łączy nas naturalne pokrewieństwo z i innymi narodami i kulturami europejskiej rodziny, które też noszą w sobie ten załączek”.

Hitler, mówiąc o *europejskiej rodzinie*, nie omieszkiał dodać, kto jest jej głową, ale też, że pokrewieństwo z najbardziej twórczymi narodami nie jest wcale szczytem możliwości niemieckiego narodu.

– „... w narodzie niemieckim widzimy wykształcony rezultat końcowy (*he-rausbildende Endresultat*) tego historycznego rozwoju rasy – stwierdził Hitler, wiedząc, że zarzutami megalomanii nie musi się już przejmować – życzymy więc sobie sztuki, która byłaby tego odzwierciedleniem...”

Łatwo powiedzieć. Ale czy w ogóle narodził się artysta, który potrafiłby odzwierciedlić tak fantastyczne zjawisko? Czy istnieje tak szlachetna materia, która byłaby godna to uwiecznić? Albo pytanie zasadnicze: dlaczego sztuka, którą wydał z siebie ów „końcowy rezultat rozwoju człowieka”, była tak nieludzka i wsteczna, choć przede wszystkim moralnie wątpliwa?

Po Rousseau niektórych teoretyków kusiło stwierdzenie, że wszelkie niemoralne systemy miały taką sztukę, na jaką zasługiwały, zakładali wręcz, że niemoralność karana jest umyślową ciasnotą i artystycznym wyjałowieniem. Takie ujęcie „sprawiałoby dużą satysfakcję” – pisze Arnold Hauser – można by nawet sformułować jakiegoś „socjologiczne prawo”, ale – niestety – nie zawsze odpowiada to prawdzie. Były okresy, „kiedy przewadze niezbyt sympatycznego typu społecznego towarzyszył zły smak i brak oryginalności w sztuce; lecz obok tej sztuki podrzędnej powstało również wiele dzieł wartościowych”<sup>24</sup>. I tak, w XIX wieku obok Feuilleta pisał Flaubert, a obok Bouguereau i Baudry malowali artyści tej rangi, co Delacroix i Courbet. Nie mówiąc już o epokach, kiedy to „najsroższy despotyzm lub najbardziej nietolerancyjna dyktatura duchowa nie tylko nie przeszkadzały twórczości największych artystów, ale nawet stwarzały warunki życia,

w których artysta zdawał się nie cierpieć wcale, a już z pewnością nie bardziej, niż w swoim wyobrażeniu cierpi obecnie pod naciskiem nawet bardzo liberalnej formy rządu. Czyż nie dowodzi to – pyta Hauser – że uwarunkowania wartości w sztuce leżą poza alternatywą politycznej wolności i niewoli?”<sup>25</sup>. Jak najbardziej, nawet klasyczna sztuka grecka miała tylko luźny związek z ludem, a prawie żadnego z demokracją. Słowem, sztukę zawsze wykorzystywano w interesach, była więc nie tyle narzędziem naprawy obyczajów, co wywierania wpływu.

Dlaczego więc powstało coś tak jałowego, jak sztuka „Trzeciej Rzeszy”? Dlatego, że to „coś” było nie tyle dziełem „końcowego rezultatu rozwoju rasy”, co kolektywnym tworem gabinetu miernot – miernot najwyższej rangi. Mimo to, nazajutrz „Frankfurter Zeitung” napisze, że „Führer w swojej mowie, sięgając po broń ironii (!?) i filozoficznej dysputy (!?), wyznaczył nowe artystyczne wzorce”. Na co Bloch, pytając, dlaczego hitlerowska świątynia sztuki nie zapadła się ze wstydu pod ziemię?”, zaproponował kolejny temat filozoficznej rozprawy: „Pacykarz i Grecja”, temat równie wspaniały, godny, „godny Nobla”<sup>26</sup>. Ale Bloch był nie tylko krytykiem sztuki, lecz również Żydem, a Żydzi...

– „Żydzi dobrze wiedzieli, jak wykorzystać prasę – wyjaśniał Hitler – i z pomocą tak zwanych krytyków sztuki udało im się wypaczyć zarówno istotę i zadania sztuki, jak też zniszczyć zdrowy rozsądek”.

Zdrowy rozsądek podpowiada, że ci, którzy roztrząsają problemy wiecznego piękna, tak samo jak sztuki, potrzebują godnego siebie przeciwnika – wiecznego wroga. A któż bardziej się do tego nadawał niż ten, który sam *zgubił śmierć* i błądzi w nieskończoność, skazany na wieczne oczekiwanie końca świata, któż bardziej się do tego nadawał niż *Żyd, Wieczny Tułacz* (Ahaswerus, Aswerus). Ten, który w drodze Golgotę znieważył brata swego w krwi Chrystusa, a ten rzekł mu: *Idę jak jest zapisane, niebawem odpocznę, ale ty będziesz wędrował aż do mojego powrotu* (Jan, 18, 22–23). O *wiecznym Żydzie* pisano już w średniowieczu, wspomina go książkę poetów Goethe i hrabia *Rękopisów* Potocki, twarz *wiecznego Żyda* błądzi po wielkich dziełach, zakamarkach przesądów i bezdrożach obsesji. „Żyd u Hitlera jest wszechobecny i za wszystko odpowiedzialny – pisze Bullock – za nową sztukę, muzykę i literaturę, za pornografię i prostytutkę, za socjalizm i kapitalizm, choć szczególnie za jęgo własne niepowodzenia”<sup>27</sup>.

– „Ich (Żydów) zdaniem, nigdy nie było sztuki narodów czy ras, lecz tylko sztuka swojego czasu (*jeweils eine Kunst der Zeiten*)”.

Refleksja nad czasem to wyraz osobistej tragedii Hitlera, wszystko wskazuje bowiem na to, że nieustraszony „wódz” bał się czasu. Stąd też obsesja wieczności. Nie śnił co prawda (niczym faraon) o jakiejś formie cielesnej nieśmiertelności, ludzi o pewnej (lękowej) konstrukcji psychicznej, czas (czasami) przeraża. „Czas może być konstruktorem, ale też destrukctorem – wyjaśniał Roman Ingarden – gdy mamy odwagę przebić się w ciemność przyszłości i rozjaśnić ją własnym



planem aktywności, wówczas czas jest konstruktywny, modelujemy przyszłość, jesteśmy jej twórcami, czas taki nas cieszy, a nie przeraża, nie jest naszym wrogiem, ale przyjacielem. Natomiast gdy stajemy bezradni wobec mroku nieznanego, [...] gdy z jego ciemności wyłaniają się potwory śmierci i katastrofy, wówczas jest on czasem wrogiem, czasem destrukcyjnym, który nas bezlitośnie pożera i niszczy”<sup>28</sup>.

– „Według ich teorii – mówił dalej Hitler z trybuny – to nie Grecy stworzyli grecką sztukę, lecz umożliwił to określony czas, którego była wyrazem (*eine bestimmte Zeit hat sie als deren Ausdruck entstehen lassen*). [...] Podobnie jak sztuka późniejszych epok nie była, ich zdaniem, dziełem Arabów, Niemców, Włochów, Francuzów i tak dalej, lecz zjawiskiem uwarunkowanym czasem. Dlatego też twierdzili, że nie ma sztuki niemieckiej, francuskiej, japońskiej albo chińskiej, lecz tylko «nowoczesna». [...] I gdyby to nie było takie smutne, to można by powiedzieć, że jest śmieszne”.

Gdyby to nie było takie śmieszne, to można by powiedzieć, że jest smutne. Sztuka jest bowiem funkcją czasu, a artysta jego receptorem. Co więcej, do artysty „fala czasu dociera szerzej i szybciej niż do innych”, twierdzą znawcy przedmiotu, oto dlaczego na przykład miewają oni wieszczę sny<sup>29</sup>. Najśmieszniejsze jest jednak to, że znaczenia i wartości sztuki innych narodów żaden z potępianych przez Hitlera artystów nie umniejszał – wręcz przeciwnie – świadomość ta była inspiracją, podniecią, budziła w nich „chciwość odkrywców lub narkomanów”, jak nazwał to Malraux. Tę chciwość budziła zresztą tak samo tradycja obca, egzotyczna, jak i własna, a więc narodowa. Picassa inspirował *corrida* i Velázquez, artyści z kręgu „Die Brücke” nawiązują do rodzimego gotyku, a Kandinsky do sztuki ludowej Rosji. Nikomu nie chodziło więc o ślepe odcinanie się od tradycji, lecz o ożywianie jej w nowej formie i w nowych... no właśnie... w nowych czasach. Zresztą, mówiąc o tradycji, należy wspomnieć, że tradycją sztuki europejskiej była też potrzeba odnowy. Nawet obrazoburcze hasła Marinettiego były echem tej tradycji. Jego wezwanie „spalić Luwr!” to tylko nawiązanie do wezwań „statecznego Cézanne’a” i „dobrotliwego Pissarra”, którzy Luwr chcieli spalić już przed nim?<sup>30</sup> Ale ryba jest więźniem akwarium, przypominał Malraux, dlatego też do pewnej europejskiej tradycji nawiązywał również Hitler – do wielkiej tradycji upadków rozumu i człowieczeństwa – oto dlaczego nawet fanatyczni futuryści palili Luwr na papierze manifestów, a cerkwie w stalinowskiej Rosji i synagogi w „Trzeciej Rzeszy” trawiły już całkiem realne płomienie.

Czym zresztą jest „narodowa sztuka”, dzieło Arabów, Niemców, Francuzów Włochów? Już wówczas było jasne, że jest to sztuka, która wyrasta w obrębie określonej społeczności, z tym że o jej narodowych cechach nie decydują ani rasa, ani krajobraz, ani klimat, jako że ostatecznym kryterium sztuki danego narodu jest forma. Tylko forma jest „manifestacją kultury, jako pewnej całości,

widomą oznaką jej jedności”, a tym samym projekcją kolektywnego myślenia i odczuwania<sup>31</sup>. Co dotyczy też „stylu narodowego”, którego nie można ani wymyślić, ani komukolwiek przypisać, a już nigdy narzucić siłą. Styl jest bowiem wypadkową niemożliwych do ustalenia przyczynowo-skutkowych związków.

– „To żydowska teoria – uważał Hitler – [...] zatruwanie zdrowej kultury i naszego artystycznego odczuwania”.

Cóż jeszcze można powiedzieć o hitlerowskim antysemityzmie, co nie zostało już powiedziane? Być może wspomnieć Freuda, po Einsteinie największego chyba reprezentanta „żydowskich teorii”, wspomnieć zjawisko, które można by określić mianem „paradoksu Freuda”. Bowiem – po pierwsze wielki psychoanalityk nie dostrzegł destrukcyjnej mocy narodowego socjalizmu, na Hitlera patrzył z ojcowskim wręcz pobłażaniem – a po drugie, do sztuki nowoczesnej odnosił się (mówiąc delikatnie) z wielkim dystansem. Ale to tylko tak na marginesie, ponieważ istotą tego paradoksu jest to, że na sztuce – mimo to – odcisnął niezatarte piętno – a dzięki teoriom stało się możliwe dotarcie do duszy zbrodniarza. Co więcej, twórca psychoanalizy, niestrudzony badacz mroków ludzkiej duszy, sam był artystą – artystą wręcz awangardowym, jako że niewiele było naukowych teorii, wobec których uwolniony został tak potężny, a zarazem nieskuteczny arsenał argumentów, jak przeciwko psychoanalizie i sztuce nowoczesnej. Niewiele teorii rozwijało się też w sposób równie spontaniczny i pozaakademicki, zdobywając się przy tym „na tak śmiałą dramaturgicznie koncepcję losu człowieka – śmiałą, ale nie beztroską”<sup>32</sup>. Czy teorii wiedeńskiego uczonego nie napotykał ten sam opór, co teorii Kandinsky’ego lub Malewicza? „Niektórzy uczeni owych czasów inspirowani przez ewolucjonizm skłonni byli nawet zaakceptować pogląd, że w człowieku tkwią jakieś atawizmy popędowe, które – podobnie jak owłosienie czy kość ogonowa – przypominają o jego pochodzeniu. One chyba są, ale ujawnienie ich istnienia jest zbyt ciężkie i nie przystoi człowiekowi kulturalnemu. To już raczej artyści oraz co bardziej niezrównoważeni emocjonalnie filozofowie mogą sobie pozwolić na głoszenie koncepcji podwójnej natury człowieka, zdominowanej przez chęć, lęk lub agresję. Natomiast lekarz...”<sup>33</sup>. Lub narodowy socjalista? Ci ostatni, jak wiadomo, książki Freuda palili na stosach, a szkoda, bo tam właśnie wyczytać mogli, dlaczego to robią? Albo *Dlaczego wojna?* – tytuł i motyw przewodni korespondencji Freuda z Einsteinem, którą uczeni prowadzili w roku 1933. Czy ich „żydowskie teorie” nie odmieniły epoki?

– „...tylko bojownicy kształtować mogą nową epokę – wzywał Hitler – wprowadzać naprawdę twórcze, porywające naród, a przez to mające wpływ na historię, zjawiska”.

Hitler zagrzewa naród do boju o nową sztukę i nową historię. Symbolem tego apelu może być *Niosący sztandar* (*Der Bannerträger*, 1934–1936), dzieło Huberta Lanzingera, czyli portret „Führera” jako rycerza w zbroi. To jedno z niewielu dzieł

sztuki „Trzeciej Rzeszy”, które przejdzie do historii malarstwa. Obraz Lanzingera zapisze się pod hasłem: „prototyp niezamierzonej karykatury”.

Ale czy karykaturą nie była cała „Wielka wystawa sztuki niemieckiej”? Nie tylko karykaturą. Był to również dowód na to, że fanatyczne hasła łatwiej wygłaszać z trybuny, niż wykuć je w marmurze lub namalować na płótnie. Na tej z 1937 roku nie było jeszcze krystalicznie czystych wezwań do boju. Pojawią się później. Wraz z wojną. A wojna, jak wiadomo, *nie jest rzeczą zwyczajną dla malarza i poety*, o czym z pewnością wiedział Goya, tworząc swój wstrząsający cykl *Okropności wojny (Desastres de la Guerra)*. I gdyby przyszło (komukolwiek do głowy) pouczać malarzy Hitlera, to właśnie wojna oznaczać mogła pretekst do zajęcia się tym, czego do tej pory usiłowano unikać – realnym ludzkim nieszczęściem. Cóż jednak objawią artyści „Trzeciej Rzeszy”? Okropności wojny? Ależ skąd, tylko okropności malarstwa! Owszem, XX-wieczna wojna utraciła wszelki idealistyczny wymiar – wymiar szlachetnej przygody – wiadomo jednak, że nawet największa tragedia może być artystyczną inspiracją. Batalistyczne malarstwo „Trzeciej Rzeszy” udowodni, że artystom służącym złej sprawie trudno wyjść poza przekładanie terroru na język mitów, a tym samym konserwowanie podstaw trwania dyktatury. W wyjąłowionym z człowieczeństwa malarstwie „Trzeciej Rzeszy” wojna jest ostatnią szansą – wojna to *Ostatni granat*, głosi tytuł obrazu Elka Ebera. Osobiste tragedie żołnierzy przyodziewa się w szaty męczeństwa i tragicznej śmierci. Nie jest to malarstwo, które oddaje atmosferę wojny, lecz to, czym nasycono je od samego początku – atmosferę kasyna. Sumą tego militarnego trendu, a zarazem jego najbardziej reprezentatywnym obrazem mogą być freski Franza Eichhorsta, które w 1938 roku ozdobią ściany sali posiedzeń ratusza Schöneberg w Berlinie. Nie ma jeszcze wojny, ale hitlerowska prasa już świętuje to malowidło jako „obraz niezłomnej siły armii” i wezwanie do „pracy na froncie”. To „dzieło sztuki wszechczasów”, powie Goebbels ze łzami w oczach, to „oblicze młodych Niemiec”. W rzeczywistości był to tylko propagandowy pean, twór potwierdzający, że sztuka despotów jest wyrazem „duchowego poddaństwa”<sup>34</sup>.

– „Nawet gdyby ta budowa pozostała jedyną rzeczą, jaką zrobiłem w moim życiu – mówił Hitler, rozglądając się po swoim okazałym gmachu – to dla sztuki niemieckiej uczyniłem więcej niż ci wszyscy śmieszni żydowscy skrybenci (*Skribenten*) i mali artystyczni kleksiarze (*Kunstkleckser*) [...]. Nikt jeszcze w przeznaczaniu środków na ten cel nie był tak wspaniałomyślny, jak narodowosocjalistyczne Niemcy”.

Mocno powiedziane, mocno i poniekąd słusznie, Hitler był rozrzutny – wiadomo – i gdyby nazajutrz zmarł, albo padł ofiarą jednego z licznych zamachów, to (być może) przeszedłby do historii jako kontrowersyjny, lecz – mimo wszystko – oryginalny polityk, do historii sztuki przeszedłby jednak – od razu – jako wielkie, największe z możliwych nieszczęście. Hitler żył będzie jeszcze osiem lat. Pozosta-

wi po sobie żniwo śmierci i doszczętnie zniszczone kraje. Kraje, w których jeszcze długo opłakiwać się będzie zarówno ludzi, jak i zburzone miasta, zdewastowane zabytki, spustoszone galerie i rozkradzione muzea. Kiedy Bramante, architekt włoskiego renesansu, rozebrał stare rzymskie świątynie – czyniąc w ten sposób miejsce pod bazylikę Św. Piotra – lud nie nazywał go już *maestro Bramante*, lecz *Ruinante*. Na jaki przydomek zasłużył sobie Hitler, mistrz totalnej destrukcji? Nie ma takiego określenia, nie sposób ująć tego w słowach. Można tylko oskarżać. „Warszawa oskarża”, to tytuł wystawy Muzeum Narodowego z maja 1945 roku, a oskarżać będzie nie tylko stolica Polski. Ostatnie zniszczone muzeum, berlińskie Neue Museum, odrodzi się dopiero w 2009 roku – siedemdziesiąt lat po wojnie! To prawie wiek, to prawie... wieczność.

„Trzeciej Rzeszy nie udało się stworzyć żadnego dzieła sztuki – napisze Adorno w *Minima Moralia* – żadnej myślowej konstrukcji”<sup>35</sup>. Nawet w swojej ulubionej dziedzinie, jaką była architektura, Hitler nie stworzył nic, co mianem „architektury” można by określić. A plany były wielkie, strasznie wielkie i wielce straszne. Po obejrzeniu wystawy „Wartopia”, cyfrowej rekonstrukcji planów z Hitlera dotyczących przebudowy Warszawy, dziennikarka jednej z gazet napisze: to „coś, co określić można jako podmiasto. To osiedle wokół stacji kolejowej, osada na rubieżach, obóz wojskowy, albo po prostu obóz. Wirtualne zejście na poziom chodnika jest mocnym doświadczeniem – nagle jestem w obozie [...] urbanistyczny ład i przestrzenna harmonia. To idealne miasto”<sup>36</sup>.

Czy ten scenariusz dostrzegalny był już w 1937 roku? Jak najbardziej, był to przecież rok „śmielszych zamierzeń”, Hitler już myślał o wojnie, z niecierpliwością oczekiwał chwili, by zaprowadzić swój *urbanistyczny ład i przestrzenną harmonię*, by na gruzach europejskich miast stworzyć fundament nowej „niemieckiej” kultury.

– „Nie zbudowaliśmy tej świątyni dla tak zwanej moderny czy międzynarodowej sztuki roku 1937, 40, 50 albo 60, lecz dla narodu niemieckiego i jego wiecznej, prawdziwie niemieckiej sztuki” – oznajmił uroczyście Hitler, spoglądając jakby w przyszłość.

Jak wyglądałaby ta przyszłość, jak wyglądałaby sztuka, gdyby Hitler wygrał wojnę? Sztuka roku 50 albo 60 byłaby zaklętym w kamień patosem, ziemię opasałaby „architektura pomników wojennej sławy i chwały”. Takie były plany, i gdyby Hitler zwyciężył, nic i nikt nie powstrzymałby go od ich realizacji. Nikt nie pytałby też, dlaczego w swoich monstualnych projektach sławi śmierć własnych bohaterów, a przemilcza śmierć pomordowanych. Tam, gdzie *memento* łączy się z *decorum*, „śmierć jest wymysłem” – jak mówił markiz de Sade – śmierci nie ma, „istnieje tylko w sposób obrazowy, jako przenośnia, i nie ma żadnych cech realności”<sup>37</sup>. W hitlerowskim uniwersum śmierci jest ona przywilejem, dlatego też śmierci ofiar nie ma, ta śmierć jest amputowana. Do odwiecznej sentencji

*memento ilius – pamiętaj o nich* – Hitler dopisuje własnoręcznie kolejną strofę: *i zapomnij o tamtych*.

Gdyby Hitler wygrał wojnę, z pewnością budowałby też zwykłe domy, osady na rubieżach, podmiasta, miasta, a nawet „idealne miasta”, łączące urbanistyczny ład z przestrzenną harmonią, lecz wszystko to, niczym mroczna sceneria jakiegoś filmu *science-fiction*, żyłoby w cieniu owej makabrycznej architektury. Ale rzeczywistość to nie film, historia uczy, że pomniki oprawców wznoszone na grobach ofiar – *pieczęcie popelnionego występku* – prędzej czy później ulegają degradacji. Architektura ta stałaby się (dosłownie i w przenośni) nowym wcieleniem „złego cmentarza”.

Cóż to był za „cmentarz? Otóż, gdzieś pod koniec XVI i XVII wieku zaczęły budzić niepokój, ale też zainteresowanie lekarzy i urzędników, zjawiska zachodzące na cmentarzach. Chodziło o „odgłosy z grobów, dziś uważane przez nas za wybuchy gazów towarzyszące procesom rozkładu. Zrazu sądzono, że są to nadprzyrodzone ostrzeżenia. W grobie Sylwestra II – pisze Ariés w opowieści o *Człowieku i śmierci* (1977) – rozlegał się trzask kości (*ossa crepitare*), ilekroć umrzeć miał kolejny papież. W Czechach grobowy kamień pewnej świętej unosił się i opadał, gdy groziła zaraza. Istniała mowa grobów, tak jak mowa snów<sup>38</sup>. Lekarzy niepokoiły te hałasy (*pulsatio, sonitus*), niepokoiły też opowieści „grabarzy, którzy słyszeli przenikliwe dźwięki, na przykład jakby syk gęsi, albo widywali, jak wokół kości tworzyły się masy piany i rozpryskiwały się zatruwając powietrze<sup>39</sup>. Co prawda ludzie bardziej światli dostrzegali wówczas zależność między cmentarzami a epidemiami zarazy, ale w tych czasach na świecie grasuje jeszcze szatan, latają czarownice, które pobierają ze zwłok składniki do mikstur i napojów, nawet trupy przyłapuje się „na pożeraniu własnego całunu i wydawaniu głosów podobnych do kwiku wieprzów<sup>40</sup>. Tak oto narodził się mit „złego cmentarza”. Wraz z nim ten święty skrawek ziemi nie był już zwykłym miejscem spoczynku, lecz przedsionkiem piekła. Tak wyglądałby też ten święty skrawek ziemi zwany Europą, tak wyglądałby Europa po sztuce i szaleństwie Hitlera.

– „W tej uroczystej chwili – powiedział „Führer”, kończąc swoją historyczną mowę – nie mam żadnego innego życzenia jak tylko to, by ten nowy gmach [...] jeszcze w następnych stuleciach objawiał narodowi niemieckiemu dzieła wielkich twórców, by nie tylko przyczynił się do sławy naszego miasta sztuki, ale też stał się symbolem honoru i pozycji narodu niemieckiego. Wielką wystawę sztuki niemieckiej roku 1937 uważam za otwartą!”.

## **Przyjdźcie, zobaczcicie! Osądzcie sami!**

---

---

Czasy były heroiczne, ci, którym po obejrzeniu „wielkiej wystawy” udzielił się stan estetycznej nirwany, być może czuli grunt pod nogami, tym jednak, którzy dostrzegli w niej bezmiar szaleństwa, zdawało się, że wszystkie drogi do przyszłości są raz na zawsze zamknięte. Dzień po „wielkiej duchowej uczcie”, która zakończyła się w operze przy dźwiękach wagnerowskiego *Tristana*, nadszedł czas na mały pokaz osobliwości pod tytułem „Sztuka wynaturzona”.

Dzień 19 lipca 1937 roku był dniem tak samo słonecznym, jak poprzedni, tylko nastrój był nieco inny. Wbrew zapewnieniom organizatorów, że „wystawiając tu tych zapomnianych (?) dziś faryzeuszów, nie chodzi nam o sensację – jak twierdził Willrich – lecz o to, by zdecydowani bojownicy, artyści i wychowawcy młodzieży wyrobili sobie jasny obraz tego, z czym należy walczyć”<sup>1</sup>. Wystawa „Sztuka wynaturzona”, jako rodzaj publicznej egzekucji, była wielką sensacją. Zapowiadał to już tekst informacyjnej ulotki:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                   |                  |                                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|------------------------------------|
| MALTRETOWANE PŁÓTNA –                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | DUCHOWY ROZKŁAD – | CHORE FANTAZJE – | PSYCHICZNIE CHORYCH NIEUDACZNIKÓW. |
| PRZEZ ŻYDOWSKIE KLIKI NAGRADZANE, PRZEZ ZDRADZIECKICH LITERATÓW UWIELBIANE. ÓTO PRODUKTY I PRO-<br>DUCENCI „SZTUKI”, NA KTÓRĄ MIEJSKIE I PAŃSTWOWE KASY ROZTRWONIŁY NIEGODNIE MILIONY Z NIEMIECKIEGO MAJĄTKU.<br>A DZIAŁO SIĘ TO W CZASACH, GDY PRAWDZIWI NIEMIECCY ARTYŚCI GŁODOWALI. TAMTO „PAŃSTWO” WYGLĄDAŁO TAK, JAK JEGO<br>„SZTUKA”. |                   |                  |                                    |
| PRZYJDŹCIE, ZOBACZCIE!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                   |                  | OSĄDŹCIE SAMI!                     |
| ODWIEDŹCIE WYSTAWĘ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                   |                  |                                    |
| <u>S Z T U K A W Y N A T U R Z O N A !</u>                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                   |                  |                                    |
| HOFGARTEN-ARKADEN GALERIESTRASSE. 4                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                   |                  |                                    |
| WSTĘP WOLNY.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                   |                  |                                    |
| DLA MŁODZIEŻY WZBRONIONY.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                   |                  |                                    |

Tego dnia ludzi przyciągała nie tyle sztuka, co jarmarczność samej imprezy, apel do specyfiki ludzkiej wrażliwości, stanu zawieszenia między ciekawością i odrazą. Tego samego, który towarzyszy wystawom narzędzi tortur lub zatopionych w formalinie preparatów. Na ten psychologiczno-estetyczny mechanizm zwrócił uwagę już Rosenkranz. Otóż przekonanie, że brzydota „wywoływać może przyjemność – zauważył filozof – zdaje się być tak samo pozbawione sensu, jak przypisywanie tego stanu chorobie albo złu, a jednak jest to możliwe”<sup>2</sup>. O intensywności tej obsesji świadczy choćby fakt, że przekroczy ona granice koniecznego – jak mogłoby się здаwać – wizualizmu. Okaze się, że artystów można *przywiązać* nie tylko do obrazów, ale też do niematerialnych dźwięków, oskarżyć o tworzenie „muzyki wynaturzonej”.

Rzecz to szczególna – nawet w tych szczególnych czasach. Już od 1935 roku, roku Bacha i Händla (Bach-Händel-Schütz-Jahr) wszystkie koncerty odbywały się za zgodą, pod patronatem i w imieniu NSDAP. Trzy lata później, w 125 rocznicę urodzin Wagnera, zacznie się wielka nagonka na muzyków. Między 22 a 29 maja 1938 roku wydział muzyki Reichskulturkammer zorganizuje w Düsseldorfie „Dni Muzyki Rzeszy” (Reichsmusiktage), które uświetni groteskowa impreza „Muzyka wynaturzona” (Entartete Musik). Czarny saksofonista z gwiazdą Dawida, jaki pojawił się na okolicznościowym plakacie, był aluzją do popularnej w latach dwudziestych opery Ernsta Kreneka *Jonny spielt auf*. Uroczyste otwarcie zaszczyli swoją obecnością i przemową sam Goebbels, a Richard Strauss skomponuje utwór pod tytułem *Festliches Vorspiel*. Impreza ta prowokuje oczywiście do pytania, czy można w ogóle stworzyć coś w rodzaju „zdrowej”, nazistowskiej muzyki, albo jak wyodrębnić jej odwrotność, to znaczy muzykę „wynaturzoną”?

Najmniejszym problemem było napiętnowanie człowieka, to znaczy ustalenie, kto jest zdegenerowanym muzykiem. W ten krąg włączono wszystkich artystów uprawiających muzykę o amerykańskich korzeniach – wówczas był to swing i jazz – oraz całą plejadę nowoczesnych („dodekafonicznych”), lewicowych albo po prostu żydowskich solistów, kompozytorów, dyrygentów, pedagogów i krytyków. Wśród nich znaleźli się między innymi Arnold Schönberg i jego uczeń Anton Webern, niezapomniany Kurt Weill, którego interpretować będą wszystkie wokalne sławy od Armstronga, poprzez Sinatrę, aż do The Doors i Stinga, jak też wielcy kompozytorzy, tacy jak Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Alban Berg albo Leo Fall, współtwórca (obok Franza Lehára i Oscara Strausa) „srebrnej epoki operetki” (Silbernen Operettenära). Uroczystość ta, na wyraźne życzenie Goebbelsa, miała być trwałym elementem kulturalnego pejzażu Düsseldorfu. Imprezę otworzyli tamtejszy Gauleiter Karl Florian oraz dyrektor Teatru Narodowego w Weimarze Hans Severus Ziegler. Goebbels, który zdawał sobie sprawę z trudności wyodrębnienia muzyki „zdrowej” i „wynaturzonej”, tłumaczył ten problem tak: „Wiem, że Dni Muzyki w Düsseldorfie to dopiero początek pewnego rozwoju.

Nowe rzeczy w sztuce nie powstają na komando. Zwłaszcza te, które wyrastają na gruncie naszych czasów. Pozwólmy więc młodemu wewnątrznie dojrzeć<sup>3</sup>.

Ten proces nigdy nastąpi. Dojrzeją jednak inne pomysły ministra, nie mniej absurdalne, czasami wręcz śmieszne, jako że Goebbels uważał się za człowieka niezwykle dowcipnego i niejednokrotnie dawał temu wyraz. Jednym z jego komicznych pomysłów – znakomitym przykładem poczucia humoru w czasach „Trzeciej Rzeszy” – będzie wielka wystawa pod tytułem „Das Sowjet-Paradies” (Sowiecki raj), którą zorganizuje w maju 1942 roku w berlińskim Lustgarten. Wystawa miała zresztą wzięcie, według oficjalnych danych 1,3 miliona ludzi przyszło pośmiać się z Sowietów. Ale, jako że w tym czasie nazistowski raj już tylko niewiele różnił się od tego sowieckiego, niejako w odpowiedzi, grupa przeciwników reżimu – z Harro Schulze-Boysenem i Fritzem Thielem na czele – rozrzuciła po Berlinie tysiące ulotek z ironicznym hasłem:

Wystawa stała  
Raj nazistów  
Wojna – Głód – Kłamstwo – Gestapo  
Jak długo jeszcze?

Niektórzy dowcipnisie przypłacą to życiem. Podobny los spotka członków podziemnej komunistycznej organizacji skupionej wokół Herberta Bauma, którzy wystawę szkalującą Sowietów po prostu podpalą. Straty w materiałach będą niewielkie, w ludziach już tak – 33 podpalaczy skazanych zostanie na śmierć.

Tym jednak, co w roku 1937 z pewnością wewnątrznie dojrzało, a nawet zakwitło, była idea wielkiej konfrontacji na polu sztuk plastycznych. Próbą generalną pokazu z 1937 roku była, nazywającą już sprawy po imieniu, wystawa „Sztuka wynaturzona” zainscenizowana rok wcześniej w „Białej Sali” tamtejszej dyrekcji policji. Wystawy na policji to rzadkość, a prawdziwą ciekawostką tej imprezy była okładka katalogu, na której sparafrazowano pracę El Lissitzy’ego pod tytułem *Czerwonym klinem bij białych* (1919). Tak czy owak, po tych pierwszych próbach i doświadczeniach sprawy nabrały jakby tempa. Profesor Adolf Ziegler, od 1936 roku prezes Reichskammer der Bildenden Künste (Izby Rzeszy do spraw Sztuk Plastycznych), zgodnie z wytycznymi Goebbelsa, powołał specjalną komisję, która w poszukiwaniu „upadłej sztuki” odwiedziła muzea w całym Niemczech<sup>4</sup>. Dzieł godzących w ideał „piękna aryjskiej rasy” nikt nie musiał szukać ze świecą. Tworzyli je artyści, których nazwiska były powszechnie znane i – długo – szanowane. Stąd też szok, jaki przeżywali niektórzy, dowiadując się, że znaleźli się na czarnej liście. Jeśli nawet ktoś nie znał nazwisk „wynaturzonych” artystów, to mógł je znaleźć w opracowaniach o sztuce nowoczesnej albo w popularnych czasopismach, na przykład w „Der Sturm”. Zresztą podział sztukę na „zdrową” i „chorą” nie opierał się



na jakichś wnikliwych analizach, jak wygląda „zdegenerowana” sztuka, każdy już wiedział. W tym kręgu znalazło się wszystko, co powstało przed rokiem 1933, i nie ważne już, czy były to niewinne pejzaże Augusta Macke, czy drapieżne obrazy Dix’a lub Grosza. Nawet stary Liebermann, który analizując twórczość van Gogha, sam sięgał po termin „wynaturzenie”, podzielił los malarza bez ucha.

Akcje konfiskaty prac przeznaczonych na wystawę „Entartete Kunst” – mimo iż były najzwyczajszą w świecie kradzieżą, którą „zalegalizowano” rok później ustawą z 31 maja 1938 – nie spotkały się z jakimś większym protestem. Może tylko Max Sauerlandt, ówczesny dyrektor hamburskiego Muzeum Sztuki i Rzemiosła, sformułował nie tyle protest, co pewną uniwersalną przestrożę: „Można zdjąć obrazy ze ściany, kiedy jednak na pustych hakach zawisną ich twórcy, ich dzieła mówić będą donośniej”<sup>5</sup>. Kogóż jednak w roku 1937 obchodziły podobne wezwania? Teraz doszła do głosu nie tylko spora grupa artystów tworzących w narodowosocjalistycznym duchu, lecz również ci, którzy napad na muzea uważali za odważny krok we właściwym kierunku. Artystyczna frustracja była już oficjalną linią partii, a ta prywatną linią Hitlera, który – nazywając muzea „frontem rozkładu” – wzywał do „generalnego ataku” na wszystkie placówki w Niemczech.

Wystawy „Sztuka wynaturzona” nie poprzedził żaden uroczysty pochód, otwarto ją w atmosferze powagi. „Spoczywa na nas smutny obowiązek pokazania narodowi niemieckiemu tego, co jeszcze nie tak dawno uważano za twórczość artystyczną – oświadczył Adolf Ziegler w krótkiej mowie inauguracyjnej – prezentację sztuki, która nigdy nie była jasnym wyrazem życia, lecz świadomą rezygnacją z tego, co z życiem się wiąże [...]. Z wielką radością powitaliśmy słowa Führera, że tego rodzaju artystycznym praktykom należy położyć kres. [...] Rozejrzyjcie się państwo sami, spójrzcie na te płody szaleństwa, na tę bezczelność, na ten dyletantyzm i wynaturzenie. [...] Moim zadaniem – podkreślał Ziegler – było zebranie dokumentów upadku i degeneracji sztuki, dlatego też odwiedziłem prawie wszystkie niemieckie muzea i przekonałem się, że zakupy, których dokonano w ciągu ostatnich lat, były ogromne. Byłem zszokowany tym, co tam zobaczyłem, tym, co jeszcze kilka dni temu ośmielano się pokazywać publicznie [...]. Gdyby kolej żelazna wzięła się za oczyszczanie niemieckich muzeów z tych śmieci, to na pewno zabrakłoby jej wagonów”<sup>6</sup>.

Wagonów w Niemczech nie zabraknie, choć nie będą one obsługiwać muzeów. Czy któryś ze zgromadzonych na otwarciu gości, tych upojonych pięknem, jakie spadło na Niemcy wraz z wiedeńskim akwarelistą, zdawał sobie sprawę, że sztuka, którą właśnie opluвано, dążyła do włączenia Niemiec w światowy obieg kultury, a narodowy socjalizm do utraty z nią wszelkiego kontaktu?

Swoją opinię o wystawie „Sztuka wynaturzona” wyraził również Hitler, który już wcześniej odwiedził ją z Goebbelsem. „Rozejrzałem się trochę wśród tych prac – stwierdził w tonie troski – i muszę przyznać, że oko pewnych ludzi każe

pokazywać rzeczy inaczej, niż wyglądają one w rzeczywistości [...], że są ludzie, którzy widzą – albo jak to oni mówią: «przeżywają» – łąki na niebiesko, niebo na zielono, chmury w kolorze siarkowo-żółtym itd. Nie chciałbym tu wdawać się w dyskusje – zastrzegam się cynicznie – czy owi delikwenci rzeczywiście tak widzą, albo przeżywają, chciałbym tylko w imieniu narodu niemieckiego zabronić, tym godnym pożałowania nieszczęśnikom, cierpiącym na wadę wzroku, by wyniki swoich błędnych obserwacji nazywali rzeczywistością, a nawet «sztuką». O nie, ja widzę tu tylko dwie możliwości: albo ci tak zwani «artyści» naprawdę tak widzą i na tej podstawie wierzą w to, co przedstawiają, wówczas należałoby zbadać, czy ich wady wzroku są mechanicznej natury, czy też wrodzone. W pierwszym wypadku to wielkie nieszczęście, w drugim sprawa dla Ministerstwa Spraw Wewnętrznych [...]. Albo nie wierzą w to, co widzą i malują, a mimo to starają się, z całkiem innych powodów, obciążać tymi bredniami nasz naród, wówczas jest to przestępstwo, którym powinno się zająć prawo karne<sup>77</sup>.

Jeśli Hitler groził prawem karnym, to sprawa była bardzo poważna. Choć w tym przypadku również komiczna, bowiem Hitler powtarza tu (na swój sposób) obiegową anegdotę z ówczesnej prasy, mówiącą o tym, jak to pewien monarcha na widok *Błękitnych koni* Franza Marca zapytał artystę: „Dlaczego maluje pan konie na niebiesko?”. „Bo ja tak widzę, Wasza Wysokość”, odpowiedział Marc, na co władca z ojcowskim wręcz zatroskaniem: „Przykro mi, to wielkie nieszczęście dla malarza”.

Wystawę „Entartete Kunst” odwiedziła przyjaciółka Maxa Beckmanna Carola Roth, która atmosferę tego dnia opisuje następująco: „Tłok był ogromny, wystawa była czynna od 9 rano do 7 wieczorem, a zdarzało się, że trwała nawet godzinę dłużej. Ludzie ustawiali się w kolejkach. Publiczność w 90 procentach składała się z monachijskiego pospólstwa, ludzie ci najprawdopodobniej na żadnej wystawie jeszcze nie byli, a to, z czym się tu zetknęli, wzbudzało ich szczere oburzenie. [...] Pozostałe 10 procent to ludzie bardziej wykształceni [...], wśród nich również tacy, którzy przyjemność potępiania nowej sztuki czerpali z samego faktu, że nikt już nie mógł zarzucić im wsteczności. Od czasu do czasu słyszało się nawet Anglików, *Have you ever heard anything about Dada? What means Dada?* Byli też mundurowi z notesami w ręku, którzy złorzecząc, spisywali dawne ceny obrazów<sup>78</sup>. Innym świadkiem wystawy był Paul Ortwin Rave, w latach trzydziestych kurator berlińskiej Galerii Narodowej, autor książki *Artystyczna dyktatura w Trzeciej Rzeszy (Kunstdiktatur im Dritten Reich, 1949)*. „Starsi kręcili głowami albo rzucali głośnie obelgi – wspomina Rave – młodzi wdawali się w ostrożne dyskusje, widać było ich zakłopotanie [...]. Kto wie, być może byli też ludzie, którzy przyszli tu, by pożegnać się ze sztuką, którą kochali<sup>79</sup>. Jest to bardzo prawdopodobne, ponieważ Hitler, likwidując nowoczesną sztukę, likwidował to, co wielu w ogóle za sztukę uważało.

Do historii tej wystawy przejdzie list pewnej nastolatki, Luisy Rinser, napisany do Emila Nolde.

*Ohlstadt koło Murnau, Górna Bawaria, 22 sierpnia 1937.*

*Szanowny Panie Nolde, już od miesięcy czułam wielką potrzebę napisania do Pana. Ale teraz chcę, teraz muszę napisać. [...] Być może Pan mnie sobie przypominasz, w grudniu trzydziestego szóstego byłam w Pańskiej berlińskiej pracowni [...]. Właśnie odwiedziłam wystawę „Sztuka wynaturzona” w Monachium [...]. Z pewnością Pan wie, że wiszą tam 24 Pańskie olejne obrazy. [...] Ale jak to zwieszono! [...] Zobaczyłam tam też Pańską Ostatnią wieczność, nigdy nie widziałam jej w kolorze. Stałam przed nią [...] po twarzy ciekły mi łzy. [...] Tydzień później pojechałam tam raz jeszcze [...]. Ostatnia wieczność wisiała krzywo, podeszłam i chciałam poprawić. [...] Ludzie przyglądali mi się głupio. Kiedy dotknęłam obrazu, zadrżały mi ręce. [...] Wmieszałam się tłum, by podsłuchać, co mówią inni. Pewna kobieta na widok Ostatniej wieczności zapytała ze zdziwieniem: „i ten wspaniały obraz też jest tutaj?”. I znowu nie mogłam się powstrzymać, musiałam się odezwać: „Jakże się cieszę to słyszeć”. Inni ludzie też mówili o Pańskich obrazach z wielkim uznaniem. I to całkiem głośno. Wówczas poczułam, że nie nie jesteście mi sobie obcy, cieszyliśmy się i smuciliśmy wspólnie. [...] Przeczytałam w duńskiej gazecie, że Pańskie obrazy na wystawie w Kopenhadze zawieszono na honorowym miejscu. Jak miło to słyszeć.*

*Luise Rinser<sup>10</sup>*

Zgodnie ze skrupulatną inwentaryzacją reżim miał do dyspozycji ponad 16 tysięcy prac malarskich, rzeźbiarskich, grafik i rysunków – dorobek 14 tysięcy artystów, którzy malując, rzeźbiąc, rysując lub pisząc (chcąc nie chcąc), sprzeciwiali się hitlerowskiej dyktaturze. Z tych tysięcy na wystawie znalazło się 110 twórców, reprezentowanych przez 600 prac<sup>11</sup>. Przy czym liczba ta dotyczy tylko tych najważniejszych, wymienionych z imienia i nazwiska, ale w „hali pod szubienicą” (*Halle beim Galgen*), jak nazwał tę zaimprovizowaną galerię Bloch, byli też inni. Ci, którzy znaleźli się wyeksponowanych tam zbiorach grafik, ilustracji i fotografii prasowych, teoretycy, krytycy, a nawet sympatycy nowej sztuki, personifikowani tam poprzez artykuły lub choćby cytaty ich wypowiedzi, jak też autorzy – wcześniej popularnych, a teraz „wynaturzonych” – książek o sztuce.

Budynek na Galeriestrasse 4, w którym zorganizowano wystawę, należał do Instytutu Archeologii. Zanim stał się miejscem propagandowego spektaklu, przechowywał zbiory antycznych odlewów gipsowych. Składał się z parteru i piętra. Na parterze były dwa długie pomieszczenia, pierwsze poprzedzało coś w rodzaju przedsionka, z drugiego prowadziły schody na piętro. Parter wyróżniał

się tym, że wzdłuż ścian ciągnęły się witryny z grafkami, ilustracjami, książkami i przeróżnymi tekstami. Piętro składało się z siedmiu następujących po sobie sal. Ich ściany, ale też częściowo okna, przesłaniały ekrany pokryte płótnem. Zważywszy ogromną liczbę prac – absolutnie nieadekwatną do gabarytów ekspozycyjnej przestrzeni – nawet przy dobrej woli organizatorów trudno byłoby tu urządzić rozsądną wystawę. O dobrej woli nie było jednak mowy. Obrazy rozmyślnie stłoczono, pozbawiono oddechu, wiele wyjęto z ram, zawieszono niezgrabnie, tuż obok siebie, często w rzędach jeden nad drugim. Niektóre wisiały za wysoko, inne za nisko, jeszcze inne stały bezpośrednio na podłodze. Wrażenie nieporządku i chaosu było celem samym w sobie. Pod obrazami, na ramach albo bezpośrednio na ścianie zamieszczono informacje z nazwiskiem, tytułem oraz muzeum, z którego pochodziły. Większość z nich opatrzona była też czerwoną kartką z datą zakupu i ceną, która zwykłego śmiertelnika przyprawiała o zawrót głowy. Ale po to tam były. Sugestię finansowego oszustwa uzupełniał cyniczny dopisek:

**„Zapłacił pracujący naród niemiecki ze swoich marnych groszy”.**

Ten prosty zabieg mocno działał na wyobraźnię, zwłaszcza że pensję robotnika i cenę obrazu dzieliła przepaść. Przy czym, korzystając z „dobrodziejstw” inflacji, organizatorzy wybierali tylko te ceny, które miały najbardziej imponującą liczbę zer. Podobnymi informacjami opatrzone też cokoły z pracami rzeźbiarskimi. Prawie wszystkie ściany dekorowały wyrwane z kontekstu cytaty artystów, fragmenty manifestów, wypowiedzi krytyków i – jakby w opozycji do nich – partyjne slogany Hitlera, Goebbelsa i Rosenberga. Wiele haseł wypisano wprost na ścianach, niektóre na doczepionych kartkach.

Eksponaty podzielono z grubsza na kilka grup tematycznych, nie dotyczyły one jednak stylistyki czy chronologii. Podział ten odzwierciedlał tylko ducha bieżącej propagandy. Miał zaakcentować moralny upadek artystów, wskazywać na pokrewieństwo sztuki nowoczesnej z twórczością ludzi umysłowo chorych albo podkreślać zdegenerowany charakter wszystkich „izmów”. Mimo to można wyodrębnić pewne orientacyjne punkty, którymi najprawdopodobniej się kierowano. I tak na wystawę przeznaczono: prace Żydów, bez względu na kierunek artystyczny, który reprezentowali; prace o tematyce żydowskiej, bez względu na to, kto je stworzył; obrazy pacyfistyczne i antywojenne; obrazy odzwierciedlające idee komunistyczne i marksistowskie; prace ukazujące postacie pozbawione ideału „aryjskiego piękna”; dzieła o charakterze ekspresjonistycznym i wszelką abstrakcję.

Wchodząc do środka, odnieść można było wrażenie, że nie odwiedza się wystawy sztuki, lecz magazyn czy też zbiór dziwaczných, przypadkowych przed-

miotów. W przedsionku gości witały „straszna” gipsowa głowa *Nowego człowieka* Freundlicha oraz drewniana figura kobiety Kirchnera. Na parterze, wzdłuż ścian, nad witrynami, wisiały prace, którym często brakowało informacji, a jeśli już były, to wypisano je niewyraźnie bezpośrednio na ramach. Tutaj znalazło się wiele grafik i rysunków, głównie ze zbiorów kolońskiego Wallraf Richards Museum, z gabinetów rycin z Berlina i Drezna oraz Śląskiego Muzeum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (Schlesische Museum der bildenden Kunst Breslau). W zasadzie były tu prace wszystkich ówczesnych sław – Barlacha, Beckmanna, Bauera, Dixy, Ernsta, Grosza, Javlensky’ego, Kokoschki, Klee, Kandinsky’ego, Nolde, Meidnera, Schlemmera, Schlichtera Schmidta-Rottluffa, a nawet jedna litografia Picassa (*Martwa natura*). A więc rzeczy cenne, niestety nie dla nazistów, którzy po wystawie większość z nich zniszcza. Podobny los spotka unikalne „wynaturzone książki”, które się tu znalazły. Na przykład wiele tytułów radykalnego wydawnictwa Malik, wielotomowy cykl *Młoda sztuka* (*Junge Kunst*), opublikowany przez oficynę Klinkharta & Biermanna, jak też „Merz-poematy” Schwittersa, albo przyozdobione oryginalnymi drzeworytami *Dźwięki* (*Klänge*) Kandinsky’ego z 1912 roku. Komentarz: „Tajna policja czuwa – oto kilka skonfiskowanych książek z ostatnich lat” (*Die Geheime Staatspolizei greift ein – einige beschlagnahmte Bücher aus den letzten Jahren*). Policja konfiskowała też dzieła „swoich”, znalazła się tu bowiem zarówno krytyczna książka Gotfrieda Benny *Kunst und Macht*, jak i grafiki niepokornego dziecka reżimu Ottona Andreasa Schreibera. Obrazy, które zdobiły ściany parteru, to głównie dzieła artystów z „Die Brücke”, Kirchnera, Heckela, Rohlfsa, Schmidta-Rottluffa, Heckela, Nolde, ale też płótna Kokoschki, Jawlensky’ego oraz akwarele Klee, które w informacji o technice błędnie zakwalifikowano jako prace olejne.

Ścianę na wprost wejścia, gdzie znajdowały drzwi łączące oba pomieszczenia parteru, zamykały prace Grosza i Dixy, do których hitlerowscy esteci czuli niechęć szczególną. Ich detaliczne opisy społecznego zepsucia, nędzy, spuścizny wojny, jak też psychologiczne portrety przeróżnych wykołajeńców, pokazywały to wszystko, czego narodowosocjaliści nie chcieli kojarzyć z nowym państwem. Dix, choć był artystą znanym i uznanym – nie tylko zresztą w Niemczech, które w roku 1929 reprezentował na weneckim biennale – należał już do „niechlubnej przeszłości”, a tym samym do pierwszych profesorów, których Hitler wyrzucił z akademii. Usunie też 260 jego prac ze zbiorów niemieckich muzeów, niektóre każe spalić. Grosza z kolei pozbawi obywatelstwa, a 285 jego prac racji bytu.

W pierwszym pomieszczeniu piętrowym, na ścianie przy schodach, wisiała ekspresjonistyczna rzeźba Ludwiga Giesa *Ukrzyżowanie* (1920), pochodząca, a raczej usunięta z klasztoru St.-Annen w Lubece. Robiła ogromne wrażenie, zapowiadała, że piętrowe, przeciwieństwo do parteru, ma bardziej prowokacyjny charakter. Tak też było, obraz Schwittersa próbowano („niby-nowoczesnie”) zawiesić nawet po skosie, tuż przed otwarciem porzucono jednak ten „śmiały” pomysł.

Pierwszą z siedmiu części piętra poświęcono motywom religijnym. Tutaj znalazły się tu między innymi obraz Nolde *Życie Chrystusa* (1911–1912) oraz dwa płótna Beckmanna – *Zdjęcie z krzyża* (1917) i *Chrystus i Nierządnica* (1917). Mając w pamięci co najmniej dwuznaczny stosunek narodowych socjalistów do religii, mieszane uczucia budzić mogło zamieszczone tu hasło:

### **Bezczelna kpina z Boga.**

(*Unter der Herrschaft des Zentrums frecher Verhöhnung des Gotterlebens*). Czyżby to właśnie ta „troska” o Stwórcę sprawiła, że Kościół popierał nazistowski reżim do samego końca? Kiedy ten już nadejdzie, duchowni tłumaczyć będą, że dali się zwieść „hitlerowskiej diabolicznej taktyce” (*Hitlers diabolische Taktik*). Cóż jednak było w niej takiego diabolicznego? Paradoks tej tezy polega na tym, że Hitler nie miał żadnej taktyki, to znaczy opętany manią wielkości dyktator nie planował jakiegoś teologicznego zamachu stanu, nie wychodził nawet z założenia Marksa, który twierdził, że „krytyka religii jest podstawą wszelkiej krytyki” – Hitler nie traktował Kościoła poważnie. To wszystko. I gdyby tylko owa *Opatrzność*, której tak zaufał, dała mu trochę więcej czasu, zakończyłby jego panowanie, zmiotłby go z powierzchni ziemi. Nie w imię Boga, diabła, czy „nowej religii niemieckich chrześcijan” – lecz ot tak, po prostu. Po „ostatecznym zwycięstwie” Kościół miał zostać przemianowany na „Instytut historii nauk indogermańskich” (Institut für indogermasche Geistesgeschichte). Takie były plany. Planowano też powołanie „antypapieża” (*Gegenpapst*), którego stolicą miało być hiszpańskie Toledo. Dlaczego akurat Toledo? Być może dlatego, że właśnie tu Żydzi, tłumacząc dzieła klasycznych filozofów, tworzyli zręby zachodniej kultury. Od tej pory człowiek mógł nowoczesnie myśleć, ale też zmyślać, albo pytać: „jakiej narodowości jest Bóg?”

Drugiej sali przyświecało motto:

### **Objawienie duszy żydowskiej rasy**

(*Offenbarung der jüdischen Rassenseele*). Tutaj znalazły się takie płótna, jak *Scena wiejska* (1911–1912) oraz pochodząca z tych samych lat *Zima* Chagalla, autoportret Ludwiga Meidnera z 1912 roku, jak też prace Hansa Feibuscha i Gerta Wollheima. W tej części odwiedzający mogli doznać pewnego zawodu, bowiem „żydowski spisek”, który zdaniem Hitlera ogarnął cały świat, odzwierciedlało tylko kilka obrazków. Czy był to dostateczny dowód na zapisany w *Mein Kampf* „błąd historii”, zgodnie z którym „dziewięć dziesiątych” artystycznego „brudu i wariactwa” szło na konto Żydów? *Mein Kampf* ujmowała rzecz teoretycznie, wkrótce przyjdzie czas na praktykę, a jak będzie ona wyglądać, przekona się

również Jankel Adler, którego *Muzykanci* (1929) przygrywali w te części. Po tym jak w 1933 roku artysta ucieknie do Anglii, narodowi socjaliści zamordują 9 osób z jego najbliższej rodziny.

Tu, gdzie objawiła się *żydowska dusza*, objawił się też napis:

### **Dewizą, sztuka to g... dadaizm chciał ją odnowić**

(*Mit der Devise, Kunst ist Sch.... begann deren Abbau durch den Dadaismus*). Słowo „gówno” było rzeczywiście wykropkowane. W czasach dadaizmu rzecz nie do pomyślenia, ale nastąpiła przecież nowa epoka – epoka „czystości”, w tym również czystości języka. A więc słowo o języku albo o słowie, bowiem to właśnie „słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne... kształtują nas”, albo – co dostrzegł Gombrowicz – „mówią nas”, to znaczy, wydaje mi się, że „mówię, a przecież jestem mówiony”<sup>12</sup>. Oto istota niebezpieczeństwa, jakie niesie z sobą nowomowa – niebezpieczeństwa demoralizacji. Nowomowa demoralizuje samych jej twórców – co nie jest wcale najmniejszym złem – oraz wytwarza cyniczne postawy wobec języka, który staje się zarówno przedmiotem, jak i narzędziem manipulacji. Najciemniejszą jej stroną – najciemniejszą stroną językowego wynaturzenia – jest jednak zachęcanie do działań pozornie zgodnych z normami moralności, choć w istocie stanowiących ich odwrotność. Takie były zresztą sens, cel i intencja wszystkich napisów, które znalazły się na ścianach wystawy „Entartete Kunst” w Monachium. Demagog, odwołując się do pozornej logiki i moralności, „nawraca, uwodzi i zdobywa duszę”, legitymuje gotowość do gwałtu i przemocy, otacza ją aureolą legalności<sup>13</sup>.

Kolejne, trzecie pomieszczenie na piętrze, otwierały akty Kirchnera, Muellera i Hofera opatrzone napisem:

### **Szyderstwo z ideału niemieckiej kobiety: kretyńka i kurwa.**

Z tego rodzaju sądami Hitler nie powinien się aż tak obnosić, bowiem narodowosocjalistyczny „ideał niemieckiej kobiety” obnażał nie tylko wsteczność ideologii, którą stworzył, ale też jego własną zaściankowość. W tej kwestii naziści w ogóle powinni być bardziej wstrzemięźliwi, powinni starać się ukryć fakt, że bardziej niż miłosne tomiki Schnitzlera interesowały ich teorie Paula Juliusa Möbiusa, autora rozprawy *O fizjologicznym zidioceniu kobiet (Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, 1900)*. To nie hipoteza, to „nauka”, Möbius (doprawdy trudno powiedzieć czy żartem, czy serio) dowodzi tu, że *zidiocenie kobiet* to naturalny proces – proces ewolucji. Owszem, ta „nauka” wyjaśniałaby na przykład, dlaczego kobiety tak kochały „Führera”, albo dlaczego w tym wielce rozpolitykowanym kraju interesowały się tylko „polityką urodzin” (*Geburtenpo-*

*litik*), z tym że to nie tyle dzieło ewolucji, co narodowego socjalizmu, który do *zidiocenia kobiet* walnie się przyczynił. Chcąc bowiem odnieść sukces w „polityce urodzin” (o *innych rzeczach kobieta myśli tylko czasami*), można przecież, a nawet „należy – mówili nazistowscy znawcy kobiecej natury – podarować sobie parę lat nauki”<sup>14</sup>. Tak też było, tylko w latach 1933–1934, liczba studentek drastycznie spadła – o 22 procent na wydziałach medycyny, o 25 na stomatologii, o 47,9 na prawie i filozofii, o 52,5 na fizyce i o 58 na geografii<sup>15</sup>. To nie kokoty Kirchnera czy prostytutki Grosza kojarzą się z określeniem „kretynka i kurwa”, lecz niezwykła gorliwość hitlerowskiego reżimu w administrowaniu życiem seksualnym.

W tej samej części, gdzie naziści piętnowali nadszarpięty wizerunek „niemieckiej kobiety”, po raz kolejny znalazł się „klasyk” wszystkich „gabinetów grozy” Otto Dix, którego reprezentowały obrazy *Kalecy wojenni* (1920) i *Okopy* (1920–1923). Jego płótna uzupełniono lakonicznym dopiskiem:

### **Świadomy sabotaż.**

Na czym polegał „sabotaż”, Dix’a najlepiej oddaje komentarz, jakim w jednym z listów opatrzył te przejmujące prace: „chciałem pogrzebać wojenne zapędy mojego narodu”<sup>16</sup>. Niestety, nie udało się, sabotażystą był więc raczej miernym.

Tutaj na jednej ze ścian wisiała też grupa obrazów, między innymi Pechsteina, Nolde i Muellera, z informacją:

### **Spełnienie żydowskiej tęsknoty za pustynią – Murzyn rasowym ideałem wynaturzonej sztuki.**

„Murzyn”, a dokładnie sztuka afrykańska, rzeczywiście była wielką tęsknotą awangardy, a przyjmując, że jej początkiem były *Panny z Awinionu* Picassa, tęsknotą o decydującym znaczeniu. Rzecz jasna „wynaturzone” afrykańskie panny Picassa w niczym nie przypominały „zdrowych” panien Zieglera, ale nie w tym rzecz, hasło „żydowska tęsknota za pustynią” jest tylko kolejnym wcieleniem narodowosocjalistycznych tęsknot za pustynią „lepszego rasy”. Tęsknot wyrosłych między innymi z volkizmu, który jest dowodem na to, jak łatwo połączyć swościę pojmowaną tradycję z teorią rasy, a przy okazji wykazać, że podły wygląd wiąże się z podłym charakterem.

Kolejną ścianę zdobił długi, wijący się niczym wąż po ścianie, tekst z dadaistycznego manifestu opublikowanego w czasopiśmie „Die Aktion” w 1919 roku:

**Udajemy malarzy, poetów albo kogokolwiek jeszcze, choć w rzeczywistości  
jesteśmy tylko rozpustni i beczelni.**

**Ale hodując snobów, którzy liżą nam cholewki, na naszej beczelności  
zbijamy interes.**



To tylko ironia, ale

### **Bierzcie dada serio – to się opłaca,**

do czego wzywał kolejny demaskatorski (w zamiarze) napis, bo któż to udawał malarza, choć nie umiał malować, iluż to ludzi brało narodowy socjalizm serio, ponieważ „to się opłaca”? To ostatnie hasło, slogan z plakatu Grosza zwiastującego „Pierwsze międzynarodowe targi dada”, wraz z nieudolnym pastiszem obrazu Kandinsky’ego *Czarna plama* (1921), był główną atrakcją słynnej „ściany dada”, znajdującej się tej w części. Kandinsky i dada? Kogóż to interesowało. Hitler i dada! Oto prawdziwy związek, tę historię rzeczywiście należało brać serio. Nie tylko dlatego, że „pierwsze targi” były (w pewnym sensie) ekspozycyjną inspiracją monachijskiego spektaklu. Hasło Dadaistycznej Rady Rewolucji Światowej: „Wysadzimy Weimar w powietrze” w końcu się spełniło. Weimar zniknął. „Sztuka nie żyła”. Nie było to jednak zasługą dadaistów, lecz dziełem innych „obskurnych kabaretów”, innych „diabłów kwiecieście wytatuowanych”, a dadaści... no cóż, „siedzą teraz w ogłupieniu” (Hugo Ball).

„Ścianę dada”, poza Kandinsky’em, dekorowały też „Merz-obrazy” Schwittersa, prace Kirchnera oraz *Piękna ogrodniczka* (1923) Maxa Ernsta. Kiedy Ernst dowiedział, że jego obraz znalazł się na wystawie „Entartete Kunst”, natychmiast napisał do Kokoschki: „Naziści uczynili mi wielki honor, moja *La belle jardiniere* znalazła się w znakomitym towarzystwie, za żadne skarby tego świata nie chciałbym, by zawisła w sypialni jakiegoś Hitlera czy Goebbelsa”<sup>17</sup>. Goebbels zawisł tu sam, to znaczy pojawił się tu cytat z jego mowy wygłoszonej w berlińskim Sportpalast w 1934 roku, w której ostrzegał, by „wynaturzeni” artyści nie tłumaczyli swoich „wynaturzonych” dzieł „grzechami młodości”, choć kto wie, czy nie miał tu na myśli siebie, to przecież on – w młodości – był „grzesznym” wielbicielem ekspresjonizmu.

O dziwo, na „ścianie dada” było tylko niewielu dadaistów. Nie był nim z pewnością Klee, który też tu się znalazł, a na całej wystawie reprezentowało go 17 prac – 5 olejnych, 9 akwrel i 3 grafiki. Jedna z nich nosiła tytuł *Legenda bagien* (1919). Dla narodowych socjalistów była to nie tyle „legenda”, co „dowód” – dowód na istnienie „kultury bagna” (*Sumpf-Kultur*), o czym informowała zamieszczona pod obrazkiem notatka. W 1911 roku, w recenzji wystawy „Der Blaue Reiter” opublikowanej w czasopiśmie „Alpen”, Klee zauważył, że „istnieją prazródła sztuki, które znaleźć można tylko w muzeum etnograficznym albo pokoju dziecka. Istnieją też paralele z rysunkami umysłowo chorych, szaleństwo zdaje się być trafnym określeniem tych «nowych dążeń»”<sup>18</sup>. Te „paralele” znajdą swój ciąg dalszy w katalogu monachijskiej wystawy, gdzie pojawiają się dwa portrety świętych, praca Klee *Die Heilige vom inneren Licht* oraz *Heilige Magdalena mit*

*Kind*, dzieło bliżej nieznanego schizofrenika. Autorzy wystawy portrety te opatrzą komentarzem: „To, że portret *Magdaleny* namalowany przez schizofrenika ma więcej ludzkich cech niż bohomaż Klee, daje dużo do myślenia”. Myślenie nie było mocną stroną narodowych socjalistów i biegło tylko w jednym kierunku – w kierunku destrukcji.

W trakcie muzealnych czystek wydarzyła się dość dziwna historia, która z Klee bezpośrednio się wiąże. Otóż kiedy w 1933 roku z National-Galerie Berlin odszedł nieposłuszny Ludwig Justi, jego następcą został Aloys Schardt. Narodowi socjaliści wiedzieli co prawda, że i on jest niepokorny, ale jako że należał do „Kampfbundu”, uznali go za człowieka godnego zaufania. Mylili się, przedsiębiorczy Schardt, niejako tylnymi drzwiami, i tak wprowadził tam dzieła sztuki nowoczesnej, między innymi właśnie Klee. Władza dość szybko pojęła swój błąd, dlatego też na stanowisku dyrektora zastąpił go Eberhard Hanfstaengl. Ale i on okazał się człowiekiem mało lojalnym, kiedy bowiem pojawił się po raz pierwszy w pracy i rzucił okiem na ściany galerii, ku zdumieniu współpracowników krzyknął nagle: „Ale tu nie ma Klee!”.

Na cokółkach stojących wzdłuż „ściany dada” ustawiono grupę figur Barlacha oraz kubistyczno-ekspresjonistyczną rzeźbę Rudolfa Bellinga *Trójdźwięk* (*Dreiklang*, 1919). Belling był jedynym artystą, którego prace znalazły się na obu konkurencyjnych wystawach, jako że jego brązową figurę Maxa Schmelinga (1931) podziwiano dzień wcześniej na „Wielkiej wystawie sztuki niemieckiej”.

W czwartej części piętra znowu roilo się od płócien artystów z „Die Brücke”, Heckela, Schmidta-Rotluffa, Pechsteina, Nolde, Kirchnera, ale też prace Beckmanna, Schwittersa, Kokoschki i Ernsta. Ten ostatni zasłużył sobie na pytanie i odpowiedź zawarte w jednym zdaniu:

**Głupota czy bezczelność – może jedno i drugie –  
doprowadzone do szczytu.**

No właśnie, głupota czy bezczelność? W czasach „Trzeciej Rzeszy” rzeczywiście zatriumfowało jedno i drugie. „Głupota Hitlera była podstępem rozumu”, mówił Adorno, i coś w tym jest, ale czy podstęp nie wymaga jakiegoś intelektualnego wysiłku? Podstępem był może koń trojański, głupota Hitlera to raczej najwykleszy w świecie upadek rozumu. Inaczej z bezczelnością, która, zdaniem Czechowa, występuje wówczas, gdy syty poucza głodnego. Czy zatem bezczelnością doprowadzoną do szczytu nie jest sytuacja, w której wynaturzeni ludzie zarzucają wynaturzenie innym, jak to miało miejsce na tejże wystawie? W czasach Hitlera bezczelność – jako impertynenctwo i brak respektu – była oznaką siły i dobrego tonu. *Bezczelność zwycięża, bezczelność tańczy* (*Frechheit siegt, Frechheit tanzt*), mówi niemieckie przysłowie.

W piątym pomieszczeniu znaleźli się między innymi Kandinsky, Johannes Mahl Zahn, Ernst Wilhelm Nay, Hanna Nagel oraz Schwitters, którego skwitowano uwagą:

**Nawet to brano kiedyś poważnie i płacono krocie.**

Oczywiście najlepiej nie brać sztuki poważnie i w ogóle za nią nie płacić. Nie szczęściem dla Żydów było nie tyle tworzenie (lub nietworzenie) sztuki, co po prostu jej posiadanie. Zanim bowiem *św. Mikołaj okaże się gazownikiem* (Grass), objawi się w nim dusza złodzieja. Przy czym pieniądze to tylko część tej tragedii, jako że za losami zrabowanych dzieł zawsze stały losy konkretnych ludzi. Takich na przykład jak Ferdinand Bloch-Bauer. Jego historia przypada na czasy, kiedy narodowi socjaliści dzieła sztuki kradli już w najbardziej prymitywny sposób, zdejmując je po prostu obrazy ze ścian i uznając za własne. Dom Bloch-Bauera przy Elisabethstrasse w Wiedniu był bogaty i reprezentacyjny. Ferdynand – wzorem Karla Wittgensteina – od dawna sprzyjał sztuce i artystom. Bywali u niego między innymi Stefan Zweig, Arnold Schönberg, Gustav Mahler, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, choć przede wszystkim Gustaw Klimt. Ta atmosfera była niewątpliwą zasługą Adeli Bloch-Bauer, żony Ferdinanda, kobiety pod każdym względem wyjątkowej – inteligentnej, pięknej i fascynującej – i nie jest przypadkiem, że to właśnie ją Klimt uwiecznił na swoich najbardziej znanych płótnach. Twarz Adeli widnieje zarówno w przedstawieniach *Judyty* z lat 1901 i 1909, jak też ikonie secesyjnego malarstwa, jednym z najczęściej reprodukowanych obrazów świata, czyli *Adele Bloch-Bauer I* (1907), płótnie zwanym też „złotą Adelą”. Ten właśnie portret – obok *Adele Bloch-Bauer II* z roku 1912 oraz czterech pejzaży Klimta – zapisała Adele w testamencie z roku 1923 wiedeńskim galeriom (Wiener und Jungfer Brezner Bibliothek i Wiener Volks und Arbeiter Bibliothek). Dwa lata później zmarła, w wieku zaledwie 40 lat. Po „Anschlussie”, czyli przyłączeniu Austrii do Rzeszy, Ferdinand Bloch-Bauer został wywłaszczony i zmuszony do przekazania dzieł Klimta nazistom. Ich łupem padły nie tylko obrazy – mecenas sztuki spod znaku swastyki obrabowali po prostu cały dom. Tym sposobem słynna diamentowa kolia „złotej Adeli” trafiła w ręce Göringa, później na szyję jego żony Emmy, by w końcu ślad po niej zaginął.

Nad drzwiami szóstej sali widniało złowieszcze hasło Hitlera:

**Mieli cztery lata czasu.**

W tej części dominowała figura *Wielkiej klęczącej* Wilhelma Lembrucka, na ścianach wisały obrazy Corinthy, Feiningera i Kandinsky’ego oraz dwie akwarele Klee, które błędnie przypisano Kandinsky’emu. Tutaj znajdował się też

słynny obraz Marca *Wieża błękitnych koni* (*Turm der Blauen Pferde*, 1913), który też przepadł bez śladu. Włączenie Marca w tę „hańbiącą żołnierską godność” wystawę od początku budziło kontrowersje. Stało się nawet przyczyną protestu grupy oficerów powołujących się na wojenne zasługi i tragiczną śmierć artysty, „towarzysza broni spod Verdun”. Dlatego też najpierw zamknięto tę część dla zwiedzających, a później usunięto z niej prace Marca. Podobnie było z czołowym reprezentantem Nowej Rzeczowości Georgiem Schrimpfem, którego płótna wycofano z wystawy po osobistej interwencji Hessa.

W ostatniej, siódmej sali wisiały prace licznych profesorów, których po 1933 roku zwolniono ze stanowisk, o czym przypominało zdanie:

### **Tacy mistrzowie do dziś nauczali niemiecką młodzież.**

Jacy mistrzowie nauczali młodzież w czasach Hitlera, można było się przekonać niejako natychmiast, zaraz po przejęciu stanowisk przez narodowosocjalistycznych administratorów sztuki. Ich charakterystyczną cechą była przeciętność, przy czym czasami przybierała ona nieprzeciętne, zwyrodniałe formy. Hans Adolf Bühler, jeden z pionierów wystaw „wynaturzonej” sztuki, ale też (było nie było) akademicki profesor, już w 1933 roku urządził prywatny pokaz pod tytułem „Gabinet erotyczny”. Pokaz był specjalny i dla specjalnych gości. Obok prac „zdegenerowanych” malarzy awangardy profesor wystawił tam również anatomiczne szkice studentów. Oglądano je w wesołej, suto zakrapianej, atmosferze, nie mogąc się nadziwić tym – jak mówiono – „bezprzykładnym świadectwom dekadencji i zepsucia sztuki”. „O świecie – jak donoszą annały historii sztuki – Bühler, otwierając kolejną butelkę, zobaczył, jak pewien SA-mann, opuściwszy spodnie, dokonuje aktu masturbacji przed płótnem Marca *Akt z kotem*”. Niewątpliwie rozbawiony tą sytuacją Bühler napisał natychmiast do Rosenberga: „Niech mi pan wierzy, w naszych niemieckich chłopcach płynie prawdziwa germańska krew”<sup>19</sup>.

Ten incydent jest znakomitą okazją, by zajrzeć do katalogu wystawy, w którym pojawia się oficjalne pytanie: „Czego oczekujemy od wystawy «Sztuka wynaturzona»?”. A więc czego? „Chcemy pokazać wspólne korzenie politycznej i kulturowej anarchii, i w pełnym tego słowa znaczeniu obnażyć wynaturzenia artystycznego bolszewizmu. Stworzyć jasny obraz światopoglądowych, politycznych, rasowych i moralnych celów, do których dążyły siły rozkładu”<sup>20</sup>.

Ciekawe, że katalog pojawił się dość późno, bo dopiero w pod koniec wystawy. Ta 32-stronicowa broszura, która zresztą towarzyszyć będzie wystawie podczas jej wędrówek po kraju, miała sprawiać wrażenie rzeczowej dokumentacji, w rzeczywistości dopełniała tylko naiwną propagandę. Już sama okładka z reprodukcją *Nowego człowieka* Freundlicha stanowiła wyraziste przesłanie. Ten portret – portret zdeformowanego ludzkiego oblicza – z pewnością nie

odzwierciedlała piękna „aryjskiej rasy”, tak jak nie odzwierciedlała go sztuka, którą Freundlich reprezentował. W nagłówku katalogu „Entartete Kunst” słowo „Kunst” (sztuka) sprawia wrażenie niezręcznego dopisku. Hitler stawiał sprawę jasno: wystawione tu obiekty są tylko „wynaturzone”, ze sztuką nie mają one nic wspólnego. Autorzy katalogu za wszelką cenę usiłowali to zaakcentować. Tak więc poza reprodukcjami prac, cytatami z przemówień Hitlera, tekstami napisów nabazgranych na ścianach zamieszczono tam owe – dowcipne w zamiarze – zestawienia prac psychicznie chorych z rysunkami Klee, Kokoschki i innych, opatrzone pytaniem:

### **Który z tych rysunków jest dyletancką pracą pacjenta domu wariatów?**

Złośliwa konfrontacja prac umysłowo chorych z pracami artystów awangardy to oczywiście efekt ścisłej „naukowej” współpracy narodowych socjalistów i psychiatrycznych specjalistów, którym przewodził Carl Schneider. „Szaleństwo zwyciężało czasami nad talentem” – pisze profesor w referacie *Sztuka wynaturzona i sztuka szalona (Entartete Kunst und Irrekunst)* – ale „od dziś każdy zdrowo i trzeźwo myślący człowiek powinien odczuwać tylko radość i wdzięczność, że to widmo należy już do przeszłości. Teraz każdy prawdziwy Niemiec, który zawita do świątyni sztuki, odnajdzie tutaj to, co go naprawdę uskrzydla – skromność, prawdę i szlachetność, tak w słowie, jak i w obrazie, rzeźbie i architekturze. Znajdzie to wszystko, co jest najgłębszym wyrazem życia”<sup>21</sup>.

O tym, że sztuka może być również najgłębszym wyrazem śmierci, przekona się wielu artystów. W tym również Freundlich, który już dawno odkrył prawdziwe oblicze hitlerowskiej władzy. Na *Latarnika siedmiu sztuk* ze Słupska śmierć czekała już na Majdanku. Poczekaj jeszcze pięć lat.

Wkrótce nastąpi coś nieoczekiwanego, okaże się, że „słuszna” wystawa cieszy się zastraszająco mniejszym powodzeniem niż jej „nędzne” tło. Tylko jednego dnia, 2 sierpnia 1937 roku, wystawę „Sztuka wynaturzona” odwiedziło 36 000 osób, a w ciągu dwóch następnych miesięcy uczyni to 2 miliony (Documenta w Kassel odwiedza przeciętnie 600 tysięcy). Pytano więc, czy nie była to aby niezamierzona reklama dla tych, których właśnie usiłowano potępić?

O reklamie nie mogło być mowy – świat był już *złamany w swojej symetrii* – naziści byli tak pewni siebie i tak przekonani o słuszności sprawy, że „sukces” estetycznych przeciwników uznali za oznakę swego zwycięstwa. Wystawa „Entartete Kunst” nawiązywała bowiem do starych obyczajów, które jeszcze po śmierci zachować miały zbrodniarzy w możliwie najgorszej pamięci potomnych. To echo renesansowego *pillurci inficimete* – hańbiącego malowidła – jak też tradycji, o której wspomina Wiktor Hugo – obyczaju smołowania zwłok skazanych i straconych przestępców. Pisarz opowiada, że w Anglii przetrwał on do

początków XIX wieku, a niejaki ksiądz Coyer oglądał takiego „odnowionego trupa” w roku 1777. „W zapiskach swoich zwie go on Janem Malarzem. John Painter wisiał ponad zgłiszczami i ruiną będącą dziełem jego ręki. Pociągano go nową smołą co czas pewien. Trup ten przetrwał – rzec by można nieomalże, iż przeżył – lat prawie czterdzieści. Jeszcze w roku 1788 całkiem dobrze pełnił swe zadanie. W roku 1790 jednakże trzeba było zastąpić go kim innym...”<sup>22</sup>.

### **Tak widzieli naturę umysłowo chorzy,**

oznajmiał kolejny napis, który też można uznać za krótką, choć precyzyjną charakterystykę narodowego socjalizmu. Swoją drogą czy to nie paradoks, że nazistowska elita, wykazując wszelkie symptomy szaleństwa, poszukuje pomocy w psychiatrii? Rzecz jasna nie dla siebie, co sprawia, że to nie tylko paradoks, ale też groteska. Groteska, która (w całej swojej krasie) objawi się w roku 1941, kiedy to Hitler, już w młodości uznany za psychopatę, poprosi Göringa, który przebłyski świadomości zawdzięczał morfinie, by ten oświadczył przez radio, że towarzysz Hess, lecący właśnie do Szkocji, postradał zmysły. Pierwsze osoby w państwie walczą o status największego szaleńca! Ówczesni dowcipnisie wycieczkę Hessa skomentują następująco: „z tysiącletniej Rzeszy zrobiła się nagle stuletnia – jedno zero odleciało”. To śmieszne, można umrzeć ze śmiechu. Tak, umrzeć, o ile bowiem w świecie sztuki pytanie „kto jest szaleńcem?” nie ma większego znaczenia, o tyle w świecie polityki jest już inaczej. W polityce to sprawa poważna – śmiertelnie poważna.

Tekst prof. Schneidera pod tytułem *Entartete Kunst und Irrekunst* to referat, który profesor miał wygłosić na wystawie, z przyczyn niewiadomych do wykładu jednak nie doszło. Hitler musiał go jednak czytać, jako że w jego mowach o sztuce i polityce kulturalnej pojawia się nie tylko całe bogactwo estetyczno-psychiatrycznej terminologii profesora, ale też całe teorie. Tak oto wydział psychiatrii uniwersytetu w Heidelbergu przejął obowiązki uczelni artystycznej i na płaszczyźnie „higieny rasy” złączył sztukę ze śmiercią. Kiedy wszedł w życie przepis o sterylizacji (*Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses*), a później ustawy norymberskie (*Nürnberger Gesetze*), umysłowo chorzy, upośledzeni fizycznie, „rasowo obcy” (*Fremdrassige*) i Żydzi stali już w jednym szeregu. W 1937 roku zbliżyli się do niego również artyści, których profesor zamierzał „wytępić”. Czy nie groziło to, że niejako przy okazji wytępi się też niepowtarzalne talenty? Profesor Schneider dowodził, że nie ma żadnych dowodów na to, że szaleństwo ma coś wspólnego sztuką, natomiast wiele przemawia za tym, że tworzenie „wynaturzonej sztuki” jest chorobą – chorobą nieuleczalną i zakaźną, prowadzącą do wynaturzenia zdrowych narodów<sup>23</sup>. Komentarzem do tej teorii mógłby być napis pod pracami Kandinsky’ego:

### **W tym szaleństwie jest metoda.**

Pytanie tylko – jaka? Jeśli nie ma obłądu tam, gdzie jest dzieło, to gdzie był obłąd, a gdzie było dzieło? Tego dnia zatriumfowało dzieło szaleństwa – szaleństwo wypełniło całą przestrzeń i przeobraziło się w normalność. „Obłąd przeszedł na stronę strażników”<sup>24</sup>.

### **„Straszna to rzecz umrzeć w morzu z pragnienia”**

(*Es ist furchtbar, im Meere vor Durst zu sterben*), stwierdził Nietzsche w *Poza dobrem i złem*. Ta sentencja nie znalazła się na żadnej ze ścian wystawy „Entartete Kunst”, a szkoda, jest bowiem sumą tych wszystkich, które tam były. Umrzeć z pragnienia sztuki w powodzi sztuki, oszaleć w morzu szaleństwa.

Wystawy z Monachium to symbol – symbol większego zjawiska – ale czego nauczyło Europę to doświadczenie – doświadczenie estetyczno-politycznego szaleństwa?

Oto symbole, obraz ściśły  
– Nieunikniona dola cała  
Stąd widać, że gdy Diabeł działa,  
Umie wykonać swe zamysły.

Charles Baudelaire, *Nieuniknione*

Konfrontacja sztuki z niesztuką, a właściwie rozumu z nierozumem, powinna uświadomić, że człowieka stać na więcej – że sztuka wymaga czegoś więcej niż potocznie rozumiany talent, a rządzenie „czegoś więcej niż wcielania w życie ogólnych zasad rozumu, mądrości, przezorności. Wymagana jest konkretna wiedza: szczegółowa, precyzyjna...”<sup>25</sup>.

Wystawę „Sztuka wynaturzona” zamknięto 30 listopada. Do kwietnia 1941 roku można było ją jeszcze zobaczyć w kilku większych miastach Niemiec, a także w Wiedniu i Salzburgu. Obejrzały ją miliony – miliony ludzi chciały zobaczyć, jak nie powinna wyglądać sztuka. Hitler miał satysfakcję, a awangarda przyczynek do męczeństwa.

Tuż po wystawie londyński „New Statesman”, napisze:

### **„To była najlepsza rzecz, jaką do tej pory zrobił Mr. Hitler”.**

Owszem, zakładając, że *Mr. Hitler* wielkim nakładem sił i środków zebrał w jednym miejscu i czasie tak wielką liczbę wybitnych dzieł, które – na dodatek – zo-

baczyła nienotowana dotąd liczba ludzi, można by się z tą opinią zgodzić. Ale przesłanie londyńskiej gazety należy rozumieć dosłownie – również w Anglii świętowano śmierć sztuki nowoczesnej. Konserwatywne kręgi całej Europy podzielały hitlerowski radykalizm, przyjmowały go z aprobatą, a nawet z poczuciem zadośćuczynienia.

We wrześniu roku *pamiętnego* przyjdzie wojna. Nie będzie to wojna sztuki ze sztuką. Chociaż artystyczny obłęd nie opuści Hitlera do końca – szczególnie końca. „Kiedy jego własny interes zaczął się mijać z interesem Niemiec” – pisze Bullock – Hitler ukazał się „w prawdziwym świetle: Niemcy, jak wszystko inne, były tylko środkiem, narzędziem do zdobycia sławy i gotów był je poświęcić z taką samą obojętnością, z jaką poświęcił życie milionów”<sup>26</sup>. Ale cóż w tym dziwnego? Hitler uważał się za artystę, a artysta chce sławy, artysta potrzebuje sławy! A Niemcy? No cóż, Niemcy były tylko tworzywem – ani lepszym, ani gorszym.

– „Okłamują mnie na wszystkie strony – lamentował wielki „Führer”, stojąc w obliczu nieuchronnej klęski – Na nikim nie mogę polegać. Wszyscy mnie zdradzają, rzygać mi się już chce. [...] Jeżeli mi się coś przytrafi, Niemcy zostaną bez wodza. Nie mam następcy. Pierwszy, Hess, to wariat; Göring stracił popularność, a na trzeciego, Himmlera, partia się nie zgodzi. Ale i tak Himmler byłby nie do przyjęcia, bo nie ma nawet śdźbła poczucia artystycznego” (*völlig amüsischer Mensch*)<sup>27</sup>.

– Poczucia artystycznego...?

Tak, król jest nagi! Król uważa, że tylko taki człowiek jest w stanie rządzić partią, państwem albo światem, stąd ten twórczy niepokój. Jego jedyną pocięchą są tylko obrazy. Wcześniej miał ich sporo. Tylko na monachijskich wystawach kupował co roku 200–300 obrazów. W ciągu 12 lat swojego panowania wydał na nie fortunę – 163 975 Reichsmarek (dziś kilkanaście milionów euro). Żaden z ówczesnych rządzących nawet nie zbliżył się do tej kwoty. Teraz, w bunkrze, pozostał mu już tylko jeden – portret Fryderyka Wielkiego.

– „Kiedy czuję, że mogę się załamać pod ciężarem złych wiadomości – po wie do Guderiana – czerpię świeżą odwagę, patrząc na ten portret. Niech pan spojrzy na te jasne oczy, nieugięte, niebieskie oczy, na to wysokie czoło. Co za wspaniała głowa”<sup>28</sup>. A potem: „Byłem ostatnią nadzieją Europy”<sup>29</sup>.

*Tyle na temat: jak sztuka sprowadza nieszczęścia na całe narody.*

Może tylko jeszcze jedno, w tym momencie dał o sobie znać romantyczny problem artystycznego niespełnienia. W głowie wielkiego wodza kołaczą się małe, karłowate myśli – myśli samobójcze. Nie wiem, czy wzorem artysty z grafiki Rayskiego ma się powiesić przed własnym obrazem, czy może spalić *atelier*? Kiedy więc pod koniec wojny alianci przekroczą już Ren, *Zbawca Niemiec* wprowadzi taktykę „spalonej ziemi” (*verbrannten Erde*). Po „jego” ojczyźnie nie miało zostać śladu. Po „jego” narodzie też. W obliczu klęski Hitler wypowie o nim



swoją prawdę: „Przegrana wojna to przegrany naród. Nie uważam za konieczne, żeby tworzyć mu podstawy dalszego prymitywnego życia. Wręcz przeciwnie, lepiej wszystko zniszczyć...”<sup>30</sup>. Naród okazał się niegodny mistrza, a tym samym przeżycia, zagubiony w świecie iluzji dyktator skazał wszystkich na śmierć. Oto prawdziwe arcydzieło, *happening* na miarę kontynentu.

O dziwo, nawet gdy on sam obróci się już w proch, dwa światy – dwa nieprzystawalne uniwersa, które powstały wraz z nim – istnieć będą nadal. Dla jednych jego upadek będzie niewysłowionym szczęściem, dla innych życiową tragedią. W kwietniu 1945 roku Magda Goebbels, zanim otruje własne dzieci i wraz mężem popełni samobójstwo, w liście pożegnalnym do syna (z pierwszego małżeństwa) napisze: „Nasza wspaniała idea upada, a z nią wszystko, co w moim życiu było piękne i godne podziwu. Świat, który nadejdzie po Führerze i narodowym socjalizmie, nie jest wart, by w nim żyć...”<sup>31</sup>.

Tak myślał niejeden fanatyczny nazista, mimo to koniec Hitlera, koniec jego „pięknego i godnego podziwu świata”, większość Niemców przyjmie z ulgą. Dla niektórych upadek *wodza wszech czasów* będzie miał nawet coś z upadku fałszywych proroków. Stanie się punktem zwrotnym, w którym takie wartości, jak prawda, dobro i piękno powracają na swoje miejsce. Upadek fałszywych proroków zawsze jest gwałtowny, często makabryczny, napawający wstrętem. Podobny temu, jaki opisał Borges w jednym ze swoich opowiadań, gdzie podającym się za proroka Hakimowi ludzie zdarli w końcu maskę.

*W pierwszej chwili wzdrygnęli się. Obiecane oblicze Apostoła, oblicze, które znalazło się przed bogiem, było rzeczywiście białe; białe białością plamistego trądu. Twarz była tak rozdęta i niesamowita, że zdała im się maską. Nie było na niej brwi, dolna powieka prawego oka zwiślała na starczym policzku; ciężkie grona wrzodów narastały na ustach; nieludzki, wyżarty nos przydawał zwierzęcości całemu obliczu. Głos Hakima podjął próbę ostatniego kłamstwa.*

– „Wasz okropny grzech nie pozwala wam ujrzeć mojego blasku...” – zaczął mówić.

– Nie słuchali i przebili go włóczniami.

Jorge Luis Borges, *Oblicze*<sup>32</sup>

W złym roku 1937 blask maski Hitlera nie stracił jeszcze swej oślepiającej mocy, zdarcie jej nie mieściło się jeszcze w głowie. Podobnie było z jego *wiecznie piękną* sztuką. O tym, że był to triumf „narodowego kiczu” (*nationale Kitsch*), „kufłowej mistyki” (*Biermystik*) albo estetyki „zdziczałej altany” (*wildgewordene Gartenlaube*), mówić się będzie później. Dużo później. Tak jak dużo później ten sam naród, który zachłysnął się Hitlerem, zdystansuje się od niego. Ideologię

narodowego socjalizmu nazwie „głupią” (*dumm*), „prymitywną” (*primitiv*), „absurdalną” (*absurd*), „kłamliwą” (*lügnerisch*) i „chorą” (*krankhaft*), a jej reprezentantów zgrają „łajdackich łotrów spod znaku swastyki” (*lüderlicher Hakenkreuz-Halunken*). A więc *niech szczerą artystyści*, chociaż prawda starych mistrzów (pędzla i pióra) mówi, że artysta nie wymyśla swego dzieła – on je tylko odkrywa.