TOŻSAMOŚĆ · #POLITYKA NARODOWA

„SZTUKA I NARÓD", CZYLI ARTYSTYCZNE PODSTAWY IMPERIUM

Przemysław Bubnowski · 26 kwietnia 2025

Skupiona wokół tytułu grupa młodych uczestników podziemnego życia kulturalnego zaznaczyła swoją obecność.



Jedną z najbardziej interesujących inicjatyw, które wyszły ze środowiska Konfederacji Narodu – inicjatywą, która wywarła znaczący wpływ na historię literatury polskiej, było pismo „Sztuka i Naród". Skupiona wokół tytułu grupa młodych uczestników podziemnego życia kulturalnego zaznaczyła swoją obecność. Pierwszym redaktorem naczelnym pisma został Bronisław Onufry Kopczyński, związany przed wojną z RNR Falangą, były redaktor pisma „Ruch Kulturowy" oraz kierownik Polskiej Organizacji Akcji Kulturalnej[1]. Jego współpracownikami byli między innymi: Wacław Bojarski, Andrzej Trzebiński, Zdzisław Stroiński i Tadeusz Gajcy. Stanowili oni grupę utalentowanych literatów pokolenia wojny. Żaden z nich jej nie przeżył.

Pismo „Sztuka i Naród" ukazywało się w latach 1942–1944. Redaktorzy należeli do Wydziału Propagandy Konfederacji Narodu. Pismo było znane w podziemnym życiu literackim i było skierowane do młodych ludzi uczestniczących w życiu artystycznym. Najbardziej wyrazistymi członkami redakcji byli Wacław Bojarski, Andrzej Trzebiński oraz Tadeusz Gajcy. Pozostawili po sobie bogaty dorobek nie tylko artystyczny, lecz także publicystyczny. Byli zaangażowani w konspiracyjne życie kulturalne poprzez organizację wie-

czorków literackich, odczyty wierszy, przedstawień teatralnych, koncertów. Jak podaje Zofia Kobylańska, pierwsze spotkanie zainicjowane przez Andrzeja Trzebińskiego miało miejsce w 1941 r. Zapraszano na nie również przedstawicieli polskiej kultury. W spotkaniach uczestniczyli między innymi: Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Zagórski, Jerzy Zawieyski, Anna Świrszczyńska[2].

W ramach podziemnej pracy wydawniczej związanej z pismem „SiN" literaci publikowali swoje tomiki poezji. W maju 1943 r. ukazał się pierwszy debiutancki tomik poezji pt. *Widma*, autorstwa Tadeusza Gajcego, wydającego pod pseudonimem „Karol Topornicki". Nakład wyniósł 250 egzemplarzy. Jego druga publikacja, pt. *Grom powszedni*, ujrzała światło dzienne w 1944 r. Na potrzeby konspiracyjne zawarto informację, że miejscem wydania tomiku był Poznań i antydatowano go na 1937 r. Został wydany w nakładzie 500 egzemplarzy. Opublikowano również tomik *Okno*autorstwa Zdzisława Stroińskiego, pod pseudonimem „Marek Chmury". Planowano wydać śpiewnik *Płomienna nuta* oraz *Szkic do teorii kultury* Tadeusza Sołtana, jednakże nie zdążyły się one ukazać[3].

Redaktorzy utrzymywali kontakt z innymi redakcjami literackimi o różnych obliczach politycznych. Niejednokrotnie polemizowali z artykułami krytykującymi „SiN" lub komentowali ukazujące się artykuły publicystyczno-literackie. Poglądy ideowe nie przeszkadzały literatom we współpracy i utrzymywaniu kontaktów prywatnych z młodymi artystami nienależącymi do Konfederacji Narodu. Warto podkreślić kontakty towarzyskie środowiska z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim oraz Tadeuszem Borowskim, którzy politycznie sympatyzowali z lewicą, tak jak współpracujący ze „Sztuką i Narodem" Tadeusz Sołtan. Wiele osób trafiało do pisma z klucza towarzyskiego.

Wszyscy redaktorzy pisma „Sztuka i Naród" nie przeżyli drugiej wojny światowej. W nocy z 8 na 9 stycznia 1943 r. Bronisław Onufry Kopczyński został aresztowany przez Gestapo. Początkowo umieszczono go na Pawiaku. Następnie wraz z grupą więźniów przetransportowano do obozu koncentracyjnego w Majdanku, gdzie dotarł w nocy 17 stycznia 1943 r. Zmarł w wyniku wycieńczenia oraz chorób 5 kwietnia 1943 r.[4] W tym samym roku przeprowadzono tragiczną w skutkach akcję upamiętnienia 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. Młodzi artyści postanowili zamanifestować polskość astronoma. Przygotowano wieniec laurowy z biało-czerwoną szarfą z czarnym napisem „GENIUSZOWI SŁOWIAŃSZCZYZNY – RODACY". Akcja została przeprowadzona 25 maja 1943 r. około godziny piątej nad ranem. Podczas składania wieńca do konspiratorów podszedł granatowy policjant, który kazał im odejść od pomnika. Ponaglał w tej sprawie kierującego akcją Wacława Bojarskiego. Gajcy, który miał za zadanie ubezpieczać wydarzenie, zauważył zbliżającego się policjanta i wystrzelił w jego kierunku. Strzały zaalarmowały innych funkcjonariuszy. Młodzi konspiratorzy musieli uciekać. Bez szwanku wyszedł tylko Gajcy. Bojarski natknął się na niemiecki patrol. Zatrzymał się i pokazał okupantowi swoje dokumenty. Próbował im wmówić, że śpieszył się do pracy, kiedy usłyszał strzelaninę. Niemcy po obejrzeniu papierów postrzelili literata z bliskiej odległości w brzuch. Zmarł w szpitalu na ul. Koszykowej 5 czerwca 1943 r.[5] Andrzej Trzebiński, przedostatni redaktor naczelny, został rozstrzelany podczas egzekucji publicznej 12 listopada 1943 r. Gajcy, który ostatni pełnił pieczę nad pismem, zginął podczas powstania warszawskiego 16 sierpnia 1944 r. wraz ze Zdzisławem Stroińskim. Obaj stracili życie pod gruzami kamienicy przy ul. Przejazd 1/3, która zastała wysadzona przez Niemców[6].

„Wizja walki o wolność i wizja pomidorowej zupy", czyli potrzeba materii i ducha

Od momentu ukazania się pierwszego numeru „SiN" redaktorzy pisma nie ukrywali swoich poglądów po-

litycznych. Krytycznie spoglądali na polską kulturę, a szczególnie na jej przedwojenny dorobek. Było to szczególnie ważne w kontekście osobistych doświadczeń konspiratorów, którzy na własne oczy widzieli klęskę i upadek przedwojennego kraju. Próbowali znaleźć remedium na to, by taka sama sytuacja nie powtórzyła się w przyszłości. Zwracano uwagę na postawę moralną artysty, przekaz kulturalny, wychowanie narodowe i potrzebę mitu.

Artykuł Wacława Bojarskiego *O nową postawę człowieka tworzącego* otworzył pierwszy numer pisma „Sztuka i Naród". Dotknął on potrzeby zmiany problematyki opisywanej w ramach twórczości artystycznej oraz sposobu życia i działalności twórcy. Bojarski stwierdził na początku, że panowało wówczas szybkie tempo przemian politycznych, ekonomicznych, społecznych, co powodowało, że trzeba było odchodzić od twierdzenia, że „sztuka sądzi się swoimi prawami". Ostrzegał, że zwykły człowiek zatraca w życiu jednolitą postawę moralną. Ponadto ze względu na postęp jego życie stawało się coraz bardziej monotonne, „mechaniczne", skutkiem czego człowiek zapominał o swoim sensie życia, jego celowości. W takiej sytuacji twórcy oraz sztuka skupiali się na zaspokajaniu podstawowych potrzeb człowieka, oferując mu prostą rozrywkę, pozbawioną wyższych intencji, oderwaną od rzeczywistości, pozbawionej Boga. Z kolei ambitniejsi twórcy, dostrzegający ten chaos, skupili swoją pracę na pogłębianiu pesymizmu, nihilizmu wśród odbiorców, pozbywając się przez to poczucia własnej wielkości, możliwości zmiany i nie oferując żadnej alternatywy. W twórczości pogłębiano przeświadczenie o słabości człowieka, beznadziejności życia, budowano postawę negującą heroizm i poświęcenie. Przeciwko temu buntował się Bojarski, zwracając uwagę, że przed polskim społeczeństwem, do którego zaliczają się również twórcy, istnieje tylko droga do osiągnięcia wielkości lub zniszczenie. Stąd potrzebna była wielka sztuka, która powstawała w momencie, gdy panowała jednolita postawa życiowa, moralna. Proklamował wiarę w człowieka silnego, pełnego możliwości, propagującego „radosną afirmację życia". W ramach twórczości trzeba było kreować wizję walki o dobro, pamiętając o potrzebach życia doczesnego i o aktualnych problemach. Bojarski wyraził to dosadnie słowami: „Nowa postawa człowieka tworzącego będzie organizowała na wskroś jego wizję walki o wolność i wizję pomidorowej zupy"[7]. Autor zwracał uwagę, że w twórczości trzeba zerwać z ucieczką od rzeczywistości, a w zamian tego organizować życie w ścisłym związku z całością kulturalną. Dlatego też twórca jest odpowiedzialny wobec całego narodu, ponieważ od jego pracy artystycznej zależy moralna siła człowieka[8].

> Pierwszy artykuł Bojarskiego wskazał najważniejsze tematy, które były dalej rozwijane i podejmowane w piśmie: potrzeba mocnej kultury, postawa twórcy wobec narodu, moralność, tematyka kulturalna, wychowanie człowieka, dążenie do prawdy obiektywnej, kwestia mitu, idei. Najwięcej pracy teoretycznej nad tymi zagadnieniami poświęcił Andrzej Trzebiński, pozostawiając po sobie bogaty dorobek publicystyczny. Oczywiście nie można zapomnieć o artykułach innych twórców, takich jak Bojarski czy Gajcy.

Rozliczenie z przedwojennym dorobkiem literackim

Środowisko „SiN" bardzo sceptycznie podchodziło do dorobku artystycznego pisarzy dwudziestolecia międzywojennego. Najbardziej krytykowano literatów skupionych wokół grupy „Skamander". Gajcy w artykule *Już nie potrzebujemy* postanowił rozliczyć ich dorobek artystyczny. Według młodego literata po-

ezja przedwojenna gardziła niepodległością i obywatelami. Państwo w twórczości Juliana Tuwima było zawsze wyszydzane. Ponadto u bohaterów utworów literackich można było znaleźć tragizm ludzi, którzy nauczyli się być Polakami. Młody literat wykazywał przez to, że krytykowana twórczość była obca polskiej kulturze i tradycji. Zwrócił uwagę, że brak jednolitej postawy moralnej u autorów był skutkiem niewytworzenia wielkiej poezji. Dominował przekaz katastroficzny, nihilistyczny. W twórczości przedstawiano dramaty ludzkie, marność, ale nie propagowano próby wyjścia z tych sytuacji[9].

Andrzej Trzebiński w swojej publicystyce ostro krytykował literatów przedwojennych oraz czasów wojny związanych z nurtem liberalno-lewicowym. Zwracał uwagę, że twórczość „Skamandra" wpisywała się w ogólnoeuropejski nurt demokratyczny. Naśladując wzorce zagraniczne, nie potrafiła stworzyć wielkiego dzieła literackiego. Trzebiński krytykował deterministyczne podejście do świata przedstawiane w pracach skamandrytów. Przy ostrej krytyce dorobku przedwojennej literatury względną afirmacją cieszyli się: Czesław Miłosz, Władysław Sebyła, Józef Czechowicz, Jerzy Zagórski[10]. Poeta piętnował również oderwanie od rzeczywistości autorów, którzy nie chcieli zrozumieć otaczającego ich świata i jego problemów. Nie zgadzał się z twierdzeniem, że kultura jest miejscem do indywidualnego protestu, przez co musi stać w opozycji do narodu[11]. W obliczu trwającego na oczach artystów terroru piętnował twórczość, która zdaniem młodego literata propagowała słabość. W artykule *Prestige słabości* Trzebiński skrytykował podejście głoszące, że siła jako sposób wywierania nacisku i kształtowania świata została skompromitowana w obliczu otaczającego ludność terroru. W odpowiedzi na tego rodzaju wnioski wskazywał, że jest ona tylko narzędziem o neutralnym znaczeniu. Może zostać wykorzystana do szerzenia dobra lub zła. Nadmienił przy tym, że w dorobku polskiej literatury nie brakuje utworów, które obawiały się wykorzystania nadmiernej siły[12]. W literaturze okresu okupacji Trzebiński dopatrywał się naleciałości, inspiracji wywodzących się z „Skamandra". Wyraził to szczególnie w krytyce antologii tomiku literackiego *Pieśń niepodległa*. Poddając analizie poezję wojenną, zwrócił uwagę, że artyści nie zdążyli jeszcze dogłębnie, pod względem artystycznym, przeżyć grozy wojny. Jego zdaniem w twórczości dominowały ból, lęk, rozpacz, które są monotonne. Zwrócił uwagę, że cierpienie, w kontekście okupacji niemieckiej, jest obecne w życiu każdego człowieka na co dzień, co miało tworzyć „groteskowy patos". Krytykowane dzieło określił jako poezję utylitarną, która nadaje się wyłącznie do satyry lub propagandy politycznej. Trzebiński, nie szczędząc słów krytyki, stwierdził, że liryka wojenna nie daje odbiorcy przeżyć artystycznych ani życiowo-emocjonalnych[13].

Twórca jako aktywny członek narodu

Negatywnym sądom o artystycznych poprzednikach towarzyszyły próby znalezienia alternatywnego podejścia do życia i funkcjonowania artystów. W rozważaniach publicystycznych odpowiadano na pytania, kim jest tak naprawdę twórca, jaki powinien mieć stosunek do rzeczywistości, czym powinien się kierować, do czego dążyć oraz w jakim stopniu powinien być przywiązany do państwa i narodu.

> Artysta musiał „ogarniać wszystko, co się dzieje wokół", a przez to poznawać rzeczywistość świadomości kulturalnej. W swoich pracach musiał mieć pewność, że to on jest kreatorem rzeczywistości. Nie może przy tym uciekać od otaczającej teraźniejszości. Opisując ją, powinien wspiąć się na najwyższe zdolności artystyczne. Realizm z kolei wymaga od człowieka tworzącego tzw. duchowego imperializmu. Podczas swojego życia twórca, tak jak każdy

> człowiek, zgodnie z zasadami uniwersalizmu musi żyć wśród i dla dobra narodu. Artysta kreuje również ducha narodu, dba o jego siłę moralną. Musi odnaleźć się jako człon wyższej od siebie całości. Dzięki temu, że artysta współdziała z całym społeczeństwem, może stworzyć prawdziwie wielką sztukę[14].

W swojej pracy twórca ma prawo buntować się, wychodzić poza schematy, ramy artystyczne. Jak zaznacza Trzebiński, tradycyjność artysty polega na wyzwalaniu się z własnej przeszłości. Stąd też sztuka, by być wielką i prawdziwą, musiała oddziaływać na publiczność walorami estetycznymi. Utrzymywał, że utylitarność dzieła pozbawia je prawdziwego celu, jakim jest wpływanie na rzeczywistość. Oryginalna twórczość buduje wyjątkowość, pozwala, by widz dotknął czegoś, co jest ponadczasowe, a przez to poznawał piękno i zbliżał się do absolutu. Dlatego najważniejszym zadaniem artysty jest tworzenie dla dobra całego społeczeństwa prawdziwych dzieł sztuki. W związku z tym naród miał wymagać od twórcy, tworzącego oryginalne dzieła i konsekwentnego w swoje pracy, postawy moralnej w swoim stosunku do rzeczywistości. Trzebiński rozumiał to następująco: „Artystę musi cechować swoisty typ mądrości, niekoniecznie zracjonalizowany i uświadomiony nawet, może to być tylko jakaś podskórna, tkwiąca we krwi, już wewnętrzna konsekwencja artysty”[15]. Twórca poprzez połączenie oryginalności i konsekwencji kreował swój własny niepowtarzalny styl. Jak zauważył Trzebiński, sztuka prawdziwa musiała dążyć do jak największego zobiektywizowania, oderwać się od osoby twórcy, tak by po jego śmierci mogła dalej zachwycać, oddziaływać na publiczność niezależnie od momentu stworzenia. Musiała być niezależna od twórcy[16]. Młodzi literaci z kręgu KN musieli być świadomi swojej niepowtarzalności oraz stylu. Wskazują na to słowa Bojarskiego w artykule *Co po nas pozostanie*, będący polemiką z dziełem Tadeusza Borowskiego *Gdziekolwiek ziemia*. Wskazywał, że w obliczu walki dobra ze złem potomni po nich usłyszą „ten nasz krzyk nie zaspokojony, nie zadławiony, żarliwy – pragnienie mocnego dobra. I choćby zawieść miało wszystko, to jedno po nas pozostanie na pewno”[17]. Tadeusz Sołtan w swoich wspomnieniach napisał, że młodzi artyści byli świadomi, że mimo poniesionych ofiar ich twórczość nie pójdzie na marne. Robili wszystko, by uzyskać możliwość i prawo do kształtowania historii[18].

Bojarski oraz Gajcy wskazywali, że artysta musi być gotowy wziąć odpowiedzialność za głoszone przez siebie idee. Każdy rodzaj twórczości był manifestem poglądów głoszonych przez autora. Musiał być tego świadomy. Stąd nie ma możliwości, by poeta był apolityczny. Będąc świadomymi rewolucyjnych, nagłych czasów, głosili nadejście wielkich wewnętrznych przemian w duszy i twórczości młodego pokolenia artystów, które, zdaniem Trzebińskiego, miało dokonać rewolucyjnej syntezy, mającej na celu związanie twórców z ideą uniwersalizmu, dając początek nowemu pokoleniu[19].

Polska kultura imperialna

Mimo poszanowania wolności twórczej artysty opisywano i wskazywano, w jakim kierunku powinna dążyć kultura. Uważano, że musi się on kierować ideą, która jest wielka, nieśmiertelna. Poprzez poznanie rzeczywistości, kreując przyszłość, kieruje się chęcią tworzenia silnego dobra, na tyle mocnego, by mogło walczyć z panującym złem. Nie było innej możliwości, jak silne usadowienie kultury w realizmie, przez co, zdaniem młodych literatów, można by było poznać pełną, otaczającą człowieka rzeczywistość. Krytykowano przy tym kulturę demokratyczną i totalistyczną. Musiała ona dążyć do wartości bezwzględnych, absolutu. Trzebiński, opisując oparcie kultury na realizmie i poszukując odpowiednich wzorców, po-

woływał się na artystów i myślicieli epoki romantyzmu, takich jak Maurycy Mochnacki i Cyprian Kamil Norwid, oraz późniejszej – Stanisław Brzozowski[20]. Warto podkreślić, że mottem „SiN" była parafraza słów Norwida: „Artysta jest organizatorem wyobraźni narodowej". Trzebiński powoływał się przy tym na nacjonalizm. Wyrażał on dogłębnie filozofię czynu, pozwalał zrozumieć otaczający świat. Pisał, że w obliczu dojrzałości nacjonalizmu kosmopolityzm i socjalizm, będące wytworami rewolucji przemysłowej, stracą na znaczeniu. Trzebiński był zdania, że następna epoka stanie się czasem właśnie nacjonalizmu. Idea ta respektowała prawa człowieka do swojego pochodzenia, tożsamości. Ponadto miała przywrócić wartościom chrześcijańskim praktyczność i wskazać właściwą drogę do absolutu[21].

W rozważaniach ideowo-artystycznych podkreślano pozytywną i potrzebną rolę mitu w kształtowaniu człowieka i jego celu. Historyk literatury Maciej Urbanowski w kontekście twórczości Trzebińskiego pisał, że kwestię mitu trzeba rozumieć w znaczeniu opisanym przez George'a Sorela – że jest on wychylonym ku przyszłości symbolem, który jednoczy społeczeństwo we wspólnej walce[22]. Zdaniem publicystów piszących dla „SiN" brak wizji wielkiego celu zadecydował o słabości przedwojennej literatury. Nowym mitem miała być budowa Imperium Słowiańskiego, propagowanie chrześcijaństwa. Wskazywano, że polska kultura w obliczu swojej dziejowej misji, jaką jest konsolidacja narodów Europy Środkowo-Wschodniej, musi wytworzyć ponadnarodową, wielką kulturę imperialną, która wywodziłaby się z polskiej tradycji. Miała powstać wskutek wewnętrznego aktu woli. Zwracał przy tym uwagę, że trzeba odejść od traktowania twórczości jako „pamiętnika kultury narodowej", której treść będzie zrozumiana tylko w wąskim obrębie jednego narodu. Kultura imperialna swoim przekazem miała oddziaływać na inne kraje. Jej celem było promowanie narodowych i uniwersalnych wartości, przez co Polska przywiąże do siebie obce narody[23]. W artykule *Kultura i granice* wskazano, że człowiek jest istotą osadzoną w określonym miejscu, czasie, przestrzeni. Mógł on rozwijać kulturę dzięki przejściu solidnej szkoły charakteru, którą była służba dla państwa jako związku politycznego. Podkreślono, że nie ma ojczyzny bez kultury, a kultury bez ojczyzny. Stąd też wskazywano, że przejście na pozycje kosmopolityczne jest dezercją wymierzoną przeciwko własnemu narodowi. Głoszono, że ojczyzna jest tam, gdzie na danym terenie zakwitł określony typ kultury, styl życia. Przy czym ma ona określone granice, których nie wytacza mapa, a tworzy ją ludzkie serce. To od człowieka zależy, jaki zasięg terytorialny obejmą jego twórczość oraz myśl[24]. W niniejszy sposób argumentowano działanie imperializmu kulturowego. Trzebiński postulował, by z rodzimego dziedzictwa wyciągać wartości i przekształcać je w ponadczasowe uniwersalne dzieła. Mając to na uwadze, nowa imperialna kultura nie mogła być słaba, musiała być silna. Głosił, że liryka, będąca uosobieniem twórczości przedwojennych twórców, wyrazem ich egoistycznych pobudek, została pogrzebana w momencie rozpoczęcia wojny[25].

Dlatego też nowe pokolenie polskich twórców, mające dokonać rewolucji, miało zakończyć dogorywającą epokę słów, a rozpocząć czas czynu, który był symbolem życia. Stąd też w publicystyce otrzymali oni miano pokolenia dramatycznego, ponieważ ten rodzaj literacki najpełniej wyrażał filozofię czynu. Liryka w swoim przekazie odchodziła od rzeczywistości do fantastycznego świata. Artysta, tworząc w tym rodzaju literackim skupiał się na swoim egoistycznym interesie. Trzebiński wskazywał, że istnieje duża różnica między czynem w życiu a w sztuce, jednakże występuje między nimi harmonia, której podstawą był bezpośredni stosunek do rzeczywistości. Słowa pobudzają do działania, zbliżają do niego[26].

Rewolucja świadomości

Poruszano również temat relacji między państwem a artystą. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że wol-

ność osobista człowieka jest bezcennym ideałem. Państwo opiekuje się społeczeństwem i dba o jego kształt. Stąd też niejednokrotnie dochodziło do konfliktu między nim a artystą, któremu konfiskowano dzieła, utrudniano pracę twórczą. Wskazywano jednak, że istnieje jedno spoiwo mogące pogodzić i połączyć obie strony. Była nią wielka idea, poruszająca państwem, dająca mu cel i zadania do realizacji. Wiąże się to również z wprowadzeniem nowych zasad oraz porządku na terenie kraju. Wyróżniono dwa etapy realizacji idei w wewnętrznym życiu politycznym: walkę o utrzymanie władzy i okres stabilizacji sytuacji kraju. W pierwszej fazie nowa idea jest wprowadzana wśród społeczeństwa, co musi wiązać się z cenzurą, prześladowaniem sztuki opozycyjnej. Większość swojego wysiłku państwo skupi na zapanowaniu nad całym społeczeństwem. Będzie gasiło każdy przejaw buntu wobec władz. Warto przy tym zauważyć, że autorzy rozumieli i akceptowali mechanizm takiego działania[27].

W momencie, gdy władza okrzepnie i będzie posiadała poparcie narodu, następuje etap stabilizacji. Państwo nie przeszkadza artystom opozycyjnym w publikowaniu swoich prac. Od tego momentu, jak wykazują autorzy, można mówić, że każda sztuka jest państwowotwórcza. W tym momencie trzeba określić, w jaki sposób państwo powinno pomagać twórcom kultury. Wychodzono z założenia, że artysta musi zarabiać samodzielnie. Państwowa pomoc nie może doprowadzić do demoralizacji twórców. Artyści z kolei muszą we własnym interesie stworzyć związek zrzeszający wszystkich działaczy kultury. Prawdopodobnie na wzór związku zawodowego. Organizacja miała w wygodny i pewny sposób podejmować rozmowy z przedstawicielami władz. Państwo ze swojej strony zatroszczyłoby się o odpowiednią pomoc finansową oraz stworzyłoby odpowiednią politykę kulturalno-artystyczną, gdzie twórcy znaleźliby możliwość pracy[28].

W publicystyce podnoszono kwestię edukacji oraz upowszechnienia polskiej kultury wśród wszystkich warstw społecznych. Trzebiński, omawiając artykuł *Wytyczne polityki kulturalnej* z pisma „Przebudowa", związanego ze Stronnictwem Ludowym „Roch", zgadzał się z postawionymi postulatami. Poeta wskazywał, że w przedwojennej Polsce rozwijała się mieszczańsko-szlachecka kultura inteligencka oraz ludowa tworzona przez chłopstwo. Nie posiadały one ze sobą punktów zbieżnych. Stąd też celem państwowej polityki artystycznej po wojnie musi stać się wytworzenie nadrzędnej, narodowej kultury. Przy czym ludowe dziedzictwo miało odegrać znaczącą rolę, ponieważ reprezentowało system wartości oparty na podstawach etycznych. Natomiast dziedzictwo inteligenckie było przesiąknięte konsumpcjonizmem oraz oderwane od rzeczywistości. Będzie się to musiało wiązać z ograniczeniem inicjatywy prywatnej, ponieważ samo społeczeństwo nie będzie w stanie podjąć takiego wysiłku. Musi dojść do kooperacji władzy oraz narodu w jak najlepszych proporcjach[29]. Ujednoliceniu sposobu myślenia całego narodu miała również służyć oświata. Gajcy postulował, by w podstawowym etapie kształcenia powszechne oraz obowiązkowe było katolickie wychowanie[30]. Wszystkie opisywane zabiegi, podejście do kultury i twórczości miały doprowadzić w ostateczności do przebudowy wyobraźni całego narodu polskiego. Do wykreowania rewolucyjnych przemian w świadomości społecznej miał służyć powstały w lipcu 1943 r. Ruch Kulturowy. Stanowił też miejsce do dyskusji młodych artystów o różnych światopoglądach. Dzięki temu idea uniwersalizmu mogła się dalej rozwijać i doskonalić.

[1] Polska Organizacja Akcji Kulturalnej została powołana 5 listopada 1936 r. Zajmowała się wydawaniem publikacji, organizowaniem dyskusji i imprez kulturalnych. Miała być podstawą do rewolucji narodowej, pracować na rzecz odrodzenia polskiej kultury i jej „odżydzenia". S. Rudnicki, *Falanga. Ruch narodowo-radykalny*, Warszawa 2018, s. 732–733.

[2] J. Tomaszkiewicz, *Romantycy czasu wojny. Z dziejów pisma i grupy „Sztuka i Naród"* [w:] *Portrety twórców „Sztuki i Narodu"*, pod red. J. Tomaszkiewicza, Warszawa 1983, s. 6–10; Z. Kobylańska, *Konfederacja Narodu w Warszawie*, Warszawa

1999, s. 140.

[3] Tamże, s. 142.

[4] J. Tomaszkiewicz, *Chopin konspiracji. Portret Onufrego Bronisława Konopczyńskiego* [w:] *Portrety twórców...*, dz. cyt., s. 74–80.

[5] J. Tomaszkiewicz, *„Krótki gwałtowny pożar...". Portret Wacława Bojarskiego* [w:] *Portrety twórców...*, dz. cyt., s. 104–109; Z. Kobylańska, dz. cyt., s. 138.

[6] Tamże.

[7] W. Bojarski, *O nową podstawę człowieka tworzącego* [w:] tenże, *Pożegnanie z mistrzem*, Warszawa 1983, s. 131.

[8] Tamże, s. 127–132; M. Bartyzel, *„Sztuka i Naród" w Wielkim Teatrze Świata. Dramat i teatr w programie pisma i środowiska „Sztuki i Narodu" 1942–1944*, Toruń 2005, s. 38.

[9] AAN, Zbiór prasy konspiracyjnej i powstańczej, sygn. 2/1583/0/-/953_1, k. 115–119, K. Topornicki [T. Gajcy], *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 11–12, s. 10–15, https://www.aan.gov.pl/a,1011,sztuka-i-narod-setna-rocznica-urodzin-tadeusza-gajcego [dostęp: 8.03.2022].

[10] E. Ponczek, *Kultura w myśli politycznej Konfederacji Narodu*, „Kultura-Oświata-Nauka" 1986, nr 7–8, s. 48.

[11] A. Trzebiński, *Udajemy, że istniejemy, gdzie indziej* [w:] *Polska fantastyczna. Szkice. Dramat. Wiersze*, oprac. M. Urbanowski, Warszawa 2017, s. 11–15; tenże, *Pokolenie wojenne* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 53–55.

[12] Tenże, *Prestige słabości* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 22–24.

[13] Tenże, *„Pieśń niepodległa"* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 83–86.

[14] Tenże, *Stosunek artysty do rzeczywistości* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 112–116.

[15] Tamże, s. 115.

[16] Tamże.

[17] W. Bojarski, *Co po nas pozostanie* [w:] tenże, *Pożegnanie...*, dz. cyt., s. 145–150.

[18] T. Sołtan, *Z rachunków mego pokolenia*, Warszawa 1988, s. 27.

[19] AAN, Zbiór prasy konspiracyjnej i powstańczej, sygn. 2/1583/0/-/953_1, k. 3, J. Marzec, K. Topornicki [W. Bojarski, T. Gajcy], *Sztuka a państwo*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 2, https://www.aan.gov.pl/a,1011,sztuka-i-narod-setna-rocznica-urodzin-tadeusza-gajcego [dostęp: 8.03.2022].

[20] A. Trzebiński, *Korzenie i kwiaty myśli współczesnej* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 32–39.

[21] Tamże.

[22] M. Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim. Rozmyte tradycje* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 260.

[23] A. Trzebiński, *W klimacie kultury imperialnej* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 56–60; M. Bartyzel, dz. cyt., s. 49–51.

[24] AAN, Zbiór prasy konspiracyjnej i powstańczej, sygn. 2/1583/0/-/953_1, k. 2–5, W. Bukowski [W. Bieniowski], *Kultura i granice*, „Sztuka i Naród" 1942, nr 3–4, s. 1–4, https://www.aan.gov.pl/a,1011,sztuka-i-narod-setna-rocznica-urodzin-tadeusza-gajcego [dostęp: 8.03.2022].

[25] A. Trzebiński, *W klimacie kultury imperialnej* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 58.

[26] Tenże, *Pokolenie liryczne i dramatyczne* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 94–102; M. Bartyzel, dz. cyt., s. 37.

[27] AAN, Zbiór prasy konspiracyjnej i powstańczej, sygn. 2/1583/0/-/953_2, k. 2–5, J. Marzec, K. Topornicki [W. Bojarski,

T. Gajcy], *Sztuka a państwo*, „Sztuka i Naród" 1943, nr 6, s. 1–4, https://www.aan.gov.pl/a,1011,sztuka-i-narod-setna-rocznica-urodzin-tadeusza-gajcego [dostęp: 8.03.2022].

[28] Tamże, s. 3.

[29] A. Trzebiński, *Polityka kulturalna w państwie polskim* [w:] *Polska fantastyczna...*, dz. cyt., s. 19–21.

[30] AAN, Zbiór prasy konspiracyjnej i powstańczej, sygn. 2/1583/0/-/953_2, k. 58–59, [T. Gajcy], *O reformie szkolnictwa*, „Sztuka i Naród" 1942, nr 5, s. 16–17, https://www.aan.gov.pl/a,1011,sztuka-i-narod-setna-rocznica-urodzin-tadeusza-gajcego [dostęp: 8.03.2022].

Nagranie: https://www.youtube.com/watch?v=cSb7c3OxDiw

Oryginał: https://nlad-kopia1113.instawp.site/sztuka-i-narod-czyli-artystyczne-podstawy-imperium/

DOBRA ANALIZA WYMAGA CZASU

Rzetelny tekst to dni pracy: źródła, dane, redakcja. Każda wpłata pozwala nam przygotować kolejny. Nawet niewielka kwota ma znaczenie.

WSPIERAM ANALIZY

wspieram.nlad.pl



Zeskanuj, aby wesprzeć