



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: W poszukiwaniu "prawdziwego my" : nacjonalistyczny dramat zbawienia w sztuce województwa śląskiego (1922-1939)

Author: Jerzy Gorzelik

Citation style: Gorzelik Jerzy. (2017). W poszukiwaniu "prawdziwego my" : nacjonalistyczny dramat zbawienia w sztuce województwa śląskiego (1922-1939). "Anthropos?" (2017, nr 26, s. 41-51).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

W poszukiwaniu "prawdziwego my". Nacjonalistyczny dramat zbawienia w sztuce województwa śląskiego (1922-1939)

"Rediscovering one's roots and cultivating one's true self are central to the salvation drama of nationalism"^[1].
Anthony D. Smith

1. Górnośląski *homo viator* w drodze do źródeł

Powrót do korzeni, odkrywanie "autentycznej" kultury narodu spod warstw obcych naleciałości, wskrzeszanie martwych języków, restytucja "złoty wieków" - to droga, którą podąża większość nacjonalizmów. Droga - jak wynika z proklamacji podejmujących trud wędrówki - prowadząca do żywych źródeł wspólnoty. U jej kresu czeka bezcenny skarb "prawdziwego my"^[2].

Retoryka "przebudzenia" i "powrotu do źródeł" wyrasta na gruncie prymordialistycznej wizji narodu, zakładającej jego odwieczne istnienie^[3]. Wizja ta, dziś zepchnięta na margines akademickiej nauki, przez wiele dziesięcioleci ożywiła działania ideologów, usiłujących zaszczerpić ją w umysłach i sercach potencjalnych członków narodowych wspólnot, którzy owe nacjonalistyczne wysiłki przyjmowali nierzadko z obojętnością i niezrozumieniem^[4]. Starania te przybierały na sile pod presją konkurencji innych ofert tożsamościowych - wyrosłych na gruncie opozycyjnych nacjonalizmów lub też alternatywnych wobec nich propozycji kreowania wspólnoty. Sytuacja taka od końca XIX wieku występowała na Górnym Śląsku. Kulturowa homogenizacja, towarzysząca budowie niemieckiego państwa narodowego, napotykała na opór zarówno obozu polskiego jak i odrzucających nacjonalistyczny paradygmat reprezentantów politycznego katolicyzmu, skupionych w Partii Centrum^[5]. Rywalizujące strony dysponowały zróżnicowanymi i zmieniającymi się w czasie możliwościami utrwalania wspólnototwórczych dyskursów w kulturze. Przyłączenie wschodniej części regionu do Rzeczypospolitej w 1922, utworzenie administracji apostołskiej, a następnie katowickiej diecezji kościoła rzymsko-katolickiego i polonizacja władz miejskich na tym obszarze, otwały nowe przestrzenie - dosłownie i w przenośni - polskiej opowieści o narodzie. A w zasadzie opowieściom, bowiem przy użyciu środków artystycznych artykułowano zróżnicowane narracje, wyrastające na gruncie odmiennych ideologii narodowych. Wszystkie akcentowały jednak potrzebę powrotu do źródeł - polskich, słowiańskich, piastowskich.

Głównym bohaterem tych opowieści był lud. "Wyniesienie ludu" jako wiernego korzeniom depozytariusza "autentycznej" kultury narodu, obecne w większości nacjonalistycznych dyskursów, na Górnym Śląsku zyskiwało dodatkowy impuls wobec sporu o słowiańskie lub germańskie pierwszeństwo i pierwotne oblicze regionu^[6]. W międzywojniu obie strony konfliktu, wyposażone w instytucje i media komunikacji, kreowały własny obraz kulturowego substratu krainy - odpowiednio homogenicznie polskiego lub niemieckiego. Motywy postrzegane jako ludowe pojawiały się w rozmaitych kontekstach, zarówno w sztuce świeckiej, jak i sakralnej^[7]. Specyfiką regionu było przy tym rozciągnięcie pojęcia ludu na wielkoprzemysłowy proletariatus, który - choć zamienił chłopski kostium na górniczy mundur - miał niezłomnie zachowywać narodowego ducha.

Powyższe tezy - o prymordialistycznej koncepcji narodu jako podstawie obrazu wspólnoty w sztuce województwa śląskiego i centralnej roli ludu w nacjonalistycznych narracjach

komunikowanych przy użyciu medium sztuki - zweryfikowane zostaną w oparciu o analizę artystycznych działań, doboru tematów i motywów ikonograficznych oraz łączenia ich w większe programy. W kolejnych częściach uwaga poświęcona zostanie zespołowi witraży w Ligocie Bialskiej, jako precedensowemu w stosunku do przedsięwzięć doby międzywojnia obrazowi nacjonalistycznego "powrotu do źródeł", wizualizacjom po części konkurencyjnych, po części komplementarnych mitów "złotego wieku", konstruktowi kultury ludowej i wykorzystaniu drewnianej architektury sakralnej oraz chłopskiego stroju jako świadectwa odwiecznej polskości regionu, wreszcie wizerunkowi powstańca jako ludowego bohatera.

2. Preludium - polskość wskrzeszona w ludzie

"Pionierem sztuki polskiej" na Górnym Śląsku był ks. Aleksander Skowroński - syn imigrantów z Królestwa Kongresowego, zaangażowany w polski ruch narodowy proboszcz parafii św. Stanisława w Ligocie Bialskiej w powiecie prudnickim^[8]. W roku 1908 udał się do Krakowa, gdzie u Włodzimierza Tetmajera zamówił projekty trzech witraży do nowo wybudowanego kościoła^[9]. Malowidła, podobnie jak wyeksponowane z pietyzmem kartony krakowskiego malarza, przedstawiają patrona kościoła wskrzeszającego Piotrawina, dysputę świętych Pawła i Piotra oraz świętych Cyryla i Metodego pośród ludu. Skowroński, w którym upatrywać należy pomysłodawcę ikonograficznego programu, zaprezentował własną interpretację tematów^[10]. Pierwsza ze scen miała stanowić metaforyczny obraz "wskrzeszenia narodowości w ludzie górnośląskim". Powrót do źródeł staje się koniecznością wobec sprzeniewierzenia się przez Kościół przesłaniu św. Pawła wyrażonemu w Liście do Galatów - judaizacja pogan, którą odrzucał apostoł, to dla ligockiego proboszcza metafora germanizacji Górnoślązaków. Bracia sołunscy uosabiają ewangelizację z poszanowaniem "autentycznej" kultury ludu, symbolizowanej przez umieszczony w tle motyw drewnianego kościoła. Urastają zatem do rangi wielkiego, moralnego wzoru, za którym podążają związani z polskim obozem narodowym księża - polskość ludu górnośląskiego i jego kultury była dla Skowrońskiego oczywistością i najwyższym zobowiązaniem^[11].

Ligockie witraże zawierają podstawowe elementy katolickiej opowieści o narodzie, które następnie rozwijane będą w sztuce sakralnej województwa śląskiego - przekonanie o potrzebie oczyszczającego powrotu do źródeł, słowiańskich i katolickich, wyniesienie ludu jako depozytariusza "autentycznej" kultury narodu oraz eksponowanie roli kapłana jako "budziela", zobowiązanego wskazać ludowi drogę do pełni "prawdziwego my", osiąganego wraz z połączeniem kulturowego depozytu ze świadomością przynależności do polskiej wspólnoty narodowej.

3. Przywrócić blask "złotego wieku" - piastowski lud i wszyscy święci

Nieskażona esencja narodowego bytu, w której poszukiwaniu podejmowana jest wędrówka do źródeł, manifestować miała się w "złoty wiek" wspólnoty. Obok mitów założycielskich to owe okresy szczególnej *prosperity* stanowią najważniejszy wątek etnohistorycznych narracji, podporządkowanych reprodukcji tożsamości grupy^[12]. W ideologicznym repertuarze polskich nacjonalizmów międzywojnia poczesne miejsce zajmował mit piastowski. W województwie kresowym, ustanowionym na ziemiach wydartych zachodniemu sąsiadowi, mit ten, zawierający silnie antyniemiecki ładunek, eksploatowany był ze szczególną intensywnością^[13]. "Piastowskość" pojmowana jako synonim polskości stała się głównym przymiotem górnośląskiego ludu i górnośląskiej ziemi, a jej symbole zagościły na placach i w gmachach publicznych wschodniej części regionu.

Piastowska potęga uobecniona została w najbardziej reprezentacyjnej przestrzeni województwa - katowickim forum administracyjno-kulturalnym, którego rdzeń wyznaczył

gmach Sejmu Śląskiego i Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego^[14]. W kapitelach przyściennych filarów, zdobiących fasadę części sejmowej, umieszczono motywy piastowskiego orła w koronie, który, wraz ze stylizowanymi orłami legionowymi w oplatającym sąsiednie ryzality fryzie, przywołującymi skojarzenia z Legionami Józefa Piłsudskiego, oraz godłem II Rzeczypospolitej w attyce, tworzy sekwencję znaków symbolicznie obrazującą cykl powrotu do świetności na wyższym poziomie historycznego rozwoju^[15]. Współczesne państwo polskie jawi się jako przywrócenie *status quo ante*, dokonane za sprawą zbrojnego czynu i ofiary krwi, poniesionej przez identyfikowanych z pomajowym obozem władzy legionistów.

Wątek ten miał zostać rozwinięty w przestrzeni sąsiednich placów, gdzie zaplanowano wzniesienie dwóch, pozostających w treściowej relacji monumentów. Pierwszy dedykowany był Józefowi Piłsudskiemu i powstańcowi śląskiemu - projekt Antuna Augustinčića, który zwyciężył w konkursie, zakładał umieszczenie na wysokim cokole konnej statuy marszałka, a u stóp postumentu grupy powstańców oraz tzw. Śląskiej Piety, czyli figury matki z poległym powstańcem na kolanach^[16]. Drugi z pomników, projektu Stanisława Szukalskiego, upamiętniać miał Bolesława Chrobrego, ucieleśniającego mocarstwowość państwa polskiego i jego terytorialną ekspansję^[17]. Wymowa monumentów wydaje się jasna - poświęcenie walczących i poległych za ojczyznę przywróciło Polsce blask czasów piastowskich, a duch Chrobrego odrodził się w postaci nowego, charyzmatycznego przywódcy narodu.

O ile w omówionych przypadkach odwołanie do piastowskiego "złotego wieku" służy podkreśleniu wypełnienia dziejowego przeznaczenia narodu przez obóz władzy, o tyle dekoracja malarska sali plenarnej dawnego starostwa powiatowego w Katowicach oferuje spojrzenie w głąb dziejów, by wskazać przyszłe zadanie, wynikające z powołania do mocarstwowej wielkości^[18]. Malowidła, wykonane około 1930 roku przez Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, przedstawiają między innymi popiersia Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego, którym towarzyszą geniusze trzymający herbowe tarcze. Po stronie ostatniego Piasta na królewskim tronie, dmący w rogi chwały młodzieńcy prezentują herby Poznania i Warszawy. Wizerunek Chrobrego flankują natomiast geniusze uzbrojeni we włócznie, a na tarczach widnieją jedynie nazwy Wrocław i Szczecin. Brak herbów wskazuje na bolesne deficyty narodowego terytorium, którym trzeba zaradzić w imię przywrócenia wielkości wspólnoty, uosabianej przez piastowskich monarchów. Mit "złotego wieku" wykorzystany został zatem w celu nie tyle gloryfikacji aktualnego porządku, co mobilizacji do działania.

Mit piastowski to mit Polski mocarstwowej. Nie we wszystkich opowieściach o narodzie jego godną przywrócenia wielkość upatrywano w potędze militarnej. W narracji katolickich ideologów narodu pierwszeństwo przypada wielkości duchowej, manifestującej się w odwiecznych związkach z Kościołem. "Złoty wiek" to wiek świętych, nie wojowników. Myśl ta na gruncie górnośląskim wyartykułowana została przez księdza Emila Szramka, który w swym słynnym eseju pisał: "(...) Śląsk wydał za czasów polskich świętego tej miary, co Jacek Odrowąż. Dopiero germanizacja jakoby zasypała źródła świętości (...)"^[19].

Święty Jacek, patron nowo utworzonej diecezji, stał się w interpretacji propolsko zorientowanej części duchowieństwa nie tylko zwornikiem spajającym górnośląskość z polskością, ale także uosobieniem "złotego wieku", wzorem kapłana bliskiego ludowi i partycypującego w jego "autentyczności". Jego postać za sprawą Szramka pojawiła się w malarskim wystroju kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach^[20]. Na zlecenie proboszcza Adam Bunsch wykonał w latach 1936-1937 polichromie w kaplicy Serca Jezusowego, a wśród nich wizerunek *Świętego Jacka jako patrona ludu śląskiego* oraz projekt witraża *Legenda św. Jacka*^[21]. W pierwszym przypadku artysta przedstawił dominikanina pośród kobiet i mężczyzn w chłopskich strojach charakterystycznych dla różnych części regionu, w drugim natomiast głoszącego kazanie grupie postaci w prostych, "słowiańskich" kostiumach.

"Źródła świętości", o których pisał Szramek, zostały wprawdzie zasypane, jednak nie wyschły - zgodnie z polsko-katolicką narracją przetrwały dzięki oddanym kapłanom i znajdującemu się pod ich duchową opieką ludowi. Powrót do źródeł umożliwiony został przez włączenie części regionu do Polski i utworzenie odrębnej diecezji katowickiej, a dobitnym świadectwem duchowej odnowy stało się w oczach proboszcza parafii mariackiej powierzenie godności prymasa Polski pierwszemu katowickiemu biskupowi, księdzu Augustowi Hlondowi^[22].

4. Drewniane belki skrzypią po polsku

Wspomniane już projekty witraży Włodzimierza Tetmajera, zinterpretowane przez duchownego zleceniodawcę jako obraz powrotu ludu górnośląskiego do polskich źródeł, wykorzystywały szereg motywów, które zakorzeniły się miały w polskim dyskursie nacjonalistycznym w regionie. Wśród nich ważne miejsce zajmuje drewniany kościół - postrzegany jako *pars pro toto* kultury ludowej, interpretowanej w polskiej propagandzie jako niezbity dowód odwiecznej i pierwotnej polskości Górnego Śląska^[23]. Interpretacja ta była impulsem dla podejmowanych w województwie śląskim działań - translokacji obiektów sakralnej architektury drewnianej z mniejszych miejscowości do głównych miast oraz wykorzystywania motywu drewnianego kościoła w malarstwie i rzeźbie jako jednego z głównych atrybutów etnopejzażu, z którym naród, a ściślej jego regionalna część, pozostaje w organicznym związku.

W roku 1936 do Chorzowa przeniesiono kościół św. Wawrzyńca z Knuruwa w powiecie rybnickim^[24]. Inicjatorem translokacji, związanej z budową nowej, murowanej świątyni, był wojewódzki konserwator zabytków i dyrektor Muzeum Śląskiego Tadeusz Dobrowolski, zaufany wojewody Michała Grażyńskiego. Operacja miała na celu z jednej strony ocalenie narażonego na dewastację zabytku, z drugiej wpisująca się w szerszy program działań polonizacyjnych, podejmowanych w jednym z największych miast polskiej części Górnego Śląska. Kościół usytuowano na Wzgórzu Redena, nieopodal stadionu, stanowiącego arenę państwowych uroczystości. W sposób symboliczny neutralizował on pomnik pruskiego urzędnika, współtwórcy górnośląskiego przemysłu, zaświadczać o pradawnych, słowiańskich korzeniach kultury miejscowego ludu. Słowiańskość i prastarość to aspekty najsilniej podkreślane w polskiej narracji o drewnianej architekturze Górnego Śląska. Sam Dobrowolski pisał: "Źródła kształtów śląsko-polskiego kościoła drewnianego należy zapewne upatrywać w fuzji tradycyjnej konstrukcji słowiańskiej z układem jednonawowego, wydłużonego kościoła chrześcijańskiego (...)"^[25]. W podobnym duchu wypowiedział się polski działacz narodowy ksiądz Józef Londzin, w pracy o kościołach drewnianych na Śląsku Cieszyńskim: "Jeżeli polskie budownictwo drewniane w budowie kościołów i chat przez tyle wieków pod silnym wpływem niemieckim na nasze stosunki kulturalne zachowało swoje własne znamiona, i to bardzo ważne, piękne i odrębne, to musi ono mieć swe źródło w kulturze dawniejszej, z której pochodzą szczątki ocalone"^[26].

O pomnik drewnianej architektury sakralnej wzbogaciła się także stolica województwa. Do Katowic trafił obiekt z Syryni, ustawiony w miejscu przeznaczenia w roku 1938^[27]. Podobnie jak w przypadku Chorzowa, celem translokacji była memorialna kolonizacja przestrzeni, na której głębokie znamię odcisnęła prusko-niemiecka przeszłość. Kościół posadowiono nieopodal miejsca, w którym wcześniej znajdowała się wieża Bismarcka, początkowo przekształcona w pomnik Kościuszki, a następnie rozebrana^[28]. Zarówno w Chorzowie jak i w Katowicach zabytki budownictwa sakralnego wykorzystane zostały w celu legitymizacji polskiego stanu posiadania i roszczeń przez przywołanie korzeni, przysypanych kolejnymi kulturowymi warstwami naniesionymi przez obcych, z punktu widzenia polskiego nacjonalizmu, administratorów Górnego Śląska.

Wysoką rangę drewnianego kościoła w polskiej polityce pamięci potwierdza wykorzystanie jego wizerunku w wystroju klatki schodowej gmachu Sejmu Śląskiego. Ściany tarczowe pod kopułą ozdobiono płaskorzeźbami Jana Raszki, który zwyciężył w konkursie rozpisany przez władze wojewódzkie w roku 1927^[29]. Pendant do alegorii górnośląskiego przemysłu stanowiło alegoryczne przedstawienie Śląska agrarnego, w którym trzy postaci w strojach chłopskich flankowane były przez widok drewnianej świątyni i zagrody.

Ludowy strój - użyty przez Raszkę zgodnie z zawartymi w regulaminie konkursu zaleceniami - podobnie jak drewniana świątynia, wykorzystywany był przez włączenie w konstrukt kultury narodowej, jako świadectwo odwiecznej polskości Górnego Śląska. Oba motywy nierzadko pojawiały się łącznie, jak na plakacie Stefana Norblina wykonanym na zlecenie Polskich Kolei Państwowych czy banknocie wydrukowanym już w czasie II wojny światowej poza granicami Rzeczypospolitej^[30].

Ludowy kostium mógł występować również w nieco odmiennym kontekście. Przykładem są wspomniane już polichromie kaplicy Serca Jezusowego przy katowickim kościele mariackim, gdzie pośród postaci w strojach z różnych części regionu ukazano również zleceńodawcę - księdza Emila Szramka, w ten sposób podkreślając jego chłopskie pochodzenie. Precyzyjnie scharakteryzowane ludowe stroje paradne pojawiły się także w obrazie *Hold Górnego Śląska*, zamówionym przez proboszcza u krakowskiego malarza Józefa Unierzyskiego^[31]. Odziane w nie dziewczęta i kobiety wraz z mężczyznami w strojach roboczych i galowych mundurach górniczych oraz przedstawicielami mieszczaństwa skupiły się o stóp tronu Marii z Dzieciątkiem, na tle przemysłowego pejzażu. Górnośląscy duchowni, wśród nich biskup Arkadiusz Lisiecki oraz proboszcz Szramek, przejęli na katowickim płótnie rolę świętych orędowników z dawnych obrazów, przy czym kompozycja charakteryzuje się odrzuceniem typowej dla wcześniejszej sztuki sztywnej hierarchizacji, przez co podkreślona została bliskość ludu i kapłanów. Sztandary z orłami Polski i Górnego Śląska wskazują na zespolenie, które w kontekście dzieła Unierzyskiego zyskuje charakter religijno-duchowej odnowy - powrotu do źródeł wiary i tożsamości. Myśl o nierozzerwalnej łączności obu elementów wyraził anonimowy publicysta diecezjalnego tygodnika: "Najwyższe skarby człowieka na ziemi, duchowne dziedzictwo po rodzicach, to wiara i mowa ojczyzna. (...) W ich obronie walczyć musiał nasz lud polski na Śląsku przez 6 wieków, najwięcej w ostatnim wieku przeciw germanizującej i protestantyzującej polityce rządu pruskiego. Pan Bóg dał nam zwycięstwo"^[32]. Powrót nie równa się jednak regresowi, dokonuje się w nowej sytuacji dziejowej, na co wskazuje nie tylko obecność wśród wiernych robotników, lecz także przemysłowy pejzaż w tle, gdzie pośród kominów i szybów wyrasta kościelna wieża. Zaprezentowana wizja wspólnoty obejmuje zatem trzy wymiary: powrotu Górnego Śląska, a w zasadzie jego części, do "Macierzy"; trwania ludu przy wierze i tradycjach, postrzeganych jako atrybuty narodowości; oraz rozwoju regionu poddawanego dynamicznym procesom modernizacyjnym.

Ludowość w oryginalnej stylizacji pojawiła się również w reliefach Stanisława Szukalskiego, które zdobić miały fasadę Muzeum Śląskiego^[33]. Płaskorzeźba *Górnik* ukazywała ujętego frontalnie atletycznego mężczyznę w fartuchu z wilczej skóry i słomianych nagolennikach, dźwigającego w jednej ręce kilof, w drugiej unoszącego gorejące serce na tle wczesnośredniowiecznej strażnicy. Drugi z reliefów - *Ślązaczki* - przedstawiać miał kobiety w strojach ludowych skupione wokół gaika. Dekoracje muzealnej fasady łączyły zatem apoteozę śląskiego ludu z romantyczną wizją dawnej Słowiańszczyzny, której duch przetrwać miał w kulturze owego ludu na przekór dziejowym zawieruchom. Podobne przekonanie wyrażała jedna z płaskorzeźb Jana Raszki w klatce schodowej budynku Sejmu Śląskiego, prezentująca zasiadającą na "starosłowiańskim" tronie Polonię, której niczym rycerska asysta towarzyszą górnik i hutnik dzierżący tarcze z herbami Polski i Śląska^[34].

5. Ludowy bohater

Bohater z ludu stanowi nieodłączny element nacjonalistycznego *imaginarium*. Polskie narracje narodowe na Górnym Śląsku zgodne były, mimo różnic w rozkładaniu akcentów, co do decydującej dla "powrotu do Macierzy" roli miejscowego ludu. Akcentowano ludowy charakter powstań 1919-1921, pomijając lub marginalizując zarówno udział w nich oficerów i żołnierzy spoza regionu, jak i zróżnicowany stosunek górnośląskich chłopów i robotników do polskich postulatów narodowych. Obraz insurgenta jako ludowego bohatera konsekwentnie utrwalano przy użyciu medium sztuki. W roku 1927 w Królewskiej Hucie odsłonięto przy udziale prezydenta Ignacego Mościckiego *Pomnik Powstańca Śląskiego*, ukazanego jako atletycznie zbudowany mężczyzna w hutniczym fartuchu, z kowadłem u boku, młotem i mieczem w dłoniach^[35]. Nadano mu rysy polskiego działacza narodowego, Juliusza Ligonja, zatrudnionego w Królewskiej Hucie jako kowal hutniczy, który w powstaniach wziąć udziału nie mógł, zmarł bowiem na długo przed ich wybuchem. Nie przeszkadzało mu to z wysokości cokołu srożyć marsowe oblicze zwrócone w kierunku niemieckiego Bytomia.

Podobne rozwiązanie przyjął Jan Raszka w płaskorzeźbie *Alegoria powstań śląskich*, wykonanej dla klatki schodowej siedziby Sejmu Śląskiego^[36]. Tym razem powstaniec-hutnik ujęty został w dynamicznej pozie - w momencie wykonywania potężnego zamachu młotem. Upodobnienie do postaci z *Kucia kos* Artura Grottgera służyć miało zapewne wpisaniu walk o przynależność Górnego Śląska do Polski w tradycję polskich zrywów narodowych. Wykorzystany w dekoracji gmachu motyw Raszka powtórzył w pełnoplastycznej redakcji w pomniku insurgentów w Bogucicach z 1931 roku^[37]. Jego popularność, jako symbolu syntetyzującego powstańczy mit, potwierdza również płaskorzeźba *Śląsk* Antoniego Miszewskiego, stanowiąca element cyklu z 1929 roku, zdobiącego Salę Honorową Ministerstwa Spraw Wojskowych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu^[38]. Wprawdzie w miejsce młota w dłoniach ruszających do walki powstańców pojawiły się tu karabin i sztandar, jednak strojem - w tych okolicznościach dość ekstrawaganckim - pozostał hutniczy fartuch.

Dążenie do skonstruowania pożądanego obrazu polskich insurekcji na Górnym Śląsku prowadzić mogło do niespodziewanych efektów. Oceniając wspomniany już projekt pomnika Piłsudskiego autorstwa Augustinčića, jury krytycznie wypowiedziało się o figurach powstańców w dolnej części monumentu: "pod względem typu i strojów kolidują one wyraźnie z ludowym charakterem powstań śląskich"^[39]. Rzeźbiarz przebrał postaci za serbskich chłopów, każąc im nosić opończe, szarawary i buty z cholewami. Ostatecznie projekt poddano korekcie, nadając insurgentom odpowiednio rodzime cechy.

6. Konkluzja

Opowieść o powrocie do źródeł stanowiła jeden z głównych wątków sztuki międzywojennego województwa śląskiego. W sztukach wizualnych, podobnie jak w literaturze, prezentowano obraz odwiecznie polskiej wspólnoty, uspiętej zrzędzeniem złego losu, jednak trwającej na przekór okolicznościom za sprawą "piastowskiego ludu", urastającego do rangi zdeterminowanego depozytariusza narodowej kultury. Regeneracja - oznaczająca przywrócenie świetności "złotych wieków" - dokonuje się przez sięgnięcie do owego skarbcza, a przypieczętowuje ją ofiara krwi, złożona przez tenże lud w walce o połączenie z polską "Macierzą". Czas narodowy wykonuje spiralny ruch - koła historii nie kręcą się wstecz, lecz powrót do pożądanego stanu następuje na wyższym poziomie rozwoju. W artystycznym obrazie polskiego Górnego Śląska trajektoria ta eksponowana jest ze szczególną emfazą - chłopu towarzyszy robotnik, drewnianemu kościołowi wielkie piece i kopalniane szyby. Modernizacja i tradycja nie stanowią sprzeczności, lecz dwie strony tego

samego medalu.

Podróż *ad fontes* na międzywojennym Górnym Śląsku nie musiała jednak oznaczać puryfikacji narodu, skażonego na przestrzeni wieków przez obce wpływy. Mogła przebiegać na innej płaszczyźnie, poza nacjonalistycznym horyzontem wyobraźni. W przestrzeni kościoła św. Józefa w Zabrze - arcydzieła Dominikusa Böhma z lat 1930-31 - przybrała postać wędrownicy do żywych źródeł chrześcijaństwa, identyfikowanych z manifestującym się w liturgii poczuciem wspólnoty^[40]. Zaangażowany w ruch liturgiczny architekt połączył w swym dziele odwołania do sakralnego budownictwa późnego antyku i wieków średnich z kształtowaniem wnętrza skupionego na ołtarzu w formie prostego stołu, przy którym "nie ma Żyda ani Greka". Stało się ono swoistym refugium - miejscem schronienia przed nacjonalistyczną presją, której podporządkowana została sztuka w obu częściach podzielonego państwową granicą Górnego Śląska.

[1] A. D. Smith, *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, Oxford 2003, s. 40.

[2] Anthony D. Smith swoje rozważania na temat autentyczności jako nacjonalistycznego ekwiwalentu świętości poprzedza konstatacją: "At the centre of the nationalist belief-system stands the cult of authenticity, and at the heart of this cult is the quest for the true self" (Tamże, s. 37-40).

[3] O różnych teoriach narodu: G. Day, A. Thompson, *Theorizing nationalism*, New York 2004; M. Łuczewski, *Odwieczny naród: Polak i katolik w Żmijęcej*, Toruń 2012.

[4] O indyferentyzmie narodowym na Górnym Śląsku: J. Bjork, *Neither German nor Pole: catholicism and national indifference in a central European borderland*, Ann Arbor 2008..

[5] J. Bjork, *Neither German...*; A. Michalczyk, *Heimat, Kirche und Nation. Deutsche und polnische Nationalisierungsprozesse im geteilten Oberschlesien (1922-1939)*, Köln-Weimar-Wien 2010.

[6] O "wyniesieniu ludu": A. D. Smith, *Chosen Peoples...*, Oxford 2003, s. 34-37. O nacjonalistycznej instrumentalizacji konstruktury kultury ludowej na Górnym Śląsku: P. Polak-Springer, *Kultura ludowa, rewanżyzm i tworzenie narodowo-regionalnych kultur wysokich na polsko-niemieckim pograniczu w latach 1926-1953*, w: *Górnoślązacy. Wokół problemów regionu i jego mieszkańców w XIX i XX wieku*, pod red. Sebastian Rosenbaum, Katowice 2014, s. 116-142.

[7] P. Polak-Springer, *Kultura ludowa....* Liczne przykłady w: B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicze sztuki polskiej. W kręgu sztuki województwa śląskiego w dobie II Rzeczypospolitej*, Katowice 1996.

[8] E. Szramek, *Ks. Aleksander Skowroński. Obraz życia i pracy na tle problematyki kresów zachodnich*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku" 1936, V, s. 7-214; *Słownik biograficzny duchowieństwa (archi)diecezji katowickiej 1922-2008*, pod red. J. Myszor, Katowice 2009, s. 359-360.

[9] J. Langman, *Śp. Ks. Aleksander Skowroński*, "Głos Narodu" 12.10.1934, nr 280, s. 4.

[10] E. Szramek, *Ks. Aleksander Skowroński...*, s. 38.

[11] A. Skowroński, *O kwestyi polskiej na Górnym Szląsku*, "Dziennik Poznański" 16.10-21.10.1901, nr 238-243, s. 8.

[12] A. D. Smith, *Chosen peoples...*, s. 212-217.

[13] 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*, pod red. B. Czechowicz, Brzeg 2008, s. 261-278.

[14] B. Szczypka-Gwiazda, *Reprezentacyjne założenie placu - forum Katowic jako próba stworzenia "przestrzeni symbolicznej"*, w: *Przestrzeń, architektura, malarstwo. Wybrane*

zagadnienia sztuki górnośląskiej, pod red. E. Chojecka, Katowice 1995, s. 103-135; W. Odorowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922-1939*, Katowice 1994, s. 153-167.

[15] H. Surowiak, *Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach oraz jego program ideowy*, "Rocznik Katowicki" 1983, s. 160-170; W. Odorowski, *Architektura Katowic...*, s. 57-58

[16] E. Chojecka, *Pomnik marszałka Piłsudskiego i Powstańca Śląskiego w Katowicach*, w: *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich. Materiały IV Seminarium Sztuki Górnośląskiej - Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego i Oddziału Górnośląskiego SHS - odbytego w dniach 26-27 października 1987 roku w Katowicach*, pod red. E. Chojecka, Katowice 1993, s. 313-335.

[17] B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicze...*, s. 49-51; E. Chojecka, *Treści ideowe Muzeum Śląskiego w Katowicach*, "Ziemia Śląska" 1988, I, s. 41.

[18] B. Szczypka-Gwiazda, *Architektura i sztuka dwudziestolecia międzywojennego...*, s. 271-278.

[19] E. Szramek, *Śląsk jako problem socjologiczny*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku" 1934, nr 4, s. 78.

[20] Już przed objęciem parafii przez Szramka, postać św. Jacka ukazana została w malowidłach Michała Kowala z 1923 roku (*Kościół Najśw. Marji Panny w Katowicach*, "Gość Niedzielny" 02.12.1923, nr 13, s. 6-7).

[21] H. Pyka, *Mecenat artystyczny ks. Emila Szramka w parafii mariackiej w Katowicach*, "Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne" 1992-1993, t. 25/26, s. 312-314; B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicze...*, s. 90-102.

[22] E. Szramek, *Śląsk jako problem...*, s. 91.

[23] Tak drewnianą architekturę promowano w propagandowej publikacji z 1931 roku: "Zarówno typ budowy, jak i najrozmaitsze szczegóły, zwłaszcza lekkie, pełne swoistego wdzięku wieżyczki, różnią się najzupełniej od drewnianego budownictwa niemieckiego, analogiczne są natomiast z architekturą drewnianą polską, a zwłaszcza z typem drewnianym kościołów podhalańskich" (*Śląsk: Przeszłość i Teraźniejszość*, Katowice 1931, s. 49).

[24] P. Polak-Springer, *Kultura ludowa...*, s. 129.

[25] T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1993, s. 109.

[26] J. Londzin, *Kościół drewniany na Śląsku Cieszyńskim*, "Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku" 1929, I, s. 19-20.

[27] B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicze...*, s. 54

[28] Tamże, s. 104-105.

[29] 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*, pod red. E. Chojecka, Katowice 1999, s. 231.

[30] K. Kulpińska, *Przepis na plakat według Stefana Juliusza Norblina*, w: *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, Lublin 2009, s. 101-104; J. Koziczyński, *Banknoty polskie. Polish paper money. Kolekcja Lucow*, t. IV, 1939-1945, Warszawa 2008, s. 220-227.

[31] J. Gorzelik, *Obraz wspólnoty. Dzieła malarstwa wykonane dla kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach z inicjatywy ks. Emila Szramka*, "Studia Śląskie" 2016, LXXIX, s. 57-74.

[32] *W obronie wiary i mowy ojczystej*, "Gość Niedzielny" 30.09. 1923, nr 4, s. 7.

[33] B. Szczypka-Gwiazda, *Nieznane oblicze...*, s. 49-50.

[34] H. Surowiak-Kusidłowa, *Wnętrza...*, s. 232.

[35] P. Polak-Springer, *Kultura ludowa...*, s. 122-123.

[36] H. Surowiak-Kusidłowa, *Wnętrza...*, s. 233.

[37] Tamże.

[38] I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 159.

[39] J. Grudniewski, R. Kaczmarek, M. Węcki, *Powstania śląskie 1919-1920-1921. Uczestnicy - Pomniki - Rocznicze. Katalog wystawy Archiwum Państwowego w Katowicach*, Katowice 2011, s. 37.

[40] E. Chojecka, *Kościół św. Józefa w Zabrze Dominikusa Böhma na tle krajobrazu artystycznego Górnego Śląska*, Katowice 1999.