Małgorzata Bartyzel

KULTURA, CZYLI REALIZM STWARZANIA

„Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej" – oto sparafrazowane słowa z norwidowskiego *Promethidiona*, dumne motto młodych twórców kultury spod znaku „Sztuki i Narodu"[1].

Styczniowe spotkanie na wieczorku literackim w 1942 roku, kiedy zaprezentowano pierwsze utwory, kiedy wybrane grono studentów z tajnego Uniwersytetu Warszawskiego usiłowało pochwycić w dyskusji wspólne wartości w miarę niemal manifestu, dało w rezultacie redakcyjne uporządkowanie 1. numeru SiN-u. „Sztuka i Naród" stała się pierwszym pismem kulturalnym okupacyjnej Warszawy, pismem – dodajmy – ukazującym się z zalecenia i pod patronatem Konfederacji Narodu.

O bezpośrednich związkach organizacyjnych nie wiedzieli nawet wszyscy zamieszczający w piśmie teksty własne, a i redaktorzy bardzo stopniowo wprowadzani byli w tajniki polityczno-wojskowych struktur. Trudno też ukryć, że owo „organizowanie narodowej wyobraźni" nakierowywało koncepcje stwarzane przez polityków z Konfederacji na płaszczyznę sztuki i etyki właśnie, dając niekiedy efekty zgoła odmienne od zamierzeń konfederackich przywódców.

Z intelektualnych kręgów tajnych kompletów wyłaniała się grupa, która z zainteresowań sprawami własnego narodu i jego kultury, z niesłychanego potencjału aktywności, gromadzącego się zwykle w pokoleniach wchodzących z przyspieszeniem w społeczną dojrzałość, czyniła swój artystyczny oręż, ulegając jednocześnie marzeniom o Imperium Słowiańskim ze zbawczą Polską na sztandarach zwycięstwa. Miło łaskocząca własną próżność młodych, nadzieja narodowej wielkości rysowana przez Konfederację Narodu, odważna wizja wielkiej Polski stawała się dla SiN-owców odwetem za kruchość dwudziestoletniej niepodległości i niepowodzenie września 1939.

SiN-owcy byli jednak przede wszystkim ludźmi kultury, którzy mając poczucie współodpowiedzialności tak za losy kraju, jak za utrzymanie ciągłości narodowej kultury, szamotali się między postawą żołnierza a postawą twórcy. Ta druga postawa wzięła górę, ale nigdy nie rozstała się z pierwszą. Odczuwali niedosyt i gorycz z powodu niemożności chwycenia za broń w oddziałach Uderzenia, ale wspierali swoje uderzeniowe grupy piosenkami. Sami zaś prowadzili

inną walkę, o taką formę i wyraz w kulturze, które stałyby się same walką, życiem, siłą, czynem i sztuką zarazem.

„O nową postawę człowieka tworzącego" nawołuje Wacław Bojarski, odrzucając letniość i pasywność artystycznych postaw międzywojnia, gubiących w fermentach przemian wojennych wszystkie wartości uprzednio rozszczepione i żyjące dla siebie samych, jak „praca dla pracy, rozrywka dla rozrywki no i sztuka dla sztuki". Nie będzie tolerował Bojarski postaw słabości, żadnej ucieczki odwlekającej widmo katastrofy, żadnego poddawania się jakiejś karzącej ręce mściwego Boga, żadnego uchylania się w zmysłowość ni też łudzenia się pozorami państwowotwórczej propagandy. Przeciw mechanizmowi i zewnętrzności muszą twórcy postawić mocne punkty oparcia odnalezione w głębi siebie, bowiem wybór istnieje tylko między poddaństwem prowadzącym do unicestwienia a imperialną wielkością ojczyzny. „Nadchodzi epoka bezwzględnej nie kończącej się walki, epoka akcentowana mocnym, radosnym rytmem kroków żołnierskich i upartą wolą działania". Jest to postawa wiary w „człowieka silnego, naładowanego dynamitem możliwości, o jakich nie śniło się historii. W człowieka, który przychodzi na planetę, aby dać świadectwo prawdzie". Wszystkie gałęzie i kształty istnienia czerpiące ze wspólnych korzeni, muszą się znaleźć w zasięgu tego twórczego uorganizowania. „Nowa postawa człowieka tworzącego będzie organizowała na wskroś jego wizję walki o wolność i wizję pomidorowej zupy. Mówimy to pełni świadomości artystycznego równouprawnienia obu tych wizji". Ten imperatyw współczesnego twórcy nie wyznacza programu, ma natomiast budować i porządkować postawę wyrastającą spontanicznie z temperamentu narodowego.

Niebezpieczeństwa tych fascynacji wielkością i siłą są dostrzegalne, ale śledząc rodowód polityczno-społeczny i drogi poszukiwań twórczych SiNowców ujawnić można głębsze pokłady ich potencjału myślowego i celów artystycznych. Mieszczą się oni w ramach tzw. pokolenia wojennego, roczników 1921-1922 z wyjątkiem założyciela pisma, Kopczyńskiego – ur. w 1916 i najmłodszego Wojciecha Mencela – ur. w 1923. Określanie ich jednak mianem „pokolenia apokalipsy spełnionej" jest nadużyciem wobec miejsca, jakie wyznaczali sobie w kataklizmie wojny i mimo ich pełnej świadomości śmierci w tym świecie. Bojarski pisze o nowej postawie, Gajcy ulegając może najsilniej obrazowaniu i atmosferze poetyckich przeczuć katastrofistów przedwojennych będzie jednak wzywał w obliczu urzeczywistniania się tych wizji do jakiegoś ostrego „cięcia" w sztuce, przerywającego poczucie bezsilności. Wyrwanie się spod apokaliptycznej siły, znalezienie prawdy ponad trwogą i lękiem uważał za odpowiedzialność moralną pokolenia. Z walki o wyzwolenie się z katastrofy miała rodzić się jego wielka poezja. Trzebiński będzie kilkakrotnie powtarzał swoje *in statu nascendi* w odniesieniu do pokolenia?… grupy? I nieważne, czy stanie przy tym nazwa, dramatyczne, wojenne czy jakieś tam dopełnienie. Waż-

na jest ta zalążkowość kulturowej drogi mimo świadomości, że owoc ich twórczej myśli wypielęgnowany być może przez naród w chwili, gdy ich już nie będzie. Rola więc nowego narodowego artysty to kreatywne i pełne dynamiki poszukiwanie wspólnego mianownika dla życia i twórczości, którego efektem ma być przyszły czyn patriotyczno-artystyczny.

Sięgnijmy jeszcze wstecz, w tło splotów zdarzeń, które doprowadziły do ukonstytuowania się grupy „Sztuki i Narodu".

Najpierw młody muzyk z predyspozycjami na kompozytora i polityka równocześnie, działacz Konfederacji Narodu, za wskazówką własnej organizacji poszukuje współpracowników do redakcji pisma kulturalnego, które sprawom narodowym i koncepcjom tego odłamu myśli narodowej nada głębię kulturowych motywacji. Onufry Bronisław Kopczyński – o nim to bowiem mowa – ma ambicję powołania do życia nie tylko pisma, ale przy okazji zgromadzenia takich ludzi z najmłodszych kręgów intelektualnych, którzy zdolni będą przyciągnąć grona patriotycznej młodzieży w stronę jego macierzystej grupy politycznej. Osobistemu urokowi Kopczyńskiego, ale niewątpliwie dzięki pokrewieństwu przekonań, ulega jako pierwszy Wacław Bojarski – student polonistyki tajnego UW. Ten z kolei zyskuje do przyszłego pisma kolegę z roku – Andrzeja Trzebińskiego. Tylko Kopczyński – pierwszy formalny redaktor – miał już jakąś przeszłość polityczno-organizacyjną, a nawet znamię męczeństwa (kilka miesięcy na Pawiaku w 1940 r.) dodające mu powagi przed młodszymi kolegami.

Onufry Kopczyński z grupą B. Piaseckiego[2] związany był już przed wojną przez współpracę z ONR-Falangą. W pierwszej fazie wojny środowiska zbliżone do ONR-Falanga nie utworzyły własnej konspiracji, a dopiero po wyjściu Piaseckiego z niemieckiego więzienia, powstające wówczas organizacje zbrojne powołują Wojskowe Oddziały Skonfederowane, potem Konfederację Zbrojną we wrześniu 1940 r. i wreszcie powstaje Konfederacja Narodu – zrazu jako ciało polityczne – stając się wnet nazwą organizacji polityczno-wojskowej ze zbrojną formacją: Uderzeniowe Bataliony Kadrowe. Kierownictwo KN stanowili: B. Piasecki, J. Hagmajer, Wł. Pietrzak, W. Kętrzyński, R. Reiff, M. Kurzyna, W. Zaleski. Duchową opiekę sprawował jezuita, ojciec Warszawski[3], który na środowisko kulturalne KN wywarł olbrzymi wpływ koncepcją uniwersalizmu.

Młodzi twórcy o narodowej optyce aktywizowali się wokół SiN-u, oskarżając jednocześnie wszystkie grupy polityczne dwudziestolecia o dopuszczenie do klęski. „Starzy" narodowcy jawili im się letni, sanacja była obliczem słabości i jako rządząca odpowiedzialna za niepowodzenie. Przedwojenne formacje polityczne nie wykazały, według nich, operatywności i politycznej przytomności. O kontynuacji, ani w polityce, ani w też w literaturze czy sztuce nie mogło być mowy. Takiej odpowiedzialności nie dźwigali rzekomo na swoich barkach falangiści, zwłaszcza w wydaniu wojennym, gdy motywy faszystowskie byłego

ONR słabły, lub co najmniej ulegały przesunięciu akcentu. KN, której losy i strategie polityczne znał bliżej tylko Kopczyński, organizacja nienosząca piętna odpowiedzialności za wrzesień, nadto zwodząca nadzieją odwetu, zamykała stopniowo SiN-owców w organizacyjne ramy.

Wspólna z ideologią KN będzie niechęć młodych do demokracji jako przejawu słabości. Widać to w ich artykułach, utworach literackich; dawali wyraz swej niechęci także w wypowiedziach dyskusyjnych, na „koncertach". Zaznaczamy jednak, że demokracja, jak większość kategorii politycznych, zostanie przeniesiona w tekstach SiN-owców na pole tarć kulturowych w ramach europejskiej cywilizacji. Równie niechętni byli artyści ze „Sztuki i Narodu" wszelkim przejawom totalitaryzmu, a więc w tym samym stopniu komunizmowi, co i faszyzmowi. Bojarski i Trzebiński nie wnikali w przedwojenne pasje przywódców z KN. Nie znali zresztą wszystkich przywódców; wszakże była to konspiracja. Znalazł się wreszcie w ramach organizacji człowiek, który natchnął ich duchem uniwersalizmu, dając szanse na wyrwanie się z zaklętego kręgu biegunów: demokracji i totalitaryzmu. Człowiekiem tym był ojciec Warszawski, uczestnik licznych spotkań i „koncertów", szanowany również wśród młodzieży twórczej stojącej na lewo od KN. Piszącym „organizatorom narodowej wyobraźni" przychodził też z pomocą, w postaci sugestii i własnych doświadczeń literackich, krytyk i prozaik Włodzimierz Pietrzak[4], kierownik wydziału politycznego, potem szef sztabu KN. Zaproszony wraz z Jerzym Zagórskim[5] do jury konkursu poetyckiego, ogłoszonego w 2. numerze SiN-u, razem z nim pozostał w gronie najbliższych przyjaciół i współpracowników pisma do końca jego istnienia.

Jest jeszcze jedna kwestia łącząca SiN-owców, o ile nie w pełni z duchem, to na pewno z literą haseł Konfederacji Narodu – chodzi oczywiście o Słowiańskie Imperium.

Plany imperialne KN uzależnione były od nadziei na pokonanie Rosji przez Polskę, idące w parze z równoczesnym upadkiem Niemiec, o ile uda się wykorzystać domniemane wyczerpanie wojną Rosji. Według wydawnictwa KN z 1941 r.: „Konieczny dostęp do Morza Czarnego winna sobie Polska zapewnić przez włączenie Besarabii i Bukowiny aż po Prut… W pierwszym okresie imperium musi obejmować: a) ziemie Polski z roku 1939, rozszerzone na zachodzie o Odrę, na północy o Prusy Wschodnie, b) kraje nadbałtyckie, c) Białoruś jako kraj narodowo niewykrystalizowany winna być poddana działaniom kultury polskiej i włączona w obszar państwa polskiego, d) Ukraina w unii z polską, e) Czechosłowacja jest sztucznym tworem… Dlatego też Polska powinna zawrzeć osobne unie ze Słowacją i Czechami… Księstwo Moskiewskie zamieszkałe przez ludność o słowiańskim języku, ale z dużą domieszką krwi mongolskiej, przesiąknięte bizantyjsko-turańską kulturą, wejść może w skład imperium po dłuższym okresie wychowawczego wpływu polskich idei…".

Poeci SiN-u ogarnięci mitem Imperium, włączyli się w tworzenie tej wizji w sposób szczególny. Bojarski zaczął się gwałtownie uczyć języka ukraińskiego i zachęcać skupione wokół niego dziewczęta do podejmowania podobnych prób lingwistycznych. Skończyło się na uroczystym wieczorku poezji ukraińskiej, do którego i Trzebiński dołożył cegiełkę, pisząc wiersz specjalnie na tę okoliczność. Były to więc raczej skromne próby słowiańskiej integracji niż wola panowania nad ościennymi ludami. Trzebiński napisał piosenkę o Imperium, które miało powstać z konfederackiej krwi, a może w ogóle słowiańskiej? polskiej? Spod pióra Trzebińskiego wyszedł także szkic *W kręgu kultury imperialnej*, w którym jednak nie gloryfikował narodu, nie był to również przejaw faszystowskich poglądów. SiN-owskie imperium prawdziwe miało wyrastać w ich sztuce, twórczych wizjach czynu artystycznego, miało się rysować w heroicznej postawie artysty budującego polską świadomość ponad codziennym okrucieństwem wojny. Artysta ten zobowiązany był, miast histerii wywołanej brutalnością rzeczywistości, sprostać trudowi odnajdywania w tym świecie ponadczasowych wartości etycznych; znaleźć siły na przezwyciężenie gwałtu, wydobyć wartości jednoczące całą słowiańską wspólnotę. Poglądy Trzebińskiego ewoluowały jeszcze dalej, w kierunku większej otwartości twórców na różne pokłady narodowego istnienia i przejawy aspiracji narodowych, przekraczające partykularne interesy, czemu da wyraz przy okazji organizowania Ruchu Kulturowego[6].

Chociaż wybór – na miejsce aktywności twórczej – pisma Konfederacji Narodu był dla młodych twórców aktem świadomym, wolno mówić o specyficznej autonomii SiN-u w ramach tej organizacji, autonomii będącej początkiem ich ideowej niezależności, której jednak nie zdążyli osiągnąć. Wyjątek od tej autonomii stanowi jedynie Onufry Bronisław Kopczyński, który pozostał wierny linii politycznej Piaseckiego i już przed wojną zapisał się jako publicysta, który sprawdzał swe pióro w „Prosto z mostu", miesięczniku „Ruch Młodych" i kwartalniku „Ruch Kulturalny". Pod ciśnieniem lotniejszych kolegów z SiN-u hamował jednak swoją przygodę ze słowem, sprawując bardziej rolę mecenasa niż redaktora, bardziej stróża chroniącego przed groźbą dewiacji ideowych niż współtwórcy pisma i środowiska. Po ponownym aresztowaniu Kopczyńskiego w styczniu 1943, redakcję przejął Wacław Bojarski. Pełen inicjatywy, młody gniewny erudyta dał poznać swoją pasję pisarską we wspomnianym tu artykule *O nową postawę człowieka tworzącego*. Krytyka polityków przedwojennych wiązała się u niego z krytyką stylów pisarstwa w dwudziestoleciu. Kontynuacje dawnych nurtów w literaturze nie mogły już dać satysfakcji. Próby ucieczek i mglistych oddaleń zasłaniały lub roztkliwiały rzeczywistość, ulegały jej, nie budując mostów dla przekroczenia, ku zmianie tej rzeczywistości, nie wspomagały czynu żadną dojrzałą wizją. Bojarski żądał od artystów postawy męskiej i bohaterskiej. Sztuka współczesna miała z rozziewu między obrazem szalejącej grozy wojennej, który jednak był obrazem chwili, choć urastał do rangi wiecz-

ności,
a obrazem myśli opanowującej przemijalność działań, wyłonić pokrewieństwa i stworzyć jednolity styl. Narodowa sztuka miała dać formę, która nie czekając na ugaszenie emocji w perspektywie wieków mogłaby sama tworzyć dystans, ten niezbędny filtr do przeprowadzenia oceny sytuacji, filtr do twórczego przetworzenia wszystkich wojennych skomplikowań rzeczywistości w nasyconą wartościami, zorganizowaną w pełni artystyczną wypowiedź. W ciekawie, na modłę filozoficznego dyskursu skonstruowanej *Pochwale milczącej muzy* daje Bojarski przykład postawy stylistycznej spójni pomiędzy aktywnością artysty i żołnierza:

> Piotr – (…) Podczas domowej wojny hiszpańskiej jeden z żołnierzy w okopach tłumaczył Homera. Czy to przepaść między słowem a czynem? Czy może raczej wzniosły akt panowania nad przemijającymi wypadkami.
> Paweł – Otóż właśnie, Piotrze. Zaskakuje nas tylko, że pisał w takich warunkach. Ale to wszystko. Nie dziwimy się, że tłumaczył właśnie Homera, którego temperatura, atmosfera i postawa tak naturalnie przecież towarzyszą bohaterstwu. Słowo ma tu wspólny styl z czynem.

W polskiej tradycji dwie wartości: działanie i tworzenie rozmijały się dotąd. Czyn Legionów nie szedł w parze z wielkością poezji. Mickiewicz i Słowacki dawali wielkie wizje czynu z oddalenia, bez udziału w zmaganiach powstańczych. Bojarski dezawuował rozumienie sprawy polskiej w „ciepłej Ameryce". Podobne zarzuty stawiał Trzebiński poetom emigrantom, którzy nie zaniechali artystycznych kreacji, lecz przestali czerpać z naturalnego, narodowego podłoża. Dostało się także i warszawskim intelektualistom, za ucieczkę na innego typu emigrację – w wymiar metafizyki. Odczuwali SiN-owcy potrzebę wyzbycia się tkliwości, prywatnych wzruszeń i emocji związanych ze wstrząsami rzeczywistości. Szukając nowego wyrazu, bardziej aktywizującej formy zawierającej element dystansu przez artystyczne przeorganizowanie wypowiedzi, przeciwstawiali się równie mocno intelektualnej postawie obserwatora i komentatora zdarzeń. Pamflet Trzebińskiego *Udajmy, że istniejemy, gdzie indziej*, skierowany był między innymi przeciw Miłoszowi, za zajęcie postawy poza ich światem, postawy zainteresowanego badacza bardziej niż współtwórcy; za rezygnację z walki. Nowa postawa – uzupełni Gajcy – jest postawą „sięgających po wawrzyn". Walka z okupantem jest dla SiN-owców możliwa, tak przy pomocy broni, jak przez zapewnienie ciągłości wspólnocie narodowej, przez wewnętrzną integrację narodu w aktach kulturowych. Nowa poezja ma zastąpić zaściankowe spory przedwojennych tygodników przez narodowe wychowanie. Musi jednak przekroczyć hermetyczną, w światowym odczuciu, problematykę tracenia i odzyskiwania niepodległości. Literatura narodowa ma być polska, ale jednocześnie europejska, światowa, w jej rozumieniu i odbiorze.

Płomienna wypowiedź Bojarskiego po rozstrzygnięciu konkursu poetyckiego zmierza do przypomnienia, iż zgodnie z tradycjami i doświadczeniami pokoleń, po utracie państwowości naród realizuje się w kulturze. Okupant znając te drogi tym mocniej uderza w świat twórczy i tym silniejszą musi dostać odpowiedź. Nie tylko w postaci gestu, wskazującego na istnienie jakiegokolwiek spójnego momentu w społeczeństwie polskim, lecz w przezwyciężeniu warunków i organizowaniu przez sztukę wolności wewnętrznej, dającej mocną podstawę do porwania się na walkę o wolność zewnętrzną – narodową i państwową. Recenzując poemat Borowskiego *Gdziekolwiek ziemia*, atakuje autora za cierpiętnictwo, chowanie twarzy w dłoniach w obliczu kosmicznego koszmaru wojennego, przeciwstawia temu odwagę podjęcia walki w trosce o człowieka. Świat Borowskiego, to świat, w którym walczy zło ze złem, podłość z podłością, zostawiając jedynie ból i rozgrzeszenie, jeśli się w walce nie uczestniczy; „złom i drwiący śmiech pokoleń". Dla Bojarskiego zaś jest to świat, w którym zgodnie z etyką chrześcijańską walczy zło z dobrem, więc chodzi o to, by „dobro otrzymało siłę". Oto zadanie sztuki – zorganizowanie w człowieku „mocnego dobra", które przetrwa w narodzie, odporne na zawieruchy historii. Trzebiński rozpatrując słabość i siłę wykazuje, że obie kategorie są etycznie obojętne. Siła zawiera w sobie pewien potencjał, który w zależności od sposobu i kierunku jej wykorzystania może zostać nacechowany pejoratywnie bądź afirmatywnie. Niezbędny dystans będą SiN-owcy czerpać z poetyki groteski. W nagrodzonym na poetyckim konkursie liryku Bojarskiego *Ranny różą* w formalno-baśniowym oddaleniu ukaże się efekt wrześniowej klęski: „Ruiny miasta? Ależ nie. To wystrzyżone fantastycznie i prymitywnie z czerwono szarej tektury proscenium wędrownej szopki. Pośrodku pięciu „chłopców malowanych" zielenią i rozpaczą. Pod pachą każdy ma kijek maleńki, wystrugany gładko, którym można by poruszać te figurki wypchane na pół trocinami i muzyką". – To nowa sytuacja „malowanych chłopców" z ułańskiej piosenki, których obecna rola przeniosła ich w kukiełki dziadów, figury rozczarowań. Są w lirykach Bojarskiego widoki bardziej krzepiące, jak tych staruszków-herosów w wytartych płaszczach, którzy jednak przez swe drobne codzienne działania świadczą, że „jesteśmy". Do groteski jako bardziej adekwatnego do rzeczywistości środka wyrazu sięga Bojarski chętnie, zwłaszcza w opowiadaniach *O barze pod lampionami, zielonym nosie i dyktatorze* czy w *Pożegnaniu z mistrzem*. Groteska daje bowiem postulowaną jedność z odbiorem rzeczywistości i jednocześnie pozwala, poprzez transpozycję tej rzeczywistości w rozmaite kształty i postaci różnych jej wymiarów, oddzielić mistyfikację i fałsz od ukrytych wartości, dać ocenę ogólną, wykroczyć poza drobiazgowość codzienności, przezwyciężyć chwilowość dnia dzisiejszego. Groteska była czymś więcej niż chwytem formalnym, była szansą stylu kumulującego w sobie potencjał działania i sztuki oraz ich ocenę z objaśnieniami naraz. Atakując wespół z Gajcym formalizmy i rozgardiasz ideowy Dwudziestolecia

konstatują, że „Do wielkiej sztuki zabrakło wielkiego starcia ideowego". Artysta z pokolenia w wojnie wyrosłego, musi szukać stylu odpowiedniego rzeczywistości z równoczesnym obowiązkiem rozstrzygnięć ideowych, których nie wolno odkładać na „po wojnie". Twórcy muszą mieć pełną swobodę poczynań artystycznych, ale oznacza to większą odpowiedzialność i dźwiganie wszystkich konsekwencji tej odpowiedzialności. Wybory ideowe dokonane podczas wojny mają organizować wizję przyszłego państwa i przyszłej sztuki.

Wacław Bojarski nie zostawił po sobie dojrzałych dzieł literackich, spójnej koncepcji literackiej, czy uporządkowanego zespołu zasad ideowych, ani też zwartej wizji politycznej. Zaznaczył ledwie swą krótką obecność dynamiczną postawą człowieka, który w latach okupacji ożywiał myśli młodej inteligencji, aktywizował ją w kierunku wysiłku twórczego, bulwersował i zmuszał do reakcji.

W brawurowej akcji składania wieńca pod pomnikiem Kopernika, gdzie „Geniuszowi Słowiańszczyzny" złożył hołd życiem własnym, wystąpił raz ostatni w imieniu „Rodaków". Jego doroślejsi przywódcy z KN z właściwą sobie niefrasobliwością przyzwolili na zbrojny gest trzech kształtujących się pięknie artystów-poetów, w wyniku czego śmierć poniósł Bojarski. Pawiakiem zapłacił Zdzisław Stroiński[7], Gajcemu udało się zbiec[8].

Deklaracje słowne Bojarskiego ucieleśniły się w jedności z czynem, i ten typ bohaterstwa wspaniale uchwycił Trzebiński przypominając słowa zmarłego przyjaciela. Bohaterstwo jego życia i śmierci polegało na „nie poddawaniu się przemocy w żadnym wypadku, nigdy. Kiedy mając cały dzień zabity pracą, mając pomrożone ręce i uszy i jadąc zapchanym wariacko tramwajem, wyjmuje się naraz z kieszeni jakiś tom Szekspira, Kochanowskiego czy Tomasza z Akwinu i zapada się w piętnastominutową lekturę, to mam wrażenie, że to jest istotą prawdziwego dzisiejszego bohaterstwa!". Mimo bohaterstwa trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że śmierć ta, podobnie jak o pół roku późniejsza śmierć Trzebińskiego będąca wynikiem przypadku[9], była brakiem szacunku ze strony Konfederacji Narodu dla twórców narodowej kultury i brakiem odpowiedzialności za losy organizacyjnych towarzyszy w ogóle. Widać to równie ostro w desperackich gestach wymarszu za Bug oddziałów Uderzenia[10], gdzie zginęło ponad 700 członków Konfederacji, gdy cała organizacja liczyła wówczas około 2000 osób. Jak na organizację kadrową, to zbyt poważna lekkomyślność w szafowaniu krwią.

Andrzej Trzebiński, rzutki i inteligentny krytyk, poeta i prozaik, dramaturg i publicysta, organizator Ruchu Kulturowego z zadatkami na teoretyka kultury, nieukończony polonista, ciągle ewoluował w kierunku jak najszerszego ogarnięcia rzeczywistości przy „stawianiu przed sobą kulturowych imperatywów". Szukał wskazówek w dziełach St. Brzozowskiego i Norwida. Chwytał się poetyki Przybosia, aby odnaleźć receptę na formułowanie własnych wypowiedzi, ale z

rozczarowaniem odrzucił w końcu tę drogę. Nazywał swoją postawę, dążenie raczej, „duchowym imperializmem człowieka wobec rzeczywistości". Była w tej postawie wola zawładnięcia prawdą, zamiast przyjmowania półprawd. Jego „imperializm" żył w marzeniu o mocarstwie ducha, w dążeniu do poznania prawdy przy pośrednictwie wektorów kulturowych, w wyzbywaniu się determinizmów rasowych, klasowych, indywidualistycznych i innych. „Czy widziałeś i poznałeś już Boga?" – będzie pytał w *Pamiętniku* zmarłego przyjaciela z pewną dozą żalu, że Bojarski zawsze wszystko poznawał pierwszy.

Kulturze polskiej wskazywał Trzebiński drogę realizmu przez odrzucenie wzorów demokratycznych i totalnych, a wyznaczenie jej autentycznej roli w „krystalizacjach kulturalnych Europy środkowej i Bałkanów". Miał to być kopernikański przełom wojennej myśli polskiej przeciw przedwojennym nurtom myślowym tworzącym krajobraz fantastyki kulturalnej, przełom, w którym intelekt opanuje odruchy i emocje.

Drogą do realizmu miał być uniwersalizm jako „złoty szczyt", w opozycji do „złotego środka". Istotą uniwersalizmu, który przeciwstawia się ekstremizmom indywidualizmu i totalizmu, nie jest centrowe „bagno", szamoczące się między przyciągającymi biegunami. Przestrzeń między biegunami jest wypełniona walką. Problem leży w kierunku tej walki, w tym, czy będzie ona przebiegać między skrajnościami, co prowadzić może do kataklizmu i śmierci, czy też jej uderzenie rozsadzi komplikacje i zagmatwania współczesności, dążąc do proporcji, które zhierarchizują wartości od jednostkowych poprzez narodowe ku ogólnoludzkim, wreszcie boskim, absolutnym. Uniwersalizm ma być „zarysem narodowej filozofii społecznej", przenikającym związki między jednostką, narodem i ludzkością, wyprowadzającym dla nich prawa oparte o „ład serca" i proporcje, w których istnieje prymat całości nad częścią. Walka i działanie jednostki ukierunkowane być musi na naród, ten zaś jako część ludzkości musi odnaleźć swą indywidualną drogę w pracy dla wspólnoty ludzkiej. Część nie może wyznaczyć sobie celów ważnych tylko dla niej samej, ale jest tu miejsce dla całego bogactwa rozmaitych dróg i wariantów prowadzących od części do całości, jest pole do olbrzymiej gamy postaw prowadzących do wypracowania „zbioru społeczno-narodowych powinności", jakby rzecz ujął patron duchowy Trzebińskiego – Stanisław Brzozowski.

W ten sposób dojdzie Trzebiński do idei szerokiej platformy Ruchu Kulturowego, stojącego ponad partiami i stronnictwami, zespalając jednostkę i zbiorowość w świadomą pracę twórczą. Zrozumienie związku kultury polskiej z kulturą katolickiego Zachodu stanowi podstawę dla wytworzenia nowego kształtu i dalszej ekspansji kultury narodowej. Ruch Kulturowy „chce wychować w kulturze typ jednostki czynnej i odpowiedzialnej". Ta koncepcja imperializmu kulturowego Trzebińskiego, koncepcja ekspansji polskiej kultury narodowej, nie prowadziła, w zgodzie z zasadami uniwersalizmu, w stronę ogarnięcia

części Europy podbojem Polaków, bo efektem kulturalnej rewolucji miał być aktywny wkład polskiej kultury w kulturę słowiańską, europejską, światową. Jego własne pokolenie miało się jeszcze w wojnie „wyhartować etycznie", by sprostać historycznej misji. Ekspansywność, wręcz agresja twórcza jest dla Trzebińskiego etycznym zadaniem artysty w ramach właśnie współdziałania całości i części. Jest to zadanie przebicia się sztuki polskiej w świat, sztuki będącej przejawem narodowej aktywności.

Trzebiński chciał ustalić hierarchię wartości etycznych w sztuce, do których zaliczał wartości artystyczne i formalne, wespół z racjonalizującymi się w nich wartościami życiowymi i wybiegającymi wprzód, „poza dotychczasowymi", istniejącymi w zamiarze twórczym, a odnajdywanymi w przyszłym dziele. Jest to także wysiłek ciągłego dowiadywania się, co jest pięknem. Autor *Pamiętnika* dążył do formy, w której sam proces twórczy przekształciłby się w jak najdłuższe dzianie się, oddziaływanie sztuki zatem. Stąd jego pojmowanie efemeryczności liryki, która w kształcie gotowym zamyka się jako fakt historycznie przebrzmiały, odkrywający „tajemnicę pojedynczego dnia, pojedynczej i gorzko osamotnionej w kosmosie czasu godziny. Tajemnica spala się oślepiająco, jak błysk magnezji. Później pozostaje odarta z blasku; poza – metafizyczna, już tylko zwyczajna i życiowa – ładność, harmonijność, nieraz jeszcze mniej…". Eksperyment „jest" także w sztuce przejawem chwili, a dopiero nagromadzenie w dziele eksperymentów, różnych głębin i den, całego snopu wartości, może dać sztukę działającą trwale, wybuchającą falami nowych odkryć płynących z utworu, z wielu chwil.

Liryka, jaką zastał Trzebiński zamykała się w świecie minionej epoki słów. Rozpoczynała się epoka czynu w świecie dramatycznym, w którym rosło dramatyczne pokolenie, szukające tożsamości w sztuce dramatu, jako konsekwencji ich życiowego czynu – w stronę czynu artystycznego. Jest tu jedność i spójność, za którą wypatrywał Bojarski, jest szansa niewyzyskana, jest dystans i bezpośredniość jednocześnie. Dramat „będzie szukać kompozycji walki" i „atmosfery metafizycznej grozy zdarzeń". Słowo stanie się żywym uzupełnieniem działania, twórca zamiast uciekać w liryczną, martwiejącą kontemplację samotności, skieruje się ku życiu, kreacji, aktywności, będzie tworzył sztukę etyczną, sztukę, która jest owocowaniem pulsującej życiem kultury. Do walki na polu dramatycznej groteski angażuje Trzebiński dwie przenikające jego myśl siły. W *Aby podnieść różę* totaliści u szczytu sfanatyzowania nacjonalistycznej przemocy, stawiają czoła „rozmiękłym" ideowo demokratom, aby w końcu dyktatorzy przeciwnych obozów oddali się mistyfikacji, grze w pingponga bez piłeczki, podczas gdy władza przejdzie w ręce elastycznego socjologa, trzeciej siły dysponującej nieskończoną gamą poglądów.

Bojarski marzył o stworzeniu irracjonalistycznej opery, Trzebiński o balecie oddającym najlepiej, bo w milczeniu, ich podziemną działalność, Gajcy na-

pisał *Misterium niedzielne*. Dramat groteskowy, absurdalny, irracjonalny, to była dla nich forma, która kiełkowała autentycznością.

Tadeusz Gajcy – ostatni redaktor „Sztuki i Narodu", objawił swoją wolę czynu kulturowego dopiero po przewartościowaniu postaw twórczych okresu międzywojennego, jak i postaw współpracowników z SiN-u. Uznał, że czyn kulturowy nie może być czysto rewolucyjny i zwrócony jednostronnie w przyszłość, bo może wypalić się chwilą. Zwraca się więc do podłoża kulturowych tradycji, przeanalizowanych, do „źródeł i ujść", z których po dokonaniu syntezy, miał realny grunt różnych perspektyw czasowych, a w ten sposób podstawę dla potencjalnego kulturowego, twórczego dokonania. Historia staje się wreszcie nie czymś co pochłania, ale i punktem wyjścia do aktu stwarzającego nową rzeczywistość kulturową.

Narodowi artyści ze „Sztuki i Narodu" próbowali organizować wyobraźnię epoki, która nie spełniła ich oczekiwań, a im samym nie pozwoliła uporządkować własnych zmagań z subtelnym materiałem literackiego słowa.

Zginęli wszyscy.

Mieli świadomość krótkotrwałości swojej kulturalnej misji i poczucie odpowiedzialności za każdy dzień heroicznego trudu twórczego. Swoje miejsce i niespełnienie najlepiej ujął Trzebiński w zapisanej rozmowie z nieżyjącym przyjacielem:

> Pochłonie nas historia. Młodych dwudziestoletnich chłopców. Nie będziemy Mochnackimi, Mickiewiczami, Norwidami swojej epoki. Mogliśmy być Rimbaudami. Ale odrzuciliśmy to, bo szliśmy gdzie indziej. Rozumieliśmy siebie dobrze, bardzo dobrze. Myślałeś o sobie jako o postaci historycznej. Ja także. Nie byliśmy specjalnie do historii upozowani, nie, przecież nasz gest miał powstać naturalnie, prosto, jako cień naszego działania.

Przypisy

[1] „Sztuka i Naród" – konspiracyjny miesięcznik literacki wydawany w Warszawie w latach 1942-1944, związany z organizacją polityczno-wojskową Konfederacja Narodu. Ukazało się 16 numerów pisma – ostatni w lipcu 1944 r. Jego redaktorami naczelnymi byli kolejno Bronisław Kopczyński (1916-1943), Wacław Bojarski (1921-1943), Andrzej Trzebiński (1922-1943) i Tadeusz Gajcy (1922-1944).

[2] Zob. przypis 2 w tekście *Czynnik stały – Rosja!*

[3] Józef Warszawski (1903-1997) – ksiądz, filozof, działacz harcerski, profesor rzymskiego Gregorianum, kierownik polskiej sekcji Radia Watykan, w czasie II wojny światowej kapelan Zgrupowania „Radosław" Armii Krajowej.

[4] Włodzimierz Pietrzak (1913-1944) – poeta, pisarz i krytyk literacki, w czasie okupacji działał w Konfederacji Narodu, współtworzył pisma „Pobudka" i „Nowa Polska". Zginął w powstaniu warszawskim.

[5] Jerzy Zagórski (1907-1984) – poeta, tłumacz i eseista, po II wojnie światowej współpracownik pism „Pion" i „Kultura Jutra".

[6] Ruch Kulturowy był działającą w latach 1943-1944 strukturą konspiracyjną utworzoną przez działaczy Konfederacji Narodu, związanych z pismem „Sztuka i Naród". Miała ona mieć charakter apolityczny, zaś za cel stawiała sobie zasadniczą przebudowę polskiej świadomości kulturowej, bardzo krytycznie w dotychczasowej formie ocenianej.

[7] Zdzisław Stroiński (1921-1944) – poeta, żołnierz Armii Krajowej, związany ze środowiskiem „Sztuki i Narodu", zginął w powstaniu warszawskim.

[8] Wacław Bojarski, Tadeusz Gajcy i Zdzisław Stroiński składali wieniec pod pomnikiem Mikołaja Kopernika 25 maja 1943 r., w 400. rocznicę śmierci uczonego. Doszło wówczas do strzelaniny z Niemcami, w której Bojarski został ciężko ranny – zmarł wskutek ran 5 czerwca 1943 r. Gajcy zdołał uciec, zaś Stroińskiego aresztowano i osadzono na Pawiaku – został stamtąd zwolniony, poległ później, podobnie jak Gajcy, w powstaniu warszawskim.

[9] Andrzej Trzebiński był poszukiwany przez Niemców z powodu jego działalności w „Sztuce i Narodzie", ale został przez nich zatrzymany za nielegalne korzystanie z fabrycznej stołówki – posługiwał się przy tym fałszywym nazwiskiem i uniknął rozpoznania. Zginął jednak jako zakładnik w egzekucji ulicznej 12 listopada 1943 r.

[10] Uderzeniowe Bataliony Kadrowe Konfederacji Narodu brały udział w walkach partyzanckich na ziemi białostockiej i Wileńszczyźnie – już od jesieni 1942 r.