

Alegoria i symbol. Galicja w sztuce

Żanna Komar

Kraków

Jak wygląda Galicja? W jaki sposób układ społeczny, terytorium, idea mogą zostać wyobrażone za pomocą środków artystycznych? W zakresie sztuk plastycznych przykłady przedstawienia Galicji znajdujemy w dziełach twórców epoki przedautonomicznej, w czasach autonomii; tworzone są również współcześnie. Przedstawienia owe są jednak niewspółmiernie mniej liczne niż przedstawienia literackie, zawierające obszerny, równie interesujący jak nieustająco popularny i wielokrotnie podejmowany temat. „Galicyskość” rozpoznawana jest nawet jako jedna z tendencji współczesnej prozy, stanowiąc dzisiaj refugium galicyjskiego mitu.

Forma plastyczna jest interesująca o tyle, że – po pierwsze – występuje nieczęsto. Po wtóre – poprzez bezpośredniość sposobu przeniesienia treści na materię syntetyzuje i unaocznia funkcjonowanie mitu historycznego (czy elementów mitu). W tym względzie wśród utworów epickich, fabularnych czy pretendujących do miana dokumentalności, utworów przedstawiających sceny i zdarzenia, osobną grupę stanowią próby abstrahowania, wyodrębnienia ideowej, legendarnej, mitycznej właściwości prowincji. Nie podważając znaczenia innych dokumentów, można twierdzić, że powstałe w taki sposób alegorie i symbole świadczą o zmieniającym się w różnych czasach stosunku opinii publicznej do Galicji. W szczególności interesująca jest ewolucja tego przedmiotu po pierwszej wojnie światowej (po traktacie wersalskim).

Symbolem, znakiem rozpoznawczym, który wiązał pojęcie Galicji pojawiające się pod koniec XVIII wieku w sensie

ikonograficznym, był herb Królestwa Galicji i Lodomerii: trzy korony i kawka na tarczy. Uszczegółowieniem licznych znaczeń, czasem odległych, ale ściśle powiązanych z rodzącym się mitem Galicji, była alegoria lub dokładniej – personifikacja, czyli uosobienie. Ważnymi elementami ikonograficznymi przedstawienia alegorycznego są dodatkowe atrybuty, znaki, w które postać jest wyposażona. Tak trzy korony i kawka czynią alegorię Galicji bardziej czytelną.

Prawozorem późniejszych personifikacji krajów lub terytoriów w europejskiej ikonografii była alegoria samej Europy. W opisie najwcześniejszych jej przedstawień zamieszczonych w *Ikonologii* Cesarego Ripy Europa, jako jedna z głównych części świata, nosi bogaty strój królewski. Korona na jej głowie ma wskazywać, że dominuje ona w świecie i jest królową całej ziemi. „Maluje się ją zasiadającą pomiędzy dwoma rogami obfitości pełnymi płodów”, ponieważ, jak dowodzi Strabon, „przewyższa urodzajnością wszystkie inne części [świata]”¹. Określone przez antyk pogański tradycje stały się niezbędne do naśladowania, począwszy od epoki renesansu. Także w czasach nowożytnych w europejskiej sztuce zaroilo się od postaci mitologicznych, które teoretycznie nie powinny były przetrwać w kategoriach moralnych chrześcijańskiej rzeczywistości. Tym niemniej nie zniknęły one ani z utworów literackich, ani z płócien malarskich. Idąc tropem naśladowującym starożytność, w Europie XVIII–XIX wieku do reprezentacji kraju powszechnie wykorzystywano grecko-rzymską boginię

1 C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 387–388.

Atenę / Minerwę, symbolizującą mądrość wspólnoty państwowej, na przykład w przedstawieniach Brytanii, Niemiec i Austrii. W tej konwencji rozwija się odpowiednio alegoria Galicji. W XIX wieku sekularyzacja oraz niemal całkowite odejście od skodyfikowanego przez ikonologię statycznego, ogólnie przyjętego w poprzednich wiekach repertuaru alegorycznego przyczyniły się do powstania podstawowego problemu dziewiętnastowiecznej ikonografii – konfliktu między „realnym” sposobem przedstawiania motywu a głębszymi, symbolicznymi treściami, które chciano mu nadać.

Obiektywne czynniki i warunki historyczne powstawania Galicji także sprzyjały kreowaniu się jej mitycznego przedstawienia. Mianowicie: niejednoznaczność w czasie (tj. rozmycie początków gdzieś w głębi średniowiecza) i przestrzeni (czyli nieokreśloność i permanentna zmienność granic), niejasność pochodzenia nazwy – to wszystko pozwala na swobodę interpretacji, możliwość istnienia wielu interpretacji, nie dyskwalifikując przy tym nadprzyrodzoności lub udziału sił wyższych, co jest jednym z kluczy do sukcesu idei mitu.

Od samego początku Galicja była widziana przez centrum oświeconego absolutyzmu jako *tabula rasa*. Podobnie jak cała importowana konstrukcja nowego Kronlandu (ustrój, administracja, prawo) pierwsze jej wyobrażenia były wykonywane poza Galicją, w stolicy imperium. Czas, który przypada na erę reform józefińskich i względnej stabilności za cesarza Franciszka, do wypraw napoleońskich, to okres początku, heroiczna epoka tworzenia, wyodrębniania się z niebytu, określania granic. Takie podejście ilustruje jedno z pierwszych przedstawień alegorycznych pod tytułem *Alegoria Galicji i Lodomerii*, powstałe w ciągu pierwszych lat po przyłączeniu tych ziem. Poetycko-allegoryczny obraz Franza Antona Maulbertscha, austriackiego malarza i grafika okresu rokoka i klasycyzmu, demonstruje mgliste wyobrażenie o bajkowym kraju, który kiedyś należał do korony, następnie został utracony i obecnie znów powraca. To swego rodzaju aluzja do opowieści o raju utraconym.

Posąg przedstawiający Galicję jako pomnik gubernatora Galicji barona Franza von Hauera (1777–1822) w kościele Dominikanów we Lwowie powstał pomiędzy kongresem wiedeńskim a Wiosną Ludów. Symbolizuje on kolejny etap – przejście do klasycyzmu w sztuce – oraz nawiązuje do tendencji stabilizujących pozycję prowincji w polityce monarchii. Wizerunek Galicji wplecionej przez administracyjną machinę w kulturową orbitę Austrii został

wykonany już na terenie Galicji (1824). Autorem rzeźby jest Anton Schimser (1790–1838), rzeźbiarz pochodzenia austriackiego, od 1812 roku osiadły we Lwowie, gdzie zapoczątkował dynastię znanych kamieniarzy. Schimser kształcił się w Wiedniu i w Paryżu, ale gdy w 1822 roku dostał rządowe zamówienie na wykonanie pomnika gubernatora, był już cenionym rzeźbiarzem lwowskim, cieszącym się sławą akademika. Jego Galicja to utrzymana w kanonach klasycyzmu chłodna, pełna dostojeństwa, biała, marmurowa rzeźba, oparta o kontrastowo czarną stelę sarkofagu. Na głowie Galicja nosi koronę w typie *corona muralis*, oznaczającą w starożytności opiekuńcze bóstwo czuwające nad miastem. Atrybutem stał się umieszczony na koronie heraldyczny symbol Galicji w postaci zarysu trzech koron. Inny wariant figury uosabiającej Galicję Anton Schimser umieścił w tak zwanej sali kasyna Höchta na balu w czasie pobytu we Lwowie arcyksięcia Franciszka Karola w lipcu 1823 roku². Oznacza to, że na początku lat dwudziestych XIX wieku reprezentacyjne przedstawienia Galicji były opracowywane na potrzeby krajowej administracji państwowej.

Szeroko rozpowszechnione w ówczesnej europejskiej symbolice przedstawienie w typie *corona muralis* pojawia się również w jednym z najbardziej znanych uosobień Austrii. Posąg tego rodzaju wzniesiony dla obywateli miasta Wiednia stanął pośrodku placu Freyung jako główny element fontanny „Austria”, zaprojektowanej w latach 1844–1846 przez monachijskich rzeźbiarzy Ludwiga Schwanthallera i Ferdinanda von Millera. W tej kompozycji spotykamy klasyczny rozkład postaci całej grupy rzeźbiarskiej, powtarzany później między innymi na potrzeby reprezentacji Galicji. U stóp Austrii rozmieszczono personifikacje czterech rzek – głównych rzek monarchii: Łaby, Wisły, Dunaju i Padu. Te cztery prądy płyną do czterech mórz (Morza Północnego, Bałtyku, Morza Czarnego i Adriatyku) i mają symbolizować centralne miejsce imperium Habsburgów w Europie. Symbolizują też cztery główne grupy językowe imperium Habsburgów: niemiecką, słowiańską, węgierską i włoską.

Galicja w typie *corona muralis* ukazuje się ponownie w ważnym obiekcie architektonicznym Lwowa przedautonomicznego, którego budowa miała miejsce w latach 1855–1860, Domu Inwalidów Wojskowych wiedeńskiego

² Cyt. za: J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939*, Warszawa 2007, s. 40, za: „Gazeta Lwowska”, 4 sierpnia 1823, s. 373.

architekta Theophila Hansena. Na filarach flankujących portal wejścia głównego tego gmachu przedstawiono siedzące i zwrócone ku sobie postaci Galicji i Austrii. Rzeźby wykonane zostały według projektu Cypriana Godebskiego (1835–1909), młodego plastyka wykształconego w Paryżu. Na etapie projektu artysta został wezwany do Wiednia, by omówić szczegóły tej dekoracji³. Po drugiej stronie budynku, od dziedzińca, znajduje się druga grupa rzeźbiarska – Mars i Wenus – alegorie wojny i pokoju.

Oprócz reprezentacji Galicja występuje pojedynczo w przedstawiających monarchię portretach grupowych, jako jedna z krain, Kronlandów. Na przykład obok Siedmiogrodu Galicja została wykonana na zlecenie Marii Teresy w grupie fontann w ogrodach Schönbrunn jeszcze za życia cesarzowej. Galicja w zbiorowych kompozycjach to bliźniacza siostra swoich sąsiadek: zarówno w fontannie w Schönbrunn, jak i w innych przedstawieniach, gdzie jest nie do rozpoznania, wygląda identycznie jak inne bajkowo-mitologiczne bóstwa, zaznaczając swą obecność jedynie w inskrypcjach.

W taki sposób Galicja w towarzystwie pozostałych ziem monarchii habsburskiej została ukazana w propagandowej akwareli Josefa Haßlwandera, *Okręt Austria*, z 1849 roku (zob. Katalog, il. I.o.5). Jak wszystkie inne ziemie (niewiasty) Galicja jest wpatrzona w Apollina – młodego, tuż po koronacji, Franciszka Józefa. Cały orszak w jednej łodzi płynie naprzód rozbuchanym morzem, symbolizującym wstrząsające wydarzenia Wiosny Ludów.

Przyjęta w poczet ziem habsburskich Galicja stała się częścią najważniejszych obiektów austriackiej kultury w Wiedniu, odsłaniając przy tym różne oblicza w zależności od zamysłu artystycznego tego czy innego projektu. I jeśli w pałacu Schönbrunn Galicja jest elementem rzeźby rokokowej, to w neogotyckiej kreacji Rathausu wystąpiła jako wczesnośredniowieczny specjalny wojownik trzymający tarczę, *Wappenträger*, co może też symbolizować rozmaite role: pogranicza, rubieży i obrony cesarstwa (zob. Katalog, il. I.o.8).

W czasie kiedy w Wiedniu powstaje neogotycki Rathaus czy Parlament wzorowany na starożytniej świątyni greckiej, Galicja cieszy się pierwszymi latami swojej autonomii. We Lwowie podjęto decyzję w sprawie budowy gmachu Sejmu Krajowego. Architektura Sejmu stała się wcieleniem idei liberalnych, a historia jego budowy klasycznym przykładem

galicyjskiej ambiwalencji oraz galicyjskiego kombinowania i kompromisu. Budowę sejmu poprzedził wielki konkurs architektoniczny: opracowano mnóstwo planów, swoje pomysły zaproponowali liczni architekci, w tym znakomity Otto Wagner. Ostatecznie w niewyjaśnionych okolicznościach został zatwierdzony projekt autorstwa Juliusza Hochbergera, ówczesnego naczelnika Wydziału Budownictwa we Lwowie, będący kompilacją pomysłów z prac przysłanych na konkurs. Budynek wzniesiono ostatecznie w latach 1877–1881 w stylu renesansu włoskiego (późnego – elewacja frontowa; wczesnego – elewacja tylna). Gmach ten daje najbardziej znane uosobienie Galicji, najlepiej kojarzone jej wcielenie.

Dekoracje rzeźbiarskie były przedmiotem kolejnego ogłoszonego przez Wydział Krajowy konkursu – na główne ozdoby figuralne – na który nadesłano czternaście prac. Regulamin konkursu wyliczał figury i motywy alegoryczne, które mają się znaleźć na gmachu: „Szczyt fasady ma zakończyć grupa trzech figur przedstawiająca ustawodawstwo biorące w opiekę Polskę i Ruś”⁴. 30 maja 1879 roku Wydział Krajowy uchwalił, że na szczycie sejmu stanie „jeniusz trzymając tarczę herbową Galicji, a po obu jego stronach mają być umieszczone postacie oznaczające Wisłę i Dniestr, jako główne rzeki dopływów Mórz Bałtyckiego i Czarnego”⁵. Poniżej też, na attyce, miały stanąć cztery postacie alegoryczne symbolizujące wolność, jedność, sprawiedliwość i odwagę, jednak nigdy one nie powstały. Do konkursu zostali dopuszczeni tylko artyści narodowości polskiej i ruskiej⁶, co wykluczyło konkurencję ze strony Austriaków i *de facto* dawało zielone światło głównie Polakom.

Wygraną w konkursie na grupę czołową otrzymał Teodor Rygiel (późniejszy twórca pomnika Adama Mickiewicza na Rynku Głównym w Krakowie), artysta związany z Warszawą, a mieszkający ówczesnie we Florencji.

Galicja Rygiera, w postaci „nadobnej niewiasty”, jak to ujął Henryk Struve, opisując grupę w marcu 1881 roku podczas swej podróży do Włoch, była przyodziana w „bogatą togę, spod której strzępów i zawojów wiatrem kołysanych ukazują się pełne uroczego wdzięku kształty”⁷. Twarz jej

4 *Kronika miejscowa i zamiejscowa*, „Gazeta Narodowa”, 9 stycznia 1879, s. 2.

5 *Kronika miejscowa i zamiejscowa dnia 31 maja*, „Gazeta Narodowa”, 1 czerwca 1879.

6 L. Masłowski, *Wystawa modeli*, „Gazeta Narodowa”, 8 października 1879.

7 H. Struve (pseud. Florian Gąsiorowski), *Kronika włoska*, „Kłosy”, 9 kwietnia 1881, s. 252.

„opromienia światło gwiazdy, tryskającej na wszystkie strony promieniami jasności spokoju i nadziei, a ruch rąk wskazuje, że leżące u stóp jej osoby chce pociągnąć do siebie, przytulić do łona i opleść dłońmi macierzyńskiej miłości i opieki. Figury dolne są do siebie obrócone plecami, jakby na znak, iż każda sobą tylko jest zajęta i nie myśli o swym sąsiedzie”⁸ (zob. Katalog, il. IV.2.1).

Ikonografia rzeźby to uniwersalna analogia ogólnej idei kraju, wyrażona za pomocą kobiecej figury w otoczeniu cnót oraz rzek jako elementów wskazujących na otwartość Galicji (oświeconego imperium Habsburgów) i jej (jego) ambitną rolę jako łącznika między Wschodem a Zachodem. Prototypem tego przedstawienia, najbardziej konkretnym w sensie formalnym, jest postać Austrii z Wystawy Światowej, która odbyła się w Wiedniu w 1873 roku. Górująca nad południową bramą Pałacu Przemysłowego – głównej rotundy – dekoracja rzeźbiarska symbolizująca Austrię była autorstwa słynnych artystów i rzeźbiarzy wiedeńskich. Zaprojektowali ją profesor malarstwa dekoracyjnego w Akademii Sztuki w Wiedniu Ferdinand Laufberger (1829–1889) i Edmund von Hellmer (1850–1935). Austria nad bramą główną na Wystawie Światowej opiekuńczym gestem (tak samo, jak czyni to Galicja) przygarnia do siebie narody i unosi się nad tłumami zwiedzających wystawę. Przedstawienie podkreśla jednoczący charakter wystawy, a tematy pokoju, dobrobytu i obfitości uwidaczniają dorobek liberalnej burżuazji, która świętowała tu swój międzynarodowy sukces.

Ta liberalno-progresywna tendencja otrzymała we Lwowie rozwinięcie: kapitalizm i wartości liberalne są tematem grupy rzeźbiarskiej Leonarda Marconiego na szczycie Galicyjskiej Kasy Oszczędności (1890). Koresponduje ona tu już jednak z szerszą ikonografią nowego systemu wartości, których manifestacją stała się Statua Wolności Bartholdiego z 1886 roku. Tutaj alegoryczny obraz obraca się na szerokiej orbicie symboli powszechnej nowoczesności z subtelnym semantycznym nawiązaniem do starożytnej mitologii. Te inspiracje starożytnością odsyłają do greckiego antyku, przywołując wizerunki archaicznych bóstw takich jak Hekate – bogini rozdroży, związana z mrocznym światem czarów i widm, którą przedstawiano jako pędzącą w ciemnościach nocy *femme* z płonącej pochodnią.

Reasumując, próby mitologizacji struktur politycznych, obdarzanie ich symbolicznymi znaczeniami w XIX wieku,

były metodą powszechnie stosowaną, w tym także w stosunku do Galicji.

Od strony formalnej wzorem do kreowania wizerunku Galicji była sama Austria i jej przedstawienia w sztuce. Cechą wyróżniającą i poniekąd własnym zadaniem (powołaniem) Galicji była szczególna rola wschodniej rubieży cywilizacji Zachodu. Omawiane w artykule przedstawienia ilustrują wiele metod „alegoryzacji”, które na ogół są różnymi przykładami przekształceń ikonograficznych w atmosferze dziewiętnastowiecznego historyzmu. Kolejny wywód jest taki, że artystyczne przedstawienia Galicji w pojęciu metod teorii i symboliki były skonstruowane przez siły zewnętrzne, że zostały importowane i przeszczepione na lokalny grunt, a owoce wydały dopiero w następnych okresach.

Jak funkcjonuje mit Galicji w procesie artystycznym, kiedy pod koniec XIX i na początku XX wieku górę biorą idee narodowe? Uruchamia się tutaj zupełnie inny mechanizm (który notabene pokazuje skuteczność działań pierwszego). Będą to próby tworzenia lub uogólnienia, próby identyfikacji i dedefiniowania pojęcia „galicyjski” przez pryzmat tożsamości lokalnych, narodowych i ponadnarodowych. Znalazły one swoje najlepsze odzwierciedlenie w architekturze Lwowa i w próbach uchwycenia sedna stylu galicyjskiego. Zwolennikiem nazwy „styl galicyjski” był Edgar Kováts, Węgier z pochodzenia, autor wystroju Pawilonu Galicyjskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku. Jako idea regionalna, ale jednocześnie ponadnarodowa, styl ten próbował zaistnieć zamiast lub obok stylu zakopiańskiego (polskiego) i stylu huculskiego (ukraińskiego). Jednak pomysł na styl galicyjski nie mógł konkurować z przejawem silniejszej tożsamości regionalnej, której wyrazem był przede wszystkim styl zakopiański. Ten rodzaj architektury i sztuki użytkowej po drugiej stronie Karpat, w okolicach Huculszczyzny, był nazywany wschodniogalicyskim, a później secesją huculską lub stylem ukraińskim.

I w tym sensie, w tym też procesie, Galicja ukazuje się naszym oczom jako nic innego, tylko lokalna, prowincjonalna wersja mitu habsburskiego. Taki pogląd na Galicję jest lustrzanym odbiciem natury zasadniczego konfliktu w monarchii naddunajskiej – konfliktu pomiędzy ponadnarodowym, uniwersalnym imperium ładu i lojalności, które nie może zrodzić żadnego własnego modelu „imperialnego nacjonalizmu”, a narodowymi pragnieniami jej licznych podmiotów.

8 Ibidem.

Zszedłszy ze sceny sto lat temu, obraz Galicji efektownie powrócił pod koniec XX wieku. W okresie mentalnego niebytu terytorium Galicji było rozkrojone na pół, zaistniały zatem dwie Galicje – polska i ukraińska. Istniały też różne wyobrażenia, w zasadzie pokrywające się, ale składające się ostatecznie na dwa różne pojęcia – Galicji i Hałyczyny. W sztuce różnica między rolą i znaczeniem oraz zakresem pojęciowego „mitu Galicji” w Galicji i „mitu Galicji” w Hałyczynie jest bardzo wyraźna.

Część polska to wielostronna rewizja mitologii związanej z tradycją cesarsko-królewską. Nostalgiczne uogólnienie, historie prywatne i tradycje rodzinne są w znacznie większym stopniu przedmiotem literatury i języka niż statycznej sztuki przedstawieniowej. Współczesna sztuka w odniesieniu do Galicji porusza się w obszarze narracji, posługuje się metajęzykiem pamięci, często w konwencji fantazji. Najważniejsze jej tendencje to: regionalna osobliwość oraz – szerzej – Galicja jako miejsce współistnienia wielu kultur i narodów, widziana niekiedy poprzez optykę właściwą dla kraju Unii Europejskiej. Jednym z ważniejszych wydarzeń w relacji sztuka współczesna a Galicja było przedsięwzięcie galerii BWA Sokół w Nowym Sączu pomyślane jako cykl pięciu międzynarodowych prezentacji artystycznych poświęconych Galicji. Były to reprezentacje kolejnych opowieści autorstwa różnych nacji byłego cesarstwa. Wystawa mająca na celu przedstawienie portretu mitycznej Galicji jako zagubionej „prywatnej ojczyzny”, jej statusu „bycia poza historią”, pokazała też przypadłą Galicji do odegrania rolę mitu, bycia pretekstem, atrybutem rytuału, a w żadnym razie nie obiektem dosłownych działań artystycznych.

9 A. Budak, *Dyskurs nostalgii*, [w:] *Pasja ornitologa. Tworzenie mitu / Passion of an Ornithologist. On Myth Making*, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA Sokół, red. M. Skowrońska, tłum. J. Curran Davis, A. Chwastowicz, Nowy Sącz 2011, s. 12–13.

W części ukraińskiej Galicja formalnie przemieniła się na Hałyczynę. Tutaj jej mit jest związany w pierwszej kolejności z historią ukraińską, niepodległościową, z aspiracjami w kierunku Unii Europejskiej. Mit ten jest ostro politycznie zaangażowany. Poza tym, że obecny jest wątek narracyjny, Galicja sama staje się przedmiotem sztuki, i to jest istotna różnica w porównaniu z częścią polską i szerzej – zachodnią. Galicja stała się obiektem sztuki, demonstracją.

Przekształcenia i przedstawienia Galicji dosłowne i przenośne zaczynają się pojawiać w malarstwie lwowskich i iwanofrankińskich artystów od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Czołowym reprezentantem Galicji jako tematu w sztuce ukraińskiej jest lwowski artysta Włodko Kostyrko (ur. 1967), jeden z ideologów galicyjskiego separatyzmu, traktowanego jako projekt artystyczny. Jego obrazy w barokowej manierze *à la* Caravaggio, opatrzone podpisami w języku ukraińskim za pomocą liter alfabetu łacińskiego, układają się w galerię halicką zorientowanych prozachodnioeuropejsko. Kostyrko podchwytuje obraz Galicji stworzony przez Rygiera, zapomniany w lamusie historii, wyciąga go na światło dyskursu publicznego i wkłada Galicji w dłoń zwycięski miecz. Galicja przybiera najróżniejsze postacie, jest pokazywana na rozmaite sposoby opierające się na połączeniu składników historii z nutą ironii i erotyki: zaczynając od galerii królów i elit z czasów Księstwa Halickiego, poprzez nurt nostalgiczno-romantyczny, obraz miasta Lwowa i jego tradycji stołecznej, a kończąc na byłym Królestwie Galicji i Lodomarii, czasach „za Pani Matki Austrii” z ulubieńcem cesarzem Franciszkiem Józefem na czele. Zamiast irytującej z powodu płaskich wykładni oficjalnej „chłopskiej” wersji przeszłości Ukrainy – reaktywowany mit Galicji pozwala na stworzenie swojej własnej ukraińskiej, „rycersko-królewskiej” historii.