

Alegorie Polski

w gmachach publicznych i kościołach województwa śląskiego na wybranych przykładach (1922–1939)

JERZY GORZELIK
ZAKŁAD HISTORII SZTUKI
UNIwersYTET ŚLĄSKI

WSTĘP

Kiedy w czerwcu roku 1922 Rzeczpospolita objęła przyznaną jej część obszaru plebiscytowego, ukonstytuowało się ostatecznie województwo śląskie. Złożone z części górnośląskich terytoriów pozostających do 1918 r. w granicach Cesarstwa Niemieckiego i Austro-Węgier, wyposażone zostało, jako jedyne w nowo powstałym polskim państwie narodowym, w ustawodawczy parlament regionalny oraz własny skarb. Zagwarantowana w okresie kampanii plebiscytowej autonomia dawała władzom wojewódzkim instrumenty prowadzenia własnej polityki pamięci, podporządkowanej – zwłaszcza po roku 1926, kiedy to w konsekwencji zamachu majowego urząd wojewody objął Michał Grażyński – imaginacyjnemu włączeniu Górnoślązaków do narodu polskiego¹. Cel ten stanowił prawdziwe wyzwanie w obliczu popularności konkurencyjnych ofert tożsamościowych – znaczącą rolę w życiu województwa odgrywała mniejszość niemiecka, dysponująca poważnym zapleczem finansowym i organizacyjnym, której prawa gwarantowała

¹ Szerzej na ten temat J. Haubold-Stolle, *Mythos Oberschlesien. Der Kampf um die Erinnerung in Deutschland und in Polen 1919–1956*, Osnabrück 2008.

konwencja genewska, bogate były również tradycje budowy wspólnoty na fundamencie konfesyjnym i regionalnym, sprzyjające postawom narodowego indyferentyzmu².

Ciężar prowadzenia polskiego dyskursu nacjonalistycznego w regionie spoczywał na barkach dwóch grup – części rodzimego duchowieństwa rzymskokatolickiego oraz w większości napływowej kadry urzędniczej i inteligencji³. Obie reprezentowały różne ideologie narodowe i negocjowały swą pozycję w ramach radykalnie zreorganizowanego po zmianie państwowej przynależności systemu władzy, co skutkowało odmiennymi narracjami wspólnototwórczymi, prowadzonymi m.in. przy użyciu medium sztuki. Gmachy publiczne, kościoły, place i ulice, stały się przestrzeniami nacjonalizacji, w których obraz i rytuał wykorzystywano w celu manifestowania trwałości polskich rządów i unarodowienia Górnoślązaków. W owej inscenizacji władzy znacząca rola przypadła alegorycznym wizualizacjom państwa i narodu, zakorzenionym w polskiej tradycji ikonograficznej,

² J.E. Bjork, *Neither German nor Pole: Catholicism and national indifference in a Central European borderland*, Ann Arbor 2008.

³ H. Olszar, *Duchowieństwo katolickie diecezji śląskiej (katowickiej) w Drugiej Rzeczypospolitej*, Katowice 2000; M. Wanatowicz, *Inteligencja na Śląsku w okresie międzywojennym*, Katowice 1986.



1. Jan Raszka, *Alegoria województwa śląskiego*, 1928 r., płaskorzeźba w westybule gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach (niezachowana). Fot. Archiwum Regionalnego Instytutu Kultury w Katowicach, Zespół Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, sygn. 20/2

konsekwentnie przeszczepianej na grunt województwa śląskiego.

W polskiej sztuce początków XX w., obok rozpowszechnionych i różnorodnych przedstawień *Polski cierpiącej*, pojawiał się typ *Polonia Triumphans*, sięgający swymi korzeniami trzeciej ćwierci szesnastego stulecia⁴. Personifikację, wyposażoną w insygnia władzy, ukazywano najczęściej na tronie w otoczeniu narodowych symboli. Popularność owego typu wyraźnie wzrosła w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny oraz podczas jej trwania, utrzymywała się również

⁴ Za najstarszy przykład uchodzi drzeworyt zdobyczny wydane w 1564 r. dzieło Stanisława Orzechowskiego *Quincunx to jest wzór Korony Polskiej na cynku wystawiony [...] y za kołędę postom koronnym do Warszawy na nowe lato roku pańskiego 1564 podany*. M. Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII stulecia*, Wrocław 2005, s. 185–193.

w okresie międzywojennym⁵. Postać Polonii nierzadko zyskiwała przy tym cechy Marii Królowej Korony Polskiej – impulsem do stopienia obu niewiast w jednym wizerunku miały być śluby lwowskie Jana Kazimierza w 1656 r., inspirujące już w siedemnastym stuleciu przedstawienia Madonny jako patronki Rzeczypospolitej⁶. Przykładem owej kontaminacji w malarstwie pierwszych dekad XX w. jest fresk lwowskiego artysty Leonarda

⁵ A. Myślińska, *Temat alegorii Polski. Pocz. XX w. – pocz. XXI w.*, w: *Historia i Polonia* [katalog wystawy], red. A. Myślińska, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach, 29 IX 2009 – 3 I 2010, Kielce 2009, s. 53–54.

⁶ A. i W. Sieradzcy, *Polonia Triumphans jako motyw ikonograficzny w sztuce polskiej 1. połowy XX w. na przykładzie kolekcji prywatnej*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz, W. Fałkowski, P. Migasiewicz i in., Warszawa 2009, s. 503.



2. Jan Raszka, *Alegoria powstań śląskich*, 1928 r., płaskorzeźba w westybulu gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach (niezachowana). Fot. Archiwum Regionalnego Instytutu Kultury w Katowicach, Zespół Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, sygn. 20/3

Winterowskiego *Hołd Królowej Korony Polskiej* z 1912 r. w kościele farnym w Jarosławiu. Malarz ukazał Madonnę-Polonię na wysokim tronie o zaplecku zdobionym motywem białego orła na czerwonym polu, pośród oddających jej cześć postaci historycznych i przedstawicieli różnych stanów⁷. Reprodukacja malowidła spopularyzowana została dzięki wydanej w roku 1918 pocztówce⁸.

Obok spokrewnionych wizerunków *Polonii Triumphans* i *Marii Królowej Korony Polskiej* pojawiały się również alegorie o odmiennym charakterze – Polonia jako Nike, stosunkowo popularna w latach Wielkiej Wojny, oraz *Polonia Rediviva*, rozpowszechniona zwłaszcza w latach powojennej euforii⁹. Wykorzystanie owego narodowego *imaginarium*, przeszczepionego na obszar

7 Tamże, s. 504–505.

8 A. Myślińska, dz. cyt., s. 51, przyp. 6.

9 Tamże, s. 51–53.

wschodniego Górnego Śląska, który nie partycypował ani w tradycjach Polski przedrozbiorowej, ani też w romantycznym polskim nacjonalizmie XIX w., stanowi przedmiot niniejszego studium.

PERSONIFIKACJE POLSKI W GMACHACH PUBLICZNYCH KATOWIC

Nowy status administracyjny Katowic – siedziby władz autonomicznego województwa – implikował konieczność zapewnienia reprezentacyjnych siedzib najważniejszych instytucji. Wiosną 1929 r. oddano do użytku okazały gmach Sejmu Śląskiego i Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego¹⁰. Przy pracach nad dekoracją jego elewacji zatrudniono Jana Raszkę,

10 H. Surowiak, *Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach oraz jego program ideowy*, „Rocznik Katowicki” 1983, t. 11, s. 160–170; W. Odrowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 2013, s. 58–80.

artystę pochodzącego ze Śląska Cieszyńskiego, związanego z Krakowem, gdzie kierował Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego. W roku 1927 w trybie konkursowym powierzono mu również wykonanie płaskorzeźb ścian tarczowych reprezentacyjnej klatki schodowej, poprzedzającej sejmową część budynku, zniszczonych w czasie II wojny światowej¹¹. Regulamin konkursu nie precyzował ikonografii reliefów, domagając się jedynie uwzględnienia górniczo-hutniczego charakteru regionu i zastosowania strojów ludowych¹². Z wymogów tych Raszka wywiązał się, projektując alegoryczne przedstawienia przemysłu i rolnictwa z postaciami św. Barbary, górnika, hutnika i chłopów oraz elementami industrialnego i agrarnego krajobrazu. W kontekście niniejszych wywodów bardziej interesujące są dwie pozostałe płaskorzeźby. Na osi pierwszej, określanej jako *Alegoria województwa śląskiego*, umieszczono wizerunek frontalnie ujętej Polonii, zasiadającej na tronie zdobionym motywami orłów oraz prawoskrętnej swastyki (il. 1). Niewiasta trzyma w prawicy berło, w lewej dłoni zwój, na jej skroniach zaś spoczywa wieloboczna korona. Po bokach tronu towarzyszą jej postaci górnika w galowym mundurze i hutnika w roboczym fartuchu, dzierżących narzędzia pracy i podtrzymujących tarcze z heraldycznymi orłami Polski i województwa śląskiego. W skrajnych partiach pola obrazowego umieszczono motywy płonących zniczy.

Ujęcie personifikacji Polski – wyraźnie archaizowane przez nawiązanie do

11 H. Surowiak-Kusidłowa, *Wnętrza reprezentacyjne gmachu Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Wybrane zagadnienia*, w: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V Seminarium Sztuki Górnośląskiej odbytego w dniach 14–15 listopada 1997 roku w Katowicach*, red. E. Chojcka, Katowice 1999, s. 231; A. Gałęcka-Paduch, *Rzeźbiarz śląski Jan Raszka 1871–1945*, Katowice 1997, s. 7, il. na s. 35.

12 Archiwum Państwowe Katowice, UWŚl. KB-3013.

średniowiecznych miniatur i monarszych wizerunków na pieczęciach – zawiera aluzyjne odwołania do wczesnopiastowskiego „złotego wieku”. Jej strój i stylizacja tronu – z motywami swastyki stanowiącymi symbol boga ognia Swarocyca – wpisują się w nurt romantycznej interpretacji dawnej Słowiańszczyzny. Zwój w dłoni Polonii to zapewne – zgodnie z interpretacją Heleny Surowiak-Kusidłowej¹³ – statut organiczny, stanowiący podstawę autonomicznego statusu województwa. Postaci robotników, występujące w charakterze rycerskiej asysty, reprezentują lud górnośląski, do którego polskość – przyjmowanej jako aksjomat – odwoływał się polski dyskurs nacjonalistyczny w regionie¹⁴. Wobec przegranego plebiscytu to jego woła, wyrażona zgodnie z oficjalną wykładnią w powstaniach, miała legitymizować polskie roszczenia do władania krainą. Górnośląski robotnik w dziele Raszki stylizowany jest na kresowego rycerza. Pisał o nim w propagandowym wydawnictwie z 1934 r. Gustaw Morcinek, że „przyrzekł sobie stać opornie na swej ziemi, zamieniając ją jakoby w warowny bastion polskość, o który załamuje się napór niemiecki i czeski”¹⁵.

Manifestowany za pomocą heraldycznych motywów ścisły związek Śląska z Polską prezentowany jest, przez odwołania do wczesnośredniowiecznej przeszłości, jako przywrócenie naturalnego stanu rzeczy, wpisując się w retorykę „powrotu do Macierzy”. Polonia – trzymająca w dłoni zwój ze statutem organicznym – jawi się

13 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 232.

14 Przykładem takiej narracji jest propagandowy tekst wojewody Grażyńskiego: M. Grażyński, *Województwo Śląskie*, w: *Województwo Śląskie 1918–1928. Rozwój administracji samorządowej Województwa Śląskiego w zarysie. Informator i przewodnik po wystawie Województwa Śląskiego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, red. L. Ręgorowicz, M. Dworzeński, M. Tułacz, Katowice 1929, s. 8.

15 G. Morcinek, *Śląsk*, Poznań 1934, s. 182.



3. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Polonia*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek



4. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Heros śląski*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek



5. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Heros śląski*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek

przy tym jako źródło i gwarantka śląskich praw samorządowych, wykonywanych w sejmowym gmachu. Płonące znicze – przez skojarzenie z domowym ogniskiem i świętym ogniem Westy – nadają upaństwowionej ojczyźnie personifikowanej przez tronującą postać wymiar zarazem swojski, jak i sakralny.

Temat kolejnej z płaskorzeźb określany jest jako *Alegoria powstań śląskich*¹⁶ (il. 2). Pośrodku kompozycji kroczy kobieta z mieczem w prawej dłoni i sztandarem z orłem w lewej. U jej boków ukazano nacierających żołnierza z karabinem oraz robotnika w fartuchu, biorącego potężny zamach młotem. W niewieście, odzianej podobnie do tronujskiej Polonii, widzieć należy również personifikację Polski, która nabiera dodatkowych znaczeń przez analogie do powszechnie znanych przedstawień jak *Wolność prowadząca lud na barykady* Delacroix i *Marsylianka* Rude'a¹⁷. Zabieg ten

nadaje walce o włączenie do nowo powstałego państwa spornych, zróżnicowanych pod względem narodowościowym terenów, rys wolnościowych zrywów. Zrywów – należy dodać – zwycięskich, bowiem skrzydła orła na sztandarze zdają się wyrastać z ramion Polonii, przez co zyskuje ona postać Nike¹⁸. Nie chodzi przy tym jedynie o polskie powstania na pruskim Górnym Śląsku, lecz również o zmagania z Czechosłowacją o Śląsk Cieszyński. Pierwsze uobecnienia alegoryczna figura hutnika – który uosabia spontaniczny i ludowy charakter insurekcji – drugie zaś postać żołnierza. Związek z tradycją polskich powstań narodowych ustanowiony zostaje przed upodobnieniem hutnika do jednej z figur w *Kuciu kos* Artura Grottera¹⁹.

Raszka w wystroju monumentalnej klatki schodowej, który uzupełniały herby

18 I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 178.

19 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 233.

16 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 233.

17 Tamże.

miast województwa, wykorzystał popularne motywy polskiego narodowego *imaginarium*. Polska pojawiła się w płaskorzeźbach zarówno jako *Polonia Triumphans* jak i *Polonia-Nike*. Ostatni z motywów w latach Wielkiej Wojny podejmował Jacek Malczewski – autor dwóch obrazów ukazujących Polskę jako boginię zwycięstwa, zatytułowanych *Nike legionów*. Koncepcji Raszki bliższe jest dzieło z 1915 r., gdzie bogini wskazuje nacierającym legionistom cel ataku²⁰. Klimat tych prac musiał być bliski rzeźbiarzowi, który sam służył w legionach i był twórcą licznych dzieł nawiązujących do ich militarnego wysiłku²¹.

Około roku 1930 powstał malarski cykl w sali plenarnej katowickiego Starostwa Powiatowego autorstwa uznanego już wówczas Felicjana Szczęsnego Kowarskiego²². Ponieważ powiat znajdował się pod zarządem komisarycznym, co znacząco obniżało prestiż jego władz, przypuszczać można, że obrazy, wykonane na sklejce i osadzone w płycinach tworzących fryz w górnej partii ścian, pierwotnie przeznaczone były do jednej z reprezentacyjnych przestrzeni gmachu Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego, a zmiana lokalizacji dokonana została w związku z jawnie rewizjonistyczną wymową programu ikonograficznego.

Pośrodku jednej z dłuższych ścian umieszczono najważniejsze przedstawienie cyklu – Polonię ukazaną jako monumentalną postać w tunice i wieńcu na głowie, siedzącą na kamiennym podium, w prawicy

dzierżącą miecz, którym wskazuje na podtrzymywaną drugą dłonią tarczę herbową z białym orłem na czerwonym polu (il. 3). Tło postaci stanowi czerwona draperia, a po jej bokach przedstawiono – po lewej – snopy i drzewo, a ponad nimi słońce, po przeciwnej stronie natomiast kominy i budynki fabryk pod rozgwieżdżonym niebem. Kowarski swej *Polonia Triumphans* nadał antyczną stylizację, osłabiającą podobieństwo do prawdopodobnego pierwowzoru – *Germanii* Philippa Veita, stanowiącej element trójczłonowej kompozycji z lat 1832–1836²³. Podobnie jak w przypadku dzieła niemieckiego malarza, elementy tła uzyskały symboliczne znaczenie – w dziele Kowarskiego przywołują agrarną tradycję i industrialną nowoczesność, do których odnoszą się dalsze alegorie ukazane w sali starostwa: *Rolnictwo, Przemysł, Nauka i Sztuka, Żegluga*. Wizerunek Polonii flankują związane z nią kompozycyjnie i treściowo wyobrażenia *Herosów śląskich* (il. 4-5), podobnie jak ona poddanych antycznej stylizacji. Postać po jej prawicy klęczy przed tarczą z inskrypcją „Boże coś Polskę”, poniżej której wsparte są dwa miecze – czytelna aluzja do grunwaldzkiej wiktorii. Po drugiej stronie klęczący wojownik wskazuje mieczem ku postępującym za nim pod czerwonymi sztandarami kolumnom żołnierzy – zapewne oddziałom sowieckim. Towarzyszy mu zwieńczona hełmem hoplity stella z napisem „Nie damy ziemi skąd nasz ród”.

Polonia Triumphans w interpretacji Kowarskiego poddana została militaryzacji – miecz w jej rękach nie jest już symbolem sprawiedliwości, jak w obrazie Veita, lecz gotowości do zbrojnej walki przeciw odwiecznym wrogom ze wschodu i zachodu. Treści te korespondują z pozostałymi elementami cyklu, w których wyrażono – przez przywołanie piastowskiego „złotego

wieku”, uosabianego w wizerunkach Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego – mocarstwowe aspiracje i terytorialne roszczenia. Rozmach tych ostatnich ilustrują flankujące postać pierwszego króla Polski przedstawienia uzbrojonych we włócznie geniuszy, podtrzymujących tarcze z nazwami Wrocławia i Szczecina, jednak bez herbów, które obecne są natomiast w przypadku miast, znajdujących się w granicach II Rzeczypospolitej: Warszawy i Poznania. Prezentujący je geniusze dmą w rogi chwały. Ten specyficzny program heraldyczny wskazuje nie tylko na problem deficytu narodowego terytorium, ale również na perspektywę jego, bynajmniej nie dyplomatycznego, rozwiązania. Radykalizm przekazu, odpowiadający wprawdzie politycznym zapatrywaniom wojewody Michała Grażyńskiego, ale być może zbyt oczywisty w oczach jego warszawskich mocodawców²⁴, mógł – jak już sugerowano – zadecydować o „ukryciu” cyklu w stosunkowo mało znaczącej przestrzeni gmachu starostwa²⁵. Inaczej niż w przypadku swej odpowiedniczki, *Alegorii powstań śląskich* Raszki, *Polonia* Kowarskiego nie tylko patronuje niedawnym militarnym zmaganiom, lecz również mobilizuje do kolejnych wyzwań, przypomina, że obleczenie narodu w geo-ciało „świętej ziemi ojczystej” jest wciąż niedokończonym zadaniem.

WIZERUNKI MARII KRÓLOWEJ KORONY POLSKIEJ W KOŚCIOŁACH DIECEZJI KATOWICKIEJ

Utworzenie Administracji Apostolskiej dla Śląska Polskiego, a następnie diecezji katowickiej, zdominowanej przez dotąd wyraźnie mniejszościową, propolsko zorientowaną część górnośląskiego duchowieństwa, stworzyło możliwość wykorzystania przestrzeni sakralnych jako miejsca nacjonalizacji wiernych. Jednym z jej mediów stała się sztuka – niektórzy z proboszczów decydowali się na wprowadzenie do wnętrza kościołów programów obrazowych o narodowej wymowie, korzystając przy tym z bogatych doświadczeń łączenia wątków religijnych i narodowych w sztuce polskiej przełomu XIX i XX w. Wiązało się to z zatrudnianiem artystów z Małopolski, zaznajomionych ze stosowanym w tym celu repertuarem ikonograficznym. Miejscem, w którym zakorzenione w tradycji polskiej sztuki specyficzne motywy zaistniały na Górnym Śląsku bodajże po raz pierwszy, był kościół Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach. Parafia obejmowała swym zasięgiem większą część miasta, w którym plebiscyt w 1921 r. z miażdżącą przewagą wygrały Niemcy, jednak stanowisko proboszcza dwa lata wcześniej powierzono zaangażowanemu w polski ruch narodowy ks. Teodorowi Kubinie. Już po podziale obszaru plebiscytowego, w roku 1923 duchowny zlecił wykonanie malarskiego wystroju świątyni Michałowi Kowalowi z Zakopanego²⁶. Większość malowideł prezentowała patronkę kościoła – jedno z nich jako Królową Korony Polskiej w asyście świętych Kazimierza i Stanisława biskupa. Polichromie Kowala nie spełniały estetycznych oczekiwań kolejnego proboszcza – ks. Emila Szramka, kapłana o szerokich

20 W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999, s. 400.

21 Tamże, passim.

22 J. Bogucki, *Kowarski*, Warszawa 1956, s. 15; B. Szczypka-Gwiazda, *Architektura i sztuka dwudziestolecia międzywojennego na Górnym Śląsku wobec tradycji piastowskiej*, w: *Historia u Piastów, Piastowie w historii. Z okazji trzechsetlecia śmierci ostatniej z rodu, księżnej Karoliny*, red. B. Czechowicz, Brzeg 2008, s. 271–278.

23 J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, Poznań 1991, s. 74–75.

24 O konfliktach na tle antyniemieckiego radykalizmu patrz J. Łączewski, *Michał Grażyński jako reprezentant „idei zachodniej” w obozie piłsudczykowski*, „Studia Śląskie” 1983, t. 42, s. 287.

25 W monografii malarza pojawia się wzmianka, że malowidła wykonano dla urzędu wojewódzkiego. J. Bogucki, dz. cyt., s. 15.

26 [B.a.], *Kościół Najśw. Marji Panny w Katowicach*, „Gość Niedzielny” 1923, nr 13, s. 6–7.



6. Józef Unierzyski, *Regina Pacis*, 1928 r., obraz w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach. Fot. P. Sobański

horyzontach, naukowca i konesera sztuki²⁷. Postanowił zastąpić je wielkoformatowymi obrazami sztalugowymi autorstwa zięcia Jana Matejki, Józefa Unierzyskiego²⁸. Z sześciu obrazów trzy stanowią świadectwo polskiego „marianizmu”²⁹, łączącego wymiar religijny z narodowym. Pośrodku nawy głównej po stronie lekcji umieszczono zamówiony jako pierwszy zatytułowany *Regina Pacis* z 1928 r. (il. 6), jednak w części prasowych notatek określany jako *Maria Królowa Korony Polskiej*³⁰. Trzy lata później dodano płótna *Hołd Górnego Śląska* i *Panna Można*.

W pierwszym z obrazów *Maria z Dzieciątkiem* stoi na murowanym podium pod snycerskim baldachimem w gotyckim wnętrzu, wyposażona w atrybuty królowej i Niewiasty Apokaliptycznej. W prawej części kompozycji skupiły się postaci pod sztandarem z polskim orłem: prezentowany przez papieża król, który złożył swój miecz, kardynał, żołnierze we współczesnych mundurach polskiej armii, z których jeden chowa do pochwy szablę, rektor i profesorowie uniwersytetu. Po przeciwnej stronie przy Marii zebrał się reprezentanci Górnego Śląska, identyfikowani przez błękitny sztandar ze złotym orłem. Na pierwszym planie klęczą postaci z ludu, za nimi natomiast stoją przedstawiciele młodej,

górnos Śląskiej inteligencji: dziennikarz, poeta i sam ks. Emil Szramek z dyplomem doktorskim w dłoni.

Hołd Górnego Śląska ukazuje grupę duchownych i świeckich skupionych przed tronem Marii z Dzieciątkiem, kojarzonej w wydanej przez parafię broszurze z Matką Boską Piekarską³¹, na tle pejzażu przemysłowego miasta. U stóp tronu stoi katowicki biskup Arkadiusz Lisiecki, prezentując model katedry, a za nim między innymi biskup częstochowski, były proboszcz katowickiej parafii ks. Teodor Kubina oraz sam ks. Emil Szramek. Szczególnie wyeksponowano postaci kobiet w strojach ludowych, wśród wiernych pojawiają się również sanacyjny prezydent miasta, chadecki radny – fundator obrazu, górniczy w strojach roboczych i galowych. Nad zgromadzonymi powiewają sztandary Polski i Górnego Śląska oraz chorągwie kościelne. Płótno *Panna Można* prezentuje Madonnę zstępującą w anielskiej asyście z szańców Jasnej Góry ku przerażonej grupie wrogów Kościoła i Polski: Turka, Tatara, Szweda i bolszewika.

Obrazy Unierzyskiego stanowią próbę wizualizacji idei, wyrażanych przez ks. Szramka w jego licznych tekstach, z których najważniejszy – *Śląsk jako problem socjologiczny* – ukazał się już po ich powstaniu³². Podkreślanie związków Górnego Śląska z Polską przez odwołania do wspólnych im wartości – katolicyzmu i szczególnej czci dla Marii – postrzegać można jako element strategii „odzyskiwania jednostek zniemczonych”, o którym pisał katowicki proboszcz³³. Szczególna zażyłość z Matką Boską, określająca polską misję dziejową jako *antemurale christianitas*, miałyby, w świetle zamówionych

przezeń płócien, należeć do samej, niezmiennej istoty narodu, identyfikowanego w malarskim cyklu z prastarą, na wskroś katolicką tradycją. Górnos Ślązacy właśnie stanęli przed szansą włączenia się w ten potężny nurt historii, jako ożywczy prąd pobudzany ciężką pracą i nieskostniałą religijnością.

Tworząc centralny obraz opisanej sekwencji, Unierzyski sięgnął po wzory wypróbowane w malarstwie Galicji – jak się wydaje przede wszystkim do wspomnianej kompozycji Winterowskiego w kolegiacie w Jarosławiu. Poddał je jednak adaptacji do zasadniczo odmiennych, lokalnych warunków, zapewne zgodnie ze wskazówkami zleceńodawcy, który w sposób przemyślany wykorzystywał medium sztuki w celu prowadzenia wspólnototwórczego dyskursu.

Bogactwa wątków, charakteryzującego cykl Unierzyskiego, brak było malowidłom Juliana Makarewicza wykonanym w starochorzowskim kościele pw. św. Marii Magdaleny w 1930 r.³⁴ W Chorzowie Starym z niewielką przewagą plebiscyt wygrały Niemcy, jednak stanowisko proboszcza objął zaangażowany w polski ruch narodowy ks. Stefan Sz wajnoch, po podziale regionu aktywista chrześcijańskiej demokracji Wojciecha Korfantego³⁵. Wykonanie nowego wystroju malarskiego świątyni powierzył doświadczonemu twórcy polichromii i profesorowi krakowskiej ASP. Malowidła nie zachowały się, znane są z archiwalnych fotografii i opisów. W jednej ze scen artysta ukazał tronuującą *Marię Królową Korony Polskiej*, u której stóp zgromadzili się w procesji pod polskim sztandarem przedstawiciele duchowieństwa, robotnicy, rolnicy i młodzież. Inaczej niż

w katowickim kościele mariackim, w Chorzowie dokonano jedynie powierzchownej adaptacji popularnego w Polsce typu ikonograficznego do regionalnej specyfiki, zamiast chłopów w krakowskich strojach wprowadzając postaci górników i hutników.

PODSUMOWANIE

Zaprezentowane powyżej przykłady alegorycznych przedstawień Polski w międzywojennym województwie śląskim wykorzystują repertuar motywów zakorzenionych w polskiej tradycji. Próżno szukać na polskim Górnym Śląsku tego czasu znaczących ikonograficznych innowacji, które pojawiały się w czołowych środowiskach twórczych II Rzeczypospolitej jako przejaw dążenia do odświeżenia artystycznego języka. Ów tradycjonalizm wynikać mógł z roli przypisanej środkom wizualnej agitacji w ramach polskiego dyskursu nacjonalistycznego w specyficznych warunkach regionu, stanowiącego pole ścierania się różnych ofert tożsamościowych. Sztukę wykorzystywano w celu kreowania możliwie czytelnego, pożądanego obrazu Polski, Górnego Śląska i ich wzajemnych relacji oraz nadania konstruowanym przy zastosowaniu różnych mediów wyobrażeniom metahistorycznego wymiaru.

Piastowsko-słowiańska gwarantka górnos Śląskich praw samorządowych, zwycięska bojownicza wolności, groźna heroína, opiekuńcza matka i rozjemczyni, pogromczyni wrogów Kościoła – każdy z przywołanych obrazów Polski emanuje mocą, wyraża stabilność i pewność polskich rządów w kresowym województwie, którego ziemie, jak wynika z dekoracji w dwóch przywołanych publicznych gmachach, siłą wydarto sąsiadom. Czyn zbrojny stanowił rdzeń sanacyjnego mitu polskiego Górnego Śląska – to przelana krew, a nie głosy oddane w plebiscycie, miały trwale wiązać region z Polską. Narracja, której

27 H. Pyka, *Mecenat artystyczny ks. Emila Szramka w parafii mariackiej w Katowicach*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1992–1993, t. 25–26, s. 307.

28 J. Gorzeliak, *Obraz wspólnoty. Dzieła malarstwa wykonane dla kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach z inicjatywy ks. Emila Szramka*, „Studia Śląskie” 2016, t. 79, s. 57–74.

29 *Marianism* to określenie używane w literaturze obcojęzycznej na oznaczenie specyficznej polskiej pobożności maryjnej, m.in. w B. Porter-Szűcs, *Faith and Fatherland. Catholicism, Modernity and Poland*, Oxford 2011.

30 [B.a.], *Obraz „Królowa Pokoju” (Regina Pacis)*, „Polonia” 1928, nr 191, s. 6; [B.a.], *Obraz „Regina Pacis” w kościele Mariackim w Katowicach*, „Gość Niedzielny” 1928, nr 31, s. 6.

31 E. Szramek, *Cykl obrazów w kościele Najśw. Marji Panny w Katowicach*, Katowice 1935, s. 10–11.

32 Tenże, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku” 1934, t. 4, s. 22–95.

33 Tamże, s. 34.

34 [B. a.], *Nowy ołtarz i nowa polichromia w Chorzowie na Śląsku*, „Gość Niedzielny” 1933, nr 3, s. 34.

35 *Słownik biograficzny duchowieństwa (archi)diecezji katowickiej 1922–2008*, red. J. Myszor, Katowice 2009, s. 400–401.

nośnikiem były przytoczone przykłady sztuki sakralnej, prezentuje inną perspektywę – spoiwem nie jest tu ofiara powstańców, spadkobierców tradycji zrywów narodowych, co sugeruje nawiązanie do dzieła Grotgera w płaskorzeźbie Raszki, lecz wiara wyrażająca się w szczególnej czci do Matki Chrystusa, i określająca esencję wspólnotowego bytu Górnoślązaków i Polaków. To heroiczne trwanie przy wierze przodków stanowić ma fundament łączności regionu z polską „Macierzą”. W obu tych opowieściach, którym przyporządkować możemy ikonograficzne typy *Polonia Triumphans* i *Marii Królowej Korony Polskiej*, Górny Śląsk, czy to walczący, czy to rozmodlony, pozostaje ludowy. Górnik i hutnik wcielają się w rolę współczesnych rycerzy lub, wraz z noszącymi się po chłopsku Ślązaczkami, pobożnych pielgrzymów, za każdym razem jednak to oni są „solą ziemi”, a młoda inteligencja i duchowieństwo, ukazane w *Hołdzie Górnej Śląska* Unierzyskiego, czerpią swą siłę i legitymizację z bliskości ludu.

Allegoryczne wizualizacje Polski w sztuce województwa śląskiego są przykładem utrwalania dyskursów, które służyć miały nie tylko imaginacyjnemu włączeniu Górnoślązaków do polskiej wspólnoty narodowej, ale również – pożądanemu z punktu widzenia różnych grup – kształtowaniu nowych hierarchii. Powstańczy etos obozu Grażyńskiego – uczestnika walk 1921 r. – uosabiają postaci herosów towarzyszące Polonii Kowarskiego czy hutnika-powstańca z młotem, podążającego u boku Polonii-Nike. Eksponowane miejsce u stóp Matki Boskiej w *Hołdzie Górnej Śląska* zajmują natomiast duchowni, reprezentujący

propolsko zorientowaną część kleru, która doznała awansu w konsekwencji zmiany podległości państwowej.

Konkurujące o rząd dusz grupy – polsko-śląscy duchowni oraz świecka inteligencja – dysponowali zróżnicowanymi kompetencjami społecznymi, co znalazło swój wyraz w prezentowanych dziełach. Kapłani odwoływali się do katolicyzmu, jako czynnika w sposób oczywisty określającego gramsciański „zdrowy rozsądek” adresatów programów ikonograficznych realizowanych w kościołach, rysując prototyp Górnoślązaka-katolika korespondujący z niezmienną istotą narodu polskiego i wroga, o którego obcości decydował stosunek do religii i Kościoła, splecionych z Polską w odwiecznej symbiozie. W narracji tej zauważyć można z jednej strony ostrożność, dyktowaną poszanowaniem praw niemieckich wiernych, z drugiej nacjonalizacyjną presję wywieraną na jednostki narodowo indyferentne. W wystrojach realizowanych na zlecenie sanacyjnych władz adaptacja do górnośląskiej specyfiki jest powierzchowna – przywoływane tu mit piastowskiego „złotego wieku” i romantyczna tradycja powstańcza były kapitałem symbolicznym o niewielkiej wartości dla Górnoślązaków. Dychotomie Górnoślązak-Polak kontra Niemiec, Ślązak Cieszyński-Polak kontra Czech, akcentowane przez Raszkę czy Kowarskiego, pozostawały w sprzeczności z potocznym doświadczeniem wielu autochtonicznych mieszkańców regionu, funkcjonujących na co dzień w znacznie bardziej skomplikowanym systemie tożsamościowych odniesień niż dwubiegunowy, sugerowany przez państwową propagandę.

ALLEGORIES OF POLAND IN THE PUBLIC BUILDINGS AND THE CHURCHES OF THE SILESIAN VOIVODESHIP ON THE BASIS OF CHOSEN EXAMPLES (1922–1939)

JERZY GORZELIK

The creation of the autonomous Silesian voivodeship within the borders of the Polish nation state and of the Roman Catholic Diocese of Katowice meant a profound change in the distribution of power, the groups of Polish-Silesian clergy and Polish bureaucrats, as well as secular intelligentsia gaining increasingly in importance. Their rivalry and common effort to polonize Upper Silesians inspired two different, although interrelated discourses, visual means being involved in both of them. Among the motives, implemented in the propaganda, allegorical depictions of Poland – rooted in the traditions of the Polish art of the turn of the twentieth century – played a significant role. In the decorations of the edifices of Silesian Sejm and Silesian Voivodeship Office and of the county authorities they were shaped as the personification of *Polonia Triumphans*. In the former case the sculptor Jan Raszka represented the allegory as an early medieval figure, reminding of a „golden age” of the Piast dynasty, seated on the throne and accompanied by a coal miner and

a foundry-worker, stylized as borderland knights. In another bas-relief *Polonia* was depicted as Victory and Liberty leading into battle a Polish-Silesian insurgent, rendered as a foundry-worker with a hammer in his hands, and a soldier, fighting against Czechs for Teschen Silesia. The strand of military fighting over disputed territories occurs also in the paintings by Felicjan Szczęsny Kowarski in the Katowice County Hall, where *Polonia*, depicted as a Greek heroine with a sword and a shield, is accompanied by *Silesian heroes* and the meaning of the decoration is manifestly revisionist, advocating moving Polish border westwards.

A conspicuously wider range of contents is reflected in a series of three paintings by Józef Unierzyski, ordered for St. Mary's Church in Katowice. Their central figure is Mary the „Queen of the Polish Crown”, assuming the features of *Polonia Triumphans*. The connection between Upper Silesia and Poland is founded here on the common catholic faith. At the feet of Madonna Upper Silesian folk, led by clergy, that remains faithful to its popular roots, and bringing its vivid religiosity and diligence, joins the stream of the Polish history, determined by the historical mission of *antemurale christianitatis*. Commissioned by the parson Emil Szramek, the painter represented the growing together of Upper Silesia and Poland as a natural and mutually profitable process.