

# **Piękne okrucieństwo**

## **Przemoc w *imaginarium* faszystowskim**

DOI 10.35757/CIV.2015.17.01

*Ale kiedy przychodzą  
kulminacyjne chwile dziejów,  
odpada cały blichtr i liczy się tylko  
potężny rytm życia. Ja zwracam  
przemocy jej przyrodzoną godność  
bycia źródłem wszelkiej wielkości  
i matką porządku. Hitler<sup>1</sup>*

Wedle powszechnie uznanej tezy faszyzm stanowi szczególnie produkt zachodniej nowoczesności, diabelskie ukoronowanie zachodniej nauko-techniki oraz zachodniego darwinizmu społecznego. Spotęgowana fala przemocy, która faszyzmowi towarzyszyła, zazwyczaj tłumaczona jest bezprecedensową dominacją racjonalności instrumentalnej, do której drogę torowały zdehumanizowane technologie ery przemysłowej. W duchu tej mocno ugruntowanej tezy Enzo Traverso, autor *Europejskich korzeni przemocy nazistowskiej*, konstatuje:

Gilotyna, rzeźnia, fordowska fabryka i racjonalne zarządzanie wspólnie z rasizmem, eugeniką, masakrami kolonializmu i rzeziami I wojny światowej ukształtowały społeczne uniwersum i mentalny krajobraz, w których zaprojektowano i wprowadzono w życie »ostateczne rozwiązanie«<sup>2</sup>.

---

**Nina Gładziuk** – doktor habilitowany, profesor Instytutu Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, kierownik Zakładu Filozofii Polityki w ISP PAN, wykłada w Collegium Civitas.

<sup>1</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, przekład J. Hensel, R. Turczyn, Iskry, Warszawa 1994, s. 287.

<sup>2</sup> E. Traverso, *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, przekład A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 205.

Istnieją jednak ważne powody, by związki faszyzmu z nowoczesnością rozpatrywać nie tylko w aspekcie rozpasanego instrumentalizmu, ale i rozpasanego estetyzmu. Za eksterminacyjne praktyki reżimu faszystowskiego odpowiada bowiem nie tylko zdehumanizowana nauko-technika i rasistowsko przeformułowany darwinizm, ale również artystyczna moderna i zgoła niedarwinistyczna, bo romantyczna biologia witalizmu. Fenomen faszyzmu wskazuje na bezprzykładną nobilitację, idealizację czy wręcz apoteozę przemocy, której dopuściły się modernistyczne elity twórcze. W ramach tej coraz żywiej dyskutowanej tezy zbrodnie nazizmu reprezentowały przemoc w znacznej mierze podyktowaną idealistyczną estetyką, a nie wyłącznie logiką instrumentalno-industrialną. Powielekroć potępiane było redukowanie ludzi do „materiału ludzkiego”, które nieuchronnie dokonuje się w ramach cywilizacji zorientowanej technologicznie. Jednakże techniczne uprzedmiotowienie ludzi znajduje niepokojącą paralelę w artystycznym potraktowaniu ich jako plastycznego tworzywa. Warto w tym miejscu przypomnieć, że obie czynności, zarówno produkcji, jak i tworzenie, opatrywali ongiś Grecy tym samym terminem – *poiesis*.

Masowej śmierci milionów w okopach I wojny światowej towarzyszyła eksplozja modernistycznego buntu w sztuce. Jego artystyczne ekspresje odegrały kluczową rolę w estetyzacji wojny i przemocy, którym nadały wzniosły sens duchowy, kulturowy czy egzystencjalny. Studium Modrisa Eksteinsa, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku* proponuje zatem, by na faszyzm spojrzeć nie tyle jako na produkt industrialno-technologicznej nowoczesności, ile na „twór poetycki”<sup>3</sup>, owoc modernistycznej imaginacji. Zdaniem autora, Hitler „pozostawał bezspornie wytworem swoich czasów, wytworem niemieckiej wyobraźni raczej niż, mówiąc ściśle, sił społecznych i gospodarczych”<sup>4</sup>. Pewne cechy modernizmu podzielały elity twórcze wszystkich narodów europej-

---

<sup>3</sup> Por. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przekład K. Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 363.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 361.

skich, ale niektóre z nich były znamienne niemieckie. Faszyzm mógł zakiełkować i rozwinąć się w wielu narodach, ale nazizm okazał się specyficznie niemieckim tworem. Wynikało to z zakorzenienia nazizmu w romantycznym dziedzictwie duchowym zainicjowanym przez ruch Burzy i Naporu.

Jednym z paradoksów nowożytnej historii intelektualnej jest fakt, że wczesny niemiecki romantyzm, *Sturm und Drang Periode*, ruch wymownie manifestujący swe antyświeceniowe przesłanie, wyłonił się dzięki pewnym konsekwencjom myślowym epistemologii kantowskiej, będącej wszak częścią Oświecenia. Jak to ujmuje historyk wczesnego romantyzmu:

Romantycy zgadzali się z tezą, że umysł jest aktywny i poznaje jedynie to, co sam stworzył; potem jednak dodawali już od siebie, wkraczając w mglistą i niejasną sferę przemyśleń poprzedników, że tą mocą twórczą jest wyobraźnia. W tych dwóch punktach zawarta jest cała myśl, iż zdolni jesteśmy, za sprawą wyobraźni, stworzyć cały świat<sup>5</sup>.

Nic lepiej nie oddaje romantycznej wiary w kreacjonistyczne zdolności sztuki niż zdanie z Novalisa, wedle którego „organy myślenia są organami stworzenia świata”<sup>6</sup>. Miejsce wcześniej czczego rozumu zajmuje teraz władza poetyczna. „Najwyższe dobro – eksklamuje poeta – zawiera się w sile wyobraźni”<sup>7</sup>.

Niektóre twierdzenia kantowskiej i fichteńskiej epistemologii, dzięki przeformułowaniu sensotwórczej aktywności umysłu na sensotwórczą aktywność wyobraźni dały romantyzmowi podstawy do uznania estetyki za dziedzinę pierwszorzędą. Nie powinno nas zatem dziwić, że tak zwany *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, sytuując się w opozycji do umysłu oświeceniowego, dla którego liczą się tylko „tabele i wykazy”, „filozofię ducha” bez wahania kwalifikuje jako „filozofię estetyczną”<sup>8</sup>. Jaka jest różnica

---

<sup>5</sup> R.H. Popkin (red.), *Historia filozofii zachodniej*, przekład zbiorowy, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2003, s. 534.

<sup>6</sup> Novalis, *Aforyzmy*, przekład J. Bester, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 56.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>8</sup> G.W.F. Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, przekład G. Sowiński, Znak, Kraków 1999, s. 276.

między aktywizmem rozumu a aktywizmem wyobraźni? Rozum, celebrowany przez cały wiek światła, sam potrafi, jak to wzorcowo uczynił Immanuel Kant, nakreślić nieprzekraczalne granice własnych możliwości, natomiast władza wyobraźni wszelkie granice odrzuca. Tłumaczy to, dlaczego rozum estetyczny, a nie krytyczny inspirował późniejszy radykalizm kulturowy i polityczny.

„Filozofia estetyczna” nie stała się bynajmniej dyscypliną uprawianą wyłącznie w akademii, ale dała podstawy rewolucyjnym programom całościowej reformy życia publicznego. Już Heine świadom był rewolucyjnego potencjału niemieckiego idealizmu.

I oto pojawiają się kantyści – pisał – którzy także w świecie zjawisk nie będą znać miłosierdzia i bezlitośnie, mieczem i toporem przeorają glebę naszej Europy, by wyrwać z niej ostatnie korzenie przeszłości. Staną do walki zbrojni wyznawcy Fichtego, którzy idąc za swą fanatyczną wolą, nie dadzą się okiełznać ani lękiem, ani perspektywą własnych korzyści<sup>9</sup>.

Tak oto „niemiecka rewolucja” – przestrzegał poeta – wybuchnie niczym burza zasiana przez kantowsko-fichteańską krytyczną epistemologię. Kantyzm  *nolens volens* stał się narzędziem antytradycjonalizmu, umożliwiającym rozpad tradycyjnych wartości, Fichte zaś inaugurował hiperwoluntaryzm, ustanawiający bezwzględny prymat woli nad rozumem i działania nad myśleniem. Niemiecki idealizm z jego aprioryzmem, antytradycjonalizmem i woluntaryzmem siłą rzeczy wiódł ku rewolucji. Brało się to stąd, że Kant, a nade wszystko Fichte, dostarczyli narzędzi filozoficznych dla romantycznego ducha pozostającego w stanie wojny z rzeczywistością.

Od romantyzmu zatem, dzięki kreatywnej interpretacji kantowsko-fichteańskiej teorii poznania, ciągnie się przekonanie, że świat stwarzany jest przez człowieka za sprawą wyobraźni. Jeżeli zaś tak się rzeczy mają, to całość życia publicznego winna być zrekonstruowana podług kryteriów piękna i wzniosłości.

---

<sup>9</sup> H. Heine, *Z dziejów religii i filozofii w Niemczech*, przekład T. Zatorski, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1997, s. 157.

Romantycy – wyjaśnia historyk – rozszerzyli zakres aktywności estetycznej, tak aby mogła ona odtworzyć całość społeczeństwa, natury i państwowości, odnosząc je do standardów sztuki. Ich celem absolutnym było przekształcić wszystko w dzieło sztuki<sup>10</sup>.

Wedle Isaiaha Berlina, znamienne dla romantyzmu uznanie wyższości wyobraźni nad rozumem i woli nad kontemplacją skutkowało dwiema tendencjami, które okażą się kluczowe w epoce modernizmu: coraz śmielszym podważaniem przeświadczenia, że istnieje jakakolwiek stała natura rzeczy, oraz przekonaniem *volo ergo sum*, przekonaniem, że prymarną ludzką władzę stanowi nieograniczona stwórcza wola:

Nie wiedza o wartościach, lecz ich tworzenie – to jest teraz ludzkim celem. Człowiek tworzy wartości, człowiek tworzy cele, a w końcu tworzy także swoją własną wizję świata, dokładnie tak jak artysta tworzy dzieło sztuki<sup>11</sup>.

Zafrasowany głębią kryzysu duchowego, przez jaki przechodzi Europa, Joseph Goebbels w zapiskach w swoim dzienniku z 1920 roku dochodzi do wniosku, że:

głos powinien zabrać poeta, a nie uczyony, jako że ów patrzy, a ten tylko widzi. Ten [uczyony] zna te wszystkie małe środki nasenne na dolegliwości Europy, ale ów [poeta] umie wskazać drogę prowadzącą ku wielkiemu rozwojowi<sup>12</sup>.

Sto lat wcześniej Novalis w tym samym duchu przekonywał, że „odgadnąć sens życia może tylko artysta”<sup>13</sup>. Figura Goebbelsa, niedoszłego artysty, autora modernistycznej powieści i wówczas jeszcze entuzjasty ekspresjonizmu, ilustruje imaginacyjne zakotwiczenie nazizmu w wyobraźni romantycznej i wskazuje na osobliwą naturę samego nazizmu jako „tworu poetyckiego”.

---

<sup>10</sup> R.H. Popkin (red.), *Historia filozofii zachodniej*, s. 534.

<sup>11</sup> I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, przekład A. Bartkowicz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2004, s. 177.

<sup>12</sup> J. Goebbels, *Dzienniki*, t. 1, przekład E.C. Król, Świat Książki, Warszawa 2013, s. 23.

<sup>13</sup> Novalis, *Aforyzmy*, s. 38.

Nietzscheanizm odegrał rolę kardynalną w dostarczeniu epistemologicznych narzędzi oraz retoryki, dzięki którym awangarda okresu *fin de siècle*, a i cała późniejsza modernistyczna rewolucja w sztuce, uzyskały swe popularne ideowe manifestacje. Pisma Friedricha Nietzschego doprowadziły do skrajnych konsekwencji pewne założenia programu romantycznego. Gdy romantycy uważali, że reguły dzieła sztuki winny przyświecać całościowej reformie życia publicznego, Arthur Schopenhauer poszedł dalej, twierdząc, że iluzją jest sama obiektywność świata, który reprezentuje jedynie „wolę i wyobrażenie”. Jednakże romantyczna idea estetycznej reformy życia, kontynuowana przez Schopenhauera ideę zbawienia poprzez sztukę, bezsporną kulminację znalazła u Nietzschego, wedle którego „istnienie i świat ukazują się usprawiedliwione tylko jako zjawisko estetyczne”<sup>14</sup>. Fundując filozoficzne podstawy modernistycznego estetyzmu, Nietzsche połączył go z nieustającą batalią przeciwko zastanemu światu, co prowadziło do osobliwego kulturowego paradoksu. Odnotowywał ten paradoks Thomas Mann, gdy zauważał: „Pierwszą formą, w jakiej duch europejski wzniecał bunt przeciwko całej moralności epoki mieszczańskiej, był estetyzm”<sup>15</sup>. W ten sposób program estetycznej kontestacji zyskiwał swój polityczny, znamienne antymieszczański impet.

Już w samej nazwie *Sturm und Drang* pobrzmiewa ton ataku przypuszczonego na świat. Ruchy awangardowe od romantyzmu po awangardy międzywojnia podzielały podobny zestaw imperatywów: „Buntować się przeciwko burżuazyjnej sterylności, nienawidzić szacownego społeczeństwa, a przede wszystkim buntować się, doprowadzać do przewartościowania wszelkich wartości”<sup>16</sup>. Rewolucyjna przemoc potencjalnie tkwiła już w samym programie estetycznego usprawiedliwienia życia. Powodem, dla którego estetyzm przeniesiony na grunt polityki prowadził do postaw skrajnie

---

<sup>14</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekład L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 104.

<sup>15</sup> T. Mann, *Filozofia Nietzschego w świetle naszych doświadczeń*, w: *idem, Moje czasy*, przekład W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 448–449.

<sup>16</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 363.

radykałnych, był fakt, że sam estetyzm „powstał z odrzucenia istniejących kodeksów i wartości społecznych”<sup>17</sup>. Ponieważ modernistyczna rewolta przemawiała językiem szturm przypuszczonego na świat mieszczańskiego filisterstwa paradoksalnie nawet dekadencja formuła „sztuki dla sztuki” zyskiwała polityczny impet. Nietzscheański Zaratustra zapewniał, że nowa twórcza wola mocy chce się mieć „zglodniała, przemoc czyniąca i bezbożna”<sup>18</sup>. Tym, co nas tutaj intryguje jest fakt, że programy estetycznej kontestacji, od romantyków po modernistyczną awangardę, podzielały z faszyzmem przekonanie o tym, co stanowi wroga: racjonalistyczne Oświecenie, demokratyczna polityka, nade wszystko zaś mieszczański świat z jego konformizmem i obyczajowymi konwenansami, z jego niskim hedonizmem i uładową nijakością. Faszyzm podzielał więc z bohema pociąg do witalnego irracjonalizmu stanowiącego rdzeń anty-Oświecenia i do idealistycznie motywowanej przemocy, której zadaniem było wysadzić w powietrze jałowy świat polityki i powszedni kult Pieniądza.

Nic nie oddaje lepiej anarchistyczno-libertariańskiego ducha artystycznej moderny aniżeli *dictum*: żyj niebezpiecznie!, które z powodzeniem weszło do żargonu faszystowskiego. „Bo wiercie mi! – zapewniał Nietzsche – tajemnica, by zebrać żniwo największego urodzaju i największej rozkoszy istnienia, zwie się: żyć niebezpiecznie!”<sup>19</sup>. Wedle Modrisa Eksteinsa, owo Nietzscheańskie motto

stało się jedynym przykazaniem nazistów. Życie niebezpiecznie oznacza oczywiście: świadomie generować sprzeciw i opór, przekraczać akceptowane normy moralne, odrzucać odziedziczoną moralność<sup>20</sup>.

Ponieważ rewolta artystyczna przemawiała językiem gwałtownego i bezkompromisowego buntu wobec istniejących kodeksów wartości, ponieważ propagowała coraz to pełniejsze wyzwolenie

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przekład W. Berent, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 76.

<sup>19</sup> *Idem*, *Wiedza radosna*, przekład L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 149.

<sup>20</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 349.

wyobraźni, wojna z mieszczańskim smakiem musiała w końcu przeobrazić się w wojnę z mieszczańską polityką. Tłumaczy to także dlaczego kontestacyjny impet awangardy artystycznej mógł przekazać poetycką energię oddziałom szturmowym faszyzmu. Jak wyjaśnia George Mosse:

Faszyzm uważał się za awangardę: grupę mężczyzn, którzy przeprowadzali społeczeństwo w wiek postliberalny. Klasyczna definicja awangardy jako będącej jednocześnie w opozycji do mieszczańskiej polityki i do mieszczańskiego smaku, stanowi część faszystowskiej retoryki, owego populizmu, za pomocą którego ruch faszystowski starał się budować swoją atrakcyjność. Jeżeli awangardę zdefiniujemy jako dyskurs alternatywny względem konsensusu mieszczańskiego, to faszyzm widziałby siebie jako taką alternatywę<sup>21</sup>.

Mówi się, że faszyzm z wojny pochodzi i do wojny prowadzi. Wszystko, co było wojowniczo nastrojone w modernistycznej estetyce, co stanowiło wojnę duchów przeciwko światu mieszczańskiego filisterstwa, w warunkach Wielkiej Wojny przeobraziło się w ducha wojny. Intymny związek modernistycznej estetyki i wojny mógł być dlatego tak łatwo zadzierzgnięty, ponieważ jedno i drugie nosiło charakter rewolty antymieszczańskiej. Wytrawny historyk nazizmu zwraca naszą uwagę na fakt, że I wojna światowa „wyzwołała, a zarazem zradycalizowała rozmaite negatywne uczucia epoki mieszczańskiej do siebie samej. Przywróciła utraconą w monotonnej, cywilizowanej egzystencji możliwość nadzwyczajnych awansów, uświęciła przemoc i przyniosła triumf destrukcji, jak pisał Ernst Jünger, „wielkie czyszczenie nicością”, dokonane za pomocą miotaczy ognia; była dokładnym zaprzeczeniem liberalnych i humanitarnych idei, na których opierała się cywilizacja”<sup>22</sup>.

Obok Biblii i *Fausta*, do plecaka niemieckiego żołnierza wszedł również filozoficzny poemat *Tako rzecze Zaratustra*, którego bo-

---

<sup>21</sup> G.L. Mosse, *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, Wayne State University, Detroit 1987, s. 229.

<sup>22</sup> J. Fest, *Hitler. Droga do władzy*, t. 1, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Michał Urbański, Warszawa 1995, s. 111.



hater nauczał, że „dobra wojna uświęca każdą sprawę”<sup>23</sup>. W jaki jednak sposób wojna jako „wielkie czyszczenie nicością” mogła zostać zinterpretowana jako ekscytujące wydarzenie estetyczne? Na czym polegał związek między wojennymi okopami a manifestami założycielskimi awangardowych ruchów, jak dadaizm, surrealizm, futurizm czy ekspresjonizm? Dlaczego Filippo Marinetti I wojnę światową nazywał „najpiękniejszym poematem futurystycznym, jaki się dotąd ukazał”? Wedle Jana Patočki, ogólną ideą tej wojny „było z wolna rodzące się przekonanie, że nie istnieje nic takiego, co byłoby obiektywnym sensem świata i rzeczy, i że realizacja takiego sensu w dostępnym człowiekowi zakresie jest sprawą siły oraz władzy”<sup>24</sup>. Już romantycy sprzeciwiali się temu, iżby ich imaginację ograniczała jakaś niezmienna *rerum natura*, Nietzsche poszedł dalej, uznając nihilizm kondycji nowoczesnej za okazję do wielkiej twórczości *ex nihilo*. Skoro bowiem, jak głosiła zwycięża formuła nihilizmu – „wszystko jest, tylko nie ma żadnych celów”<sup>25</sup>, to czyż nie stanowiło to prawdziwego wyzwolenia wyobraźni? Wielka Wojna, która walnie przyczyniła się do, opisywanego przez Patočkę, epistemologicznego i moralnego rozpadu świata, przez awangardowych artystów odbierana była jako pełnia kreatywnej wolności, wreszcie celebrowana dionizyjska uczta, którą zapowiadał Nietzsche.

Znaczący w tym kontekście jest głos Gottfrieda Benn. W eseju *Ekspresjonizm za szczyt moderny*, przypadający na lata 1910–1925, autor uznał artystyczne wykorzystanie duchowej sytuacji nihilizmu, zdiagnozowanej wcześniej przez Nietzschego. W ekspresjonizmie, surrealizmie, dadaizmie, kubizmie czy futuryzmie, pomimo wszystkich dzielących je różnic, poeta widział „eksplozję nowego stylu”<sup>26</sup>,

---

<sup>23</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 36.

<sup>24</sup> J. Patočka, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, przekład zbiorowy, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 165–166.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Wola mocy*, przekład S. Frycz, K. Drzewiecki, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 25.

<sup>26</sup> G. Benn, *Ekspresjonizm*, w: *idem, Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998, s. 72.

którego cechą szczególną był ostentacyjny antynaturalizm. W całym tym okółowojennym okresie – wyjaśniał Benn –

nie było prawie żadnego innego stylu poza antynaturalistycznym, nie było też rzeczywistości, co najwyżej jej karykatury. Rzeczywistość była pojęciem kapitalistycznym. Rzeczywistością były parcele, wyroby przemysłowe, wpis do księgi hipotecznej (...)<sup>27</sup>.

Benn zwraca naszą uwagę na osobliwy związek między wojną, która walnie przyczyniła się do rozpadu obiektywnego sensu a „eksplozją nowego stylu” w sztuce, który jako antynaturalistyczny czerpał twórcze impulsy właśnie z postępującej destrukcji świata. Wojenne pokolenie ekspresjonistów, z których wielu zginęło w okopach, pokolenie po nietzscheańsku „spijające wszystkie soki, jakie dawał rozkład”, frenetycznie świętowało – a to jest właśnie osobliwość, którą tutaj śledzimy – estetyczny wymiar niszczenia i umierania<sup>28</sup>. Benn uznawał zasadniczy dług, jaki wszystkie prądy antynaturalistycznej estetyki zaciągnęły wobec Nietzschego, któremu bez wahania przyznawał laur przewodniej inspiracji: „Sztuka jako ostatnia czynność metafizyczna w obrębie europejskiego nihilizmu» – to zdanie z *Woli mocy* było mottem do wszystkiego<sup>29</sup>. Powtórzmy: w warunkach nihilistycznie zdeintegrowanego świata twórczość staje się istotnie *creatio ex nihilo*, a sztuka stać się musi jedyną dostarczycielką sensu.

„Nowy styl” oznaczał zerwanie z koncepcją *mimesis* na rzecz *poiesis*, sztuki jako zwierciadła świata na rzecz sztuki jako kreacji świata. Jaki jest jednak związek estetyki, która odrzuciła rzeczywistość, z przemocą? Po pierwsze, nie tylko korzystała ona z poznawczego rozpadu rzeczywistości, ale i sama dalej w dekonstrukcji tego, co realne, uczestniczyła. Po wtóre, za jedyne kryterium sensu uznała „styl i wolę formy”<sup>30</sup>. Jak to Benn konstatował: „Styl

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 74–75.

<sup>28</sup> G. Benn, *Droga życiowa intelektualisty*, w: *idem*, *Po nihilizmie...*, s. 147.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 147.

<sup>30</sup> G. Benn, *Świat dorycki. O związkach sztuki i władzy*, w: *idem*, *Po nihilizmie...*, s. 113.

jest ważniejszy od prawdy”<sup>31</sup>. Dlaczego? Bo „zawiera w sobie – dodawał – uzasadnienie egzystencji”<sup>32</sup>. Przekonanie, iż styl uzasadnia egzystencję stanowiło inną wersję maksymy, wedle której życie usprawiedliwione jest tylko jako zjawisko estetyczne<sup>33</sup>. Na wskroś nietscheańska estetyka modernizmu oznaczała zerwanie z kategoriami obiektywnej rzeczywistości oraz intersubiektywnej prawdy na rzecz świata jako gry estetycznej oraz sensu jako woli formy. W tym to duchu Benn za jedynie „autorytarną” uznawał „wolę ekspresji, żądzę formy, wewnętrzny niepokój do chwili, kiedy kształt uzyska wreszcie właściwe dlań proporcje”<sup>34</sup>. Jak widać, modernizm ma silne genetyczne związki ze swym historycznym przodkiem – romantyzmem, ponieważ tak jak ten ostatni jest, by posłużyć się formułą Berlina, „próbą narzucenia rzeczywistości modelu estetycznego, próbą powiedzenia, że wszystko powinno być posłuszne regułom sztuki”<sup>35</sup>.

Estetyka modernistyczna podążała ramię w ramię z rosnącym poznawczym i moralnym relatywizmem świata, którego intensywnym doświadczeniem była I wojna światowa. Pozwoliło to na specyficzną semantyczną operację – połączenie sztuki z przemocą. I dla tej operacji podstaw dostarczył Nietzsche głoszący, iż: „Niszczy zawsze, kto twórcą być musi”<sup>36</sup>. Twórca musi być zarazem niszczycielem – oto samo serce poglądu łączącego sztukę z wojną. Tak oto koncepcja sztuki dla sztuki znajduje analogon w koncepcji autotelicznej przemocy. W 1930 roku Walter Benjamin pisze recenzję książki redagowanej przez samego Ernsta Jüngera i starając się dociec sensu uprawianej przezeń „apoteozy wojny”, sentencjonalnie konkluduje: „Ta nowa teoria wojny, która ma na czole wypisane pochodzenie od najbardziej bezwzględного dekadenty-

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 104.

<sup>34</sup> G. Benn, *Sztuka a Trzecia Rzesza*, w: W. Benjamin, *Wobec faszyzmu*, przekład zbiorowy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 171.

<sup>35</sup> I. Berlin, *Korzenie...*, s. 212–213.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 44.

zmu, jest niczym innym jak tylko przeniesieniem zasady *l'art pour l'art* na sferę wojen<sup>37</sup>.

Szczególnym elementem modernistycznej estetyki, oprócz poznawczego relatywizmu i dyktatu artystycznej woli formy nad chaotycznym światem, było wszechobecne doświadczenie subiektywizmu. Artystyczna apologia doświadczenia, w postaci Bennowskiego *dictum*: „Dozwolone jest wszystko, co prowadzi do doświadczenia”<sup>38</sup>, wynosiła na piedestał jednostkowe przeżycie, tym bardziej wieńcząc je wawrzynem, im bardziej było niebezpieczne i awanturnicze, graniczne i kompulsywnie obrazoburcze. Świetnym tego przykładem jest Ernsta Jüngera *Wojna jako doświadczenie wewnętrzne (Kampf als inneres Erlebnis)*, klasyka literatury wojennej, a zarazem perła modernistycznej estetyki. Kult osobistego przeżycia i autoekspresji magnetycznie przyciągał do wojny artystycznych awanturników i koneserów ekstremalnych doświadczeń.

Jeżeli tendencja modernistyczna – zauważa Eksteins – poczynając od swych korzeni w romantyzmie, miała „zobiektywizować subiektywizm”, przełożyć subiektywne doświadczenie na symbol, to nazizm wykorzystał tę tendencję i zmienił w ogólną filozofię życia i społeczeństwa<sup>39</sup>.

Doświadczenie wojny (*Fronterlebnis*) dzięki temu, że umożliwiała egzystencję skrajnie zaryzykowaną współgrało z nową estetyką skupioną na tym, co subiektywne i dlatego autentyczne. Już Nietzscheański Zaratustra, ten prorok i nauczyciel wojny, prawił: „Stań się, kim jesteś!”<sup>40</sup>. Wojna, jako dostarczycielka przeżyć autentycznych, przesunęła się wyraźnie na pole estetyzmu. Pozwalała żyć – jak swego czasu radził Nietzsche – prawdziwie niebezpiecznie, a tym samym doświadczyć tego, kim się jest. Najbardziej nieustraszoną pozwalała zanurzyć się w irracjonalnym *élan vital*, dionizyjsko-heraklitejskim strumieniu życia. Owa egzystencjalna

---

<sup>37</sup> W. Benjamin, *Teorie niemieckiego faszyzmu. O pracy zbiorowej pt. „Wojna i wojujący” pod redakcją Ernsta Jüngera*, w: *idem, Wobec faszyzmu*, s. 26.

<sup>38</sup> Cyt. za: M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 362.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 350.

<sup>40</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 170.

epifania Jaźni, odartej z wszelkich konkretnych treści socjologicznych, stała się naczelnym przesłaniem modernistycznej sztuki. Nazizm – wyjaśnia Eksteins –

obrał za punkt wyjścia subiektywne ja, uczucia, doświadczenie, *Erlebnis*, a nie rozum i świat obiektywny. Świat obiektywny był po prostu zbyt cenny. Nie potrafił dać nadziei, ciepła, ukojenia. Gdy Hitler wrócił z wojny, nie miał pracy, ojczyzny, zawodu, nawet adresu. W sensie potocznym był niczym, zerem. Całym kapitałem, jaki posiadał, było przekonanie o własnej wartości jako artysty i doświadczenie wojenne. Określając siebie, nie mógł posłużyć się żadnymi ustalonymi kryteriami społecznymi, jedynie kategoriami osobistych emocji i pewnego stylu – estetycznego poczucia tego, jakich czynów należy dokonać i w jaki sposób nadać życiu znaczenie<sup>41</sup>.

Zrekapitułujmy: za kluczowe momenty modernistycznej estetyki należy uznać następujące, brzemiennie w kulturowe konsekwencje, przekonania: 1. sztuka jest ważniejsza niż prawda; 2. sztuka nie odzwierciedla żadnej rzeczywistości, ale ją stwarza; 3. etyka jest nieartykułowalna; 3. każde autentyczne przeżycie jest dozwolone; 4. życie warte życia to egzystencja pełna gry, ryzyka i twórczości; 5. inne rodzaje życia nie są warte życia.

U podstaw wielokrotnie przez Berlina przywoływanej tezy, iż „faszizm jest spadkobiercą romantyzmu”<sup>42</sup> leży koncept nieprzewidywalnej a jednocześnie wszystko-sprawczej woli. To stąd bierze się, śledzona przez autora, „histeryczna apodyktyczność i nihilistyczny pęd do niszczenia istniejących instytucji, uzasadniany tym, że ograniczają one ludzką wolę, która dla człowieka jest jedyną liczącą się wartością (...)”<sup>43</sup>. Owa wysławiana przez romantyków „nieprzewidywalna wola” znajduje uderzającą paralelę w Kantowskiej koncepcji geniuszu. W *Krytyce władzy sądu* czytamy oto, iż genialność jest „talentem tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła”<sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 347.

<sup>42</sup> I. Berlin, *Korzenie...*, s. 212.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, przekład A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 232.

[...] że zatem twórca, który dzieło zawdzięcza swej genialności, sam nie wie, skąd się biorą u niego idee do tego dzieła, i nie jest w jego mocy tego rodzaju idee dowolnie czy planowo wymyślać i przekazywać innym za pomocą takich przepisów, które pozwoliłyby im tworzyć podobne dzieła<sup>45</sup>.

W odróżnieniu od intelektu twórcza wola nie dysponuje intersubiektywną zdolnością dowodzenia swych racji i aktualizuje się jako subiektywnie apodyktyczna wola formy narzucanej światu, materii czy ludziom.

W tekście pochodzącym z 1933 roku, w fazie entuzjastycznego poparcia dla nazizmu, Gottfried Benn następująco scharakteryzował zasadę wodzostwa:

Wódz nie jest tu kwintesencją władzy ani ucieleśnieniem zasady terroru, lecz stanowi najwyższą zasadę duchową. Wódz znaczy wszystko, co twórcze: w nim kumulują się odpowiedzialność, niebezpieczeństwo i decyzja, a także cała irracjonalność przemawiającej przez niego historii oraz olbrzymie zagrożenie, bez którego nie można go sobie w ogóle wyobrazić, ponieważ przychodzi nie jako wzorzec, lecz jako powołujący sam siebie wyjątek<sup>46</sup>.

Zasada przywództwa sformułowana tu zostaje nade wszystko podług klucza estetycznego: „Wódz znaczy wszystko, co twórcze”. Führer, ów „powołujący sam siebie wyjątek”, jawi się w tym ujęciu niczym kantowski geniusz tworzący to, „na co nie może podać żadnego określonego prawidła”<sup>47</sup>. Przypomina też Benna obraz ekspresjonistycznego poety, który niczym dyktator stanu wyjątkowego narzuca światu swą „autorytarną wolę formy”. Wola mocy charakteryzująca wodza oraz wola formy charakteryzująca artystę pozostają w relacji metaforycznej analogii, dzięki czemu mogą ulegać wzajemnej inwersji. Umożliwia to wchłonięcie przez nazizm wyjściowo romantycznego, a później modernistycznego, projektu „przeistoczenia życia w sztukę”, który zakłada – by odwołać się

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> G. Benn, *Hodowla I*, przekład I. Puchalski, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 4, s. 115.

<sup>47</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 232.

do Berlina – że „istoty ludzkie są tworzywem, że są one po prostu rodzajem materiału”<sup>48</sup>. Prowadzi to nas do idei ukształtowania nowego człowieka, narodu i rasy, do idei *antropo-poiesis*.

W zapisie dziennika z 1926 roku Goebbels naszkicował portret Hitlera, który żywo rozprawiając o przyszłej architekturze kraju, „całkowicie się wciela w rolę budowniczego. Od tego przechodzi do obrazu nowej konstytucji niemieckiej: staje się na wskroś artystą w tworzeniu państwa!”<sup>49</sup>. Na długo przed objęciem władzy przywódca nazistowski przedstawiony tu został jako „budowniczy” i „artysta”, genialny demiurg tysiącletniej Rzeszy. W wypadku Hitlera dalekosiężne plany architektonicznej przebudowy Niemiec oraz przyszłej przestrzeni na Wschodzie przeplatać się będą z drugą obsesją demiurgiczną: planami aryacji, rasowego przemodelowania całej Europy. Nawet kluczowa w faszyzmie relacja wodza i Volku rozumiana jest także w antropoplastyczny sposób i polega na odwoływaniu się do wyobrażenia artysty, który kształtuje masy i nadaje im tożsamość. Jak mówił Goebbels w 1932 roku:

maż stanu kształtuje lud, wychodząc od materii, jaką jest masa ludzka, nadając mu następnie szkielet i zwartą strukturę, przekazując mu twórcze tchnienie pozwalające wynieść lud do rangi narodu<sup>50</sup>.

Jedynie wódz-demiurg potrafi przeobrazić bezładne zbiorowisko jednostek w uporządkowane „ornamenty z mas”, etnicznie pomieszany niemieckojęzyczny lud w naród niemiecki, a w końcu wszystkie nordyckie narody w jednolitą aryjską Europę.

Pamiętajmy, że teorię ras wyznawaną przez Hitlera notorycznie wypełnia pesymizm, albowiem rasa aryjska, jakoby przez samą naturę powołana do pańskości, pozostaje w istocie poważnie zanieczyszczona domieszkami obcej krwi. Innymi słowy, rasowa elita aryjska nie jest czymś danym, ale zadany, może być jedynie swoistym dziełem sztuki, efektem eugenicznej twórczości –

---

<sup>48</sup> I. Berlin, *Korzenie...*, s. 213.

<sup>49</sup> J. Goebbels, *Dzienniki*, t. 1, s. 85.

<sup>50</sup> P. Burrin, *Faszyzm, nacjonalizm, autorytaryzm*, przekład O. Hedemann, Universitas, Kraków 2013, s. 67.

*antropo-poiesis*. Dopiero taki wysiłek stworzyć może spartańsko-podobną aryjską elitę panującą nad helotami narodów podbitych. Permanentna mobilizacja wojenna jest w obrębie światopoglądu nazistowskiego estetycznie niezbędna. Jedyne wojna bowiem jest w stanie ukształtować wyborową elitę rasową aryjskich twardych mężczyzn. Jako weteran Wielkiej Wojny pisał Hitler do innego słynnego weterana, Ernsta Jüngera w uderzająco antropoplastycznym stylu: „Wojna jest matką wszystkiego i również naszą matką. Gromi nas i rzeźbi, czyni twardszymi niż teraz jesteśmy”<sup>51</sup>.

W ciągu owych antropoplastycznych inspiracji nazizmu ważnym ogniwem znowu okazuje się Nietzsche. Dla jego Zaratustry człowiek pozostaje „bezkształtem, tworzywem, szpetnym kamieniem, który potrzebuje rzeźbiarza”<sup>52</sup>. Dopiero ręka antropoplastyka przekształca ludzki bezkształt w pięknego nadczłowieka, w żywe dzieło sztuki.

Nic nie jest piękne – czytamy w *Zmierzchu bożyszc* – tylko człowiek jest piękny: na tej naiwności opiera się wszelka estetyka, jest ona też pierwszą prawdą. Do tej prawdy dodajmy od razu jeszcze drugą: (...) nic nie jest brzydkie prócz wyrodniejszego człowieka – w ten sposób wyznacza się granice królestwa sądu estetycznego<sup>53</sup>.

Bez względu na to, czy Hitler studiował dzieło Nietzschego, czy też znał je z drugiej ręki, wyznawał wybitnie Nietzscheański pogląd, iż „okrucieństwo” pozostaje jednym „z najstarszych i najmniej dających się zaprzeczyć podłoży kultury”<sup>54</sup>. Podobnie jak Nietzsche uważał, że wszystko, co nietwórcze jednoznaczne jest ze słabością, defensywnością, miękkością i współczuciem. I tak jak Nietzsche wyznawał witalistyczny koncept przemocy jako twórczej woli, która powołać może wyselekcjonowaną elitę działającą poza dobrem

---

<sup>51</sup> Cyt. za: L. Rees, *Złowroga charyzma Adolfa Hitlera. Miliony prowadzone ku przepaści*, przekład K. Masłowski, Prószyński Media, Warszawa 2013, s. 22.

<sup>52</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się rodzi – kim się staje*, przekład L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 64.

<sup>53</sup> *Idem*, *Zmierzch bożyszc, czyli jak się filozofuje młotem*, przekład P. Pieniążek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 65.

<sup>54</sup> *Idem*, *Ecce homo...*, s. 66.



i złem. Podobnie jak Nietzsche uznawał, że do ukształtowania nadczłowieka może dojść tylko w warunkach wojny, która – przypomnijmy – „gromi nas i rzeźbi, czyni twardszymi niż jesteśmy”<sup>55</sup>. Hitler, nawet nie czytając pism Nietzschego, mógł uczestniczyć w *imaginariu* modernistycznej bohemy, które w oczywisty sposób zainspirowane było dziełem autora, wedle którego niszczenie poprzedzało i towarzyszyło tworzeniu.

Zadaniu dionizyjskiemu – czytamy w *Ecce homo* – właściwa jest w sposób rozstrzygający twardość młota, rozkosz nawet w niszczeniu, jako jeden z warunków uprzednich. Imperatyw »bądźcie twardzi!«, najgłębsza pewność, że wszyscy twórcy są twardzi, jest właściwą odznaką natury dionizyjskiej<sup>56</sup>.

Owa rzeźbiarska, plastyczno-demiurgiczna poetyka młota, dłuta i twardości charakteryzująca artystę, który narzuca istnieniu formy, pobrzmiwa wyraźnie w następującym wywodzie Hitlera:

My, starzy, jesteśmy już wyeksploatowani. Tak, jesteśmy już starzy. Jesteśmy zepsuci do szpiku kości. Nie mamy już niezłomnych instynktów. Jesteśmy tchórzliwi, jesteśmy sentymentalni. Niesiemy brzemię poniżających wydarzeń historycznych, w naszej krwi jest mgliste wspomnienie zniewolenia i służalstwa. Ale za to moja wspaniała młodzie! Czyż jest gdzieś na świecie piękniejsza? Niech Pan się przyjrzy tym chłopcom i młodzieńcom! Co za materiał! Z tego mogę uformować nowy świat. Moja pedagogika jest twarda. Słabość trzeba z nich bezpardonowo wykorzenić<sup>57</sup>.

Skoro Aryjczycy to twórcza awangarda ludzkości, to musi to być zarazem awangarda straszliwa, prawdziwy *Sturmabteilung*. Tylko poprzez wojnę, bez oglądania się na straty, Niemcy mogliby się przeobrazić w naród twardy, spiżowy, niczym rzeźby Arno Brekera. Dzięki wojnie i bezprzykładnej ofierze krwi – zapewnia Hitler – „Zostaniemy jako naród przekuci w stal. Wszystko, co miękkie, odpadnie. Za to przekuty młotami rdzeń będzie wieczny”<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Cyt. za L. Rees, *Złowroga charyzma...*, s. 22.

<sup>56</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo...*, s. 64.

<sup>57</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 267.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 298.

Znana z kart *Mein Kampf* estetyzująca koncepcja Żyda, którego kardynalną wadą jest to, że jako niezdolny do tworzenia kultury pozostaje jej notorycznym pasożytem, posiada w myśli niemieckiej szacownych prekursorów, jak choćby w przypadku Fichtego, autora *Mów do narodu niemieckiego*. Otóż w *Mowie siódmej* znajdujemy słynne określenie narodu niemieckiego jako „narodu pierwotnego” (*Ur-Volk*). Cechą charakterystyczną jego członków jest to, że „żyją twórczo i kreują to, co nowe”<sup>59</sup>. W tym to kulturotwórczym sensie rodacy Fichtego pozostają „ludem pierwotnym, narodem po prostu, Niemcami”<sup>60</sup>. Natomiast wszyscy nieuprawiający twórczego życia, którzy „godzą się z tym, że są czymś wtórnym i pochodnym”, są zaledwie – powiada filozof – „dodatkiem do życia, które toczy się przed nimi, czy też obok nich (...). Są oni niczym odbijające się od skały echo głosu, który już przebrzmiał”<sup>61</sup>.

Trzy rzeczy w wywodzie Fichtego warte są uwagi. Po pierwsze, osobiwie estetyczne kryterium przynależności do *Ur-Volku*. Po wtóre, fakt, że kategoria „Niemcy” odwołuje się nie tyle do *ethnosu*, ile do rasy i obejmuje wszystkie narody germańskie. Po trzecie, owo budujące tożsamość kryterium stanowi zarazem narzędzie wykluczenia ze wspólnoty narodowej. Wszyscy bowiem „wtórni i pochodni” pozostają „poza obrębem narodu pierwotnego”, który też zasadnie traktuje ich „jako ludzi obcych i cudzoziemców”<sup>62</sup>. Sam niemieckojęzyczny naród dzieli się zatem na twórczych Niemców i nietwórczych nie-Niemców, których charakteryzuje jedynie „martwota, upadek i ruch w zamkniętym kole”<sup>63</sup>. Sprawia to, że każdy należący do tej nietwórczej części narodu, „niezależnie od tego, gdzie się urodził i jakim językiem mówi, nie jest niemiecki, jest nam obcy – konstatuje Fichte – i należałoby sobie życzyć, aby się od nas całkowicie odłączył, i to im szybciej, tym lepiej”<sup>64</sup>.

---

<sup>59</sup> J.G. Fichte, *Zamknięte państwo handlowe i inne pisma*, przekład zbiorowy, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 298.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 298–299.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 299.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

*Mowy do narodu niemieckiego* antycypują pewne wątki ideowe witalistycznej biologii oraz nazistowskiej koncepcji rasy. Powodowani twórczym *animusem* fichteańscy „Niemcy” przypominają kulturotwórczą rasę aryjską. Natomiast „wtórna i pochodna” część narodu definiowana jest, tak jak żydowska mniejszość w nazistowskiej teorii rasowej, jako pozbawiona twórczego tchnienia i dlatego „martwa”. Przyjrzyjmy się raz jeszcze temu ciągowi określeń: to, co czynne jest jednocześnie twórcze i żywe. To, co bierne, jest nietwórcze i martwe. Twórcze ma prawo wykluczać i eliminować to, co nietwórcze dokładnie tak, jak żywe ciało musi pozbywać się tego, co powoduje jego martwicę. Tym, co nas tutaj intryguje, jest romantyczny witalizm połączony z politycznym radykalizmem wykluczającym inne grupy, jako niewarte uczestniczenia we wspólnocie twórczego Ur-Volku, a z czasem niewarte tego, by żyć. Dlaczego to, co nietwórcze i dlatego bierne zasługuje na zniszczenie? Bierne jest „wrogiem życia”, którego istota, *élan vital*, to działanie i tworzenie. Bierne jest zatem z definicji rodzajem nie-żywego życia i dlatego pozbywanie się go jest w istocie działaniem na rzecz życia i piękna zarazem.

Hitler podzielał estetyczny pogląd łączący wolę, działanie i twórczość w jednej witalistycznej trójcy i w romantycznym uniesieniu wyznawał: „Do istoty świata zbliżyć się można jedynie w chwili ekstatycznej wzniosłości uczuć i w działaniu. Nie Kocham Goethego, ale dla tych jednych słów gotów jestem mu wiele wybaczyć. »Na początku był czyn«<sup>65</sup>. Wreszcie tym, co łączyło artystowską koncepcję twórczego aktywizmu, wyznawaną przez Hitlera, z estetyką modernistycznej awangardy, był atak na nijaki i jałowy charakter mieszczańskiego życia. I co ciekawe, artysta, w odróżnieniu od mieszczańskiego życia, znamienne sytuował się po stronie człowieka czynu, męża stanu, dowódcy czy wodza. W zapiskach Hermanna Rauschninga utrwalony został taki oto zdumiewający wywód Hitlera:

---

<sup>65</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 240.

Właśnie my, Niemcy, którzy tak długo oddawaliśmy się czczym rozmyślaniom i marzeniom, powinniśmy powrócić do tej wielkiej prawdy, że tylko czyn i wieczny ruch nadają sens ludzkiemu życiu. W każdym czynie jest sens, nawet w zbrodni. Natomiast bierność, trwanie w czymś jest bezsensowne, jest wrogiem życia. Dlatego jest boskim prawem niszczyć to, co bierne. Określenie „zbrodnia” pochodzi z odchodzącego świata. Są działania pozytywne i negatywne. Każda zbrodnia w dawnym sensie tego słowa i tak stoi o niebo wyżej od burżuazyjnego bezruchu<sup>66</sup>.

Skoro warunkiem twórczości jest twardość demiurgicznego dłuta, to przemoc dostępuje szczególnej nobilitacji, bo wprzęgnięta zostaje w służbę piękna. Skoro największym przewinieniem wobec życia jest „burżuazyjny bezruch”, a „boskim prawem niszczyć to, co bierne”, atak przypuszczony na mieszczańskie wartości, który Hitler podzielał z romantyczną i modernistyczną bohema, mógł być łatwo przekierowany na atak antysemitki.

„Gdybyśmy nie przestrzegali praw natury, nakazujących korzystanie z prawa silniejszego – przestrzega Hitler – to pewnego dnia pożarłyby nas dzikie zwierzęta, a potem owady pożarłyby dzikie zwierzęta, a w końcu pozostałyby tylko mikroby”<sup>67</sup>. Wiele napisano na temat tego – wydawałoby się – darwinistycznego wymiaru nazistowskiej ideologii rasowej. Jednakże teza o potrzebie przestrzeni życiowej dla rasy aryjskiej nawiązuje nie tyle do darwinistycznej gry gatunków ze środowiskiem naturalnym o przetrwanie, ile raczej do maltuzjanizmu głoszącego dysproporcję między przyrostem ludnościowym a malejącymi zasobami naturalnymi. Oślawiony zaś zarzut semickiego „pasożytnictwa” kulturowego, jaki znamy z kart *Mein Kampf*, nie ma większego sensu na gruncie darwinizmu społecznego. Wręcz na odwrót, gdyby brać pod uwagę zdolności adaptacyjne, „instynkt przetrwania”, to Żydzi, a nie Aryjczycy, musieliby dzierżyć palmę ewolucyjnego sukcesu. Nie o determinizm przystosowawczy to bowiem idzie, ale o zdolności kulturotwórcze

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>67</sup> A. Hitler, *Rozmowy przy stole 1941–1944. Rozmowy w Kwaterze Głównej zapisane na polecenie Martina Bormanna przez jego adiutanta Heinricha Heima*, przekład zbiorowy, Charyzma, Warszawa 1996, s. 65.

i, bezpośrednio z nimi związane, zdolności władcze. Koncepcja aryjskości jest bardziej estetyczna aniżeli biologiczna. To, co aryjskie, i to, co semickie, pozostają względem siebie w semantycznej relacji antonimii, tak jak to, co piękne i szpetne, idealistyczne i materialistyczne, aktywne i bierne, twórcze i jałowe.

Stojąc na gruncie witalistycznej biologii, również Nietzsche wcześniej spierał się z tezami darwinizmu. W *Zmierzchu bożyszcz*, w ustępie znacząco zatytułowanym *Anty-Darwin*, wyjaśniał:

(...) całościowy widok życia nie przedstawia niedostatku, głodu, lecz przeciwnie, bogactwo, bujność, a nawet absurdalne trwonienie – gdzie toczy się walkę, tam walczy się o moc... Nie należy mylić Malthusa z naturą. Jeśli jednak założyć, że taka walka istnieje – i faktycznie, występuje ona – to niestety jej wynik przedstawia się przeciwnie, niż życzyłaby tego sobie szkoła darwinowska, niż być może należałoby sobie tego wraz z nią życzyć: mianowicie niekorzystnie dla silnych, uprzywilejowanych, szczęśliwych wyjątków. Gatunki nie wzrastają w doskonałości: słabi stale zapanowują nad silnymi, co bierze się stąd, że są liczni (...)<sup>68</sup>.

Perspektywa darwinizmu, wydaje się perswadować Nietzsche, lepiej tłumaczy sukces przystosowawczy mas w warunkach demokracji, niż eugeniczną hodowlę nadczłowieka, która możliwa jest tylko dzięki – z biologicznego punktu widzenia – „absurdalnemu trwonieniu” życia. Właśnie antydarwinizm Nietzschego pozwala nam zrozumieć sens złowrogiego obrazu odmalowanej przez Hitlera możliwości inwolucyjnej katastrofy zamieniającej świat kultury w królestwo bakterii. Nastąpi to wówczas, gdy zaniecha się walki, gdy zaneguje się prawo bytu, które „wymaga nieustannego zabijania, żeby lepszy żył”<sup>69</sup>. A kto to jest lepszy? Licniejszy, łatwiej rozmnażający się, lepiej przystosowany do otoczenia? Wszystkie te ewolucyjne – z punktu widzenia darwinizmu – zalety napawały odrazą zarówno Nietzschego, jak i Hitlera. Dla obu – i celowo łączymy ich tu razem, starając się pokazać wspólne *imaginariu* wysokiej i niskiej, wyrafinowanej i prostackiej retoryki witalizmu

---

<sup>68</sup> F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz...*, s. 62.

<sup>69</sup> A. Hitler, *Rozmowy przy stole...*, s. 74.

– prawo „lepszego” oznacza nienaturalny plan kształtowania rasy pańskiej, *Herrenvolk*, w warunkach straceńczej wojny totalnej. Powtórzmy raz jeszcze: nie ma to nic wspólnego z darwinistyczną grą o przetrwanie, tylko z trwoniącą życie demiurgią, z *antropo-poesis* i dlatego procesu tego nie można poddać ani ocenie moralnej, ani użytecznej. Ogrom zbrodni, jakich dopuścił się nazizm, po części wynikał stąd, że o swym dziele „aryzacji” świata myślał nie w kategoriach zadania technicznego, będącego przedmiotem kalkulacji strat i zysków, ale przedsięwzięcia artystycznego, któremu przyświeca logika albo-albo, wszystko albo nic.

W *Woli mocy* Nietzsche zapewniał: „Żeby z owego chaosu wybić się do takiego ukształtowania – do tego potrzeba musu: trzeba, żeby stanął wybór, albo zgiąć, albo przebić się. Rasa pańska może powstać tylko z warunków straszliwych i gwałtownych”<sup>70</sup>. Po czym złowieszczo zapytywał: „Gdzie się znajdują barbarzyńcy wieku dwudziestego?”<sup>71</sup>. W zdumiewająco podobnej tonacji Hitler wyjawiał, iż na drodze aryzacji Niemców „z całą premedytacją zerwał wszystkie mosty”. I dodawał:

Chcę zmusić ociągający się przed swoim przeznaczeniem naród niemiecki, aby wkroczył na drogę wielkości. [...] Naród niemiecki nie może mieć innego wyjścia. Trzeba go bezlitośnie pchać ku jego własnej wielkości, bo inaczej popadnie z powrotem w małość i rezygnację<sup>72</sup>.

Widać tu wyraźnie, że wojna staje się niezbędnym środkiem nie tylko rasowego przemodelowania Europy, ale i przeobrażenia własnego narodu:

Musimy być przygotowani na najbardziej zaciętą walkę, jaką kiedykolwiek zdarzyło się prowadzić jakiemuś narodowi. Tylko przechodząc tę próbę woli, dojrzejemy do panowania, do którego jesteśmy powołani. Moim obowiązkiem będzie prowadzić tę wojnę bez oglądania się na straty. Krwawa ofiara będzie niesłychana<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> F. Nietzsche, *Wola mocy*, s. 283.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 123.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 298.

Najroztropniej byłoby nazistowską ideologię rasową określić jako hybrydę biurokratycznego rasizmu (Ustawy norymberskie), maltuzjanizmu (ogólna diagnoza na temat presji demograficznej na kurczące się zasoby) oraz estetycznego witalizmu o romantyczno-nietzscheańskiej proveniencji. Cały czas zajmuje nas tutaj ten trzeci wątek. Biologiczne kryteria pochodzenia wykorzystywane były do wykrywania, kontroli, a wreszcie eksterminacji ludności żydowskiej, ale sama koncepcja rasy jako takiej pozostawała mglista i nosiła wiele znamion koncepcji estetycznej. Znane są wypowiedzi Hitlera, gdy w przystępie dobrodusznej szczerości wyznawał: „Oczywiście, wiem równie dobrze jak ci wszyscy intelektualiści od siedmiu boleści, że w sensie naukowym nie ma czegoś takiego jak rasa”<sup>74</sup>. Z relacji Rauschninga dowiadujemy się, że pozbawiona naukowej klarowności kategoria rasy potrzebna była Hitlerowi dlatego, że nie była tak zużyta politycznie jak kategoria narodu. Dzięki oderwaniu od historii pozwalała też na więcej twórczej swobody. „Narody to uchwytny formy naszej historii. A zatem – tłumaczył – chcąc się pozbyć kłębowiska przybierającej już absurdalne kształty przeszłości historycznej, muszę przetopić te narody w jakiś wyższy porządek”<sup>75</sup>. Widać, że nawet rasa nie była dla Führera kwestią biologii, ale demiurgii.

Obok estetycznej istnieje również nobilitacja przemocy wynikła z energetycznej wizji świata. Już we fragmentach Heraklita mamy do czynienia ze znamiennej współobecnością motywu wojny jako rodzica wszechrzeczy oraz ognia jako obrazu świata pozostającego w nieustannym ruchu. Te dwa heraklitejskie motywy przejmie Nietzsche. I u niego znajdziemy pogląd, że cała rzeczywistość składa się wyłącznie z relacji sił i że wola mocy jest instancją sensotwórczą. To również u niego „dobra wojna uświęca każdą sprawę” i z punktu widzenia nadczłowieczeństwa jawi się jako energetyczne dobrodziejstwo. W *Ecce homo* czytamy, że „najwyższa sztuka przyświadczenia życia, tragedia, odrodzi się, gdy ludzkość

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

będzie miała świadomość najtwardszych, lecz najkonieczniejszych wojen za sobą<sup>76</sup>. Sztuka „przyświadczenia życia” mogła zostać powiązana z „najtwardszymi” wojnami dzięki temu, że energia jako taka, zawsze znajduje się poza dobrem i złem, albo inaczej – energetyczne, czy też dynamistyczne ujęcie egzystencji idzie w parze z immoralizmem. Jak powiada Mefistofeles: „Poza wyłączną własnością płomienia / wyzuty jestem z wszelkiego mienia”.

Podmiot jako energetyczna wola mocy może tworzyć równie dobrze, jak niszczyć. Silniejsza wola mocy niszczy słabszą i ta druga zawsze jawi się jako „gorsza” wobec tej pierwszej. Najwyraźniej ów dynamistyczny immoralizm widać wówczas, gdy ustanawia on samo kryterium piękna. Czytamy oto:

Z fizjologicznego punktu widzenia, wszystko, co brzydkie, osłabia i zamartwia człowieka. Przypomina mu o upadku, zagrożeniu, niemocy; rzeczywiście traci on wówczas na sile. Działanie brzydoty można mierzyć dynamometrem. (...) Jego poczucie mocy, jego wola mocy, jego odwaga, jego duma – wszystko to wraz z brzydotą opada, wraz z pięknem wzrasta...<sup>77</sup>

Tak to siła, energia i moc zostają utożsamione z pięknem.

Tego rodzaju estetyzacja mocy prowadzi do apoteozy wojny, ta ostatnia bowiem umożliwia zachowanie wysokiego napięcia energii. Poza słynnym *dictum*, by żyć niebezpiecznie, które za pośrednictwem włoskich futurystów weszło na trwałe do słownika faszystowskiego, idea, że jakość życia należy mierzyć twórczym napięciem, jakie militaryzacja powoduje, również została przez faszystów przejęta, jak choćby w słynnej maksymie Mussoliniego, że „faszyzm to dynamo”. Dlaczego tak się stało, wyjaśnia badacz reżimów faszystowskich:

Logika ta była zgodna z zasadą zachowania energii: należało stale podnosić ciśnienie, aby coraz bardziej urabiać naród jako naród faszystowski, tak aby uniemożliwić mu ponowne rozmycie się i pogrążenie w bezsilności.

---

<sup>76</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo...*, s. 43.

<sup>77</sup> *Idem*, *Zmierzch bożyszczy*, s. 65.



Całe zadanie polegało na znalezieniu odpowiednich środków i sposobów, żeby wzbudzić tę energię i zgromadzić ją niczym w napiętym łuku<sup>78</sup>.

W zdumiewająco podobnym tonie Hitler zapewniał, że „tylko w bezustannym napięciu niekończącej się walki powstać może nowa elita i odnowa”<sup>79</sup>.

Motyw życia jako napiętego łuku, obecny już we fragmentach Heraklita, celebrowany w pismach Nietzschego i chętnie przywoływany w retoryce faszystowskiej, powiązany jest z pesymistycznym przekonaniem o stałości, a zatem ograniczoności energii obecnej w świecie. Tym, co podsycalo i zachęcało do radykalnego immoralizmu, był nie tylko fakt, że pole estetyki pozostaje poza dobrem i złem, ale i pesymistyczne wnioski wyciągane z energetycznej czy dynamistycznej interpretacji życia. Oba poglądy razem wzięte zostały przyswojone przez myśl faszystowską i dały wyraz jej obsyjnemu lękowi, że rasy pasożytnicze, ludy kolorowe albo demokratyczne masy słabych i defektywnych przejmą tę energię, a wówczas napięcie łuku życia opadnie, a wraz z nim nieodwracalnie zaniknie prometejska zdolność człowieka do tworzenia kultury i piękna.

O Nietzschem powiedział Mann, iż „przewidział i zapowiadał jak drżąca igła faszystowską epokę Zachodu”<sup>80</sup>. W innym wszelako miejscu pisarz czynił Nietzschego odpowiedzialnym za radykalny przełom polegający na „zwrocie ducha przeciwko sobie, przeciwko rozumowi, którego przeknął i napiętnował jako mordercę życia”<sup>81</sup>. Za dający do myślenia uznawał fakt, iż wiele pokoleń intelektualistów, pisarzy i artystów uczestniczyło w tym „idealistycznym buncie przeciwko idealizmowi”, w owej „uduchowionej antyduchowości”, nie dostrzegając zagrożeń, jakie one niosą<sup>82</sup>. Zainspirowany takim awanturnicznym witalizmem Hitler mógł bez wahania stwierdzić:

---

<sup>78</sup> P. Burrin, *Faszyzm...*, s. 77–78.

<sup>79</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 247.

<sup>80</sup> T. Mann, *Filozofia Nietzschego...*, s. 443.

<sup>81</sup> *Idem*, *Uwaga, Europa!*, w: *Moje czasy*, s. 317.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 318.

Rozum nie jest siedzibą szczególnej godności ludzkiej, lecz tylko środkiem pomocniczym w walce o przeżycie. Człowiek jest stworzony do działania. Tylko jako istota działająca spełnia swoje naturalne przeznaczenie. Natury kontemplacyjne, retrospektywne, jak wszyscy duchowni, to trupy, które mijają się z sensem życia”<sup>83</sup>.

W wypowiedzi, tej wyraźnie pobrzmiewa pogląd wypracowywany od romantyków aż po witalizm Nietzscheańskiej woli mocy. Podobnie jak u Nietzschego intelekt uznany zostaje za żydowską specjalność i zagrożenie dla aryjskiego *élan vital*.

Od czasów Burzy i Naporu dwie sztandarowe wartości Oświecenia, krytyczny rozum i na rozumie oparty moralny imperatyw, zostały zdezawuowane i potępione jako zabójcy życia. Nietzsche kontynuował oskarżycielski głos romantyków, według których intelekt wszędzie powodował odczarowanie świata, ale poszedł znacznie dalej, utrzymując, że jedynym remedium na ten wyjałowiony świat jest kulturowo pożądanym nawrót barbarzyństwa. Dostarczył przesłanek duchowych, które zostały entuzjastycznie podjęte przez zrewoltowanych modernistycznych twórców, ale niedługo potem umożliwiły estetyczną nobilitację czynów zbrodniczych. Nietzsche doprowadził bowiem do radykalnej filozoficznej formuły, która połączyła estetyzm z przemocą, a odrodzenie kultury z barbarzyństwem.

Bez względu na to, jak bardzo niepodobny do swego wizerunku w propagandzie nazistowskiej był Nietzsche, bez względu na to, że absurdem byłoby uznawać go za protofaszystę, to jednak on wyobraźniowo przygotował artystowską apoteozę wojny jako zbawienego barbarzyństwa odradzającego kulturę. To pod jego wpływem autoteliczność sztuki i autoteliczność wojny dopełniały się jako dwie manifestacje woli mocy. Sam Nietzsche odnotowywał związek między radykalizmem duchowym a politycznym, między „wojną duchów” a wojną. Niczym złowieszczy prorok dwóch wojen światowych zapewniał, że po dokonanych przezeń dziele przewartościo-

---

<sup>83</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 240–241.

wania wartości „wszystkie potężne twory starej społeczności wysadzone zostaną w powietrze – wszystkie spoczywają na kłamstwie: nastaną wojny, jakich jeszcze nie było na ziemi”<sup>84</sup>.

Sam zresztą stanowił ilustrację procesu duchowego, który wyzwalał wyobraźnię od konwenansów mieszczańskiego życia, powodował kompulsję naruszania wszelkich świętości i posuwania się coraz dalej. Od estetyzujących wyobrażeń o roli okrucieństwa w helleńskiej kulturze tragicznej, o związku między wojującą wspólnotą a bujnym rozkwitem sztuk, przechodził do rojeń o zbliżającym się „wszechzadaniu”, które połączyć miało eugenikę z eksterminacją.

Owo nowe stronnictwo życia – pisał w *Ecce homo* – które weźmie w ręce największe z wszechzadań, wyższą hodowlę człowieka, włączając w to bezlitosne zniweczenie wszystkiego, co zwyrodniałe i pasożytnicze, umożliwi znowu na ziemi ów nadmiar życia, z którego wyrósł znów musi stan dionizyjski. Zapowiadam okres tragiczny: najwyższa sztuka przyświadczenia życia, tragedia, odrodzi się, gdy ludzkość będzie miała świadomość najtwardszych, lecz najkonieczniejszych wojen za sobą, i nie ucierpi na tym<sup>85</sup>.

Pogląd, iż wojna reprezentuje „sztukę przyświadczenia życia”, że „stronnictwo życia” musi być zdecydowane na „bezlitosne zniweczenie wszystkiego, co zwyrodniałe i pasożytnicze” i że ta eliminacja „umożliwi znowu na ziemi nadmiar życia”, można uznać za przypadek literackiej ekspresji witalizmu, za rodzaj estetycznej fantazji o woli mocy, trudno jednak zaprzeczyć, że wszystkie te motywy budowały swoiste *imaginariu* przemocy jako pięknego okrucieństwa. Słynna fraza o zdradzie życia przez intelekt mogła być wzięta dosłownie, o czym świadczy sarkastyczna uwaga Hitlera:

Dzisiaj wszystkie literackie baby na całym świecie kraczą, że dopuściłem się »zdrady ducha«. A przecież dopiero co sami rozpływali się w słowach na temat zdrady, jakiej dopuścił się duch wobec życia. Dopóki był to tyl-

---

<sup>84</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo...*, s. 74–75.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 43.

ko smakowity literacki kąsek, sami się nim pysznili. Teraz, kiedy my bierzemy się serio do rzeczy, robią okrągłe oczy!<sup>86</sup>.

Wraz z uznaniem, że rozum czy duch dokonał zdrady życia, mogła rozpocząć się niezauważalnie przebiegająca podmiana i zamiana znaczeń. Destrukcja rzeczywistości w programie estetyki mogła się przeobrazić w estetykę rzeczywistej destrukcji; intelekt krytyczny wobec tego, co irracjonalne – w rozum na służbie irracjonalizmu; moralne zwątpienie – w artystyczne upojenie; wojna duchów – w ducha wojny; wojna jako przeciwieństwo życia – w wojnę jako najwyższy przejaw życia; niszczenie w imię tworzenia – w tworzenie w imię niszczenia; witalistyczna apoteoza życia – w ludobójstwo w imię życia. Estetyczna wyobraźnia przemocy mogła się przeobrazić w przemoc faktyczną przechodzącą wszelkie wyobrażenie.

Faszyzm, na swój sposób spadkobierca romantyzmu i krewny artystycznego modernizmu, przejął pogląd o sztuce „jako narzędziu społecznego zbawienia”<sup>87</sup>. Już w rozumieniu wczesnych romantyków polityka uległa znamiennej estetyzacji. Jak zauważa historyk tego okresu, byli oni wizjonerami „państwa poetów», w którym książę jest artystą, reżyserem na olbrzymiej scenie publicznej, a każdy obywatel aktorem”<sup>88</sup>. I rzeczywiście, dokładnie w tym duchu Novalis pisał:

Prawdziwy książę jest artystą nad artystami; tzn. jest dyrektorem artystów. Każdy człowiek powinien być artystą, a wszystko może stać się sztuką. (...) Władca wystawia niesłychanie różnorodną sztukę, w której scena i widownia, aktor i widz są jednym, a on sam jest zarazem poeta, dyrektorem teatru i bohaterem sztuki<sup>89</sup>.

Benjaminowi należy przypisać autorstwo tezy, że faszyzm reprezentuje przypadek „estetyzacji polityki”<sup>90</sup>. Za kluczowy aspekt

---

<sup>86</sup> H. Rauschning, *Rozmowy z Hitlerem*, s. 287.

<sup>87</sup> I. Berlin, *Korzenie...*, s. 44.

<sup>88</sup> R.H. Popkin (red.), *Historia filozofii zachodniej*, s. 533.

<sup>89</sup> Novalis, *Wiara i miłość, czyli król i królowa*, w: *idem, Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna. Studia. Fragmenty*, przekład J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 139.

<sup>90</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przekład H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 239.

faszystowskiego reżimu autor uznawał inscenizowane przezeń masowe rytuały i ceremonie. Jednakże nie tylko w monumentalnej teatralizacji publicznej liturgii widział Benjamin uprawianą przez faszyzm estetyzację polityki, ale i w samym prowadzeniu wojny oraz w sztuce relacjonowania jej za pośrednictwem nowych technik, takich jak radio, reklama i – nade wszystko – film. Esej Benjamina, charakterystycznie zatytułowany *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, śledzi radykalną zmianę typu percepcji w warunkach nowoczesnych technik zapisu oraz technik montażu, jakim podlegają odtąd obraz i dźwięk. Owa zmiana odpowiada recepcji „w stanie rozproszonej uwagi, która coraz dobitniej zarysowuje się we wszystkich dziedzinach sztuki”<sup>91</sup>. Jednakże – dodaje autor – zmiana ta „w filmie znajduje najwłaściwszy ćwiczebny poligon. Oddziałując poprzez szok, film wychodzi naprzeciw tej formie recepcji”<sup>92</sup>. Nowy typ percepcji pozostaje w symbiotycznym związku z ideologicznie zmobilizowanymi masami. Przykładem owej symbiozy nowych technik tworzenia sztuki i mas jest kronika filmowa, łącząca w sobie sztukę, dokumentalizm i efekt propagandowy. „Masowej produkcji – wyjaśnia Benjamin – nad wyraz sprzyja reprodukcja mas. W wielkich świątecznych korowodach, monstrualnych zgromadzeniach, masowych imprezach sportowych i w wojnie, które dziś dostarczają tworzywa aparaturze nagrywającej, masa sama spogląda sobie w twarz”<sup>93</sup>.

Tym, co nas tutaj zajmuje, jest, po pierwsze, wykorzystanie przez faszyzm nowoczesnych technik produkcji i reprodukcji sztuki, co czyni zeń osobliwy przypadek antymodernistycznego modernizmu. Po wtóre, sytuacja poznawcza, w ramach której wojna najlepiej zaspokaja nową potrzebę nowej percepcji. Konsekwencją bowiem faktu, że „aparatura z większą ostrością rejestruje ruchy masowe niż optyka naturalna”, jest to, że „zjawiska masowe, a więc i wojna, stanowią dla aparatury szczególnie wdzięczną formę ludz-

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 236.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 237, przyp. 31.

kiego zachowania<sup>94</sup>. Intrygujący związek kultury, wojny i sztuki, głoszony od romantyków po Nietzschego, teraz staje się złowrogo dosłowny i może produkować porywające dzieła sztuki, takie jak obrazy Leni Riefenstahl. Estetyczne rozpasanie kultury faszystowskiej sprawia, iż „oczekuje od wojny – konstatuje Benjamin – zaspokojenia potrzeby percepcji przeobrażonej pod wpływem techniki. Zaiste – dodaje – *l'art pour l'art* w najczystszej postaci”<sup>95</sup>.

Radykalna maksyma artystowska: *Fiat ars pereat mundus* (Niech żyje sztuka, niech zginie świat) przyświecała inscenizacyjnym wysiłkom końca imperium Hitlera. Rosa Sala Rose, badaczka nazistowskiej mitologii i symboliki, dostarczyła zwięzłego, a dzięki temu wymownego, opisu tego apokaliptycznego momentu i jego szczególnej estetyki:

Ostatnie dni Trzeciej Rzeszy nie były niczym więcej jak tylko świadomie inscenizowanym spektaklem zmierzchu bogów. Najpierw miał on odbyć się w rezydencji, którą Hitler miał w Alpach, ale w końcu scenerią stały się ruiny oblężonego Berlina. Na rozkaz Alberta Speera 12 kwietnia 1945 roku Filharmonicy Berlińscy wykonali nie tylko *Symfonię Romantyczną* Brucknera, ale także ostatnią scenę *Zmierzchu Bogów* Wagnera. Choć dostawy prądu były drastycznie limitowane, Speer kazał zapalić wszystkie światła w sali. Przy wyjściu stały dzieci z Hitlerjugend z koszykami i proponowały opuszczającą filharmonię kapsułki z cyjankiem. 1 maja, gdy radio powiadomiło naród niemiecki o „bohaterskiej śmierci” Hitlera, rozbrzmiewała ta sama muzyka<sup>96</sup>.

Przedmiotem naszych rozważań było zakotwiczenie myśli faszystowskiej, w szczególności nazistowskiej, w estetycznym dziedzictwie romantyzmu, kontynuowanym następnie przez nietzscheański witalizm oraz modernistyczną awangardę. Z punktu widzenia dwudziestowiecznej historii intelektualnej wart szczególnego prze-myślenia jest motyw przemocy dokonywanej w imię piękna, a także związki łączące wyjściową romantyczną ideę sztuki jako *Sturm und*

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>96</sup> R.S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, przekład Z. Jakubowska, A. Rurarz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 283.

*Drang* z konceptem artystycznej awangardy, przypuszczającej atak na świat mieszczańskich wartości, oraz faszystowskimi oddziałami szturmowymi. Radykalizm programu estetycznego uzbroił *imaginarium* radykalizmu politycznego: wojna na poziomie wyobraźni wypowiedziana przez sztukę rzeczywistości stała się artystyczną rzeczywistością wojny. Już I wojna światowa dowiodła istnienia relacji wzajemnych między radykalnym charakterem artystycznych programów modernizmu a radykalnym charakterem destrukcji związanej z wojną. Z jednej strony wojna radykalizowała postawy estetyczne, z drugiej zaś owe postawy estetyczne przyczyniły się do nobilitacji przemocy, a nawet do egzaltowania się nią.

Wielka Wojna była psychologicznym punktem zwrotnym – twierdzi Eksteins – dla Niemiec i dla modernizmu w ogóle. Impuls tworzenia i impuls zniszczenia zamieniły się miejscami. Impuls niszczenia przybrał na sile; impuls tworzenia stopniowo zmienił się w abstrakcję. W końcu abstrakcja stała się obłędem i pozostało tylko zniszczenie. *Götterdämmerung*<sup>97</sup>.

Jedną z owych wielkich inwersji sensu była zamiana tworzenia i niszczenia, upojności tworzenia z orgią destrukcji. „Gdyż człowiek woli raczej chcieć nicości, niż zgoła nie chcieć” – powiada Nietzsche<sup>98</sup>, a maksyma ta złowieszczo antycypuje bezprzykładny spektakl całopalenia, jaki upadająca Trzecia Rzesza zainscenizowała przed światem. „Ludzkość, która ongiś u Homera stanowiła widowisko dla olimpijskich bogów – proroczo zauważał Benjamin – stała się nim teraz sama dla siebie. Jej wyobcowanie się z samej siebie osiągnęło pułap, który własną zagładę każe jej przeżyć jako estetyczną rozkosz pierwszej rangi”<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny...*, s. 366.

<sup>98</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo...*, s. 66.

<sup>99</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, s. 239.