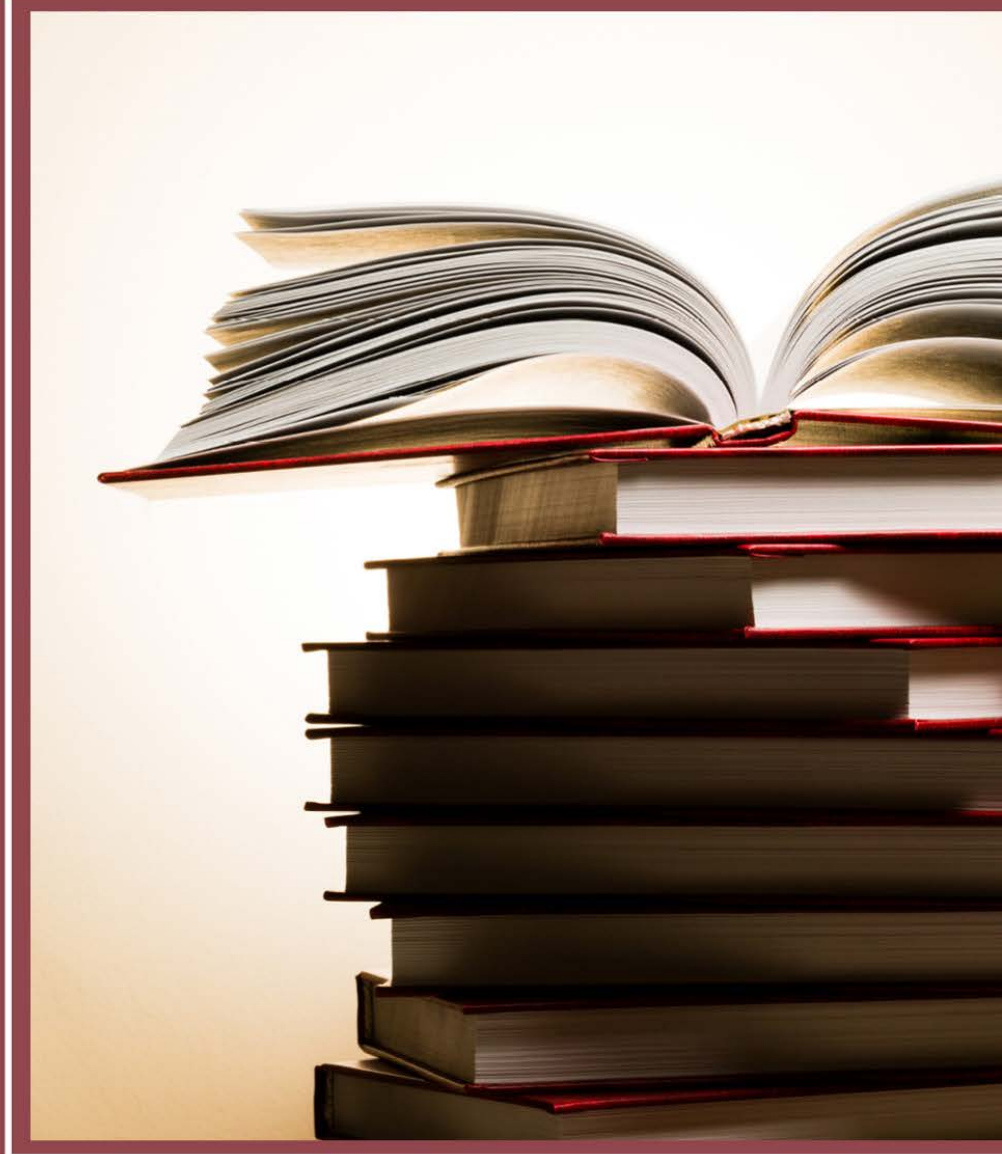


HUMANITIES AND CULTURAL STUDIES



e-ISSN: 2657-8972 | Vol. 4, No. 3 | September 2023



UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES
IN TARNOW

ISSN 2657-8972

Akademia Tarnowska
University of Applied Sciences in Tarnow

Humanities and Cultural Studies

Kwartalnik
Wrzesień 2023
Tom 4
Numer 3

Quarterly
September 2023
Volume 4
Issue 3

Wydział Humanistyczny
Wydział Sztuki

Faculty of Humanities
Faculty of Arts

Rada Naukowa Editorial Board	Zofia Berdychowska, Ezra Cappell, Bogusław Dunaj, Marcin Gołaszewski, Bożena Groborz, Leszek Hońdo, Martina Kášová, Jaroslav Kušnír, Amela Ljevo-Ovčina, Jonathan McFadden, Zygmunt Mazur, Joanna Okoń, Marc Quaghebeur, Marcin Surzycki, Dariusz Vasina, Teresa Wilkoń, Katarzyna Wójcik, Janusz Zdebski
Redaktor Naczelny Editor-in-Chief	Wacław Rapak
Redaktor Zarządzający Managing Editor	Joanna Graca
Redakcja Editorial Team	Katarzyna Górowska
Adres redakcji Editorial Office	Akademia Tarnowska Redakcja czasopisma „Humanities and Cultural Studies” ul. Adama Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów, Poland tel. +48 14 63 16 538 e-mail: humanities@atar.edu.pl

© Copyright by Authors & University of Applied Sciences in Tarnow, Poland
Udostępniane na podstawie Międzynarodowej Licencji Publicznej Creative Commons
Uznanie Autorstwa – Użycie niekomercyjne 4.0 | Available under the Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC-BY-NC 4.0)

Redakcja informuje, że wersją pierwotną (referencyjną) jest wydanie elektroniczne.
The Editorial Board informs that the reference version of the journal
is the electronic edition.

Wszystkie artykuły naukowe publikowane w czasopiśmie są recenzowane.
All scientific articles published in the journal are subject to reviews.

Zgodnie z wykazem Ministerstwa Edukacji i Nauki publikacjom naukowym zamieszczonym
w czasopiśmie przyznawane jest 20 punktów
According to the regulations of the Ministry of Education and Science scientific publication
in the journal is awarded 20 points

Pełne teksty artykułów w otwartym dostępie są zamieszczane
na stronie internetowej czasopisma:
Full-text articles are posted in the open-access mode on the website of the journal:
hcsjournal.pl

Spis treści

Słowo wstępne	5
ANNA PAWLAK	
Początki kontredansów w Europie	7
The beginnings of contradances in Europe	
ANDRZEJ FRETSCHEL-HOJARSKI	
The apotheosis of a Silesian miner: Scapegoating in <i>The Beads of One Rosary</i>	27
Apoteoza śląskiego górnika: scapegoating w <i>Paciorkach jednego różańca</i> Kazimierza Kutza	
KAROLINA PASIUT	
The Moomins, quest and pilgrimage – elements of medieval chivalric romance and Old English elegiac poetry as motives in <i>Moominpappa at Sea</i>	47
Muminki, wyprawa i pielgrzymka – elementy średniowiecznego romansu rycerskiego i staroangielskiej poezji elegijnej jako motywy w książce <i>Tatuś Muminka i morze</i>	
MAGDALENA CIEMIERKIEWICZ	
Doświadczenie kulturowe pogranicza w działaniach artystycznych.....	69
Cultural experience of the borderland in artistic activities	
ANTONINA WRÓBEL	
Sztuka murali w hiszpańskiej Galicji: tożsamość kulturowa jako opór w ujęciu teorii społecznych reprezentacji Serge’a Moscoviciego	87
Mural art in Spanish Galicia: Cultural identity as resistance in terms of Serge Moscovici’s social research theory	

Słowo wstępne

Szanowni Państwo,
Drodzy Czytelnicy,

Redakcja „Humanities and Cultural Studies” proponuje swoim czytelnikom kolejny numer, trzeci w roku 2023. Nowy numer otwiera artykuł Anny Pawlak poświęcony, jak czytamy w tytule, *Początkom kontredansów w Europie*. Autorka podejmuje próbę syntetycznego przedstawienia podjętego zagadnienia, gdzie kontredans, dawny taniec figurowy, cieszący się wielką popularnością przy spotkaniach towarzyskich w wieku XVIII i na początku XIX wieku, formował się jako osobna choreografia od końca wieku XVI do połowy wieku XVII. W swoich wywodach autorka powołuje się na pierwsze dokumenty źródłowe, które zawierają pochodzące z lat 1651–1728 opisy tego towarzyskiego tańca. Analizowane źródła pochodzą z Anglii oraz Francji i pozwalają autorce przedstawić cechy charakterystyczne kontredansu i zmiany stylistyczne, jakim wówczas podlegał.

Autor drugiego proponowanego artykułu przenosi czytelnika w inną problematykę i inny kontekst. Andrzej Fretschel-Hojarski poświęca uwagę filmowi *Paciorki jednego różańca*, który jest, jak pisze, trzecią częścią legendarnej *Trylogii śląskiej* autorstwa Kazimierza Kutza. Przedmiotem proponowanej analizy jest status głównego bohatera filmu jako „nie-mitycznego ale nieczystego” kozła ofiarnego prześladowań ze strony reżimu komunistycznego w Polsce. René Girard i jego teoria wiktyimizacji jest w tym przypadku narzędziem prowadzonej interpretacji filmu.

Karolina Pasiut natomiast za przedmiot swoich rozważań przyjęła sagę o Muminkach. Tytuł napisanego po angielsku artykułu brzmi *The Moomins, Quest and Pilgrimage – Elements of Medieval Chivalric Romance and Old English Elegiac Poetry as motives in Moominpappa at Sea*. Jak wskazuje tytuł, autorka artykułu łączy tu zainteresowania kulturą i literaturą średniowieczną, angielskimi średniowiecznymi romansami i ich bohaterami z postaciami znanej sagi Tove Janson. Szczególną uwagę zwraca na jedną z opowieści, wydaną w 1965 roku, (w polskim tłumaczeniu to *Tatusz Muminka i morze*), której protagonistą jest Tatusz Muminka (Moominpappa) i jego najbliżsi. Według proponowanej interpretacji postaci te wpisują się

znakomicie w role związane z tradycją literacką średniowiecznych anglosaskich opowieści.

Autorką czwartego artykułu jest Magdalena Ciemierkiewicz, która pisze o *Doświadczeniach kulturowych pogranicza w działaniach artystycznych*. Jej artykuł stanowi opracowanie wybranych prac artystycznych w kontekście historii południowo-wschodniego pogranicza Polski oraz teorii będących punktem odniesienia dla omawianych prac. Obrona metoda „autohistorii” jest sposobem opisu zaproponowanym przez amerykańską badaczkę meksykańskiego pochodzenia Glorię E. Anzaldúę. Polega na opisie rzeczywistości uwzględniającym perspektywę jednostki, ale prezentującym szerszy kontekst społeczno-polityczny. Podstawą prezentacji Magdaleny Ciemierkiewicz jest jej własny *Projekt Kuczka*. To, jak stwierdza pod koniec artykułu, długoletnie działanie artystyczne, które rozpoczęła w grudniu 2021 roku, i które wciąż rozwija.

Ostatnim zaproponowanym przez Redakcję tekstem jest artykuł Antoniny Wróbel zatytułowany *Sztuka murali w hiszpańskiej Galicji. Tożsamość kulturowa jako opór w ujęciu teorii społecznych reprezentacji S. Moscovicięgo*. Autorka analizuje sytuację hiszpańskiej Galicji, która historycznie znajdowała się w sytuacji podporządkowania wobec kultury kastylijskiej, a na terenie której powstaje obecnie wiele murali o tematyce lokalnej. Główna teza artykułu zakłada, że używanie sztuki murali w przestrzeni publicznej można w omawianym przypadku uznać za formę ekspresji kulturowej odmienności, wręcz za nowy wymiar oporu kulturowego wspomnianego regionu. użytym przez autorkę narzędziem badawczym jest odniesiona do tożsamości galicyjskiej teoria społecznych reprezentacji Serge Moskoviciego.

Wacław Rapak
Redaktor Naczelny

Anna Pawlak

<https://orcid.org/0009-0007-2149-3253>

paw.an@o2.pl

Początki kontredansów w Europie

The beginnings of contradances in Europe

Abstrakt

Celem artykułu jest syntetyczne przedstawienie początków historii kontredansów w Europie. Przedstawione informacje są wynikiem badań źródłowych i szerokiej kwerendy literaturowej. Tematyka ta jest popularna wśród badaczy angielskich i amerykańskich. Brak jest w Polsce syntetycznego opracowania zbierającego wiedzę dotyczącą tego zagadnienia. Kontredans to figurowy taniec towarzyski popularny w XVIII i na początku XIX wieku. W artykule opisany został okres formowania się stylu od końca XVI do połowy XVII wieku oraz pierwsze dokumenty źródłowe zawierające opisy choreografii pochodzące z lat 1651–1728, ukazujące się w Anglii oraz Francji. Ogromną rolę w rozwoju tego stylu tańca odegrała rodzina Playfordów, która na ponad siedemdziesiąt lat praktycznie zmonopolizowała w tym temacie rynek wydawniczy w Anglii. Pod koniec XVII wieku styl ten dotarł na dwór francuski, skąd rozprzestrzenił się w całej Europie. W artykule zebrano cechy charakterystyczne wyodrębniające kontredans od innych stylów tańca oraz przedstawiono zmiany stylistyczne, jakim podlegał wraz z ich uzasadnieniem w zmianach społeczno-kulturowych tamtego okresu.

Słowa kluczowe:

taniec dawny, taniec historyczny, kontredans, taniec barokowy, John Playford

Abstract

The aim of the article is to present the beginnings of contradances in Europe. It presents the results of extensive data analysis and library research. This topic is popular among researchers, especially in England and North America. In Poland, however, there are no synthetic studies of contradances. Contradance is a figure ballroom dance popular mostly in the 18th and early 19th centuries. The article presents the formation of the style from the end from the end of the 16th century to the mid-17th century. The first source documents containing a description of the choreographies originate from the years 1651–1728,

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 11.07.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 31.01.2024

when they were appearing in England and France. A huge role in the development of this dance style was played by the Playford family, who practically monopolized the publishing market of dance manuals in England for over seventy years. The article discusses the history of publications, the historical background and the substantive content of subsequent editions of *The English Dancing Master*. It also shows how this style reached the French court, from where it spread throughout Europe. The article summarizes the characteristics distinguishing contredances from other styles of dance and presents the stylistic changes they underwent along with their justification in the socio-cultural changes of that period.

Keywords:

early dances, historical dances, country dances, contredances, baroque dances, John Playford

Wstęp

„Tańce historyczne” bądź też „tańce dawne” to takie, co do których istnieją przesłanki do ich odtworzenia, a równocześnie same są martwe. Jednocześnie tańce te były związane z kulturą wysoką i korespondującą z nią modą, czyli ulegały zmianom w czasie, w rytm zmian w kulturze, czym odróżniają się od tańców ludowych, niezmiennych przez wieki. Czemu służy rekonstrukcja owych tańców? Są one niezaprzeczalnie elementem kultury. Jak pisał Tomasz Nowak¹ za Roderykiem Lange:

W odniesieniu do tańca wartości wynikające z funkcji zabawy, sytuacji obcowania z drugą płcią, doświadczania ruchu i muzyki (...) ustępują różnorodnym wartościom powiązanim z życiem społecznym, np. kształtowaniem i doznawaniem uczucia spójni, podkreślaniem struktury społecznej, wdrażaniem młodego pokolenia w pożądaną w danej społeczności formę zachowań w relacjach interpersonalnych czy rolę płci.

W artykule skupiono się na kontredansie, czyli figurowym tańcu towarzyskim, którego popularność datuje się na XVIII i początki XIX wieku. Źródłosłów angielski (ang. *country dances*) podkreśla wiejskie (w rozumieniu ziemiańskie) pochodzenie. Gdy pod koniec XVII wieku styl ten został zaadaptowany we Francji jego nazwa nie uległa zmianie, ale zmieniło się znaczenie. We francuskiej nazwie *contredanse* przedrostek *contre* oznacza „naprzeciw” i podkreśla inną ważną cechę tego stylu, w którym uczestnicy stoją naprzeciw sobie. Według Dezaisa, XVIII-wiecznego choreografa, kontredanse złożone były z powtarzalnych sekwencji (zarówno choreograficznych, jak i muzycznych), dzięki czemu mogły być wykonywane przez

¹ T. Nowak, *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, nr 14, s. 217.

dowolną liczbę osób, gdyż ilość powtórzeń w utworze była łatwo dostosowywana do liczby tańczących².

Rozwój tego stylu tańca można podzielić na cztery okresy. Pierwszy okres formowania się stylu, z którego pochodzą głównie wzmianki, trwał od końca XVI do połowy XVII wieku.

W historii kontredansów jedną z najistotniejszych dat jest rok 1651, w którym ukazał się w Anglii pierwszy drukowany zbiór choreografii. Stał się on bardzo popularny w Anglii, a dodatkowo dotarł również do Francji i został tam zaadaptowany w 1685 roku. Za datę krańcową tego okresu można umownie uznać rok 1728, tj. ostatnie wydanie dzieł Playforda. To czas, w którym styl ten jest już uformowany, a historycy dysponują bogatym materiałem źródłowym opisującym jego cechy charakterystyczne.

Kolejną fazą jest okres rozprzestrzeniania się stylu. Od około 1720 roku kontredanse docierają i zdobywają salony w kolejnych państwach Europy, a także w Ameryce. Ten okres kończy się około 1770 roku.

Końcowa faza trwała do około połowy XIX wieku. Faza schyłkowa to moment, w którym popularność zyskują tańce, takie jak: kotylion, kadryl, a także walc, co nie pozostaje bez wpływu na formę kontredansów, które ze stylów tych przejmują różne elementy. W artykule skupiono się na dwóch pierwszych okresach.

Celem artykułu jest syntetyczne przedstawienie początków historii kontredansów w Europie. Przedstawione informacje są wynikiem badań źródłowych i szerokiej kwerendy literaturowej. Tematyka ta jest popularna wśród badaczy angielskich i amerykańskich. W Polsce brak jest syntetycznego opracowania zbierającego wiedzę dotyczącą tego stylu. Lukę tę warto uzupełnić, ponieważ w różnych źródłach historycznych z rejonu Rzeczypospolitej pojawiają się w XVIII i XIX wieku wzmianki dotyczące tańców określanych jako kontredanse lub anglezy. Badacze wciąż poszukują informacji, jakie konkretnie choreografie były tańczone na ziemiach polskich. Jest ich niestety niezmiernie mało, dlatego pragnąc zrozumieć ten aspekt kultury, pozostaje stosowanie metody dedukcyjnej na podstawie istniejących źródeł europejskich, śledzenie historii rozprzestrzeniania się stylu oraz porównywanie jego lokalnych wariantów.

Tło historyczne — Anglia w XVII wieku

Warto zauważyć, że XVII wiek był okresem burzliwym w historii Anglii, skąd pochodzą kontredanse. Po panowaniu Tudorów władzę objęła szkocka dynastia Stuartów. Zarówno „flirt” z katolickimi częściami Europy, jak

² A. Kent, *Country dancing in the French style at the beginning of the 18th century*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 43, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Kent.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].

i dążenia absolutystyczne monarchów doprowadziły do sporu z parlamentem, w którym władzę przejęła w znacznej mierze purytańska opozycja pod wodzą Olivera Cromwella. Termin „purytanie” określa tych członków angielskiego Kościoła, którzy uważali reformację za niewystarczającą i domagali się oczyszczenia Kościoła anglikańskiego z pozostałości katolickich³. To czas nie tylko zawirowań politycznych, ale i ograniczeń w sferze kultury. Purytanie głosili koncepcję „człowieka poczciwego”, którego cechować miała bogobojność, pracowitość, wstrzemięźliwość i oszczędność. Z jednej strony byli praktyczni, wskazując, że wszyscy ludzie potrzebują relaksu, aby odświeżyć swoje ciało i duszę. Zawsze jednak podkreślali, by w rekreacji nie pójść za daleko w bezbożne, nieproduktywne działania. Ostatecznie tylko nieliczne formy przyjemności zostały kategorycznie potępione. Jedną z nich był teatr, jako marnujący zasoby pracy i prowadzący do rozwiązłości. Ideologia purytańska potępiała również muzykę, za wyjątkiem religijnej, sztukę i taniec, choć w tym wypadku z drobnymi odstępstwami. W 1642 roku Długi Parlament zamknął teatry. Ich funkcjonowanie przywrócono dopiero wraz z monarchią w 1660 roku⁴. W 1643 wprowadzono *Rozporządzenie w sprawie regulacji druku* (ang. *Ordinance for Regulation of Printing*), które sankcjonowało cenzurę. Wyłącznie prace zaakceptowane przez Stationery Company (cech regulujący zawody związane z przemysłem wydawniczym, w tym drukarzy, intrologatorów, księgarzy i wydawców) oraz wpisane wcześniej do rejestru mogły być opublikowane. Pozostałe mogły podlegać konfiskacie, a na wydawcę była nakładana kara. Rezolucja ta wygasła dopiero po Chwalebnej Rewolucji w 1695 roku⁵.

Pojawienie się kontredansów w Anglii

Nazwa *country dance* po raz pierwszy została odnotowana w sztuce *Misogonus* z 1577 roku⁶. Z okresu panowania Elżbiety I (1559–1603) zachowało się kilka wzmianek o kontredansach. W korespondencji hrabiów Leicester, pochodzącej ze stycznia 1601 roku, napisano: „Królowa jest w bardzo dobrym zdrowiu i często wychodzi w te święta, prawie każdej nocy jest obecna, aby oglądać damy tańczące stare i nowe kontredanse (*country dances*),

³ J. Basista, *Kim byli purytanie i czy w ogóle istnieli?*, „Studia Historyczne” 2014, t. 57, nr 1 (225), s. 91–102.

⁴ B.C. Daniels, *Sober Mirth and Pleasant Poisons: Puritan Ambivalence Toward Leisure and Recreation in Colonial New England*, „American Studies” 1993, 34, no. 1, s. 125–129; E.S. Morgan, *Puritan Hostility to the Theatre*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1966, 110, nr 5, s. 340–341.

⁵ D.R. Como, *Print, Censorship, and Ideological Escalation in the English Civil War*, „Journal of British Studies” 2012, t. 51, nr 4, s. 821–825.

⁶ J.P. Cunningham, *The Country Dance: Early References*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1962, 9, no 3, s. 148.

z fletem i bębniem”⁷. W 1602 roku hrabia Worcester pisał w liście: „Oddajemy się igraszkom tu na dworze; dużo tańczymy, w prywatnych komnatach kontredanse (*country dances*) przed Jej Wysokością Królową, która jest niezmiernie z tego zadowolona”⁸.

J.P. Cunningham zebrał aż pięćdziesiąt jeden wzmianek datowanych na lata 1529–1654 i zawierających odniesienia do kontredansów lub tańców o nazwie tożsamej z choreografiami opublikowanymi później. Niestety oprócz zdawkowych wzmianek nie mamy przesłanek, by stwierdzić, czy były to faktycznie te same tańce i jak one wyglądały⁹. Dopiero na początku 1651 roku zostały wydane drukiem w *The English Dancing Master* pierwsze choreografie wraz z muzyką. Autor tego dzieła, John Playford Starszy, był urodzonym w 1623 roku londyńskim wydawcą i księgarzem, specjalizował się w publikacji książek z zakresu teorii muzyki, nauki gry na instrumentach oraz psalterzy z pieśniami śpiewanymi w kościołach. Około połowy XVII wieku praktycznie zmonopolizował rynek wydawnictw muzycznych w Anglii. Swoje publikacje muzyczne kierował do coraz szerszego kręgu muzyków-amatorów, szczególnie tych mieszkających poza Londynem, którzy jak sam wskazywał, nie mieli równie łatwego dostępu do nauczycieli¹⁰. Nie był on ani choreografem, ani kompozytorem opublikowanych tańców, a jednak w pierwszym wydaniu zebrał ich ponad sto.

Najczęściej były to popularne melodie znane od lat. *The English Dancing Master* to skarbiec niepublikowanych nigdy wcześniej melodii popularnych w XVI, XVII i XVIII wieku¹¹. Część badaczy gloryfikowała Playforda, jako zbieracza tańców utożsamianych ze złotym wiekiem Tudorów przed zagrożeniem purytanizmem, który był ideologią w powszechnym pojęciu zakazującą zabawy, a tańca w szczególności. Jednakże bardziej szczegółowe analizy odróżniają tutaj taniec związany z teatrem od tańca wykonywanego w prywatnym zaciszu. Zasadność domowej rozrywki pozostawiona została ocenie własnego sumienia. Wraz z objęciem przez Cromwella pozycji Lorda Protektora tradycyjne dworskie przedstawienia, tzw. maski, na nowo pojawiły się na dworze¹².

⁷ M. Wood, *Some Notes on the English Country Dance before Playford*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1937, t. 3, nr 2, s. 94.

⁸ Tamże, s. 94.

⁹ J.P. Cunningham, *The Country Dance: Early...*, s. 148–154; J. Casazza, *Evidence for English Country Dances in the Sixteenth Century*, „Letter of Dance”, 1991–1993, t. 2, http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd_16th.html [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].

¹⁰ S. Carter, „*Yong beginners, who live in the country*”: *John Playford and the printed music market in seventeenth-century England*, „Early Music History” 2016, no 35, s. 111.

¹¹ F. Kidson, *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4, s. 519.

¹² M. Dean-Smith, E.J. Nicol, „*The Dancing Master*”: 1651–1728, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1943, t. 4, nr 4, s. 168.

Powiązanie kontredansów z tzw. maskami

Maski (ang. *masques*) to rodzaj rozrywki, który rozwinął się w Anglii w XVI i XVII wieku wokół tanecznych maskarad, podejmujących głównie mitologiczną tematykę, pełnych alegorii i złożonej symboliki. Przedstawienia te były połączeniem poezji, muzyki i tańca, a z czasem coraz bardziej rozbudowanych środków przekazu (np. scenografii). Za szczytowy okres rozwoju tej formy uważa się działalność poety Bena Jonsona we współpracy z architektem scenicznym Inigo Jonesem w latach 1605–1631. W ramach tej formy scenicznej wydzieliły się stałe części, tzw. biesiady (ang. *revels*), podczas których do wspólnej zabawy (w tym tańców) byli zapraszani widzowie, oraz tzw. antymaski, czyli komiczny lub groteskowy taniec prezentowany między kolejnymi częściami maski¹³.

Właśnie popularność w pierwszej połowie XVII wieku masek i antymasek może stanowić odpowiedź na pytanie o pochodzenie choreografii w dziele Playforda. Zawodu wydawcy uczył się on u Johna Bensona, wydawcy tekstów maski Jonsona. Dodatkowo Benson był zamieszany w spór z innym wydawcą o prawo do rękopisów dzieł Jonsona, który ciągnął się od 1640 do 1648 roku, a może nawet dłużej. Benson wszedł w posiadanie, być może w sposób nielegalny, kopii tekstów masek wraz z notatkami reżyserskimi, na których rozpisane były m.in. uwagi co do choreografii tańców, niebędące częścią publikowanego wcześniej tekstu literackiego¹⁴. Jak wskazuje zarówno Dean-Smith¹⁵, jak i Withlock¹⁶ bardzo wiele melodii występujących w pierwszym wydaniu Playforda było popularnymi balladami wykorzystywanymi również w tańcach wspomnianych masek i antymasek. Dodatkowo wiele tytułów tańców jest zbieżnych z tytułami i tematyką masek prezentowanych w pierwszej połowie XVII wieku lub spektakli teatralnych z tego okresu¹⁷. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że Playford opublikował choreografie tańców wykorzystywanych przez Jonsona w swoich maskach, a spisane w posiadanych przez Bensona rękopisach.

Whitlock wskazuje, że we wstępie do *The English Dancing Master* Playford, pisząc, że asystował mu „znający się na temacie Przyjacieli” mógł mieć

¹³ M. Wolska, *Staroangielskie Masque w kontekście specyfiki brytyjskiej kultury dworskiej XVI i XVII wieku*, „Our Europe. Ethnography – Etnology – Anthropology of Culture” 2018, t. 7, s. 41–52.

¹⁴ K. Whitlock, *John Playford's the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999, t. 7, nr 5, s. 552–557.

¹⁵ M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728: Part III. 'Our Country Dances'*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1945, t. 4, nr 6, s. 215–217; *Playford's English Dancing Master 1651*, red. M. Dean-Smith, London 1957, s. XVI–XX, <https://archive.org/details/playfordsenglish0000marg/mode/2up> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

¹⁶ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, s. 552–557.

¹⁷ Tamże, s. 557–565.

na myśli kompozytora muzyki do tego typu spektakli – Henriego Lawesa (1596–1662, ojciec chrzestny syna Playforda), który ze względu na swoją funkcję asystował przy przygotowywaniu i widział wiele realizacji, lub Richarda Brome (1590–1652, klient drukarni Bensona) – służącego Bena Jonsona, a później także aktora i dramatopisarza. Brome zaaranżował na nowo wiele dzieł Jonsona. Wiele tytułów tańców u Playforda nawiązuje do jego sztuk teatralnych, a jeden nosi nawet nazwę *Broome*. Ze względu na zamknięcie teatrów w tym okresie Brome cierpiał na niedostatek środków do życia i tym bardziej mógł być zainteresowany spieniężeniem posiadanych umiejętności i wsparciem Playforda swoją wiedzą i doświadczeniem w zakresie tańca¹⁸.

Pierwsze źródła z choreografiami kontredansów

W latach 1651–1728 w wydawnictwie Johna Playforda, a następnie od 1684 roku jego syna Henriego Playforda oraz od 1706 roku bratanek Johna Playforda Młodszego ukazało się osiemnaście edycji *The Dancing Master* (osiemnaści pierwszego tomu, cztery drugiego oraz dwie trzeciego)¹⁹. W kolejnych edycjach tańce zmieniały się, znikaly te już niemodne, a w ich miejsce pojawiały się nowe. W sumie opublikowano ponad tysiąc (1053) różnych choreografii. Wyłącznie 18 tytułów pojawia we wszystkich osiemnastu edycjach²⁰.

Z około połowy XVII wieku pochodzi kilka manuskryptów, w tym *Manuskrypt Lovelace* datowany między 1621 a 1649 rokiem, pisany ręcznie, zawierający choreografie trzydziestu trzech tańców przeplatanych m.in. wierszami. Część tańców pojawia się potem u Playforda, często, chociaż nie zawsze w zbieżnej formie²¹. W ostatnim czasie odnaleziono również manuskrypt w Kolekcji Warda. Zawiera on łącznie siedemnaście choreografii. Trzydzieści choreografii pokrywa się z Playfordem, dodatkowo jedna w wydaniu z 1686 r. pojawia się jako melodia bez choreografii, dwie zbieżne są z manuskrytem Lovelace. Manuskrypt z Kolekcji Warda jest datowany na około 1660 rok²².

¹⁸ Tamże, s. 552–563.

¹⁹ Henry Playford rozszerzył działalność wydawniczą na inne publikacji niż tylko druki muzyczne, John Playford Młodszy dodatkowo był wytwórcą instrumentów muzycznych oraz uczniem innego drukarza Williama Godbida, po śmierci którego prowadził drukarnię wraz z wdową po nim, zob. M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728...*, s. 131–132.

²⁰ S. Pfitzinger, *Playford's Dancing Master: The Compleat Dance Guide An exhaustive collection, catalogue, and index of all dances published in editions of the Dancing Master, 1651–1728*, <http://playforddances.com/indexes/dances-continually-published/> [dostęp: 21 marca 2023 r.].

²¹ C. G. Marsh, *The Lovelace Manuscript. A preliminary Study*, [w:] *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert, Rothenfelser Tanzsymposium*, red. U. Schlottermüller, M. Richter, Freiburg 2004, s. 81–90.

²² A. Macks, *The Ward Dance Manuscript: A new source for seventeenth-century English country dance*. „Harvard Library Bulletin” Fall 2016, 27, 3, s. 147.

Wykorzystane we wszystkich tych dokumentach słownictwo oraz zbieżność form pokazują, że 1651 rok nie jest początkiem rozprzestrzeniania się nowego stylu tańca, a opisuje styl dobrze zadomowiony i powszechnie znany w Anglii.

Wskazuje się, że Playford pospieszył się ze swoim wydaniem, czując oddech konkurencji na plecach. Sam pisze we wstępie do pierwszego wydania, że nie podjąłby się tego, gdyż czas był nieodpowiedni, gdyby nie fakt, że w drukarniach były już „fałszywe i potajemne” kopie²³. 7 listopada 1650 roku książka została zarejestrowana w Stationers' Hall²⁴, w celu zapobieżenia publikacji pirackich kopii²⁵. Playford zapłacił przy tym karę-karę (sześć pensów) za złamanie regulacji nakazujących rejestrację przed publikacją, co znaczy, że książka była już w trakcie drukowania, w czym dodatkowo Withlock dostrzeża próbę obejścia cenzury²⁶.

Być może ze względu na ten pośpiech, książka zawiera sporo oczywistych błędów. Są to drobne nielogiczności względem ogólnego charakteru tańców, niedopasowanie do muzyki, a przede wszystkim błędy w zapisie muzycznym, które mogły wynikać z braków ilościowych ruchomych czcionek ze znakami muzycznymi. W pierwszej edycji brakuje krzyżyków oraz wszystkich nut wychodzących poza pięciolinię²⁷.

W tytule pierwszego wydania dodano *English*, przymiotnik ten dopisany jest w rejestrze nad tytułem *The Dancing Master* i wciśnięty z zastosowaniem znaku korektorskiego²⁸. Hugh Stewart²⁹ uważa, że dodanie tego przymiotnika było żartem, wszak największym uznaniem cieszyli się wówczas francuscy i włoscy nauczyciele tańca³⁰. Mogło być to również

²³ J. Playford, *The English Dancing Master Or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance*, Londyn 1651, http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ [dostęp: 21 marca 2023 r.].

²⁴ Stationers' Hall – cech handlowy, dysponujący od 1557 r. królewskim przywilejem regulującym różne zawody związane z przemysłem wydawniczym, w tym drukarzy, introligatorów, księgarzy i wydawców w Anglii. Wszystkie nowe publikacje wpisywane były do rejestru, The Stationer's Company miała prawo do poszukiwania i przejmowania nielegalnych lub pirackich wydawnictw, <https://www.stationers.org/company/history-and-heritage>. [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

²⁵ M. Dean-Smith, E. J. Nicol, 'The Dancing Master': 1651–1728: Part II. Country Dance and Revelry before 1651. „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1944, t. 4, nr 5, s. 168.

²⁶ K. Whitlock, *John Playford's the English ...*, s. 552–557.

²⁷ J. Barlow, *Tunes in The English Dancing Master, 1651: John Playford's accidental misprints?*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 21–28, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Barlow.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

²⁸ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, s. 552–553.

²⁹ H. Stewart, *What are Playford dances?*, The Round Cambridge University's English Country Dance Society, <https://round.soc.srcf.net/playford> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

³⁰ Na podobny problem wskazywał niemiecki nauczyciel tańca z początku XVIII wieku – Gottfried Taubert, przez 13 lat prowadzący szkołę tańca w Gdańsku. W swoich publikacjach wielokrotnie odnosi się do mody na francuskich mistrzów tańca, którzy emigrowali

nawiązaniem do krótkiej komicznej formy teatralnej (tzw. ang. *droll*) pt. *The French Dancing Master*, w której Monsieur Galliard nauczał tańca. Ukazała się ona w latach 1639–1640, wydana została w 1649 roku, ale dzięki wzmiankom w pamiętnikach, wiemy, że była popularna jeszcze w 1662 roku³¹. Wybór tego tytułu mógł mieć również podtekst polityczny, oto rodzima tradycja tańca praktykowanego w domach ku prywatnej ucieście zostaje przeciwstawiona rozwiązłym, zdegenerowanym francuskim wpływom łączonym z dworem Stuartów³². Kolejne wydania nosiły już tytuł *The Dancing Master*.

W XVIII wieku wyraźnie widać dumę z faktu, że jest to styl rodzimy. Jak pisze we wstępie do swojego dzieła wydanego w 1710 roku John Essex³³: „każdy kraj ma swój styl tańca, ale kontredanse są produktem tego Narodu, a tańczą je na wszystkich dworach w Europie”.

Po wycofaniu się Johna Playforda Starszego z działalności wydawniczej i przekazaniu biznesu synowi zaczęła pojawiać się konkurencja. W 1686 i 1699 roku ukazały się reklamy dzieła *The Compleat Dancing-Master*, a w 1719 roku John Walsh wydał dzieło, które jest prawie dokładną kopią drugiego tomu *The Dancing Master*, wydanego przez Johna Playforda Młodszeo w 1710 roku³⁴.

Wracając do dzieł Playfordów – publikacja ta nie była podręcznikiem, nie została pomyślana z założeniem uczenia się z niej tańca od podstaw. Jej rozmiar – poziome *quattro*³⁵ (11 cm x 20 cm) – jest odpowiednio mały, tak aby nauczyciel tańca lub inny odbiorca łatwo mógł ją ukryć w ubraniu i w odpowiednim momencie skorzystać. Dodatkowo układ – na każdej stronie inny taniec, u góry zapis nutowy, poniżej skrótowy opis słowny – wskazuje, że została pomyślana z nastawieniem na przypomnienie³⁶.

i cieszyli się w Europie estymą, podczas gdy ich umiejętności była często marne. Jak pisał Taubert: „Niemiec może tańczyć z taką samą gracją jak urodzony Francuz”, zob. G. Bennett, *Gottfried Taubert and Chorégraphie – New insight into the life and works of an early pioneer of dance notation*, [w:] *Reading a Dance or Two, Papers of the York European Association of Dance Historians Conference, York 2008*, Londyn 2008, s. 41.

³¹ *Playford's English Dancing...*, s. XV.

³² K. Whitlock, *John Playford's the English ...*, s. 553.

³³ J. Essex, *For the furthur improvement of dancing: a treatis of chorography or ye art of dancing country dances after a new character, in which the figures, steps & manner of performing are describ'd, & ye rules demonstrated in an easie method adapted to the meanest capacity. Translated from the French of Monsr. Feuillet, and improv'd wth. many additions, all fairly engrav'd on copper plates, and a new collection of country dances describ'd in ye same character by Iohn Essex, dancing master*, London 1710, <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100095/?sp=1> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

³⁴ H. Thurston, *The Development of the Country Dance as Revealed in Printed Sources*, „*Journal of the English Folk Dance and Song Society*” 1952, 7, no. 1, s. 29.

³⁵ Późniejsze wydania to poziome *duodecimo*, M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728...*, s. 133.

³⁶ F. Kidson, *John Playford, and 17th-Century...*, s. 517; [Playford H.], *The dancing master; or, Directions for dancing country dances with the tunes to each dance, for the treble-violin*, Prin-

Ziemiański charakter kontredansów i ich popularność

Kontredanse, ze względu na źródłosłów często łączy się z tańcami wiejskimi, jednakże nie były to tańce wiejskie w rozumieniu warstwy chłopskiej. To tańce dobrze wyedukowanej części społeczeństwa³⁷. Teza Whitlocka o pochodzeniu kontredansów od antymasek, w których występowały takie postaci, jak m.in. służący, wieśniacy, cyganie, uzasadnia wykorzystanie tradycyjnych, folkowych wzorców, figur i melodii, pomimo że zazwyczaj w antymaskach wykonywali je profesjonalni aktorzy, w maskach zaś występowali arystokraci³⁸. Dopiero około połowy XIX wieku kontredanse stały się popularne wśród niższych warstw³⁹.

XVII wiek to początek rewolucji przemysłowej w Anglii. Jedną z istotnych zmian, był wzrost liczby warstwy właścicieli ziemskich połączony z równoczesnym wzrostem ich zamożności. Nowe ziemiaństwo niezwiązane tak mocno z dworem, a jednocześnie zajęte różnorodną działalnością, nie miało czasu, by poświęcać go na nauczanie się bardziej wymagających „tańców barokowych”. Dodatkowo zgodnie z ideologią purytańską, taniec miał być co najwyżej elementem rekreacji, nie zaś publicznym popisem. Popularności kontredansów upatruje się w znudzeniu społeczności zbyt skomplikowanymi i trudnymi do nauczenia formalnymi tańcami tamtych czasów (na dworach były to głównie tańce dla pary, mające na celu pokazanie się). Kontredanse tańczono dla rozrywki.

Playford we wstępie zachwalał taniec jako doskonałą formę rekreacji po bardziej poważnych studiach, która sprawia, że ciało jest aktywne i mocne, pełne wdzięku w zachowaniu, cechy te zaś bardzo przystają dżentelmenom. John Essex zaś wskazywał, że popularność tego stylu w Europie wynika z faktu, że tańce te są przyjemniejsze i bardziej rozrywkowe, a dzięki temu odpowiedniejsze dla publicznych bali. Dodatkowo są łatwiejsze i każdy, bez względu na swoje umiejętności, może się ich nauczyć i znaleźć przyjemność w tej sztuce.

Kontredanse we Francji

W XVII wieku następuje zwrot w historii tańca, prymat w jego rozwoju przejmuje Francja, w związku z umocnieniem swej politycznej roli w Europie i upadkiem znaczenia Włoch⁴⁰. Francja jest kolebką tzw. tań-

ted by J. Heptinstall, for H. Playford, London 1698, <https://www.loc.gov/item/11030463/>. [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

³⁷ H. Stewart, *What are Playford dances?*, dz. cyt.

³⁸ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, dz. cyt., s. 536.

³⁹ G.W. Williams, *Country Dances Ancient and Modern*, <https://www.upadouble.info/notes/historicalNotes.php> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

⁴⁰ M. Goff, 'The art of dancing, demonstrated by characters and figures': *French and English sources for court and theatre dance, 1700-1750*, „The British Library Journal” 1995, t. 21,

ców barokowych”. Ogromny wpływ na ich rozwój miał Ludwik XIV, który w 1661 roku utworzył Królewską Akademię Tańca (fr. Académie Royale de Danse) i zlecił jej stworzenie uniwersalnego systemu notacji ruchu. Dokończył tego Raoul Auger Feuilleta w swoim dziele *Choreografie* w 1700 roku⁴¹.

W 1685 roku francuski mistrz tańca André Lorin został wysłany do Anglii ze specjalną, otrzymaną od króla misją przyjrzenia się nowym, popularnym angielskim tańcom, którymi zainteresował Ludwika XIV przebywający wcześniej na dworze angielski mistrz tańca – Mr. Isaac⁴².

Lorin po powrocie do Paryża podarował królowi dwa dzieła: *Livre de Contredance présenté au Roy* (1685) oraz *Livre de la Contredance du Roy présenté à Sa Majeste* (1688). W pierwszym przedstawił szesnaście choreografii, kroki oraz zasady obowiązujące w kontredansach. Spośród szesnastu tańców dziewięć było choreografiami opublikowanymi u Playforda, siedem zaś jego własnymi pomysłami⁴³. W drugim Lorin opisał z detalami zasady obowiązujące w kontredansach i bardzo dokładnie omówił kolejne figury jednego z nich: *Les Cloches ou Le Carillon*, który jest wersją playfordowskiego *Christchurch Bells*⁴⁴. Oryginalna choreografia została opisana w siedmiu wersjach, podczas gdy Lorin rozpiisał ją, a w zasadzie rozrysował, na osiemdziesięciu jeden stronach⁴⁵.

Warto zwrócić uwagę, że wśród choreografii z Playforda Lorin wybrał cztery opublikowane w 1670 roku, cztery zostały opublikowane rok po jego wyjeździe (1686), jedna zaś dopiero w 1698 roku. Wskazuje to, że Lorin był zainteresowany wyłącznie najnowszymi choreografiami⁴⁶.

Pokazuje to również, że zapis u Playforda nie był początkiem życia danej choreografii, ale jej ukoronowaniem. Choreografia zyskiwała popularność (Lorin musiał widzieć jak tańczono je w Anglii), po czym trafiała

nr 2, s. 205.

⁴¹ Tamże, s. 202–203.

⁴² J. Sutton, *Lorin and Playford: Connections and Disparties*, w: *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Sutton.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.]; M. Goff, *The art of dancing, demonstrated...*, s. 202–203; L. Pilling, J. Pilling, *The Rehabilitation of André Lorin*, „Historical Dance” 1979, t. 1, nr 8, s. 21.

⁴³ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135–137; A. Daye, *A Valentine for the King*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1997, t. 15, nr 2, s. 63–65; K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected in the Dancing Master*, Washington Library, Colonial Music Institute, Essays, 2001, <https://www.mountvernon.org/library/digitalhistory/colonial-music-institute/essays/social-change-as-reflected-in-the-dancing-master/> [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].

⁴⁴ L. Pilling, J. Pilling, *The Rehabilitation of André Lorin...*, s. 22–24.

⁴⁵ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135–137; A. Lorin, *Livre de la contredance du roy, présenté à Louis XIV (1688) et retranscrit pour Louis XV (1721)*, rkps, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc467150> [dostęp: 24 marca 2023 r.].

⁴⁶ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*

do kolejnego wydania, w którym utrzymywała się, aż jej popularność nie przeminęła.

Zainteresowanie kontredansami angielskimi we Francji na przełomie wieków nie zmalało. W 1706 roku w Paryżu Raoul-Auger Feuillet opublikował *Recueil de Contredanse*. Do opisu choreografii wykorzystał uproszczoną metodę swojej notacji. W ten sposób zaprezentował trzydzieści dwie choreografie, z czego część była odwzorowaniem tańców z Playforda. Pojawiła się choreografia *La Carillon d'Oxford*, również będąca wersją playfordowskiego *Christchurch Bells*, tym razem Feuillet do jej opisu potrzebował tylko sześciu stron (w porównaniu z playfordowskimi siedmioma wersjami i ponad osiemdziesięcioma stronami Lorina)⁴⁷.

Kontredanse we Francji wykonywane były z użyciem barokowych kroków, za najważniejsze uznawano *pas de bourrée*, ale kontredanse w typie menueta były tańczone krokiem menueta⁴⁸.

Od 1702 roku aż do swojej śmierci w 1710 roku Feuillet wydawał numerowaną serię *Recueil de dances pour l'anne...* (*Kolekcja tańców na rok...*). Po jego śmierci prawo do wydawania corocznej kolekcji przypadło jego uczniowi Dezeisowi, który kontynuował ją do 1725 roku. W corocznych kolekcjach pojawiały się również choreografie kontredansów. Dodatkowo Dezais w 1712 roku wydał *II. recueil de contredances* zawierający dwadzieścia siedem choreografii. W tym okresie druk choreografii z wykorzystaniem systemu notacji był we Francji reglamentowany przywilejem królewskim. Wyłącznie wskazani wydawcy mogli je publikować – początkowo byli to Feuillet i Pecour, a potem Dezeis i Gaudrau⁴⁹.

Przełom XVII i XVIII wieku w Anglii

W 1699 roku ukazało się dzieło Thomasa Braya *Country Dances*⁵⁰, zawierające dwadzieścia choreografii. Bray był tancerzem, a potem nauczycielem tańca w różnych teatrach w Londynie. Wiele z jego choreografii wykorzystywało muzykę przygotowaną na potrzeby spektakli, a analizując charakter choreografii, być może one same zostały stworzone i wykorzystane jako element spektaklu, podczas zwyczajowego tańca kończącego przedstawienie. Opublikowane choreografie są trudniejsze ze względu na swoją przestrzenność, autor tak komponował rysunek tańca, aby był on rozpo-

⁴⁷ A. Kent, *Country dancing in the French...*, s. 44–46.

⁴⁸ Tamże, s. 44; J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 136.

⁴⁹ M. Goff, *The art of dancing, demonstrated...*, s. 206–208.

⁵⁰ T. Bray, *Country dances being a composition entirely new; and the whole cast different from all that have yet been publish'd; with bass and treble to each dance. Also, the newest French dances in use, entrees, genteel and grotesque, chacons, rigodoons, minuets, and other dancing tunes*. London 1699, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A77272.0001.001?view=toc>. [dostęp: 24 kwietnia 2023 r.].

znawalny i interesujący dla widzów oglądających go z łóż teatru, a więc z góry⁵¹.

Z doświadczeń teatralnych korzystał również inny angielski mistrz tańca – John Essex, urodzony w 1680 roku. Pierwsze wzmianki o jego działalności jako tancerza pochodzą z 1702 roku, gdy pojawia się w spisach Teatru Drury Lane. Z pracy w teatrze zrezygnował w 1703 roku i rozpoczął działalność już tylko jako nauczyciel tańca i muzyki⁵².

W 1710 roku Essex przetłumaczył dzieło Feuilleta *Recueil de Contredances* (1706) i wydał w Anglii jako *For the Further Improvement of Dancing*. Nie było to tłumaczenie pełne, zawierało wstęp teoretyczny dotyczący systemu uproszczonej notacji, zaś w części zawierającej choreografię Essex skopiował z francuskiego oryginału jedynie trzy choreografie, dodał dwie z innego dzieła Feuilleta oraz trzy własne kompozycje, których tytuły nawiązują do różnych sztuk granych w Drury Lane od 1699 roku. Jedna choreografia pochodzi z wydania Playforda z 1701 roku⁵³.

Cechy charakterystyczne wczesnych kontredansów

Traktaty Playforda ukazywały się na przestrzeni prawie 80 lat, a same kontredanse popularne były przez około 200 lat. W tym czasie zmieniały się trendy w kulturze, zmieniała się moda, zmianom podlegał też taniec.

Bez względu na to czy rozpatrywać będziemy genezę opublikowanych choreografii w antymaskach, wykonywanych przez ograniczoną liczbę tancerzy, czy jako rozrywkę wykonywaną w towarzystwie domowników, sąsiadów i znajomych w dobie purytańskich ograniczeń, w pierwszych wydaniach Playforda występowały, oprócz longwayów, choreografie na dwie, trzy lub cztery pary, wykonywane na plane koła lub w kwadracie. Między 1675 (od szóstej edycji) a 1700 rokiem, wszystkie nowe choreografie przybierały formę longway'a, czyli ustawienia na dowolną liczbę par. Forma ta dostosowana była do przywróconych, publicznych bali odbywających się w odpowiednio dużych przestrzeniach, w których brała udział znaczna liczba osób. W longwayach dzięki tranzycji pierwszej, znającej choreografię pary (tj. na koniec figury para przesuwawała się o jedną pozycję dalej w rzędzie ze szczytu sali w „dół”⁵⁴), pary stojące niżej nie musiały

⁵¹ D. Cruickshank, *Circling the Square*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 35-42, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Cruickshank.pdf>, [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

⁵² M. Goff, *Country Dancing Improved*, “Dance in History. Dance in Western Europe, from the 17th to the 19th century”, blog, <https://danceinhistory.com/2015/12/26/country-dancing-improved/> [dostęp: 20 kwietnia 2023 r.].

⁵³ Tamże.

⁵⁴ W traktatach tanecznych najdalszy koniec sali określano fr. *la haut* – szczyt; ang. *upper end* – górny koniec, w przeciwieństwie do fr. *le bas* i ang. *lower end* – dołu sali, zob. R.A. Feuillet,

znać tak dobrze choreografii, mogły się przygotować, obserwując innych i tańcząc z bardziej doświadczonymi tancerzami⁵⁵.

Oryginalnie aż do 1858 roku taniec rozpoczynała pierwsza i druga para, następnie pierwsza para przemieszczała się o jedną pozycję dalej w rzędzie ze „szczytu” sali w „dół” i ten sam układ wykonywała z kolejną parą (druga para czekała u szczytu i włączała się w kolejnym powtórzeniu muzyki). Kolejne pary rozpoczynały taniec, dopiero kiedy dotarła do nich oryginalna para pierwsza. Pierwsza para tańczyła daną figurę do końca setu (tj. ciągu par) i wracała ku szczytowi sali, gdzie rozpoczynała kolejną figurę. Metoda tańczenia angażująca od razu wszystkie pary została opisana po raz pierwszy dopiero w dziele Eliasa Howe, *The Complete Ball-Room Hand-Book* w Bostonie w 1858 roku⁵⁶.

Playford o krokach i technice nie pisał wiele. Jedynie w wyjaśnieniu zastosowanych skrótów wymienione są kroki Double i Single. Double to „cztery kroki do przodu lub do tyłu, zakończone zamknięciem (tzn. dostawieniem)”, Single to „dwa kroki zakończone zamknięciem”. Kroki te są reliktem wcześniejszego stylu (późnorennesansowego) i zgodne są z tradycją bassadanzy. Opis ten występuje w każdej edycji, jednakże po 1700 roku w opisach choreografii skrót i jakiegokolwiek odniesienia do kroku Double przestają być używane (zanika w nowych choreografiach od 1675 roku). Badacze wskazują, że w okresie tym została zaadaptowana tradycja kroków francuskich⁵⁷.

W opinii Lorina kroki w angielskich kontredansach były ekscentryczne, ponieważ ich wykonanie nie zostało dokładnie skodyfikowane i każdy „tańczy jak chce (jeden robi podskok podczas, gdy jego partner zwykły krok)”⁵⁸. Lorin dokładnie opisuje kroki, których należy użyć — są one zażyczone z francuskiego tańca barokowego⁵⁹.

Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie par Mr. Feuillet, maître et compositeur de dance, Paris 1706, s. 3 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30432729t> [dostęp: 3 marca 2023 r.]; R.A. Feuillet, J. Weaver, *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures. Wherein the whole art is explain'd; with compleat tables of all steps us'd in dancing, and rules for the motions of the arms, & c. Whereby any person who understands dancing may of himself learn all manner of dances, being an exact and just translation from French of Mounsier Feuillet by John Weaver, Dancing-Master, London 1706, s. 3*, <https://www.gutenberg.org/files/9454/9454-h/9454-h.htm> [dostęp: 3 marca 2023 r.]

⁵⁵ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*

⁵⁶ G.W. Williams, *Country Dances Ancient...*

⁵⁷ A. Daye, *Taking the Measure of Dance Steps 1650-1700, Thorough the publication of John Playford*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 13-18, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Daye.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.]

⁵⁸ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135.

⁵⁹ Tamże, s. 135-136; A. Kent, *Country dancing in the French style...*, s.44.

W 1710 roku Essex w swoim dziele wskazuje, że w kontredansach najpowszechniejsze są kroki charakterystyczne dla Gavotta, *chassé* do boku, *pas des bourée* i małe skoki do przodu. Trzeba mieć jednak na uwadze, że nie jest to część własnych obserwacji autora, a dość dokładne tłumaczenie francuskiego dzieła Feuilleta⁶⁰.

Dowodem na zaadaptowanie wpływów francuskich są pojawiające się od wydania siódmego kontredanse nawiązujące do tańców barokowych – Rigadoon, Passapied, Minuet, Bourée, Courant. W *Mr Lane's Trumpet Minuet* (1696) Playford wskazuje, że kontredansa należy tańczyć krokiem menueta, zaś w *Lady Mary's Courant* (czwarte wydanie drugiego tomu), pojawia się wzmianka, że powinien być tańczony krokiem *couranta*, jeśli tancerze go potrafią⁶¹.

Zmienia się forma okazania honorów na początku tańca. W latach 1651–1665 królowała triada przez badaczy określana mianem tzw. układu USA, nazwanego od następujących po sobie zwrotek: *Up-a-Double* (dwa kroki Double, jeden do przodu w kierunku szczytu sali, drugi do tyłu), *Siding* (krok Double do przodu do prawego boku partnera, powrót Doublem do tyłu, następnie do lewego boku partnera/ prawego boku osoby z pary obok), *Arming* (podanie ręki i pełen obrót z partnerem). Źródła tego układu są wcześniejsze, występuje on w choreografiach tańców typu *measure* z 1594 roku zapisanych w *The Inns of Court Manuscripts*⁶². Większość badaczy wskazuje, że układ ten był formą okazania szacunku uczestnikom zabawy, najpierw witano osoby zgromadzone u szczytu sali, następnie partnera i parę obok. Układ ten zostaje zarzucony w nowych tańcach w latach 1675–1679. W miejsce *Up-a-Double* pojawia się ukłon do widowni (po raz pierwszy w edycji z 1675 roku) oraz ukłon do partnera (po raz pierwszy w 1679 roku), w większości przypadków nie uwzględnione w muzyce⁶³.

Podsumowanie

Okres od końca XVI wieku do połowy XVII wieku to czas, gdy z wcześniejszych stylów tańca wyłania się forma kontredansa i kształtują się cechy charakterystyczne, wyróżniające je spośród innych. Okres 1651–1728 to lata kiedy ustalona forma kontredansów zostaje skodyfikowana i rozpowszechniona w rodzimej Anglii dzięki opublikowanym zbiorom choreo-

⁶⁰ R.A. Feuillet, *Recüeil de contredances mises...*, [s. 25 nienumerowana]; J. Essex, *For the furthur improvement of dancing...*, s. 15

⁶¹ A. Kent, *Country dancing in the French...*, s. 46–47.

⁶² J. Kiek, 'That againe' – an exploration of the formulaic sequences in early English country dance, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 137–139, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/conferences/OnCommonGround3-Kiek.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].

⁶³ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*; A. Daye, *Taking the Measure of Dance...*, s. 16.

grafii. Ogromną rolę odegrała w tym rodzina Playfordów, która na ponad siedemdziesiąt lat praktycznie zmonopolizowała w tym temacie rynek wydawniczy w Anglii. Kontredanse szybko dotarły do Francji, kraju o wysoko rozwiniętej kulturze tanecznej w tym okresie, wywierającym ogromny wpływ na technikę tańca w całej Europie.

W omawianym okresie styl ten formujący się od przełomu XVI i XVII wieku jest już jednorodny i można wyodrębnić jego cechy charakterystyczne. Jest to taniec zbiorowy, zawsze na więcej niż jedną parę, z czasem, wraz z zapotrzebowaniem na choreografię wykonywane na publicznych balach, rozwijający się w stronę formacji na dowolną ilość par (tzw. longway). Same choreografie podlegały zmianom zgodnie z panującą modą.

Kontredanse w pierwszej połowie XVII wieku rozprzestrzeniły się w Europie głównie dzięki francuskim wzorcom, m.in. w 1717 roku w Wolfenbüttel (Dolna Saksonia) ukazało się dzieło *Recueil de Contredances* autorstwa Ernesta Augusta Jayme'a, publikacja zawiera kompilację teorii Feuilleta oraz 119 choreografii, w większości skopiowanych z francuskich źródeł, m.in. Feuilleta, Dezaisa (1712) oraz propozycji własnych autora. Jest to jedna z dróg, którymi kontredanse mogły dotrzeć na ziemię polskie wraz z dworem Saskim.

Również dzieła Playforda mogły docierać na ziemię Rzeczypospolitej. Gottfried Tauberta był aktywnym nauczycielem tańca w Gdańsku w latach 1702–1715, tutaj napisał swoje dzieło *Rechtschaffener Tantzmeister*, które wydał w Lipsku w 1717 roku. W publikacji tej bezpośrednio wspomina trzynaste wydanie *The Dancing Master* Playforda z 1706 roku. W swoich podręcznikach tańca Taubert odnosi się do bieżących druków francuskich, co pokazuje na zasięg i obieg tego typu źródeł⁶⁴.

Liczba wzmianek dotyczących kontredansów lub, jak je zwano, angielsów na ziemiach Rzeczypospolitej zwiększa się od połowy XVIII do połowy XIX wieku. Jak już wspomniano na wstępie wzmianki te pojawiają się również w drugiej połowie XIX wieku. Dlatego niewątpliwie warto w przyszłości pochylić się nad kontredansami i prześledzić kolejne okresy ich rozwoju.

Bibliografia

Barlow J., *Tunes in The English Dancing Master, 1651: John Playford's accidental misprints?*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651 Conference paper DHDS March 2001*, s. 26, <https://historicaldance.org.uk/>

⁶⁴ B. Hoffmann-Cabenda, *English Country Dances in Northern Germany around 1800*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651 Conference paper DHDS March 2001*, s. 71, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-HoffmannCabenda.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.]; G. Bennett, *Gottfried Taubert and Chorégraphie...*, s. 39–41.

- wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Barlow.pdf [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Basista J., *Kim byli purytanie i czy w ogóle istnieli?*, „Studia Historyczne” 2014, t. 57, nr 1 (225), s. 91–102.
- Bennett G., *Gottfried Taubert and Chorégraphie – New insight into the life and works of an early pioneer of dance notation*, [w:] *Reading a Dance or Two, Papers of the York European Association of Dance Historians Conference, York 2008*, Londyn 2008, s. 39–54.
- Carter S., *‘Yong beginners, who live in the countrey’: John Playford and the printed music market in seventeenth-century England*, „Early Music History”, 2016, nr 35, s. 95–129.
- Casazza J., *Evidence for English Country Dances in the Sixteenth Century*, Letter of Dance, 1991–1993, Vol. 2, http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd_16th.html [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Como D.R., *Print, Censorship, and Ideological Escalation in the English Civil War*, „Journal of British Studies” 2012, t. 51, nr 4, s. 820–857.
- Cruikshank D., *Circling the Square*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 35–42, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Cruikshank.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Cunningham J.P., *The Country Dance: Early References*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1962, t. 9, nr 3, s. 148–154.
- Daniels B.C., *Sober Mirth and Pleasant Poisons: Puritan Ambivalence Toward Leisure and Recreation in Colonial New England*, „American Studies” 1993, t. 34, nr 1, s. 121–137.
- Daye A., *A Valentine for the King*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1997, t. 15, nr 2, s. 63–83.
- Daye A., *Taking the Measure of Dance Steps 1650–1700, Thorough the publication of John Playford*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 13–20, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Daye.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728: Part III. ‘Our Country Dances’*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1945, t. 4, nr 6, s. 211–231.
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728: Part II. Country Dance and Revelry before 1651*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1944, t. 4, nr 5, s. 167–179.
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1943, t. 4, nr 4, s. 131–145.
- Essex J., *For the furthur improvement of dancing: a treatis of chorography or ye art of dancing country dances after a new character, in which the figures, steps & manner of performing are describ’d, & ye rules demonstrated in an easie method adapted to the meanest capacity. Translated from the French of Monsr. Feuillet, and improv’d*

- with many additions, all fairly engrav'd on copper plates, and a new collection of country dances describ'd in ye same character by John Essex, dancing master, London 1710, <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100095/?sp=1> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Feuillet R.A., Weaver J., *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures. Wherein the whole art is explain'd; with compleat tables of all steps us'd in dancing, and rules for the motions of the arms, & c. Whereby any person who understands dancing may of himself learn all manner of dances, being an exact and just translation from French of Mounsier Feuillet by John Weaver, Dancing-Master*, London 1706, <https://www.gutenberg.org/files/9454/9454-h/9454-h.htm> [dostęp: 3 marca 2023 r.].
- Feuillet R.A., *Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie par Mr. Feuillet, maître et compositeur de dance*, Paris 1706, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30432729t> [dostęp: 3 marca 2023 r.].
- Goff M., 'The art of dancing, demonstrated by characters and figures': French and English sources for court and theatre dance, 1700–1750, „The British Library Journal” 1995, t. 21, nr 2, s. 202–231.
- Goff M., *Country Dancing Improved*, „Dance in History. Dance in Western Europe, from the 17th to the 19th century”, blog, <https://danceinhistory.com/2015/12/26/country-dancing-improved/> [dostęp: 20 kwietnia 2023 r.].
- Hoffmann-Cabenda B., *English Country Dances in Northern Germany around 1800*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 71–78, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-HoffmannCabenda.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].
- Kent A., *Country dancing in the French style at the beginning of the 18th century*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 43–49, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Kent.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].
- Kidson F., *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4, s. 516–534.
- Kiek J., 'That againe' – an exploration of the formulaic sequences in early English country dance, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/conferences/OnCommonGround3-Kiek.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Lorin A., *Livre de la contredance du roy, présenté à Louis XIV (1688) et retranscrit pour Louis XV (1721)*; rkps, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc467150> [dostęp: 24 marca 2023 r.].
- Macks A., *The Ward Dance Manuscript: A new source for seventeenth-century English country dance*, „Harvard Library Bulletin” Fall 2016, t. 27, nr 3, s. 141–166.

- Marsh C.G., *The Lovelace Manuscript. A preliminary Study*, [w:] *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert, Rothenfelser Tanzsymposium*, red. U. Schlottermüller, M. Richter, Freiburg 2004, s. 81–90.
- Morgan E.S., *Puritan Hostility to the Theatre*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1966, t. 110, nr 5, s. 340–347
- Nowak T., *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, ty. 14, s. 215–235.
- Pfritzinger S., *Playford’s Dancing Master: The Compleat Dance Guide An exhaustive collection, catalogue, and index of all dances published in editions of the Dancing Master, 1651–1728*, <http://playforddances.com/indexes/dances-continually-published/> [dostęp: 21 marca 2023 r.].
- Pilling L., Pilling J., *The Rehabilitation of André Lorin*, „Historical Dance” 1979, t. 1, nr 8, s. 21–25.
- Playford H., *The dancing master; or, Directions for dancing country dances with the tunes to each dance, for the treble-violin*, printed by J. Heptinstall, for H. Playford, London 1698, <https://www.loc.gov/item/11030463/> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Playford J., *The English Dancing Master Or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance*, Londyn 1651, http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ [dostęp: 21 marca 2023 r.].
- Playford’s English Dancing Master 1651*, red. M. Dean-Smith, London 1957, <https://archive.org/details/playfordsenglish000marg/mode/2up> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Stewart H., *What are Playford dances?*, The Round Cambridge University’s English Country Dance Society, <https://round.soc.srcf.net/playford> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Sutton J., *Lorin and Playford: Connections and Disparties*, w: *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Sutton.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Thurston H., *The Development of the Country Dance as Revealed in Printed Sources*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1952, t. 7, nr 1, s. 29–35.
- Whitlock K., *John Playford’s the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999, t. 7, nr 5, s. 548–578.
- Williams G.W., *Country Dances Ancient and Modern*, <https://www.upadouble.info/notes/historicalNotes.php> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Winkle Keller K. van, *Social Change as Reflected in the Dancing Master*, Washington Library, Colonial Music Institute, Essays, 2001, <https://www.mountvernon.org/library/digitalhistory/colonial-music-institute/essays/social-change-as-reflected-in-the-dancing-master/> [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].
- Wolska M., *Staroangielskie Masque w kontekście specyfiki brytyjskiej kultury dworskiej XVI i XVII wieku*, „Our Europe. Ethnography – Etnology – Anthropology of Culture” 2018, t. 7, s. 41–52.
- Wood M., *Some Notes on the English Country Dance before Playford*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1937, t. 3, nr 2, s. 93–99.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 3, p. 27–46

DOI: 10.55225/hcs.547

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Andrzej Fretschel-Hojarski

Jagiellonian Language Center Jagiellonian University, Kraków

Jagiellońskie Centrum Językowe, Uniwersytet Jagielloński, Kraków

<https://orcid.org/0000-0002-9294-4417>

andrzej.fretschel-hojarski@uj.edu.pl

The apotheosis of a Silesian miner Scapegoating in *The Beads of One Rosary*

Apoteoza śląskiego górnika: scapegoating w *Paciorkach jednego różańca* Kazimierza Kutza

Abstract

Director Kazimierz Kutz's third instalment of the legendary *Silesian Trilogy*, *The Beads of One Rosary*, chronicles the destruction not only of the historic architecture of Giszowiec (Katowice), but also the tragic downfall of the film's protagonist, a retired coal miner and socialist labour hero, Karol Habryka. The following article examines his status as a *non-mythical but not pure* scapegoat figure and thus as a victim of the successful collective persecution carried out by the Communist regime in Poland. When studied in tandem with the Girardian theory of victimization, in particular, as applied to the biblical story of Job, Habryka's death restores peace to a community fraught with discord, leading in turn to his deification by the persecutors, a mechanistic process favoured by totalitarian systems in times of crisis.

Keywords:

scapegoating, victimage, Kazimierz Kutz, René Girard

Abstrakt

Trzecia część legendarnej *Trylogii śląskiej* w reżyserii Kazimierza Kutza, *Paciorki jednego różańca*, jest kroniką burzenia nie tylko historycznej architektury Giszowca (Katowice), ale także tragicznego upadku głównego bohatera filmu, emerytowanego górnika i przodownika

Informacja o artykule / Article information

Orzymano (Received): 16.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 30.12.2023

pracy, Karola Habryki. Poniższy artykuł analizuje jego status jako *nie-mitycznego ale nie-czystego* kozła ofiarnego, a zatem ofiary zbiorowych, a zarazem skutecznych, prześladowań ze strony reżimu komunistycznego w Polsce. W świetle girardowskiej teorii wiktylizacji, zwłaszcza w odniesieniu do biblijnej opowieści o Hiobie, śmierć Habryki przywraca pokój w społeczności pełnej niezgody, co prowadzi z kolei do jego deifikacji przez samych prześladowców, w mechanistycznym procesie preferowanym przez systemy totalitarne w czasach kryzysu.

Słowa kluczowe:

koziół ofiarny, wiktylizacja, Kazimierz Kutz, René Girard

I survived the death of my father, feeling somewhat guilty.
In trying to make him happy, I killed him.

Kazimierz Kutz¹

In common with other totalitarian regimes, Communist Poland proliferated with episodes of baseless accusations and show trials, intrasocietal strife, violence and scapegoating; the victims ranged from political opponents to those ordinary citizens whose individual desires, deep-seated values and traditions were eclipsed by the collective prerogative, thereby paving the way for a liberatory social progress. In this dystopian universe, neighbours denounced neighbours while families turned against each other, either for self-serving or, less commonly, ideological reasons. Personal freedoms were likewise subsumed in the hopes of crafting a socialist unity, exemplified by one of the Communist Party's more memorable slogans, *Everything for YOU, YOU for Everyone* (*Wszystko dla CIEBIE, TY dla Wszystkich*). Director Kazimierz Kutz's third instalment of the *Silesian Trilogy*, *The Beads of One Rosary* (1979), endures as an exemplary micro-study of the Girardian mechanism of scapegoating against the backdrop of the Polish People's Republic during its waning years. The tragic irony which gradually unfolds cannot be underestimated insofar as the narrative serves more fittingly as a harrowing documentary of social behaviour and its ritually conditioned premises than a piece of moral or psychological drama, however brilliant. A journalist and Kutz biographer, Aleksandra Klich, poignantly notes that the film portrays the systematic "devastation wrought by socialism: the erosion of tiny homelands, the uprooting of people, the destruction of traditions and the fracture of families".² The viewer is compelled to witness the headstrong (but endearing)

¹ A. Klich, *Cały ten Kutz: biografia niepokorna*, Kraków 2019, p. 191.

² Ibidem, p. 196

retired coal miner lose, one by one, his community, friends, family, and lastly, his house — a powerful symbol of the long-established traditions of Upper Silesia, pitted against the Communist behemoth, bearing gifts and promises of a better life in brand new apartment complexes. The story is nothing short of an autobiographical repetition (Kutz's father died shortly after moving to a new flat at the instigation of his family) and foreshadowing (the lead actor, Augustyn Halotta, suffered a similar fate to that of his character after having relocated to “modern” lodgings). Kutz adroitly chronicles the carefully planned razing of, what one reviewer would term, the protagonist's symbolic redoubt, ultimately necessitating his death as well as, by extension, the rapid demise of the Silesian way of life.³ And thus, this little-known masterpiece deserves a closer examination, one which explores how Karol Habryka, once a respected and idolized pillar of the community, turns into a victim of his people in the role of a successful scapegoat, only to be once again perversely deified by the persecutors themselves.

The Scapegoat Mechanism

The work of the Franco-American literary critic and anthropologist, René Girard has revolutionized the social sciences with the introduction of mimetic theory, which posited that human desire is imitated or copied from others, therefore negating the myth or *mensonge romantique* of the autonomous self. Objects which we desire can become obsessions, but only because the other likewise values them, a situation which may potentially escalate into mimetic rivalry, that is, an antagonism between the subject and the mediator of desire. Whereas positive mimesis can be observed in learning processes and indeed remains a fundamental aspect of social intercourse, Girard focuses primarily on the nefarious aspects of imitation in literature and myth, which risk engendering not only envy and interpersonal conflict, but may also escalate into large-scale, internecine violence among social groups or even nations. On the basis of his incisive analyses of literary masterpieces of the Western canon, Girard shows how, akin to other antagonistic behaviours, violence is imitated, producing a spiral-effect, whereby the dynamic transforms into a Hobbesian crisis of “one against all.” This mimesis of the crowd produces doubles (in a so-called crisis of difference). Those who imitate one another then unite into a single-minded entity in search of an outlet through which to rid the collective's pent-up frustration and aggression. The object of desire

³ K. Mętrak, *Reduta Habryki: recenzja filmu Paciorki jednego różańca*, reż. Kazimierz Kutz, *Polska* 1979, “Kino” 1980, vol. 176, p. 16.

disappears from view, often forgotten about by the persecutors who then concentrate on the lethal act of persecution. Girard explains:

The most (or rather the only) effective form of reconciliation – that would stop this crisis, and save the community from total self-destruction – is the convergence of all collective anger and rage towards a random victim, a scapegoat, designated by mimetism itself, and unanimously adopted as such. In the frenzy of the mimetic violence of the mob, a focal point suddenly appears, in the shape of the culprit who is thought to be the cause of the disorder and the one who brought the crisis into the community. He is singled out and unanimously killed by the community. (...) The killing of the scapegoat ends the crisis, since the transference against it is unanimous.⁴

Scapegoating is thus a psychosocial process of collective violence aimed at an arbitrarily chosen and avowedly guilty victim. Invariably, the relentless search for a surrogate victim is further exacerbated by natural or man-made catastrophes such as famine, war, or pestilence, as exemplified by the Oedipus myth. Accusations against the scapegoat abound even to the point where the victim himself believes in his fault. Girard further explains that rituals evolved throughout the history of religions, oftentimes ending the necessity of real human victims based on the archaic myths or narratives of “founding murders,” which succeeded in obfuscating the sanguinary origins of human culture. Myths attempt to justify the violence, but likewise turn the sacrificial victim into a sacralised being, preserved in the oral or written tradition for having essentially delivered the community from self-annihilation.

Although the mechanism of scapegoating débuts in Kenneth Burke’s *Permanence and Change* (1935), and reappears sporadically in his subsequent books, Girard considerably expands its theoretical foundations in order to demonstrate a bifurcation or major categorization of scapegoat victims, i.e. the mythical and non-mythical. The former category consists of a nonconscious, authorial masking of the true nature of the crime taking place where the participation of the crowd is not only sanctioned, but obligatory, and therefore the violence enacted against the victim(s) appears wholly rationalized. As a text of persecution, Guillaume de Machaut’s medieval account of the victimization of the Jews, blamed for having poisoned the wells amidst the lethal harvest of the Black Death, offers the case and point that the Jewish community constitutes “scapegoats of the text,” depicted as

⁴ R. Girard, J.C. de Castro Rocha, P. Antonello, *Evolution and Conversion: Dialogues on the Origins of Culture*, London 2017, pp. 64–65.

unilaterally guilty by the persecutors themselves.⁵ No one can doubt their culpability due also to the fact that religious minorities, foreigners, the handicapped, even the wealthy and powerful, bear the signs or marks of alterity, belonging to the community while at the same time, remaining on its fringes. In contrast, non-mythical scapegoats are *in* the text as “the clearly visible theme. (...) The text acknowledges the scapegoat effect which does not control it. Not only is this text no longer a persecution text, but it even reveals the truth of the persecution”.⁶ The Gospels extol the passion and death of Christ, the sacrifice accepted by the scapegoat, the lamb led to the slaughter, who obeys His Father’s will for the salvation of humanity. Several other Old Testament figures are qualified by Girard as non-mythical scapegoats such as Joseph, Abel, and Moses, but it is Christ’s call to non-violence and the crucifixion of the *innocentissimus* which unequivocally un-masks the scapegoat mechanism once and for all, decrystallizes the myth, and represents an outright denunciation of the persecutors. Girard writes: “Each of the Gospel stories reveals a religious origin that must remain hidden if mythology and ritual are to be the result. This origin is based on the unanimous belief in the victim’s guilt, a belief that the Gospels destroy forever”.⁷

Several years after the publication of *The Scapegoat*, in a regrettably lesser-known study, Girard turned his scholarly attention to another biblical figure of the Ketuvim, that of Job, whom he regarded as an “unsuccessful” scapegoat; one who, despite universal approbation as to the equitability of his punishment, on the part of his so-called friends or “comforters” and even his wife, refuses to participate in the process by maintaining his innocence and faithfulness to God. Girard provides keen exegetical insight into explaining Job’s torments and, more importantly, those who torment. The focus changes not towards the source as divine or satanic, though the pious Job has indeed been greatly afflicted by the loss of property and status, the deaths of his children, and physical agony, but towards the human origins of his woes. And yet the most excruciating punishment consists of the opprobrium which is attached to Job: “the fact that he is ostracized and persecuted by the people around him. He has done no harm, yet everyone turns away from him and is dead set against him”.⁸ The dynamic has changed as Job suffers not just physical malediction, but a spiritual and social fall from grace in which the entire community metes out their own version of divine retribution. The extreme psychological

⁵ R. Girard, *The Scapegoat*, transl. by Y. Freccero, Baltimore 1986, p. 119.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, pp. 165–166.

⁸ R. Girard, *Job: The Victim of His People*, Stanford 1987, p. 4.

pressure for a once well-respected member of the community is too much to bear. As Job reflects upon the intentions of the three friends (Eliphaz of Teman, Bildad of Shuah, and Zophar of Naamath) later to be followed by the young Elihu, who attribute the string of misfortunes to Job's own avarice or perhaps to the mistreatment or exploitation of his subordinates. But the punishment, or so Job contends, far outweighs the sins he may have committed.

Girard underscores that the Dialogues of Job's Comforters are a product of mimetism, wherein a once idolized and worshiped member of the community now represents a shattered idol, one who was imitated yet envied, and is now unanimously despised by those around him; their behaviour, then, is "masked by the fierce God of an immemorial tradition".⁹ The friends speak in the name of the whole community, the mimeticized crowd or *vox populi, vox dei*, in rendering Job a pariah, a scapegoat whose persecution will, in the final account, benefit everyone and restore harmony. Moreover, it is they who will oversee the carrying out of the victimary mechanism to ensure its purgative effects, a veritable Aristotelian catharsis which will hopefully take place: "The undeserved suffering and downfall of a victim contributes to the good behaviour of his fellow-men; it becomes a principle of moral edification, a miraculous tonic for the social body. The *pharmakos* now becomes the *pharmakon*: the surrogate victim is transformed into a marvellous drug, dangerous but, in moderate doses, capable of curing all illnesses".¹⁰ The allusion to the ancient Greek *pharmakos* rite is significant, the concept of which has been the object of study for both Jacques Derrida and Walter Burkert.¹¹ However, for Girard, the scapegoat serves as both a poison and antidote; the unwanted element, though still part of the community, must be killed or expelled in order to restore the "health" of the latter in a therapeutic gesture. In essence, it consists "of whitening the community by blackening the scapegoat".¹² Nonetheless, the violence enacted against Job falls short of ritual murder, instead manifesting itself at the level of discourse with the aim of a spiritual and social death against a victim who cannot, under any circumstances, retaliate against the accusers.

One element remains missing from the victimary puzzle, an essential ingredient for the scapegoat mechanism to be fully efficacious. Girard signals the necessity for the victim himself to admit their guilt, ideally, in a public auto-confession: "The need for a consenting victim

⁹ Ibidem, p. 53.

¹⁰ Ibidem, p. 71.

¹¹ See A. McKenna, *Plato's Pharmacy*, [in:] *Violence and Difference: Girard, Derrida, and Deconstruction*, Champaign 1992, pp. 27-39.

¹² R. Girard, *Job: The Victim of His People*, op.cit, p. 112.

characterizes modern totalitarianism as well as certain religious or para-religious forms of the primitive world. The victims of human sacrifice are always presented as very much in favour of their own immolation, completely convinced of its necessity”.¹³ Job holds steadfast to the end, though tempted, but never yielding to the admonitions of the friends. His dissenting voice and recognition of the nature of the punishment, initiated by Satan, the “false accuser,” halts the sacrificial process, to be followed by a restoration of his prosperity by God in the Epilogue. It is this cognizance of the victimary mechanism, collective hate, and ultimate refusal to accept the verdict of the *turba* which distinguishes Job from other victims of scapegoating.¹⁴ The final stage in the Girardian hypothesis involves the paradoxical deification or semi-deification of the victim which, in the case of Job, consists of his immortalization in the Scriptures as a devout man and a paragon of patience in the face of adversity. But Girard’s analysis moves beyond the “old” theology, traditional exegesis, and the image of the God of myth, in noticing that “The evils due to human agency are the most terrible and must engage our attention more than the evils produced by nature”.¹⁵ Yet as a consequence of the Bible’s influential unmasking of the scapegoat mechanism and mythical cover-ups in the New Testament, modern societies must now strive ever harder, ever more convincingly in their persecution of victims, aided by the unquestionably powerful influence of propaganda.

Locus delicti: Giszowiec

The story of Giszowiec (Ger. *Gieschewald*) can be traced to the manufacturing empire founded by seventeenth-century industrialist Georg von Geische and to its descendant company established under the Prussian partition in the latter half of the nineteenth century (*Bergwerks-gesellschaft Georg von Giesches Erben*), which later became the Giesche Mining Company and one of interwar Poland’s largest coal, lead, and zinc mining ventures. The company eventually passed into the hands of American investors of the Silesian-American Corporation in 1926. Two decades prior, Company Director Anton Uthemann noticed the need to recruit workers from central Germany to man the recently opened mine shaft “Carmer,” which necessitated building new housing on a city-wide scale, for approximately 3,500 residents. Architects (and cousins) Georg and Emil Zillmann based their design of Giszowiec on Port Sunlight’s model

¹³ Ibidem, p. 115.

¹⁴ R. Girard, *Job as Failed Scapegoat*, [in:] *The Voice from the Whirlwind: Interpreting “The Book of Job”*, ed. by L.G. Perdue, W.C. Gilpin, Nashville 1992, p. 202.

¹⁵ Ibidem, p. 204.

industrial housing, which in turn had been inspired by Ebenezer Howard's acclaimed garden city movement. The result was a sprawling residential settlement complete with two schools, a laundry, a Gasthaus, a theatre, and multiple recreational facilities, with the majority of houses designed for one to two families, each with a garden to accommodate mining families who hailed from the countryside and frequently raised small livestock. In summarizing Uthemann's success, one German journalist and travelogueur of the era offered the following unmitigated praise:

Gieschewald is the entrance to paradise. (...) Millions of city dwellers would be happy if they could live in similar, small, two-family houses. Each family has their own separate entrance to the house, their own manicured garden, and within the colony there are, separated from each other by large open spaces so that everyone has plenty of light and air: a bazaar, administration buildings, playgrounds and exercise areas and all of those located in a beautiful, mixed coniferous-deciduous woodland. This worker's colony has become a local destination for sightseeing and is proof of what can be achieved with the right amount of resources.¹⁶

Following WWI, Giszowiec became part of the Second Polish Republic, causing an exodus of the German miners, who were subsequently replaced with a mostly local populace from the environs of Katowice. Six English-style villas and an adjacent golf course were constructed for the freshly arrived American officials and their families. This idyllic settlement and its nearby urban sister, Nikiszowiec, grew commensurately with the exigencies of the mine. However, in the aftermath of WWII, production succumbed to complete nationalization under the stringent watch of the Communist authorities, who shunned foreign capital, viewed Giszowiec's architecture as a relic of Poland's capitalist past, and immediately set about rechristening all traces of German hegemony. Moreover, the post-war years saw increased levels of coal extraction and the opening of another mine shaft, "Staszic," in 1959. The shortage of permanent workers' accommodation prompted the Department of Construction, Urban Planning, and Architecture in Katowice to adopt a resolution in 1969 regarding the "successive demolition of Giszowiec's buildings and the construction of 'high-density structures' in their place".¹⁷ The aim, just as it had been nearly four decades ago, was to increase the number of and improve workers' lodgings; this time, however, at the cost of pulling down supposedly dilapidated homes in favour of single-family apartments in modern high-rises in the name of a socialist paradise of "prosperity".¹⁸ Quite expectedly,

¹⁶ A.O. Klaußmann, *Oberschlesien Vor 55 Jahren Und Wie Ich Es Wiedersand*, Berlin 1911, pp. 312–313.

¹⁷ J. Tofiliska, *Giszowiec: monografia historyczna*, Katowice 2016, p. 141.

¹⁸ I. Copik, *Ostatni bastion śląskości? Repetycje z twórczości Kazimierza Kutza (wokół filmu Paciorki Jednego Różańca)*, "Studia Śląskie" 2019, vol. 84, p. 95.

no one bothered to consult with the workers themselves, many of whom were second or third-generation residents. Among miners' families, tradition dictated that male children follow in their fathers' footsteps, often working in the same mine and living under the same roof, thereby ensuring the continuity of home ownership, while preserving a distinctly local cultural legacy.

What followed, based on archival images and Kutz's on-site photography, was nothing short of an apocalyptic vision of half-demolished buildings and furniture burning in the streets, where tearful, disconsolate residents are more or less willingly cajoled into vacating their homes while bulldozers wait patiently for the order to finish the job in scenes reminiscent of the Okies' plight in *The Grapes of Wrath* (Fot. 1). As Joanna Tofiliska notes, "It is not difficult to imagine that for many, especially the older inhabitants of Giszowiec, who had been living in houses surrounded by gardens, moving to a ten-story block of flats with several dozen small apartments was a real tragedy. Not everyone was able to find their bearings in a new reality".¹⁹ In part inspired by Albin Siekierski's novella entitled *This House is No Longer Here* (*Tego domu już nie ma*) and haunted by the memory of his father's death due to 'nostalgia,' Kazimierz Kutz set pen to paper, writing the script for what would become the third and final film of the Silesian Triptych during a stay in Hamburg. But unlike the previous two films, *Salt of the Black Earth* (*Sól Ziemi Czarnej*, 1970) and *Pearl in the Crown* (*Perła w Koronie*, 1972), *The Beads of One Rosary* does not directly draw from the written historical narrative of Upper Silesia (largely neglected by historians up to that point). Rather, it features perspicacious history-in-the-making, with Kutz as the ultimate annalist, bypassing any unnecessary moralizing. In doing so, he sought to disseminate to a wider audience the deeply rooted "regional hierarchy of values," the ethnolect, and the traditions of Upper Silesia in response to a very real threat of cultural homogenization.

The visceral authenticity of each episode of the Trilogy can likewise be attributed to the fact that Kutz was galvanized by a wealth of personal experiences and a remarkable familial mythology, coupled with the onus of bringing the public a revitalized image of a region rich in martyrologies, an unpopular subject during the short-lived "bigos" socialism of the 1970's and its disastrous economic aftermath. The landscape of Silesia and its people, having witnessed three Uprisings and the Nazi occupation, underwent a henceforth unrecognizable transformation which uprooted the amassed socio-cultural history, the folklore and the local traditions of countless generations, a process

¹⁹ Ibidem, p. 142.

compared by one author to an “existential shock”.²⁰ When the question of casting the role of Habryka arose, Kutz without hesitation pointed to Augustyn Halotta, an amateur actor, writer, and himself a retired coal miner from the nearby Bogucice, whose house, at the start of production, was slated to be demolished. Fiction became a tragic reality when Halotta died a few months after production, echoing the fate of his character, having likewise been relocated to a new apartment complex. The film historian and publicist Jan Lewandowski justly contends that *Beads* is, simply put, a film “about the twilight of the old Upper Silesia (...)”.²¹ But there is more to Habryka’s obstinacy amidst the chaos. Like Job, he defiantly refuses to participate in his own persecution; unlike Job, he falters, becoming yet another fatality of the victimary mechanism, a ubiquitous phenomenon in a state under the yoke of totalitarian rule.



Fot. 1. Juxtaposition of the new and old; this still was taken during the filming of *The Beads of One Rosary*, during the systematic razing of Giszowiec’s historic architecture. Kutz intentionally planned the filming according to the demolition work schedule so as to give a sense of immanence and authenticity to each scene²²

²⁰ I. Copik, op. cit., p. 96.

²¹ J.F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Katowice 2004, p. 60

²² Ibidem, p. 58.

Karol “Karlik” Habryka awakens to a seemingly tranquil summer day with the old and newly-constructed mine shafts visible above the treetops in the distance. The bedroom is shown with its late nineteenth century eclectic heirloom furniture, two oleographs of Jesus and the Virgin Mary displayed on the wall, in addition to a brief closeup of a red and white sash crowned by a crucifix, displaying a colourful mosaic of a dozen medals and badges: the Order of Polonia Restituta Commander’s neck badge, the Order of the Banner of Labour (First and Second Class), the military Cross of Valor awarded for courage on the battlefield, and figuring prominently, the Silesian Uprising Cross. The idyllic morning is quickly interrupted when, upon leaving the house, Habryka rests among the blossoming apple trees only to be deafened by the sound of bulldozers a few yards away. Two doors down, a middle-aged couple have haphazardly arranged a pile of furniture and decades of accumulated bric-a-brac in front of their now empty house, setting it aflame. The wife reproaches her husband for having added her prized rake – inherited from her mother – to the smouldering heap, to which he replies in an agitated tone: “What the hell will you need a rake for in the prefab? [*betoniak*]” (Kutz, *Beads*).

Habryka scurries into the outhouse when he notices a white Syrena park in front of his house and three suited gentlemen, carrying documents with a pair of keys enclosed, coming to finalize the couple’s housing allocation process. Later, Karlik’s buxom wife excitedly begins to list off the tempting new amenities which await them – indoor plumbing, gas, even an elevator – yet Habryka has had a last-minute change of heart, as the impassioned monologue with his younger son, Antek, over a beer, elucidates: “It can’t be like this... I’ve been living here for fifty years in this place (...) the Kaiser, two World Wars, three Uprisings, unemployment, strikes famous the world over, Hitler, repeated degradations (...). I won’t move to that cement drawer in my old age!” The dutiful son listens intently and tacitly accepts his father’s position, but that evening, his wife attempts to dismiss the situation, referring to Habryka’s abode as a “doghouse.” Antek defends Karlik by stating that the couple have a moral obligation toward their elderly parents: “We’re all beads of the same rosary.” Attired in the traditional miner’s uniform or *bergmũńok* and decorated with all its accoutrements, Karlik proudly returns the shredded documents and keys to the secretariat. In response, Director Malczewski immediately sends for Antek (employed at the mine as an engineer), questioning the reversal of his father’s decision and citing a possible “infantilization” that comes with old age. He does, in traditional Communist idealogue terms using the majestic plural, laud the elder Habryka’s achievements as a truly exemplary figure, a “Labour Hero” from years past, second only to Wincenty Pstrowski, who had even been accorded

the honour of posing next to the former Chairman of the Polish Council of State, General Aleksander Zawadzki, in one photograph. In an ironic twist, the apparatchik of the workers council, which Karlik helped set up, turns against him, explaining, in typical doublespeak fashion, that his obstinacy can only be classified, as asocial and therefore, against the common good. These arguments do nothing to persuade Antek, who cannot bring himself to abandon his father in the act of “keeping the faith,” despite the potentially grave repercussions, both work-related and domestic, again accenting the Upper Silesian ethos of the unbreakable family bond and adherence to tradition.

Undeterred, Malczewski sends Karlik’s first born son, Jerzy, a personal friend who coincidentally also holds a directorship in a different mine, to discuss the situation at the family home. Jerzy shrewdly approaches the subject, by mentioning the social consequences of Habryka’s decision not to relocate, instead delaying the construction of the new apartment block: “Have you thought about what the others will say? That the Habrykas want to found a private museum at the government’s expense. (...) If they find out, you’ll have everyone against you. They’ll curse you then stone you.” Habryka retorts, “People always lie! (...) When I was breaking records, they used to say I was being paid by the Russians.” Habryka occupies a prominent place within the mining community and holds undisputed respect, evidenced by the sheer number of awards for labour and further strengthened by the professional successes of both sons. Owing precisely to that fact and akin to Job, he risks becoming the target of the envious crowd who vie for comparable recognition if not adoration, something Habryka’s more than discernible weariness of people testifies to. As the second, unsuccessful “friend,” Jerzy grows increasingly impatient and argues that Antek has become the target of scorn at the mine on account of Karlik’s behaviour. The latter retorts: “You wanna scare me, but I’m not afraid of anyone, because I know better,” thereby forswearing Jerzy, the less favoured of the two sons. On the way back, he notices Zosia and together they drive away, presumably to conspire against Karlik.

The pressure begins to escalate, and a series of troubling events occurs at the hands of the mimetically charged community. Leszek returns home with a bloodied face for having defended his grandfather during a fight at school, which prompts Zosia to directly accuse her father-in-law. She then moves out to their previously allocated three-bedroom flat and, in doing so, forces Antek to make an impossible choice between his wife and his father. A premonitory brick is thrown that shatters a window, and finally, the beloved family pet rabbit Maciuś is found dead. Leszek jocosely relays to his grandfather what “those from the new apartments are saying,” that he has been “possessed by the devil.” Hitherto obedient to her husband’s will, the

family matriarch can no longer bear to watch the rapid disintegration of relations. A deeply religious woman, she blames their familial misfortune on Karlik's "blasphemy, thickness" and most saliently, his unrepentant atheism ("You antichrist!"), going so far as to request a Mass at the local parish church for his intention. To be sure, the characterization appears to be unusual, particularly among the working classes in a staunchly Catholic enclave.²³ But it is Habryka's atypicality, a mark of *difference* (the *signe victimaire*), which only serves to reinforce his status of scapegoat as someone who both belongs to and yet occupies a place on the fringes of the community.



Fot. 2. Dialogue between Malczewski and Habryka. The image of the suffering Christ looms in the background

Habryka remains unswayed by the litany of protestations, warnings from former neighbours, and threats which prompts Director Malczewski to personally invigilate the scapegoat and elicit an auto-confession. The dialogue commences in a somewhat patronizing tone, with Malczewski paraphrasing the "smart man with a beard"

²³ J.F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, op. cit., p. 65.

who claimed that the right to freedom did not permit doing harm to others. His reasoning rests on the fact that several dozen mining families have waited years for their housing allocation and any external impediment whatsoever must be equated to a crime against social progress. Habryka's fiery response is immediate, "You are the ones taking away our freedom, like a pig its trough... My only fault is that I won't let you take that away. Because I know what my freedom is." At this point, a desperate Malczewski directly accuses Habryka of anarchism: "You're a person who places their interests above the social needs of other people."

As in the Book of Job, the dialogues and the chain of interlocutors — Zosia, Jerzy, and Malczewski — render explicit the united voice of the crowd who seeks to topple an idol turned rival, the *skandalon* or destruction of a once revered individual and now the object of everyone's ire. Exhausted and defeated by the final and most powerful friend, Habryka impudently shows Malczewski the door before himself collapsing on the bed and muttering the words of the vanquished, "It doesn't matter anymore." Nonetheless, the lack of a confession satisfies no one and the persecutory horde headed by Malczewski must obtain the scapegoat's acquiescence at all costs and without coercion, for any other confession would be seen as worthless.

It is worth noting that one of the Director's sycophants had earlier claimed that the mine reserved the right to evict the family at any time. The strategy now transforms in a complete about-face, from accusation to outright flattery. During an emergency, last-ditch meeting with the Directorship, all the mine's notables gather to hear Malczewski's speech outlining an offer Habryka cannot possibly refuse: "the situation is known to all, difficult, but not so difficult that it cannot be solved, for there is no such thing as a catch-22." The mine has generously decided to gift a modern, one-family house for the anarchist and his wife. In the Director's own words, Habryka is once again the object of veneration, "an incredible man, a great miner, a true example worthy of emulation," deserving more comfortable accommodation than the others. *Image One* pictures the motorcade and throng of officials approaching to deliver the 'good news' to a napping Habryka, who, awakened by their arrival, arises and comments with a sarcastic grin, "I don't have that many shot glasses at home now." The screenplay describes the scene: "They giggled. He personally went to the gate and opened it for the guests. Everyone shook his hand and bowed their heads low".²⁴ With these actions, an indirect but acceptable admission on behalf of the scapegoat, coupled with the guests' affirmation has

²⁴ K. Kutz, *Scenariusze Śląskie*, Katowice 1995, p. 156.

sealed Habryka's fate. One evening not long after, a chicken is symbolically beheaded and the family, now reconciled and gathered together, partake in a convivial last supper in the kitchen.



Fot. 3. Mourners crowd to pay their respects to the deceased, lying in state in the mine's great hall

Following in the footsteps of their neighbours just days before, the Habryka's proceed to light a bonfire with unnecessary furnishings while the whole family and friends eagerly help – “like ants around a threatened anthill” – to load the moving truck with the rest of the couple's belongings.²⁵ The scene transitions to the house on the outskirts of the city, with its bare, soulless white walls, the latest but totally superfluous amenities, and an almost tangible loneliness among the largely unused luxury. Neighbors and family no longer visit, familiar faces are nowhere to be found. The accidental shattering of a porcelain plate, in the words of Karlik's wife, supposedly portends luck. One evening, Karlik falls asleep to the hauntingly sweet echoes of her singing a folk melody. He dies during the night. The pageantry of the funeral with its raised catafalque in front of an illuminated painting of the patroness of coal miners, St. Barbara, constitutes nothing short

²⁵ Ibidem, p. 157.

of a grotesque ritual, a parody of religion (Fot. 3). Congregating in the great hall of the “Wilson” Mine, the persecutors-turned-mourners circle their victim while Antek, Jerzy, Zosia, and Leszek sit beside the revolving tumult and look on at the impressive red-draped coffin, their backs turned to the camera. After the viewing of the body, ten brass orchestras, a guard of honour, and a youth group, carrying all thirty-two of Habryka’s medals and decorations on red pillows, lead the lengthy funeral procession to the cemetery; present are the “minister, deputy ministers, directors, friends, former neighbours, all of the miners and their families, schools, and officials”.²⁶ The scenes are captured from a birds-eye view, which highlights the grandeur of the occasion, while the doleful music of Wojciech Kilar accompanies the march. Habryka’s friends are shown gathered by the graveside, their faces unconvincing in their display of grief. The final, emotional sequence follows Habryka’s faithful dog, Tekla, running through the labyrinth of headstones to find a mountain of flowers and wreaths atop his master’s freshly dug grave.

Initially, the film’s limited release in 1980 garnered controversy among the PZPR leadership, notably, Zdzisław Grudzień, the Party Secretary in Katowice. If the anecdote is to be believed, his wife wept after the screening, thereby convincing him not to have *Beads* deemed reactionary and shelved away forever. The film then went on to win numerous awards, in Portugal, Karlovy Vary, and most prestigiously, earning Kutz the Golden Lions Prize at the Gdańsk Film Festival. It may even have precipitated the downfall of both Grudzień and Edward Gierek’s government that same year by serving as a rallying cry for workers’ protests and the birth of the Solidarity movement, coinciding with the signing of the Gdańsk Agreement in August. Lech Wałęsa later sent Kutz a congratulatory note on the film’s international success.²⁷ In 1976, the one dissenting voice against the bulldozing of Giszowiec’s historic quarter was a PZPR member and conservation officer, Adam Kudła. His appeals landed on deaf ears when placed against the business interests of the “Staszic” Mine, in addition to infuriating Grudzień, who ultimately suspended Kudła for two years. Throughout the 1980’s and in response to increased public outcry, numerous buildings were successively added to the National Registry of Historic Monuments, with the final registration completed in 1987, tallying approximately one-third of the settlement’s pre-war architecture. The list includes the fictional Habryka house which stands today, in the shadow of

²⁶ Ibidem, p. 165.

²⁷ A. Klich, *Cały ten Kutz: biografia niepokorna*, Kraków 2019, pp. 195–196.

towering apartment blocks, whose occupants would themselves later fall victim to massive layoffs as a result of mine closures.

It must be assumed that the death of the scapegoat restored the desired status quo: construction resumes according to plan, Zosia can now settle with Antek and Leszek in their new apartment, and Jerzy no longer feels any embarrassment due to Karlik's "antisocial" behaviour, which could have threatened his lofty career ambitions. Lastly, the families promised a housing allocation by the mine can rest assured that the situation had not changed. In a word, the community has been "emptied of its poisons, liberated and reconciled within itself," in the aftermath of the scapegoat's demise.²⁸ Social relationships have improved considerably as the scenes at the supper table or the unified crowd gathered around the coffin illustrate. But the accounts of Job and Habryka do differ on several fronts, most ostensibly regarding their level of innocence (or assumed guilt) and the resolution of the sacrificial crisis. Whereas Job did not merit the inordinate suffering permitted by God, protesting the injustice of each of the friend's verdicts in turn, Karlik's bold resistance stems from a personal conviction, that is, a strict espousal to the traditions which define the Upper Silesian way of life contra the existential threat of their obliteration by the powers that be. If the critics are right, his motivation is a defensive one. It becomes clear, then, that both scapegoats belong to two separate categories.

In a private conversation with Girard, Laura Barge proposed a further theoretical splitting of the categories of mythical and non-mythical scapegoats. Each episode of scapegoating entails investigating the exact sociocultural conditions which give recourse to the victimary mechanism: "Only by understanding the characteristics and status of a given scapegoat can we gain insight into the cultural circumstances that have created such a victim".²⁹ By basing the aforementioned fundamental categorizations on his decoding of Greek tragedy and biblical narratives, Girard knowingly prioritizes certain texts over others, noting the importance of literary masterpieces (considering the hypermimeticism of the authors) as revelatory, namely, regarding the crushing, potentially lethal, consequences of mimetic desire and rivalry which risk snowballing into a full-blown sacrificial crisis. Barge observes in her study of literature of the American South, "Most scapegoat figures in modern literature inhabit a middle ground (...)" and therefore do not fit neatly into either category.³⁰ Several factors come into play,

²⁸ R. Girard, *The Scapegoat*, op. cit, p. 42

²⁹ L. Barge, *René Girard's Categories of Scapegoats and Literature of the South*, "Christianity and Literature" 2001, vol. 50, no. 2, p. 250.

³⁰ *Ibidem*, p. 251.

ranging from the authorial stance and decision to present the scapegoat as a victim, to the victim's degree of willingness to participate in the mechanism, and finally, the cognizance of the scapegoat as to their role in the process. Among the four categories described by Barge, Karlik is portrayed as a non-mythical but not a pure scapegoat figure, characterized by the following qualities:

His innocence or freedom from guilt consists primarily (and perhaps exclusively) of his adamant, even rebellious, refusal to participate in or acquiesce to victimization. (...) Furthermore, this third figure's position in the role of scapegoat is often anything but a chosen sacrificial behaviour. This type is far more locked into the personal and individual circumstances of life than the purely mythical scapegoat is. In fact, the "persecution" he endures is most often grounded in his own needs. Although this recalcitrant scapegoat's sacrifice may make for a better society in some way, the victim is following his own agenda: he is not one who is "prepared to die for the people" but rather to escape, at almost any cost, from the victimizing circumstances of his own experience.³¹

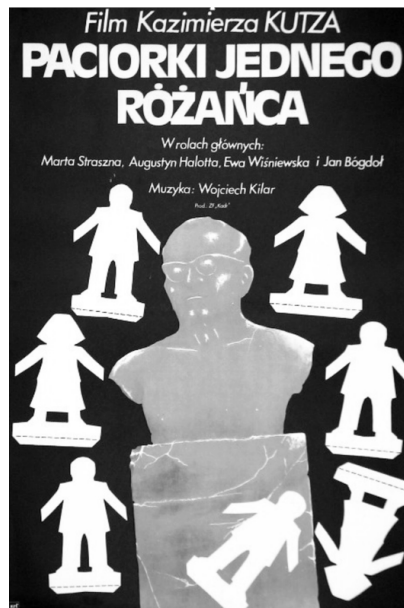
Film historians, critics, and audiences have for decades sympathized with the protagonist as well as his noble campaign to preserve the remnants of a vanishing world. Habryka's initial turnaround occurs as he observes first-hand the emotional toll of leaving one's little *Heimat* without protest. The grandiose vision is revealed in the dialogue with Jerzy, during which Karlik details his dream of creating a "private museum" among the apartment blocks for the benefit of future generations. Its specious naivety, however, reveals an imaginative compromise; on the one hand, the house would stand as a time capsule, on the other, he would be allowed to stay and eventually bequeath the house to his descendants. Habryka's agenda calls for rescuing not just the four walls of the house, but also, and perhaps more pressingly, that which it represents — "a sense of stability, security, a feeling of certainty, finally the knowledge that you are not alone in life, that there is family, relatives, loved ones, but also your own familiar space (...)".³² For that reason, Habryka's struggle against the totalitarian machine has ensured his place among the pantheon of cultural heroes, those who refuse to fall victim and instead speak out in the face of injustice, however selfish his motives may appear at first glance. The latter is precisely what the persecutors believe, what their propaganda declares, and what they would want us to take as truth, that is, that the guilt of the victim lies with him and him alone, for no

³¹ Ibidem, pp. 259–260.

³² D. Simonides, *Paciorki śląskiego różańca: historyczno-kulturowe zaplecze śląskich filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko: o twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, ed. by A. Gwóźdź, Katowice 2000, p. 91.

ulterior motive could explain Habryka's stubbornness when confronted with the needs of the collective.

It has become increasingly difficult for politicians, religious or civic leaders and their kind to mask the persecution of scapegoats with a veil of myth indefinitely and convincingly, despite the widespread usage of the term in the media. If even the wife of a Communist official sheds a tear over the victim of her husband's "good work," then we live in a post-sacrificial age when the primitive rituals of long ago no longer function as adequately as in pagan cultures. Writing in the 1980's, Girard maintained that modern totalitarian societies had destroyed the belief in the impartiality of the justice system and created the "infallible truth" anew, "precariously and temporarily" re-establishing institutional transcendence through the scapegoat mechanism.³³ Habryka, unlike Job, is a *successful* scapegoat victim, one of the multitude sacrificed in the totalitarian drive towards egalitarian perfection. Habryka attains a cult status as the result of a categorical apotheosis stemming from his purifying sacrifice, which managed to bring about an ephemeral peace to a community whose façade of homogeneity was already crumbling.



Fot. 4. J. Erol, Movie Poster from *The Beads of One Rosary*, directed by Kazimierz Kutz (1979)

³³ R. Girard, *Job: The Victim of His People*, London 1987. pp. 115–117.

His dissenting voice represented just one crack in the failing system already in its death throes, whose citizens looked on ever more enviously at the democratic and prosperous West.

References

- Barge L., *René Girard's Categories of Scapegoats and Literature of the South*, "Christianity and Literature" 2001, vol. 50, no. 2, pp. 247-268.
- Copik I., *Ostatni bastion śląskości? Repetycje z twórczości Kazimierza Kutza (wokół filmu Paciorki Jednego Różańca)*, "Studia Śląskie" 2019, vol. 84, pp. 91-103.
- Girard R., *Job as Failed Scapegoat*, [in:] *The Voice from the Whirlwind: Interpreting "The Book of Job"*, ed. by L.G. Perdue, W.C. Gilpin, Nashville 1992, pp. 185-207.
- Girard R., *Job: The Victim of His People*, Stanford 1987.
- Girard R., *The Scapegoat*, transl. by Y. Freccero, Baltimore 1986.
- Girard R., Rocha J.C. de Castro, Antonello P., *Evolution and Conversion: Dialogues on the Origins of Culture*, London 2017.
- Klaußmann A.O., *Oberschlesien Vor 55 Jahren Und Wie Ich Es Wiedersand*, Berlin 1911.
- Klich A., *Cały ten Kutz: biografia niepokorna*, Kraków 2019.
- Kutz K., (director), *Paciorki jednego różańca* [film], 1979.
- Kutz K., *Scenariusze śląskie*, Katowice 1995.
- Lewandowski J.F., *Historia Śląska według Kutza*, Katowice 2004.
- McKenna, *Plato's Pharmacy*, [in:] *Violence and Difference: Girard, Derrida, and Deconstruction*, Champaign 1992, pp. 27-39.
- Mętrak K., *Reduta Habryki: recenzja filmu Paciorki jednego różańca*, reż. Kazimierz Kutz, *Polska* 1979, "Kino" 1980, vol. 176, pp. 13-16.
- Simonides D., *Paciorki śląskiego różańca: historyczno-kulturowe zaplecze śląskich filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko: o twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, ed. by A. Gwóźdź, Katowice 2000, pp. 68-97.
- Tofilska J., *Giszowiec: monografia historyczna*, Katowice 2016.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 3, p. 47–67

DOI: 10.55225/hcs.554

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Karolina Pasiut

Jagiellonian University in Kraków

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-1490-2860>

karolina.pasiut@alumni.uj.edu.pl / k.pasiut@onet.pl

The Moomins, quest and pilgrimage — elements of medieval chivalric romance and Old English elegiac poetry as motives in *Moominpappa at Sea*

Muminki, wyprawa i pielgrzymka — elementy średniowiecznego romansu rycerskiego i staroangielskiej poezji elegijnej jako motywy w książce *Tatuś Muminka i morze*

Abstract

Whilst the Moomin family sails away to a deserted island, Tove Jansson transforms their sea voyage into a metaphorical journey from the safe space of Moominvalley into the mercy of the sea, transcending the bodily experience of moving away into metaphysical changes in them. The motives of the transitional processes resemble themes and settings of a medieval chivalric romance and Old English elegiac poetry. The paper aims to present and analyze how Moominpappa, Moominmamma and Moomintroll, as depicted in the novel *Moominpappa at Sea*, 1965, assume the roles characteristic of the literary tradition of the medieval and Anglo-Saxon ancient narratives so that the perspective on the text may go beyond its usual scope and facilitate new reading. Thus, the reader follows questing

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 29.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 31.01.2024

knights, sometimes knights-errant, pious pilgrims and ancient heroic warriors transferred into the twenty-century Finnish novel where the characters strive to better themselves.

Keywords:

Moominpappa at sea, chivalric romances, Old-English poetry, lighthouse, deserted island, family

Abstrakt

Kiedy Tatuś Muminka wraz z rodziną wyrusza w morską podróż, ich przygoda przekształca się w metaforyczną przeprawę z bezpiecznej Doliny Muminków na bezludną wyspę, gdzie dotychczasowe życie rodziny ulega zmianie. Latarnia morska staje się tymczasowym domem dla małych trolli, które w żaden sposób nie mogą odnaleźć się pośród wszechobecnego morza, dzikiej przyrody i czyhających niebezpieczeństw. Jest to też pretekst do pokazania, jak poszczególni bohaterowie rodziny Muminków przechodzą transformacje przypominające te ze średniowiecznych romansów rycerskich oraz elegii staroangielskich. Przedostania powieść Tove Jansson z 1965 roku, *Tatuś Muminka i morze*, jest kontynuacją książek przeznaczonych dla dzieci, ale tym razem adresowana jest dla dorosłych: dzięki analogiom do poprzednich epok, Muminki przyjmują role antycznych wędrowców, niestrudzonych żeglarzy, dzielnych, a czasem błędnych, rycerzy oraz pielgrzymów pełnych czci. Te literackie odwołania pomagają w zrozumieniu powagi ich przemiany w nowe, lepsze stworzenia. Artykuł podejmuje próbę pokazania podstaw przeprowadzenia proponowanych analogii, a także otwiera na nowe możliwości odczytywania tekstu.

Słowa kluczowe:

Tatuś Muminka i morze, romanse średniowieczne, poezja staroangielska, latarnia morska, bezludna wyspa, rodzina

Introduction, the aim of the paper

When the Moomins leave the safe seclusion of Moominvalley, as presented in *Moominpappa at Sea*, they unknowingly start a peculiar journey during which they undergo a sea voyage, a quest and a pilgrimage, which yield their transformations fashioned on the literary motives from the Anglo-Saxon elegiac poetry and medieval chivalric romances. The choices the trolls make, new circumstances they embrace, and changes they undergo in consequence liken their conduct to ancient warriors, medieval knights, knights-errant and pilgrims likewise, who are subjected to very often unfavourable conditions of the world around and thus forced to act, fight, wander, ponder and set off on voyages to alleviate from the fated environment of loneliness and misery depicted in the old English and medieval literature.

The unprecedented correspondence between the medieval chivalric romance, the Old English poems and the twenty-century Moomins novel is not straightforward until the events and experiences displayed in these genres allow for such a proposal. I believe that the

comparative analysis of the three distinct literary types will reveal the underlying patterns governing the behaviour of analogous characters. Therefore, the article aims to present necessary evidence of the plausibility of my premises towards the acknowledged similitude.

Tove Jansson, *Moominpappa at Sea*

The Finnish and Swedish-speaking author of novels, both for children and adults, Tove Jansson, was more than a Moominmamma: she also created short stories, illustrations, graphics, paintings and comic strips, among others. Tove was brought up in the artistic house of the sculptor Victor Jansson and his wife, an illustrator and graphic designer, Signe Hammarsten-Jansson, who gave up her career to provide for the household. Ham (the mother) became the breadwinner, whereas Victor Jansson did not earn money regularly. He was an artist and a war veteran whose war experiences marked the life of the family¹. According to her biographer, Tove cherished a strong relationship with Victor, who influenced her notably with his political views, patriotism², and maybe even her aversion to men³. In the biography, Westin notes that the father admired storms, during which he took the family on sails to skerries or islets where they could feel the weather⁴: the danger, artistic inspirations or sheer appreciation of wild, untamed nature, attracted Victor and left a strong imprint in Tove's imagination; the two quarreled but loved each other. Therefore, as an artist herself, Tove was shaped by the natural world and the sea, working around the themes of love, courage, fears, doom or family matters. After personally witnessing WWII and living through her father's experiences of WWI, she diverted her emotions into an idyllic and nebulous world of fluffy trolls, which brought her consolation during and after the Russian bombing of Finland⁵.

Moominpappa at Sea is the eighth book by Jansson, dedicated to "some father", published in 1965. It is part of the series of novels intended for children but deals with more mature content of the troublesome state and adventurous nature of Moominpappa, whose lost masculinity sets him off on a sea journey to a desolate island, a symbolic sign of fight⁶ where the lighthouse does not work. Tove, who was fascinated with the occupation of a lighthouse keeper, supplied

¹ B. Westin, *Tove Jansson: Mama Muminków: Biografia*, transl. by B. Ratajczak, Warszawa 2020, p. 357.

² Ibidem, p. 126.

³ Ibidem, p. 117.

⁴ Ibidem, p. 168.

⁵ Ibidem, p. 171.

⁶ Ibidem, p. 357.

her library with books about lighthouses and storms⁷, and she dreamt of a place of her own somewhere in the wilderness of the sea: she fulfilled her ambition in 1964 when she purchased the island of Klovharun, Finland, as her private property, and built a summerhouse there. The landscape and memories of Victor as the father figure inspired the novel. The author placed Moominpappa and his wife, Moominmamma, in the focal point, with Moomintroll in the background. Since the youth is not the main character there anymore, and the narrative is set within the sinister atmosphere of the unwelcoming island, the story seems “de-moominized” (“odmuminkowany”)⁸.

Chivalrous knights and ancient heroes

The genre of medieval romance embraces a considerable body of literature spanning a couple of centuries, during which the stories were being modified and shaped into the likings of their audiences, who, due to the orality of the tales, had a substantial impact on its forms, topics, and character. However, some invariable elements of each medieval chivalric romance do not change: knights, challenges, magic, loyalty, and bravery are stable motives in each. Importantly, these stories convey circumstances of departing for adventures to prove one’s worth, facing unexpected events in the course of the action⁹ to test the prowess, very often accompanied by magical objects, marvellous creatures, and supernatural occurrences, thus transferring the plot into the unearthly realms. Such romances are antonyms of the word ‘realism’¹⁰, and indeed, the world of Moomins is likewise associated with the imaginary place where ordinary laws of nature could easily be suspended so that facilitation of the journey where the heroes would develop into “prodigies of courage and endurance”¹¹ should not be rejected.

Exhibiting the aforementioned characteristics, the Middle English chivalric romances focused predominantly on the topics of the Matter of Britain, famously renowned for developing the Arthurian myths, where knights are or strive to attain the highest levels of literary knighthood, following the chivalric code and searching for the Holy Grail, while exploring and in the end glorifying the insular circumstances which would found the mythical past of Britain’s history.

⁷ Ibidem, pp. 356–357.

⁸ Ibidem, p. 349.

⁹ R. Radulescu, *Malory and Fifteenth-Century Political Ideas*, “Arthuriana” 2003, vol. 13, no. 3, p. 39.

¹⁰ H. Cooper, *When Romance Comes True*, [in:] *Boundaries in Medieval Romance*, ed. by N. Cartlidge, Woodbridge 2008, p. 13.

¹¹ J. Finlayson, *The Marvellous in Middle English Romance*, “The Chaucer Review” 1999, vol. 33, no. 4, p. 353.

Cooper highlighted how the Middle English romances differed from the traditional French stories in their distinct “social and ethical priorities”, which meant adventures, devotional duties or ideals to be more practical¹² for people to achieve. The genre was largely popular in different social circles as its themes matched various tastes. It also fulfilled the sometimes desperate need for an idealized vision of the world, a consolation for medieval people exposed to suffering from the disastrous circumstances of the era, e.g. plagues, wars, skirmishes, deadly diseases, poor living conditions or natural calamities, among others. The authors of the romances, with the means of their oratory skills, could not only facilitate common entertaining pastimes or notify about the attainments of the bravest heroes but also encourage to take a particular course of actions, educate on the righteous conduct, or relieve people from their everyday concerns.

This paper’s analysis would benefit from introducing yet another literary group of characters that stem from the Old English tradition: heroes who wandered and roamed the desolate lands and seas, heroic warriors tried by suffering depicted in the poems of *the Seafarer* and *the Wanderer*. The poetry and prose written in the period between the 7th and 11th centuries in Britain recount brave champions of the realm who, after fighting fiercely and slaying the enemies, could cherish their companions and lords’ appreciation and enjoy the conquered riches. Simultaneously, the suffering from failures and losses was equally intense when the champions in the past, left at the mercy of the new circumstances, could only turn into tragic ponderings about the misery of life. Lengthy descriptions, elaborate metaphors, elegiac tone or epic language of the Old English heroic poems preserve the conduct of the brave figures to encourage endurance since only the chosen “comes to everlasting joy among the angels if one performs brave deeds against the devil here on earth”¹³.

The Wanderer and Moominpappa

In an idyllic picture of undisturbed peace at the beginning of the story, the Moomins live according to their usual routine: Moominmamma enjoys her chores, Moomintroll strolls through the valley pondering on the world around him, Little My minds her murky affairs and so the days pass by untroubled. However, when the focus shifts to the main protagonist, the mood changes: Moominpappa shades the atmosphere with his darksome

¹² H. Cooper, *The Lancelot-Grail Cycle in England: Malory and His Predecessors*, [in:] *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, ed. by C. Dover, Woodbridge 2003, p. 148.

¹³ F.S. Holton, *Old English Sea Imagery and the Interpretation of ‘The Seafarer’*, “The Yearbook of English Studies” 1982, vol. 12, p. 217.

thoughts, surrounded by the aura of resignation, stagnation, frustration, and futility since, as the experienced, accomplished head of the family, he only strolls around the household where there is no particular work for him to take up. What for others might be a relief from responsibilities turns into a personal misery for Moominpappa. Even the smallest tasks are deliberately done by others, so he stubbornly insists on completing nonsignificant chores, “Moominpappa went on, sulkily digging in the moss. ‘I shall stand guard over it. I’ll stay here all night if necessary’”¹⁴. Feeling worthless and ignored by the family, in his specific attitude of exaggeration and propensity to overthinking, Moominpappa reminiscences his adventurous past, longing for memories to enliven anew: the nostalgia for his plentiful youth mixed with the sense of neglect in the present, puts him off the stride from the peaceful everyday life and further disqualifies from decision-making processes in the household, “In some families, it’s the father who decides when it’s time to light the lamp”¹⁵, he complains.

His emotional state leads him to conclude that he fails like a man because the position established earlier is irrelevant at present, and threatened by the plateau, he does not know how to stop it from proceeding. The father’s masculinity is wounded likewise. Trapped in the tranquil but enclosed territory of the Moomin house, he is “feeling at a loss. He had no idea what to do with himself because it seemed everything there was to be done had already been done or was being done by somebody else”¹⁶. This current state symbolizes the transitional moment of a literary relocation from Moominpappa back into the experience of an Old English hero, *the Wanderer*, as the father indeed embraces what a man abandoned by his companions, wandering alone bears; “That’s the way it goes, the Shaper mills middle-earth to waste until they stand empty, the giants’ work and ancient, drained of the dreams and joys of its dwellers”¹⁷.

The former warrior, accustomed to glory and rewards in exchange for his efforts, is currently suffering from a capricious outcome of fate, which is misery, doom, and no prospects of alteration. Once a brave fighter, faithfully defending his beloved lord with fellow warriors who shared vicissitudes of fortune, is left alone; everybody is gone now. A sole survivor of the battle, the Wanderer longs for his deceased friends and exploits, lamenting the present lot over the joyful past, desolate and forgotten.

¹⁴ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, transl. by K. Hart, London 2009, p. 6.

¹⁵ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 11.

¹⁶ Ibidem, p. 1.

¹⁷ A. K. Hostetter, *The Wanderer*, <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/the-wanderer/> [access: 28 June 2023].

Moominpappa, who also experienced distant sea voyages in his youth, was always accompanied by loyal comrades, and together, they encountered unforgettable adventures, discovered unknown places, travelled with Hattifatteners, and were lucky enough to escape from dangerous creatures. His past was filled with pictures of greatness, vibrancy, and stimulation. In the natural course of events after reaching adulthood, he has to abandon his exploits and settle down in the peaceful existence in the Moomin Valley. The place brims with the natural riches of its soil. However, Moominpappa starts to despise the veranda porch where he would rather bitterly reminisce about his younger self that is his epitome of freedom, happiness, and most importantly, the sense of affiliation, control and passion, instead of appreciating the current state. Like the Wanderer, the pappa bemoans the lost times, absent friends and great treasures as the rewards for their service; “All gone, the mailed warrior! Lost for good, the pride of princes!”¹⁸.

Neither of the two can reconcile with how the glorious days turned into the present woe. Moominpappa and the *Wanderer* suffer solitary separations caused by either physical, metaphorical or mental barriers; they express pain through “the interrelated powers of memory”¹⁹, which fuel their minds. Even though Moominpappa is surrounded by the closest family living in the safety haven of the Moominhouse, exceeding in everything they need, the urgency for appreciation and acknowledgement, as well as the drive to further discoveries, are strong enough to create the image of isolation from tangible happiness that he decides to break. His crisis, combined with nostalgia and overthinking, turns his perspective into aimlessness, ignorance, and sadness, as if he was lonely and exiled. Since “they took no notice of him, and got on with what they were doing”²⁰ around the household, he feels bitter for not being treated seriously enough. Whereas “the mind thinking intensely of distant things is a powerful motif (...) in *the Wanderer*”²¹, it also corresponds to what haunts Moominpappa, they are both “in the grip of painful memories”²².

Finally, when the circumstances become unbearable, the main protagonist decides to take up the challenge to better his life, deeply confident that he is destined to do more than repaint the veranda steps,

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ P. Clemoes, *Mens absentia cogitans in The Seafarer and The Wanderer, Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G.N. Gramonsway* [in:] D.A. Pearsall, R.A. Waldron (eds.), Great Britain 1969, p. 72.

²⁰ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 2.

²¹ P. Clemoes, *Mens absentia cogitans in The Seafarer and The Wanderer, Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G.N. Gramonsway*, op. cit., p. 62.

²² Ibidem, p. 62

“I’d love to be out sailing. Sailing right out to sea, as far as I can go”²³. The moment of the decision turns out to be transformative for the father, and the whole family as well: he becomes the initiator and wielder of the transfer to his beloved desert island, he steers the boat “Adventure” and sails away at night with “his family [that] looked just (...) tiny and helpless (...); he was guiding them safely across the vast (...) silent, blue ocean”²⁴. Because no one objects, stunned by Pappa’s prompt decision, they silently consent to follow his vision. In that process, he regains his deposits of confidence, purpose and energy on which he focuses, deriving strength from the vibrant marine life, as formerly his Old English predecessor.

The knight, the Quest and Moominpappa

Chivalric knights are pride and joy depicted in medieval chivalric romances, roaming around the lands, bringing peace, fighting for the king or executing justice. They follow their code of arms, display impeccable manners, protect women, help those in need, and face battle and tournaments; “The life of the knight, (...) alternated between violence and peace, blood and God, pillage and the protection of the poor”²⁵. To be a knight, one must go through necessary tests, prove oneself in the battle and fulfil tasks of the initiating practices before the proper advancement into knighthood. An exceptionally renowned knight should bear how crucial “the chivalric aspiration for adventures in distant lands- and *amors de terra lonhdana*”²⁶ was. Lack of future perspectives, neither for tournaments nor for adventures in the Moomin Valley, provokes Moominpappa to commit himself to embark instantly: he establishes a desire to get back to the sea and rushes to move out onto the island. As a responsible father and husband, a derivative of a knight in shining armour, he ensures the family safely accompanies him in the quest to start a new life so that their existence will be upgraded as “anyone organizing a trip sought to assure the continuation of social ties, thus people set off in the company of relatives, friends or servants”²⁷. He makes the decision and transforms into a leader- the journey is supposed to bring his glory anew, and thus an adventure in the *Adventure* boat commences.

²³ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 3.

²⁴ Ibidem, p. 27.

²⁵ J. Le Goff, *Introduction: medieval man*, [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, trans. by L.G. Cochrane, London 1997, p. 12.

²⁶ F. Cardini, *The warrior and the knight*, [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, trans. by L.G. Cochrane, London 1997, p. 93.

²⁷ B. Geremek, *The marginal man*, [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, trans. by L.G. Cochrane, London 1997, p. 349.

Moominpappa's audacious action not only stops the crippling stagnation but also initiates the process of knightly advancement; "That's Pappa's island. Pappa is going to look after us there. We're going to move there and live there all our lives, and start everything afresh, right from the beginning"²⁸, upon which his relatives consent. He thus enables the whole family to have the opportunity to transfer physically to learn more intensely from the fate-changing circumstances, likewise, the medieval warriors whose experiences encompassed "hunting scenes and encounters that resembled duels more than battles, (...) [which aimed] at self-affirmation"²⁹. Cardini claims that knights remain heroes, but above all, they are humans in search of identity and self-awareness that better them. Thereby, they set off for adventures and quests: "restless, solitary, constrained to journey from one initiatory trial to another through a dreamlike landscape of forest and heath"³⁰.

The encounter with the deserted island and the lighthouse means disillusionment, shock and disenchantment for the fluffy trolls that find the place nothing like the safe valley back home. Its new landscape is frightening and more likely to fulfil the role of the hostile adversary and danger from the traditional medieval dichotomy of the good and the evil: Pappa's beloved sea proves to be an unfriendly, mythical depth of unidentified beasts on the one hand, and deadly silence on the other, so travelling by night is not a pleasant cruise. "This sea [and island] of his is unkind"³¹, and their new home is similarly far from hospitable. Instead of the thrill of discovering and conquering novel lands and contemplating marvellous views, Moomins encounter an ominous skeleton of a bird, barren soil, harsh weather, a locked lighthouse with no and no visible signs of life, apart from the taciturn fisherman, who refuses to get in touch with them; there is none to ask for help.

The adventure turns into a demanding challenge for all, and yet, it is Moominpappa who puts on his shining armour and faces the adversities, "Now the proper thing to do was that they should begin an entirely new life and that Moominpappa should provide everything they needed, look after them and protect them"³². In his case, though, instead of an open fight, physical skirmishes or participation in the tournament, he attempts to explore and control the area in his own psychologically-bound manner. By trying to take up the role of

²⁸ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., pp. 15–16.

²⁹ F. Cardini, *The warrior and the knight*, op. cit., p. 91.

³⁰ Ibidem, p. 91.

³¹ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 114.

³² Ibidem, p. 23.

a courageous knight, Moominpappa resumes his masculine position of the head of the family, like his younger self, to which Moominmamma meekly withdraws her influence and remains a faithful supporter of his endeavours, surrendering to enliven the medieval standards of a family character under male overlordship in the household, and preserving traditional gender roles within the family³³. The new submissive, passive but still gentle and helpful position causes her to retreat to the imaginary world she left in the Moomin Valley so that her symbolic maternal power becomes subdued for some time, “She had even left her handbag behind her on the sand. It was a little bit frightening in a way, but at the same time cheering; this meant that all this was a real change, and not just an adventure”³⁴.

Still, the father needs her around the island as an indispensable element of their household because although he is striving to enliven his ideals, the attempts keep failing: his usually infantile and skewed perception of life in the lighthouse complicates the tasks, inhibiting any progress. Such ironic discrepancies between what he thinks is accurate and what the reality bears sometimes turn the father into a knight-errant. When his initially proclaimed idea does not work, he has no emergency plan, naively believing it will solve itself, so he either rushes to new challenges or lets the conflict continue, “I’m going to sleep for a while. Problems often solve themselves while one sleeps”³⁵. On top of other challenges, Moominpappa is unable to switch on the light on the lighthouse, so it does not fulfil its core task of marking the border between land and sea. It further symbolises lost masculinity: the beacon does not work just like Moominpappa cannot charge the batteries³⁶ and thus the non-effective effort and engagement weary his spirits. Furthermore, the nature surrounding the island is too burdensome to research as it defies the law Moominpappa expects: the soil is bare so that not familiar, edible plants cannot grow there, and instead of soothing waves, the sea is dangerous, winds suffocating. Likewise, the lighthouse is too big for the trolls because it is murky, dark, and unfriendly. When the Groke seeks the family and haunts the island, the terrified ground starts creeping further from the coastline, forcing any creatures to run. All in all, the island seems impossible to conquer.

During the numerous disappointments, clumsiness and inadequacy of his struggles, the father fails but does not give up, which showcases

³³ A. Meerboer, *Moominpappa and Vibrant Matter: Tove Jansson’s “Moominpappa at Sea” as an addition to “Vibrant Matter” by Jane Bennet*, https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/180011/meereboer_arwen.pdf?sequence=2/ [access: 11 June 2023].

³⁴ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 37.

³⁵ Ibidem, p. 44.

³⁶ B. Westin, *Tove Jansson: Mama Muminków: Biografia*, op. cit., p. 357.

how he successfully maintains knightly features of perseverance and a strong belief in the purposefulness of his mission. He proves that “adventure becomes more than simply a chance to encounter or a daring feat; it becomes something destined for the particular hero”³⁷. His moving towards the lighthouse is a call to establish himself as a father and a man³⁸ anew, so striving to transform weaknesses into assets, he ponders, wanders and wonders about the natural laws. He also builds, fishes, constructs and plans, believing that “it was a very satisfying feeling putting a net out. It was a man’s job, something one did for the whole family”³⁹. The setbacks that the father approaches confirm his determination and bravery because even if none of his solutions succeeds, in the end, “wounds do not mark failures in the effort to be knightly”⁴⁰. The success of finding the key to the lighthouse is the first, major breakthrough in the series of his sacrifices to the conquering of the rocky island as it demonstrates his prowess in perseverance through hardship, “With great ceremony and the help of magic forces, Moominpappa had been chosen as the owner of the lighthouse and its keeper”⁴¹. This substitute of the Holy Grail for the father presents his conviction “above all, in the tournament”⁴².

The healing power of pilgrimages and travels

In the course of the narrative, the chivalric code requires a perfect knight to sustain spiritual values, perform a pilgrimage or turn the focus on the inner self by means of praying, repenting, as well as giving up oneself and supporting others in order to gain non-material, incorporeal riches, better and prove oneself;

“The viator in this earthly life, an element of alienation, or at least the risk of alienation, was inherent in the concept of the voyage. Travellers who abandoned their natural milieu and exposed themselves to the perils of the road were sure to have relations with unknown persons and to encounter the insidious perils of nature”⁴³.

The sea voyage is the right opportunity for the trolls to visit the sacred place of nature, unavailable during everyday existence, and verify their foregoing background because traditionally, pilgrimages are moments of reflection, conscience examinations, and renewals to

³⁷ J. Finlayson, *Definitions of Middle English Romance*, op. cit., p. 56.

³⁸ B. Westin, *Tove Jansson...*, op. cit., p. 357.

³⁹ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit., p. 90.

⁴⁰ K. Hodges, *Wounded Masculinity: Injury and Gender in Sir Thomas Malory's 'Le Morte Darthur'*, “*Studies in Philology*” 2009, vol. 106, no. 1, p. 15.

⁴¹ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit., p. 55.

⁴² J. Le Goff, *Introduction: medieval man*, op. cit., p. 13.

⁴³ B. Geremek, *The marginal man*, op. cit., p. 348.

gain far-reaching consequences of potential rebirth experiences. In that sense, Moomins set off and undergo a peculiar crusade and pilgrimage against their weaknesses.

The healing power of pilgrimages and travels: Moominpappa

At the moment of the crisis, Moominpappa returns to the well-known sanctuary of his beloved sea, which he remembers from the past, but now he encounters its obscure, rebellious, cruel character instead. Such a portrayal of hostile nature might have reflected Jansson's personal experiences and memories from the world at war when human tragedy reached inconceivable extent, and no reasonable laws could apply; "the turbulent events of the first two decades of the 20th century made many people perceive history as a series of catastrophes similar to natural ones (...) The world is experiencing annoying, pre-apocalyptic changes, and it is noteworthy how the characters react to them"⁴⁴. By the token of analogy, the difficulties posed in front of the Moomin family are likewise unexplainable: they suffer equivalently to pilgrims or knight-crusaders constantly exposed to danger, hardships and hostilities, the basis for their further development.

For a pilgrimage to be effective, proper focus and diligence are necessary. The father executes his position of a devout traveler by frequent withdrawals into the places of seclusion where he can think in peace and consider the current issues as if he were a pious pilgrim, dedicated to necessary mental exertion, "You can't be too careful with the sea, you know! I wonder why the sea rises and falls like this. There must be an explanation"⁴⁵. When he discovers a black pool in the middle, almost the heart of the island, it transforms into his sacred spot, a hermitage to take refuge from the noisy family; indeed, the marine landscape of the unfathomable depths of the lake allows Moominpappa to worship in peace. Also, it inspires his inquiring character to research its impenetrable but also murky and dangerous character: whereas the family is afraid of the pool, the father almost religiously investigates its secrets. It acts as the medieval otherworld which "can harm or heal, bestow or withdraw wealth"⁴⁶, the source of dangerous fascination but also satisfaction and thus fulfilment, enlightenment. The peculiar relationship between the pilgrimage site and Moominpappa is very demanding because, for the majority of the time, the sea remains hostile

⁴⁴ H. Dymel-Trzebiatowska, *Secrets of Universal Reading. The Moomin Books by Tove Jansson from the Perspective of Implied Reader and Literary Response*, [in:] Jousten / Svanen 2016, p. 61.

⁴⁵ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 106.

⁴⁶ C. Saunders, *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*, Woodbridge 2010, p. 188.

and unpredictable. Again, his spirits retain the engagement, and he patiently pursues his explorations, “Sometimes I’m quite fascinated when I think of the way the sea behaves in such a mysterious way”⁴⁷. During their stay on the island, Pappa measures and researches the land, observes sea currents, and notes about the waves that give him “profound thoughts and speculations”⁴⁸, which he treats thoughtfully even though the results are minute. Nevertheless, he strives to persist, to be on the road, constantly in via⁴⁹ with his scribbles, notes, calculations, “strolling round the island, brooding helplessly over currents and winds, the origin of the rain and storms, and deep holes in the bottom of the sea that no one could fathom”⁵⁰.

However naïve and clumsy in his actions, Moominpappa earns a regained sense of masculinity, which not only can be noticed in the relentless attempts to conquer the land but also in the humble pursuit of his ambitions; “the search for a divine homeland by a pilgrimage to Jerusalem, willingness to face martyrdom, but also loyalty to companions in arms and noble admiration even for enemy warriors worthy of praise and honour (...) were the basic ingredients of crusade-oriented chivalry”⁵¹. It is the lighthouse and an island of his own that fuel the voyage, strengthening the commitment, which convinces the whole family to follow it with him uncomplainingly. They all adjust to the long-time belief in the mission of a homo viator, which Le Goff describes as “choices (...) made moved (...) toward eternal life or eternal death”⁵².

The healing power of pilgrimages and travels: Moomintroll

The call of the road⁵³ at some point attracts Moomintroll as well. He is not the main protagonist any more but uses the opportunity of his father’s quest and pilgrimage to undergo changes of his own, staying away from home and familiar circumstances. Whereas *Moominpappa at Sea* deals mainly with the father and the mother’s pressured relationship⁵⁴, their offspring experiences the process of maturation in preparation for a symbolic knighting into adulthood.

Throughout the novel, the young troll is the insecure, fearful and overly sensitive character secretly envious of Little My’s bold attitude, “How she carries on! (...) She does exactly what she feels like doing,

⁴⁷ Ibidem, p. 145.

⁴⁸ Ibidem, p. 147.

⁴⁹ J. Le Goff, *Introduction: medieval man* op. cit., p. 7.

⁵⁰ Ibidem, p. 151.

⁵¹ F. Cardini, *The warrior and the knight*, op. cit., p.93.

⁵² J. Le Goff, *Introduction: medieval man*, op. cit., p. 7.

⁵³ Ibidem, p. 7.

⁵⁴ B. Westin, *Tove Jansson...*, op. cit. p. 352.

and no one opposes her. She just does it”⁵⁵, because he overthinks every action. Prior to the family’s arrival on the island, Moomin enjoys the company of his friends in the secured enclosure of the Moomin house, privileged by the social circumstances ensured by the loving parents. In the case of emergency or the cruelty in the world, he retreats quickly, not bearing any consequences. However, the new scenery forces him into a more independent decision-making existence, which overwhelms him but simultaneously intrigues him with fresh possibilities. When he has no choice, he seeks a place of refuge, a spot of his own: “To have a safe hiding place had always been one of his most serious ambitions, he had always been looking for one”⁵⁶, where he would be able to process current, unfamiliar circumstances. The newly discovered pleasures from loneliness on the island stimulate his imagination to create scenarios in his head, which are supposed to help him better cope with the real dangers whenever he is ready to stand up for himself. The mental game of Rescue he invents imitates an experimental tournament where he could freely prove his courage, expecting great awe and admiration; “nobody dared to go out”⁵⁷, only Moomintroll jumps to rescue the Seahorse in distress from a raging storm, “With great Determination, he ran up to one of the boats (..) Little My was shouting something on the beach: ‘I didn’t know he was so Brave! Oh, how sorry I am for everything. But it’s Too Late!’”⁵⁸. The infantile, make-believe images, characteristic of childish plays, boost his future accountability and readiness to react amid dangerous circumstances.

He needs a new identity fitting for life so much different from the Moomin Valley, which he realizes, just like his father in moments of solitude. His place of refuge becomes a safe spot in the bushes, and he accommodates it to his liking; “They knew nothing about the thicket or the glade, they were unaware that every night after the moon had risen Moomintroll went down to the beach with the hurricane lamp”⁵⁹. Enjoying isolation has decidedly a positive outcome on “the cleansing of a soul”⁶⁰ of the young knight-to-be, whose validation seeking in the new place, is of particular difficulty. There are not many characters he can display his skills in front of, and those occupying the island are not interested in him but their private advancements. Still, he does not

⁵⁵ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit. p. 82.

⁵⁶ Ibidem, p. 76.

⁵⁷ Ibidem, p. 159.

⁵⁸ Ibidem, p. 160.

⁵⁹ Ibidem, p. 127.

⁶⁰ L. Sikorska, *Margery Kempe’s Roman (Purgatorial) Holiday, or on Penance and Pleasure in Medieval Journeys*, [in:] R. Boryslawski, A. Czarnowus, Ł. Neubauer (eds.), *Marvels of Reading. Essays in Honour of Professor Andrzej Wicher*, Katowice: 2015, p. 24.

cease trying, and the attempt to release himself from the mothering of Moominmamma turns out to be quite a successful effort, though compensated with embarrassment, mockery and self-doubt, typical pains of growing up. Moomintroll is used to reciprocation from his unproblematic, friendly and good-natured attitude towards others as he expects everybody to mirror his welcoming demeanour. That is why the hostile environment of the island, the Fisherman, ants, Seahorses and the Groke are peculiar forms of the adversary to him. The company of Little My is of no use to him either. The girl is already highly independent and penetrates his childish secrets with ease. In the search for bettering himself, Little My inadvertently becomes his mentor, prompting him into outbursts of rebellious behaviour towards his own fearful reactions; “Of course, there’s nobody there’ thought Moomintroll angrily. ‘She [Little My] just made it up. I know she’s always making things up and getting me to believe them. Next time she does it I’ll say: ‘Huh! Don’t be silly!’ A bit superciliously, and in passing, of course”⁶¹, so even though her bravery intimidates the little troll, she remains a model to strive for.

An encounter with beautiful yet cruel Seahorses crashes his youthful perception of the world and breaks his heart and spirits. The creatures do not belong to the island, only visiting its shores, but their attitude matches the unfriendly atmosphere. In his affection for the beauty of the Seahorses, Moomintroll confronts his fear of rejection and exclusion from the community; “He was thinking about the seahorses. Something had happened to him. He had become quite a different troll, with quite different thoughts. He liked being all by himself”⁶². He forms an idealized picture of the animals, but when facing them in reality, he is mocked and humiliated by the creatures. In a humbling failure, Moomintroll experiences edifying lessons on the values of the character, which should overpower physical beauty. The discernible difference in perception pushes him to discover how earthly deceptions cover common sense. He stops sacrificing his time and gift-giving ceremony to the vain animals and turns his attention to the Groke. In that way, the youth learns the importance of compassion and changes his attitude towards the monster everybody else sees. The Groke follows the family longing for companionship, a momentary rest from the loneliness and the symbolic sign of light from the hurricane lamp. Her craving and neglect of the world allow Moomintroll to show compassion and help; “Moomintroll lay on his back looking at the hurricane lamp, but he was thinking about the Groke”⁶³. When

⁶¹ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 75.

⁶² *Ibidem*, p. 141.

⁶³ T. Jansson, *Moominpappa at the Sea*, op. cit., p. 26.

Moomintroll tries to communicate with her, he establishes a new type of relationship with loneliness, which is supposed to heal the whole family. He himself becomes restful after these attempts⁶⁴.

His new, clearer consciousness, opinion-forming skills and reflection on the existing orders refine the troll's mind, which gradually frees him from the paternal sensitivity, separating into his fuller personality and embodying the loss and gain process. Moominmamma comments that "it's growing pains. (...) You never seem to realize that he's growing up. You seem to think he's still a little boy"⁶⁵.

The healing power of pilgrimages and travels: Moominmamma

Last but not least, the protagonist undertaking a journey of medieval pilgrimage is Moominmamma, who does not step into the *Adventure* by choice. During the sea voyage and the stay on the island, it is she who becomes the embodiment of the Old English *Seafarer*, roaming the vast waters "in the grip of painful memories"⁶⁶ of the happier times; "There I heard nothing except the thrumming sea, the ice-cold waves"⁶⁷.

In the poem, the nameless sailor is the victim of the sea voyage, who longs for the land he lost, a piece of earth where he would settle down to steer away from the lone and unfavourable variables of the sea. There are no social interactions in his life anymore, the benevolent kings, "the gold-givers such as there were, when they performed the greatest glories among them and dwelt in the most sovereign reputation"⁶⁸.

Left alone on the mercy of cruel seas, experiencing the loneliness and helplessness of the lot, he is anxious and melancholic, only consoling himself in the promised afterlife.

Having left a "small and exclusive community" behind in the valley⁶⁹, Moominmamma feels alone on the sea likewise, sacrificing her beloved environment for the pappa's revival. Her usual indispensability in the Moominhouse changes into an accompanying role on the

⁶⁴ Kone Foundation, *What can the Moomins teach us about loneliness?* Sanna Tirkkonen, winner of the Vuoden Tiedekynä Academic Writing Award, explores loneliness within a family idyll, <https://koneensaatio.fi/en/news/what-can-the-moomins-teach-us-about-loneliness-sanna-tirkkonen-winner-of-the-vuoden-tiedekyna-academic-writing-award-explores-loneliness-within-a-family-idyll/> [accessed: 10 June 2023].

⁶⁵ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit., p. 244.

⁶⁶ P. Clemons, *Mens absentia cogitans in The Seafarer and The Wanderer, Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G.N. Gramonsway*, op. cit., p. 62.

⁶⁷ A.K. Hostetter, *The Seafarer*, Old English Poetry Project. <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/the-seafarer/> [access: 28 June 2023].

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ J. Le Goff, *Introduction...*, op. cit., p. 5.

island where she feels sad, worried, and even scared of the place, “And she didn’t want to do the puzzle because it reminded her that she was so much alone”⁷⁰. She also becomes a pilgrim. Even though forced to step out of her comfort zone and exposed to the hardships during the journey, she gradually yields under new secluding elements of the peregrination; she “felt very small as she lay there”⁷¹. After a numbing transfer from the Moomin Valley into the barren lighthouse, she retreats into the memories of her previous household, repainting the landscape she knows, “no one was more surprised than Moominmamma herself. She had no idea she could paint so well”⁷². Finally, the transcendence into a new dimension of the island and craftsmanship in utilizing the scarce resources ease her anxiety. She does not perceive herself as diminished in her feminine role of a housewife any more, and she goes beyond her order of things, letting the island spirit lead her through. When Moominmamma gets lost contemplating the mural with nature she created, the family senses the change, “you mustn’t frighten us like that (...) You must remember that we’re used to your being here when we come home in the evening (...) ‘That’s just it. But one needs a change sometimes. We take everything too much for granted, including each other’”⁷³. Sikorska informs that medieval pilgrims agreed to the suffering of pilgrimages, shortening their time in Purgatory⁷⁴. It can analogically refer to Moominmamma’s commitment of releasing one fraction of her old self to relieve the husband from his toil, and the second to allow Moomintroll to grow up, as all of them use the time of the pilgrimage to seek some “sacred space”⁷⁵ of their own.

An additional representative of the literary tradition in the novel is the figure inherently connected to the island, the taciturn, isolated and off-putting fisherman, who, in fact, is a burnt-out, lonely lighthouse keeper. Initially, he ignores the curious family and does not want to interact. Not only is he mysterious but also downright rude and disrespectful until Moominmamma finds him as the outlet for her repressed maternal feelings. In his façade, he represents both the Seafarer and the Wanderer, even though there are no visible signs of his true self. Only when the family discovers the diaries that the former lightkeeper left in the building can the reader finally pity the harassed soul who would rather drown in the hut than keep in contact

⁷⁰ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit., p. 142.

⁷¹ Ibidem, p. 166.

⁷² Ibidem, p. 176.

⁷³ Ibidem, p. 192.

⁷⁴ L. Sikorska, *Margery Kempe’s Roman (Purgatorial) Holiday, or on Penance and Pleasure in Medieval Journeys*, op. cit., p. 25.

⁷⁵ Ibidem, p. 23.

with anyone. He wrote in the notebook: “out there on the empty sea, Where only the moon appears, No sail has been seen to pass In four long and dreary years”⁷⁶. Therefore, whether it is the numbing pain of loneliness or any other distress that torments him, the fisherman rediscovers his calling, identifying his role anew during the birthday party celebration; “When (...) [they] turned to look at the island (...) [they] saw a beam of light shining on the sea, moving out towards the horizon and then coming back towards the shore in long, even waves. The lighthouse was working”⁷⁷.

The healing power of pilgrimages and travels: Moomin family

Approaching the novel from the perspective of medieval pilgrimage facilitates a better understanding of how the island changes the trolls towards the end of the series. The pilgrimage brings results to a studying squire, Moomintroll, a raging knight, Moominpappa, and a docile pilgrim, Moominmamma, who peak in their strivings with the great battle, a final tournament against the sea. It is obvious how hostile nature is towards the Moomins, who try to observe the island’s rules respectfully, but when the conditions become unbearable, Moominpappa and his son set off to shield the family against the roaring waves. They unite in the eternal struggle to conquer the unknown, “It’s high time you learned to defend yourself!”⁷⁸, trespassing borders between the relationships of the family members, subduing contracted ways of life into new unlimited horizons. Moominpappa’s chivalrous responsibilities are fulfilled the moment he fights instead of only pondering, at which circumstance Moomintroll gets an opportunity to complete his apprentice and grant himself the honorary title of a young knight; “Moomintroll looked at Moominpappa and they started to laugh. They had fooled the sea”⁷⁹. Finally, the father admits that he has “learned to understand you [the sea], and that’s what you don’t like, do you? (...) I’m only saying all this because- well- because I like you”⁸⁰, which shows the humbling transition into a redeemed worshipper that gets reward for the effort put in the process: he has learned the appreciation of the past, present and possibly future. The sea turns out to be benevolent, almost divine in its unexplainable nature of force and authority over the creatures that compensate the efforts of the family with a crate

⁷⁶ T. Jansson, *Moominpappa...*, op. cit., p. 103.

⁷⁷ Ibidem, p. 259.

⁷⁸ Ibidem, p. 216.

⁷⁹ Ibidem, p. 219.

⁸⁰ Ibidem, pp. 236-237.

of whisky, Tove and Victor's favourite, and a plank of wood; it becomes the supernatural "gift of divine providence"⁸¹, the sign that they are accepted.

The lighting of the lighthouse ends triumphantly the quest, pilgrimage and adventure in the last part of the novel. The main protagonist is endowed with "a significant degree of power [over the sea] (...) as available to individuals through learning"⁸². Moominpappa might not have fulfilled his aim to conquer the dream island entirely, but the level of development likens him to the outcome of the traditional chivalric romances where "a victorious knight (...) proves his commitment to (...) a claim to a given piece of land"⁸³. It is not the ultimate victory, but rather a reaching the balance of life in a place where it has seemed impossible to acquire any level of security, not such as each of them wished for. They are all pilgrims in a sense when "just like in John Lydgate's the pilgrimage of the life of man (1426), (...) doomed to everlasting peregrination until they reach a safe haven in the celestial city"⁸⁴.

Summary and conclusion

To summarize, the plot of *Moominpappa at Sea* inhibits the quest for Moominpappa, who does not yield positive results at the beginning, compared to what he remembers from his youth. Sometimes, he would resemble a knight-errant instead in his clumsy endeavours, but persistence and commitment to the cause prompt him to shed sweat, even blood, to fulfil the tasks⁸⁵, ultimately rejuvenating his spirits and placing him in the position of a victorious knight. Moominmamma, for whom the new home on the island brings nothing more than disappointment and hardships, with her attitude of the Wanderer's whisper, "*Where are the joys of the hall?*", gives in and undergoes through the transformative powers of the pilgrimage that aids her to handle the circumstances, preserving the family peace. The parents portray what Westin describes as enthusiasm that fades away but comes back⁸⁶. The island and the lighthouse mark Moomintroll's initiation likewise: he completes the training fit for a squire and is formally admitted into the symbolic brotherhood of adult knights. All in all, by abandoning everything the Moomin family has been accustomed to, they experience the adventure through losses and gains. As a "farewell

⁸¹ C. Saunders, *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*, op. cit., p. 135.

⁸² Ibidem, p. 179.

⁸³ K. Hodges, *Wounded Masculinity: Injury and Gender in Sir Thomas Malory's 'Le Morte Darthur'*, op. cit., p. 16.

⁸⁴ L. Sikorska, *Margery Kempe's Roman (Purgatorial) Holiday, or on Penance and Pleasure in Medieval Journeys*, op. cit., p. 23.

⁸⁵ K. Hodges, *Wounded Masculinity...*, op. cit., p. 17.

⁸⁶ B. Westin, *Tove Jansson...*, op. cit., p. 359.

to children's literature"⁸⁷, the novel teaches valuable lessons that would convince not only children but particularly adults to strive until the goal is attained, deriving from the rich literary tradition of ancient and medieval heroes who enliven our spirits in the moments of trials, tribulations, and world's disasters.

All in all, the story of a well-known family of trolls, *Moominpappa at Sea*, is the peculiar conclusion, being the last but one *Moomin* novel to the series of fantastic yet relatable narratives. Its features are diverse from the preceding books, which gives the freedom to depart from the traditional modes of interpretation fit for juvenile literature. By extending readers' horizons into dimensions far exceeding its usual literary criticism, they can enter the remote realms of the Middle Ages and Old English periods, where heroes progressed to try their mettle. The didactic mode of such works helps facilitate the teaching derived from Tove's imagination that cherished closeness to nature and analogously, the true self even amid unfavourable circumstances. It is worth considering the role of chivalric romances and heroic poetry in rereading the book about Moomin trolls who, on the whole, may become valuable role models for adolescents and a stepping stone to adults.

References

- Cardini F., *The warrior and the knight*, [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, transl. by L.G. Cochrane, London 1997, pp. 75–113.
- Clemons P., *Mens absentia cogitans in The Seafarer and The Wanderer*, [in:] *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G.N. Gramonsway*, ed. by D.A. Pearsall, R.A. Waldron, London 1969, pp. 62–78.
- Cooper H., *The Lancelot-Grail Cycle in England: Malory and His Predecessors*, [in:] *A Companion to the Lancelot-Grail Cycle*, ed. by C. Dover Woodbridge 2003, pp. 147–162.
- Cooper H., *When Romance Comes True*, [in:] *Boundaries in Medieval Romance*, ed. by N. Cartlidge, Woodbridge 2008, pp. 13–29.
- Dymel-Trzebiatowska H., *Secrets of Universal Reading. The Moomin Books by Tove Jansson from the Perspective of Implied Reader and Literary Response*, [in:] *Jousten / Svanen* 2016, pp. 58–73.
- Finlayson J., *Definitions of Middle English Romance*, "The Chaucer Review" 1980, vol. 15, no. 2, pp. 44–62.
- Finlayson J., *The Marvellous in Middle English Romance*, "The Chaucer Review" 1999, vol. 33, no. 4, pp. 363–408.

⁸⁷ H. Dymel-Trzebiatowska, *Secrets of Universal Reading. The Moomin Books by Tove Jansson from the Perspective of Implied Reader and Literary Response*, op. cit., p. 60.

- Geremek B., *The marginal man*, [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, transl. by L.G. Cochrane, London 1997, pp. 347–375.
- Hodges K., *Wounded Masculinity: Injury and Gender in Sir Thomas Malory's 'Le Morte Darthur'*, “*Studies in Philology*” 2009, vol. 106, no. 1, pp. 14–31.
- Holton F. S., *Old English Sea Imagery and the Interpretation of 'The Seafarer'*, “*The Yearbook of English Studies*” 1982, vol. 12, pp. 208–17.
- Hostetter A. K., *The Seafarer*, Old English Poetry Project. <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/the-seafarer/> [access: 28 June 2023].
- Hostetter A. K., *The Wanderer*, Old English Poetry Project. <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/the-wanderer/> [access: 28 June 2023].
- Jansson T., *Moominpappa at the Sea*, transl. by K. Hart, London 2009.
- Kone Foundation, *What can the Moomins teach us about loneliness? Sanna Tirkkonen, winner of the Vuoden Tiedekynä Academic Writing Award, explores loneliness within a family idyll*, <https://koneensaatio.fi/en/news/what-can-the-moomins-teach-us-about-loneliness-sanna-tirkkonen-winner-of-the-vuoden-tiedekyna-academic-writing-award-explores-loneliness-within-a-family-idyll/> [accessed: 10 June 2023].
- Le Goff J., *Introduction: medieval man* [in:] *The medieval world*, ed. by J. Le Goff, transl. by L.G. Cochrane, London 1997, pp. 1–37.
- Meerboer A., *Moominpappa and Vibrant Matter: Tove Jansson's "Moominpappa at Sea" as an addition to "Vibrant Matter" by Jane Bennet*, https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/180011/meereboer_arwen.pdf?sequence=2/ [access: 11 June 2023].
- Radulescu R., *Malory and Fifteenth-Century Political Ideas*, “*Arthuriana*” 2003, vol. 13, no. 3, pp. 36–51.
- Saunders C., *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance*, Woodbridge 2010.
- Sikorska L., *Margery Kempe's Roman (Purgatorial) Holiday, or on Penance and Pleasure in Medieval Journeys*, [in:] *Marvels of Reading. Essays in Honour of Professor Andrzej Wicher*, ed. by R. Boryśławski, A. Czarnowus, Ł. Neubauer, Katowice 2015, pp. 21–37.
- Westin B., *Tove Jansson: Mama Muminków: Biografia*, transl. by B. Ratajczak. Warszawa 2020.

Humanities and Cultural Studies

ISSN 2657-8972

2023, vol. 4, no. 3, p. 69–86

DOI: 10.55225/hcs.545

Licencja / License: CC BY-NC 4.0

Magdalena Ciemierkiewicz

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Szkoła Doktorska

magdalenaciemierkiewicz@cybis.asp.waw.pl

Doświadczenie kulturowe pogranicza w działaniach artystycznych

Cultural experience of the borderland in artistic activities

Abstract

Artykuł stanowi pokonferencyjne opracowanie wybranych prac artystycznych w kontekście historii południowo-wschodniego pogranicza Polski oraz teorii będących punktem odniesienia dla omawianych prac. Obrana metoda autohistorii jest sposobem opisu zaproponowanym przez amerykańską badaczkę meksykańskiego pochodzenia Glorię E. Anzaldúa. Polega na opisie rzeczywistości uwzględniającym perspektywę jednostki, ale prezentującym szerszy kontekst społeczno-polityczny. Tekst napisany jest z perspektywy pochodzącej z Podkarpacia artystki wizualnej.

Słowa kluczowe:

sztuka, tożsamość, pogranicze, pamięć, autohistoria

Abstract

The article is a post-conference study of selected art works in the context of the history of Poland's southeastern borderlands and the theories that are the reference point for the works discussed. The chosen method of autohistory is a way of description proposed by Gloria E. Anzaldúa, an American researcher of Mexican origin. It consists of a description of reality that takes into account the individual's own perspective, but presents a broader socio-political context. The text is written from the perspective of a visual artist from the Podkarpacie region in Poland.

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 16.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 31.01.2024

Keywords:

art, identity, borderland, memory, autohistory

Południowo-wschodnia Polska (dzisiejsze województwa podkarpackie oraz lubelskie) stanowią historyczne pogranicze kultur, gdzie do II wojny światowej występowały duże zbiorowości zróżnicowanych grup etnicznych i narodowych. Ludność wiejska tych terenów szczególnie po wschodniej stronie rzeki San w stosunkowo dużej mierze określała się jako greko-katolicka, a także prawosławna¹. Tereny te zamieszkiwali także licznie katolicy, Żydzi i inne grupy. Bazując na danych statystycznych², np. w powiatach jarosławskim i lubaczowskim, ludność ukraińska stanowiła odpowiednio około 35,2% i 51,2% według danych na rok 1931. Wielokulturowość szczególnie na tych terenach była jednym z głównych problemów politycznych II RP. Grzegorz Motyka³ opisuje m.in. konsekwencje polskiej polityki międzywojennej oraz narastających wzajemnych napięć między żyjącymi tam Polakami, Ukraińcami, Żydami i innymi grupami etnicznymi. Jedną z nich stał się ukraińsko-polski konflikt etniczny, zakończony przymusowymi wysiedleniami w ramach akcji „Wisła” pod koniec lat 40. XX wieku. Do końca tego okresu, poprzedzonego na tych terenach dokonaną w czasie II wojny światowej zagładą Żydów i Romów, wielokulturowe społeczeństwo pogranicza stało się jednorodnie etnicznie i narodowościowo. Większość wsi i miasteczek zamieszkiwanych dotąd przez zróżnicowane społeczności, zaczęli zasiedlać w zdecydowanej mierze Polacy.

Okres PRL przepięczętował kulturową homogenizację tych terenów poprzez wykluczanie z oficjalnej pamięci dawnych mieszkańców pogranicza. Arkadiusz Jełowicki w swojej pracy⁴ przedstawił wyniki badań nad ilością, stanem zachowania oraz recepcją ukraińskich zbiorów etnograficznych w Polsce. Zwraca uwagę, że występująca tabuizacja wokół wkładu Ukraińców w polską kulturę może być związana z rozpowszechnieniem w czasach PRL wizerunku Ukraińca, który miał się kojarzyć wyłącznie z „krwawym rezunem-upowcem”. Jednocześnie ukraińskie zbiory bardzo liczne w muzeach polskich stosunkowo rzadko są pokazywane, a ich kontekst historyczny bywa często kamuflowany, np. przez unikanie określenia „ukraińskie” na rzecz „ruskie”, „pochodzące z Rusi”⁵. Podejście to niewiele

¹ F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, Warszawa 1880-1902.

² *Mały Rocznik Statystyczny Polski*, wrzesień 1939 – czerwiec 1941, Londyn 1941, s. 9.

³ G. Motyka, *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński 1943-1947*, Kraków 2014.

⁴ A. Jełowicki, *Zbiory etnograficzne kultury ukraińskiej w Polsce. Charakterystyka i recepcja*, Poznań 2014.

⁵ Recepcja ukraińskich zbiorów etnograficznych w Polsce, [w:] tamże, s. 242.

zmieniło się od 1989 roku do czasu przeprowadzonych przez niego badań, w 2014 roku. Analizując na przykład oficjalne upamiętnienia znajdujące się w przestrzeni publicznej Podkarpacia, mamy także do czynienia z tego rodzaju systemowym wykluczeniem oraz polaryzacją w kształtowaniu pamięci w stosunkach polsko-ukraińskich.



Fot. 1. Pomnik w okolicach Leszna, województwo podkarpackie (*W hołdzie funkcjonariuszom MO zamordowanym przez bandę UPA podczas pełnienia służby w dn. 3 VI 1945*)

Pomniki, które poddano analizie na terenie Podkarpacia (fot. 1) są poświęcone konfliktowi polsko-ukraińskiemu oraz działalności jednostek zmilitaryzowanych takich jak OUN czy UPA. Większość znajdujących się po stronie polskiej tego typu upamiętnień przyjmuje spolaryzowaną perspektywę, w której ich treść skierowana jest wyłącznie do strony polskiej, jako ofiary wojny etnicznej. Forma i treść pomników pokrywa się z napięciami w relacjach ukraińsko-polskich po 1990 roku. Michael Rothberg w teorii pamięci wielokierunkowej⁶ zdiagnozował podobną sytuację: pamięć o ofiarach wojen staje się zakładnikiem w narodowej narracji.

⁶ M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, Warszawa 2015.

Zerwanie pozornie nierozzerwalnej więzi między pamięcią a narodową tożsamością pozwala na dostrzeżenie ogólnoludzkiego i uniwersalnego wymiaru pamięci. O kondycji kultury pamięci w miejscowościach Nadsania można dowiedzieć się także z internetu. Ciekawym przykładem oddolnego tworzenia wiedzy o lokalnej przeszłości są artykuły Wikipedii. Ze względu na fakt, że zamieszczane tam informacje są bardzo skrótowe, wybór istotnych treści może świadczyć o tym, w jaki sposób ich twórcy odnoszą się do faktów historycznych. Dla przykładu autorzy polskich artykułów opisują historię miejscowości, podkreślając ofiary po polskiej stronie, a pomijając je po stronie ukraińskiej. W artykułach w języku ukraińskim odnajdujemy natomiast treści, których nie można znaleźć w języku polskim, np. dotyczące akcji „Wisła” czy morderstw dokonanych na ludności ukraińskiej. Jednym z przykładów jest artykuł dotyczący wsi Surochów⁷, w którym polska wersja pomija fakt dokonanego przez Polaków morderstwa proboszcza parafii grekokatolickiej Michała Płachty i jego rodziny. Takie sytuacje mogą świadczyć o ciągle istniejącym, głębokim powiązaniu pamięci z narodowymi narracjami, o którym pisał Michael Rothberg.

Mimo że charakter wielokulturowego, wieloetnicznego pogranicza po dokonanych tu czystkach etnicznych należy do przeszłości, jego ślady mają swoje miejsce we współczesnej świadomości tutejszych mieszkańców. Obecność takich materialnych „świadków”, jak: ruiny, opuszczona architektura, fundamenty spalonych domów czy przydomowe drzewa owocowe pozostałe po dawnych mieszkańcach, mimo wieloletnich, systemowych starań o ich usunięcie z pola widzenia, wciąż kształtują lokalną tożsamość mieszkańców.

Jednym ze sposobów oddolnego funkcjonowania pamięci pogranicza są tzw. nie-miejsca pamięci⁸, które choć nie wprost, mocno zaznaczają się w lokalnych społecznościach. Są to lokalizacje związane ze śmiercią lub ludobójstwem, często osób o różnorodnym pochodzeniu etnicznym, które z różnych względów nigdy nie zostały upamiętnione lub rozpoznane. Zazwyczaj są to „obiekty bez nazwy”, które nie są grobami, a raczej „lochami”, „dziurami”, „kopcami”⁹, a które mimo swojej nierozpoznawalności w oczach postronnego odbiorcy, znane są dobrze lokalnej społeczności. Jedną z takich sytuacji, która dobrze wpisuje się w teorię o nie-miejscach pamięci jest tzw. Mogiła w mojej rodzinnej miejscowości, Koniaczowie (fot. 2).

⁷ Por. *Surochów*, [w:] *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Suroch%C3%B3w> [dostęp: 10 grudnia 2023 r.]; *Сурохів*, [w:] *Вікіпедія* [dostęp: 10 grudnia 2023 r.].

⁸ *Nie-miejsca pamięci*. T. 1: *Nekrotopografie*, pod red. R. Sendyki, M. Kobielskiej, J. Muchowskiego, A. Szczepan, Warszawa 2020.

⁹ Tamże.



Fot. 2. Miejsce, gdzie mieściło się polowe krematorium w Koniaczkowie, 2021

Według zeznań świadków¹⁰ oraz dokumentów zachowanych w archiwach¹¹ na polach uprawnych w odległości około 500 m od zabudowy wsi, w latach 1941–1944 dokonywane były masowe morderstwa, palenie oraz grzebanie ciał. Współcześnie dokładna lokalizacja hitlerowskiego polowego krematorium nie została jeszcze rozpoznana, natomiast teren ten stanowią pola uprawne oraz nieużytki. Oddolnym upamiętnieniem ofiar stał się krzyż z tablicą informacyjną, który został postawiony na pobliskiej działce należącej do mieszkańców Koniaczowa, świadków tych wydarzeń. W materiałach dotyczących krematorium w Koniaczkowie pojawiają się relacje dotyczące osób różnych narodowości, które mogły zostać tam zamordowane i spalone, m.in. Polacy, Żydzi, Ukraińcy oraz jeńcy radzieccy. Tabuizacja dotyczy nie tylko masowej śmierci, która dokonana została w najbliższym otoczeniu mieszkańców, ale także wielokulturowej przeszłości. Występujące tam dawniej duże społeczności Innych, stanowią temat, który prezentowany jest wyłącznie w kontekście II wojny światowej i konfliktu etnicznego z lat 1943–1947. Wielopokoleniowe wzajemne sąsiedztwo, a także wieloetniczna tożsamość pogranicza to

¹⁰ Wywiad z Bronisławą Ciemierkiewicz, J. Czechowicz, opisała M. Drozd, Zapałów 2012; Wywiad z mieszkańcem Koniaczowa, A.C., 2021.

¹¹ Archiwum IPN BU 2448/852.

tematy, które systemowej kulturze pamięci po 1945 roku skutecznie udało się sprowadzić do drugiego obiegu. Kultura pamięci, która nie pomaga w przepracowywaniu trudnej historii, a jedynie ją maskuje, np. poprzez jej polaryzowanie: Polak – bohater, Ukraińiec – bandyta, prowadzi do utrzymania międzypokoleniowych traum, które wpływają na relacje społeczne na wielu poziomach.

Można się na przykład spodziewać, że sytuacja, w której Ukraińcy stanowią największą mniejszość narodowościową w Polsce¹², a system edukacji, pamięci, kultury jest wyłącznie polonocentryczny, będzie powodem do wzajemnych napięć. Przywracanie widoczności kulturze innych i osvajanie różnorodności kulturowej w Polsce jest niezwykle istotne we wszystkich dziedzinach życia społecznego, zaczynając od systemu edukacji, a kończąc na np. kulturze pamięci. W myśl koncepcji historii ratowniczej Ewy Domańskiej, praca z trudnym dziedzictwem może przynieść pozytywne skutki w przyszłości, np. przepracowanie traumatycznej historii wśród najmłodszego pokolenia i uwrażliwienie go na wagę tego kontekstu. W koncepcji historii ratowniczej Ewa Domańska¹³ pokazuje, jak ważne są to działania. Historia ratownicza to takie podejście do historii, w którym jasno jest określony cel tworzenia wiedzy o przeszłości. Celem tym jest ratowanie przyszłości. W zakres tego pojęcia mogą wchodzić różne formy działań społecznych, naukowych czy artystycznych, które nakierowane są na zmienianie rzeczywistości, umacnianie świadomości i sprawczości, zwłaszcza na peryferiach i w lokalnych społecznościach. Szczególnie istotna jest praca z najmłodszymi, młodzieżą szkolną, dla której spotkanie z trudnym dziedzictwem stanowi istotny moment w kształtowaniu przyszłych postaw. Ewa Domańska w kontekście historii ratowniczej przywołuje termin zaproponowany przez izraelską badaczkę Ariellę Azoulay¹⁴ – historię potencjalną. Poprzez tworzenie fotograficznych „archiwów historii potencjalnej” badaczka ta zaproponowała wydobyć z trudnej przeszłości Arabów i Żydów momentów, w których obie grupy pokojowo współistniały. W moich działaniach poświęconych historii pogranicza także docieram do zdarzeń, które świadczą nie tylko o możliwości współistnienia różnych grup, ale także o płynności samego pojęcia tożsamości, które zostało mocno spolaryzowane szczególnie po 1945 roku.

Sama tożsamość pogranicza jest przedmiotem zainteresowania wielu badaczy i zajmują się nią studia z zakresu *borderland studies* (studia nad pograniczem). Ma to związek z charakterem współczesnej rzeczywistości,

¹² *Cudzoziemcy wykonujący pracę w Polsce w kwietniu 2023* [dane Głównego Urzędu Statystycznego], Warszawa 2023.

¹³ E. Domańska, *Historia Ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

¹⁴ A. Azoulay, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Warszawa 2011, s. 216–226.

w której obserwuje się niespotykaną dotąd skalę migracji¹⁵, a co za tym idzie, wzrost napięć wokół granicy. Wydarzenia, które miały miejsce w ostatnich latach w Polsce: otwarcie granic dla uchodźczyń i uchodźców z Ukrainy, a jednocześnie kryzys humanitarny na granicy z Białorusią i budowa muru granicznego są dowodem na to, że granica stanowi we współczesnym świecie zagadnienie kluczowe, pokazujące równocześnie zachodzące zjawiska, takie jak: strach i chęć zamknięcia przed jedną grupą, otwartość na drugą. Zjawiska te są mocno kształtowane przez media i narracje polityczne. Ważną postacią dla powstania nurtu *borderland studies* we współczesnej humanistyce jest Gloria E. Anzaldúa¹⁶ (1942–2004) – badaczka i poetka, która poświęciła swoje badania oraz twórczość polityczną kwestiom tożsamości pogranicza z perspektywy kobiety¹⁷. Przedmiotem jej zainteresowania stało się pogranicze teksańsko-meksykańskie, gdzie dorastała, kształtując swoją tożsamość na przecięciu kultur – amerykańskiej oraz Chicana¹⁸ i stworzyła nowy model tożsamości – *New Mestiza*, czyli Nowa Metyska, której przynależność sytuuje się pomiędzy kategoriami rasowymi, klasowymi czy seksualnymi. Jej wkład w rozwój feminizmu kobiet kolorowych oraz *borderland studies* jako nurtu badań naukowych wynika także z nowatorstwa obranej przez nią metody badawczej, w której badaczka zaakcentowała własne doświadczenia i podmiotowość¹⁹. W przeciwieństwie do autobiografii, obrana przez nią metoda autohistorii nie skupia się na indywidualnym doświadczeniu jednostki, ale posługując się nim, przedstawia szerszy kontekst społeczno-kulturowy i jego problemy. Jako kobieta pochodząca z terenów pogranicza amerykańsko-meksykańskiego, feministka i osoba *queer*, Gloria E. Anzaldúa wykreowała tożsamość kobiety pogranicza, przełamując narodowe i rasowe modele tożsamości i zwracając uwagę na sytuację ludności żyjącej pomiędzy spolaryzowanymi kategoriami – tych, którzy nie należą w pełni do żadnej z nich, którzy żyją na ich przecięciu. Dla mnie, jako artystki, postać Glorii Anzaldúy ma szczególne znaczenie właśnie ze względu na twórczy i autohistoryczny charakter jej wizji pojęcia tożsamości. Do jej sposobu myślenia zbliża mnie również pojmowanie tożsamości jako płynnej, wręcz niemożliwej do jednoznacznego i ostatecznego określenia, wciąż kształtowanej na nowo.

¹⁵ Zob. *Imigranci w społeczeństwie europejskim – ogólne dane liczbowe*, https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/promoting-our-european-way-life/statistics-migration-europe_pl [dostęp: 23 sierpnia 2023 r.].

¹⁶ G.E. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco 1987.

¹⁷ Zob. G. Zygadło, *Zmieniając siebie – zmieniam świat. Gloria E. Anzaldúa i jej pisarstwo zaangażowanego rozwoju w ujęciu społeczno-kulturowym*, Łódź 2019, s. 19–20.

¹⁸ Chicana (ż.)/ Chicano (m.) – ludność meksykańsko-amerykańska zamieszkująca USA. Tamże.

¹⁹ Tamże.

Pojęciem pokrewnym dla tak rozumianej tożsamości jest autonomia podmiotu²⁰. Wraz ze wzrostem znaczenia i samodzielności jednostki w społeczeństwie, tożsamość zyskała bardziej autorski charakter. Jak zauważa Irena Machaj²¹, proces ten związany jest z uświadomieniem sobie przez jednostkę kontekstu społecznego, w jakim funkcjonuje, oraz określenia w nim własnej pozycji. Tożsamość stwarzana i rekonstruowana przez jednostkę ma wymiar głęboko społeczny, w którym jej indywidualna manifestacja stanowi rodzaj (politycznej) konfrontacji z zastanym stanem rzeczy i ogólnie przyjętym porządkiem społecznym.

Jako osoba pochodząca z tak wieloetnicznych kiedyś terenów, a także z miejscowości, w której dokonano ludobójstwa i przymusowych wysiedleń, świadomie poszukuję w swoich działaniach artystycznych przełamania znacjonalizowanych kategorii tożsamościowych. Bazując na własnym doświadczeniu życia w jednorodnym religijnie, narodowościowo i kulturowo społeczeństwie, chcę ujawniać jego wieloetniczną przeszłość, przywracać ich widoczność oraz społeczne oddziaływanie poprzez działania artystyczne.

Sąsiedzi/Cyciðu (Nadsanie)

Jednym z najcenniejszych źródeł mikrohistorii międzykulturowej tożsamości pogranicza są wypowiedzi osób, które przeżyły II wojnę światową na tych terenach lub przekazują relację swoich bliskich ze starszego pokolenia. Ich odnalezienie było jednym z celów projektu *Sąsiedzi/Cyciðu*²².

W mojej twórczości docieranie do mikrohistorii przybiera także formę zainteresowania porzuconym i zaniedbanym dziedzictwem związanym z grupami mniejszościowymi, które w wyniku czystek etnicznych dokonanych na tych terenach pozostawiły w świadomości lokalnych mieszkańców wiele trudnych, do dziś tabuizowanych kwestii. Dzięki włączeniu tych porzuconych obiektów w pracę artystyczną, możliwe jest wykorzystanie ich potencjału symbolicznego oraz przywrócenie ich roli w kształtowaniu tożsamości pogranicza, a także widoczności w lokalnym krajobrazie. Takie działania w jednorodnym narodowo i religijnie społeczeństwie przyczyniają się do odtworzenia (lub „przypomnienia”) form tożsamości, w których miała ona złożony charakter identyfikacji z elementami różnych kultur, a która występowała na terenach pogranicza przed II wojną światową.

²⁰ Zob. I. Machaj, *Tożsamość (na pograniczu)*, [w:] *Studia nad granicami i pograniczami: leksykon*, red. nauk. E. Opiłowska, M. Dębiński, J. Kajta i in., Warszawa 2020, s. 428.

²¹ Tamże.

²² Wystawa *Sąsiedzi | Cyciðu* miała miejsce w Akademickim Centrum Kultury i Mediów „Chatka Żaka” UMCS w Lublinie w 2022 roku. Wywiady z mieszkańcami oraz interwencje performatywne w lokalnych społecznościach zostały zaprezentowane w formie dokumentalnego wideo.

W projekcie *Sąsiedzi/Cyciðu* zwróciłam szczególną uwagę na miejscowości, z których pochodzę – dawne ukraińskie wioski, znajdujące się obecnie po stronie polskiej, w bliskiej odległości od granicy z Ukrainą (Nadsanie), dziś zamieszkałe prawie wyłącznie przez Polaków. Pytając o historię rodzinne mieszkańców wsi dowiedziałam się, że wielu z nich ma w historiach rodzinnych oraz sąsiedzkich osoby o ukraińskich, romskich czy żydowskich korzeniach. Jednocześnie we współczesnej przestrzeni tych miejscowości dominują wyłącznie polskie symbole – flagi, pomniki, godła itp., natomiast pozostałości po kulturze materialnej innych grup, często opuszczone, niszczone lub są przebudowywane w sposób pozbawiający je oryginalnego znaczenia²³. W projekcie *Sąsiedzi/Cyciðu* nagrałam wywiady historii mówionej mieszkańców tych terenów, odwiedzając pozostałości po ukraińskiej architekturze, m.in. w Koniaczowie, Surochowie, Sobiecinie, Oleszycach, Starych Oleszycach i innych miejscowościach Nadsania. Szczególnie interesowały mnie wypowiedzi współczesnych mieszkańców, których przodkowie pamiętają czasy sprzed II wojny światowej.

Mimo umacniania nacjonalistycznego podejścia do pamięci po 1945 roku możliwe było częściowe odrodzenie mikrospołeczności Ukraińców w tych miejscowościach, których przodkowie czasami decydowali się na powrót w rodzinne strony po wysiedleniach. Jedną z takich społeczności jest wieś Leszno, dawniej Poździacz, która jak podaje Bogdan Huk²⁴, do 1947 roku była zamieszkała przez 920 mieszkańców, w tym 890 narodowości ukraińskiej, 10 rzymskich katolików posługujących się językiem ukraińskim i 20 Żydów. Michał Czysnok²⁵, potomek wysiedleńców z akcji „Wisła”, którzy wrócili do Poździacza w latach 60., relacjonuje, że współcześnie społeczność grekokatolicka liczy około 30 osób. We wsi znajduje się odrestaurowana cerkiew z XVIII wieku (obecnie kościół katolicki) oraz kilka przydrożnych krzyży grekokatolickich w dobrym stanie zachowania, w tym pomnik ofiar obozu w Talerhof. Na obrzeżach wioski znajduje się także niewielka, pełniąca nadal tę funkcję grekokatolicka cerkiew, która została powiększona na potrzeby tutejszej społeczności. W 1997 roku na placu przy cerkwi została odsłonięta tablica upamiętniająca wysiedlenia, która wieczorem tego samego dnia została rozbita przez nieznanego sprawcę. Mimo to Michał Czysnok zapytany o stosunki między żyjącymi tu współcześnie Polakami i Ukraińcami opisuje je jako pokojowe i harmonijne. Według niego zniszczenie tablicy mogło być dokonane przez osobę z zewnątrz. Wspomina także o współczesnym przenikaniu się obu tożsamości w wyniku zawierania małżeństw i bliskich kontaktów. Jednocześnie

²³ A. Żygadło, *Drewniana architektura cerkiewna obszaru Nadsania w obrębie województwa podkarpackiego*, [w:] *Raport o stanie architektury drewnianej w Polsce*, red. nauk. M. Bogdanowska, K. Zalańska, Warszawa 2023.

²⁴ Zob. B. Huk, *Apokryf Ruski*, www.apokryfruski.pl [dostęp: 23 sierpnia 2023 r.].

²⁵ Wywiad z Michałem Czysnokiem, Leszno, 30 lipca 2023 r.

zwraca uwagę na trudności w utrzymaniu mniejszościowej kultury, która stopniowo traci swą odrębność wraz z odejściem starszego pokolenia. Jednym z wywiadów była także rozmowa z mieszkanką Olchowej (województwo podkarpackie), która w swojej *herstorii* opowiada o czasach młodości oraz miłości, która połączyła ją z pochodzącym z Cetuli Ukraińcem, wywiezionym do obozu w Jaworznie²⁶. Po wysiedleniu mężczyzna zamieszkał w północnej części Polski, gdzie założył rodzinę, a po kilkudziesięciu latach nawiązał z nią kontakt listowy (miała wtedy 73 lata), jednak nie doszło do spotkania. W wypowiedzi kobiety pojawia się wątek osobistych uczuć i reguł panujących na wsi w zawieraniu małżeństw, w których przed II wojną światową znacznie większe znaczenie miał aspekt finansowy niż narodowy.²⁷



Fot. 3. Projekt *Sąsiedzi* z udziałem Karoliny Węgrzyn, kadry z filmu, 2022

Dotarłam także do wspomnień członków mojej rodziny dotyczących ukraińskich sąsiadów, których dom został spalony po wysiedleniach

²⁶ Obóz pracy utworzony na pozostałościach po niemieckim obozie pracy w Jaworznie. Jego więźniami byli m.in. Ukraińcy oraz Łemkowie wysiedleni w ramach akcji „Wisła”. Zob. K. Miroszewski, *Centralny obóz pracy Jaworzno. Podobóz ukraiński (1947–1949)*, Katowice 2001.

²⁷ Wywiad z mieszkanką Olchowej, nagranie A.C.

ludności ukraińskiej w ramach akcji „Wisła”. Nieistniejący już dom znajdował się w bliskiej odległości od zbudowanego w 1921 roku domu mojej babci w Koniaczkowie. W dniu wywózki nie mogąc zabrać ze sobą całego majątku, podarowali jej dębowy stół, który przez kolejne lata aż do współczesności używany był przez moją rodzinę. Stół stał się jednym z elementów aranżacji wystawy *Sąsiedzi/Cyciðu*. Działania w ramach projektu zostały oparte o performatywne interwencje w lokalną przestrzeń wsi, a szczególnie miejsca związane z historią jej ukraińskich mieszkańców. Zostały one nagrane w postaci pracy wideo oraz podsumowane w instalacji artystycznej.



Fot. 4. Flaga, Stare Oleszyce, tkanina 240 × 160 cm, 2023

Jedną z artystycznych akcji, którą przeprowadziłam we współpracy z pochodzącą z Pełkiń śpiewaczką i artystką Karoliną Węgrzyn, miała miejsce w budynku opuszczonej cerkwi w Starych Oleszycach, mieszczącej się w samym centrum miasteczka. W budynku cerkwi, wykorzystując akustykę sakralnej architektury, artystka wykonała ludową pieśń ukraińską (fot. 3). W tej samej cerkwi została przeprowadzona także inna akcja z wykorzystaniem utkanej przeze mnie tkaniny, w której wykorzystałam ludowy geometryczny motyw ukraiński [il. 4]. Tkanina została zaprezentowana w przestrzeni miasteczka oraz opuszczonej cerkwi jako flaga, nadająca

widoczność sąsiedzkiej, międzykulturowej historii. W Sobiecinie, miejscowości zamieszkaanej przed II wojną światową przez ludność ukraińską interwencja polegała na przyozdobieniu popadającej w ruinę kapliczki grekokatolickiej (fot. 3), które zachęciło mieszkańców do podzielenia się swoimi wspomnieniami w nagraniu wideo. Działania oparte zostały o artystyczne gesty, które zwracały uwagę i wywołały natychmiastową reakcję mieszkańców, przypadkowych świadków. W reakcji na nie chętnie dzielili się swoją wiedzą na temat lokalnej historii, a co najbardziej dla mnie istotne tym, w jaki sposób została ona przez nich zapamiętana. Co dla mnie było szczególnie ciekawe, historie mówione, które pojawiły się w projekcie, w znacznej mierze podkreślały wspólne sąsiedztwo, pokojową koegzystencję, mimo różnic, i solidarność. Obraz, który wyłonił się w wyniku działań, znacznie różnił się od tego, który jest kreowany przez oficjalną kulturę pamięci, skupiającej się w relacjach ukraińsko-polskich głównie na konflikcie etnicznym.

Analizę lokalnej kultury pamięci prowadziłam od roku 2020, natomiast istotnym momentem moich badań stał się czas po inwazji wojsk rosyjskich na Ukrainę. W czasie zaraz po marcowej inwazji zauważalna była zmiana w podejmowaniu tematów związanych z historią Ukraińców z tych terenów przez mieszkających tam obecnie Polaków. Wobec trwającej w Ukrainie wojny i przyjęciu do Polski uchodźczyń i uchodźców, w wypowiedziach znacznie częściej podkreślano międzykulturową koegzystencję różnych kultur na tych terenach i przyjmowano postawę solidarności z uciekającymi przed wojną. Pojawiły się także wypowiedzi empatyzujące z wypędzonymi w czasie akcji „Wisła” oraz dążące do zażegnania przeszłych konfliktów²⁸.

Projekt Kuczka (Izbica)

Południowo-wschodnie pogranicze Polski to także historia związana z zagładą Żydów oraz pozostałe po nich dziedzictwo, często z różnych powodów pozostawione bez opieki konserwatorskiej. Podczas gdy pamięć o Zagładzie w dużych, centralnych ośrodkach można określić jako dobrze rozpoznaną i stale przepracowywaną, mniejsze, peryferyjne miejscowości wciąż niedostatecznie radzą sobie z tym zagadnieniem.

Jednym z działań artystycznych, które wyniknęło z prowadzonych przeze mnie badań nad lokalną pamięcią jest projekt, który rozpoczęłam w 2022 roku w Izbicy. Miasteczko już od początku swego istnienia²⁹ było przeznaczone dla Żydów, którym odmówiono prawa do zamieszkiwania w pobliskiej Tarnogórze. Przed wybuchem II wojny światowej

²⁸ Wywiad z mieszkańcem Sobiecina, 2022.

²⁹ Zob. *Izbica*, [w:] *Wirtualny Sztetl*, <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/i/668-izbica> [dostęp: 28 sierpnia 2023 r.].

Żydzi stanowili tu przynajmniej 80% ludności. W czasie wojny, do końca 1942 roku hitlerowcy utworzyli w Izbicy getto tranzytowe³⁰. Przywozili do miasta Żydów z całej Europy i rozstrzeliwali na tutejszym cmentarzu, znajdującym się na wzniesieniu, nieco oddalonym od zabudowań. Większa część Żydów przewożona była stąd towarowymi wagonami do obozów zagłady w Bełżcu i Sobiborze.



Fot. 5. Proces demontażu kuczki z Izbicy, 2022

Projekt Kuczka (fot. 5) to wieloaspektowe i długoletnie działanie artystyczne, które rozpocząłam w grudniu 2021 roku i które jest wciąż rozwijane we współpracy z różnymi podmiotami, m.in. z Fundacją Zapomniane³¹. Na obecnym etapie w projekt zaangażowali się także mieszkańcy miasta, Stowarzyszenie Formy Wspólne oraz Burmistrz Miasta Izbicy. W ramach badań przeanalizowałam obecny stan pomników umieszczonych w głównej przestrzeni miasta. Współczesne pomniki w Izbicy zdradzają cechy

³⁰ S. Hänschen, *Das Transitghetto Izbica im System des Holocaust. Die Deportationen in den Distrikt Lublin im Frühsommer 1942*, Berlin 2018.

³¹ Misją Fundacji *Zapomniane* jest poszukiwanie, lokalizowanie, badanie i upamiętnianie zapomnianych grobów ofiar Holocaustu. Zob. <https://zapomniane.org/> [dostęp: 10 grudnia 2023 r.].

typowe dla spolonizowanej kultury pamięci. Główna przestrzeń rynku miasta zdominowana została przez kilka obiektów poświęconych różnym wydarzeniom historycznym. Jednym z nich jest głaz, jako symbol dwóch zaprzyjaźnionych miast – Izbicy i niemieckiego miasta Winterlingen. Kolejnym są dwa krzyże upamiętniające rocznice katyńską i smoleńską przewyższające wszystkie inne obiekty na placu. Jest to pomnik, który nie jest bezpośrednio związany geograficznie ani historycznie z historią miasta, wpisuje się natomiast w ogólną narrację pamięci w Polsce po 1989 roku. W bliskiej odległości od pomnika poświęconego ofiarom Katynia oraz pomnika smoleńskiego znalazł się pomnik ufundowany przez kombatan-tów, zbiorczo poświęcony ofiarom kilku wydarzeń historycznych – formą upamiętnienia stał się tu okazały rozmiarów orzeł z białego piaskowca. Jedynym pomnikiem na głównym placu miasta, który nawiązuje do historii Żydów jest pomnik Jana Karskiego, świadka Zagłady³². Monument nie jest jednak bezpośrednim upamiętnieniem ofiar i podaje te wydarzenia w oswo-jonej formie polskiemu odbiorcy przez pryzmat polskiego bohatera.

Przestrzenia, w której dokonano masowych morderstw jest oddalony od centrum miasteczka cmentarz żydowski. Dokonane zostały tu egzekucje na około 4500 Żydów. W przestrzeni tej znajdują się pomniki z różnych czasów: część z nich pochodzi sprzed 1945 roku, część została postawiona po wojnie. Podczas II wojny światowej hitlerowcy zniszczyli i sprofanowali cmentarz, używając znajdujących się tu macew do budowy posterunku Gestapo i brukowania ulic. Po wojnie macewy zostały odzyskane i przeniesio-ne z powrotem na cmentarz. Roma Sendyka pisze o zjawisku akrecji³³, które bardzo dobrze pasuje do tej przestrzeni – nawarstwianie i dodawanie coraz to nowych upamiętnień, ogólny chaos, brak spójnego rozplanowania prze-strzeni, a także informacji o spoczywających tu osobach. Na ziemi, z braku innych możliwości, ułożone zostały zafoliowane fotografie ofiar z czasów II wojny światowej. Przy wejściu na cmentarz, podobnie jak w wielu za-pomnianych lokalizacjach związanych ze śmiercią, pojawiły się tablice zabraniające wywozu śmieci. Według mieszkańca jednego z domów w naj-bliższym sąsiedztwie cmentarza, przestrzeń ta jest notorycznie zaśmieca-na, a przedtem została także okradziona z cenniejszych elementów, które mogły zostać spieniężone. Jak wspomina mieszkaniec, szczątki ofiar do dziś znajdowane są na cmentarzu blisko powierzchni ziemi³⁴. Na cmen-tarzu znajduje się grób księdza Grzegorza Pawłowskiego – Jakuba Hersza

³² K. Persak, *Karski Jan*, [w:] *POLIN: Polscy Sprawiedliwi*, Warszawa 2020, <https://sprawiedliwi.org.pl/pl/historie-pomocy/historia-jana-karskiego-w-swietle-najnowszych-badan#09> [dostęp: 28 sierpnia 2023 r.].

³³ R. Sendyka, *Dynamiczna i relacyjna topografia trudnej przeszłości. Zakończenie*, [w:] *Nie-miejsca pamięci*. T. 1: *Nekrotopografie*, pod red. R. Sendyki, M. Kobielskiej, J. Muchowskiego, A. Szczepan, Warszawa 2020, s. 475.

³⁴ Wywiad z mieszkańcem Izbicy, 10 lipca 2022 r.

Grinera, który zmarł w październiku 2021 roku. Zgodnie z jego ostatnią wolą został pochowany w miejscu, w którym rozstrzelana została jego rodzina. Jako jeden z niewielu Żydów z Izbicy przetrwał dzięki katolickiej rodzinie i przyjął chrzest, a w dorosłym życiu został księdzem. Do końca życia posługiwał się dwoma nazwiskami: polskim i żydowskim i funkcjonował na przecięciu tych dwóch tożsamości³⁵.

Po wojnie żydowska architektura, która nie została zrujnowana została przekazana głównie w posiadanie państwa – znajdujące się tu budynki przekształcone zostały na mieszkania komunalne i zasiedlone przez Polaków. Budynki te przez cały okres PRL (ani też współcześnie) nie zostały objęte opieką konserwatorską. W wielu wypadkach popadały w ruinę lub były samodzielnie przebudowywane przez mieszkańców, a oryginalna, przedwojenna tkanka architektoniczna zaczęła wtapiać się w nowoczesne formy, nie zawsze dbające o ich historyczną wartość i oryginalną estetykę. Proces ten był jednym z rezultatów postępującej amnezji w lokalnej kulturze pamięci.

Chcąc przełamać zastaną sytuację, zwróciłam się w stronę tej zanikającej żydowskiej architektury w miasteczku. Obiektem, którego historia stanowi kanwę moich działań w Izbicy jest drewniana żydowska sukka (tzw. kuczka), będąca balkonikiem przeznaczonym do celebracji żydowskiego święta Sukkot. W tradycji żydowskiej święto przypada na wczesną jesień i stanowi upamiętnienie pobytu Izraelitów na pustyni. Świętowanie odbywa się w specjalnie zbudowanych do tego celu tymczasowych szalaszach z częściowo odsłoniętym dachem, tak aby przebywający w kuczce znajdowali się pod otwartym niebem. Jak wskazuje Małgorzata Michalska-Nakonieczna³⁶, w chłodnym, europejskim klimacie przed II wojną światową bardzo popularne były sukki balkonowe, przybierające postać drewnianego balkonika z otwieranym tylko na święto Sukkot dachem. Mechanizm otwierania dachu świadczył często o niezwykłej kreatywności twórców – w każdym egzemplarzu kuczki jest on inny, niepowtarzalny. W Polsce wiele kuczek niszczone lub przerabiane są na zwykłe balkony, przez co znikają z przestrzeni współczesnych miast³⁷. Jednocześnie ich stan prawny nie zawsze stwarza możliwości ochrony. W Izbicy pozostał już tylko jeden tego typu obiekt zachowany w oryginalnym stanie.

Dzięki rozpoczętym w Izbicy działaniom oraz zaangażowaniu różnych grup obiekt jednej z ostatnich izbickich kuczek został zachowany przed zniszczeniem i zdemontowany z popadającego w ruinę budynku, przeznaczonego do rozbiórki w lipcu 2022 roku. Kuczka ma zostać poddana

³⁵ O postaci ks. Pawłowskiego, czyli Jakuba Hersza Grinera zob. R. Hetman, *Izbica, Izbica*, Wołowiec 2021.

³⁶ M. Michalska-Nakonieczna, *Dom z kuczka jako znak dziedzictwa żydowskiego. Zagadnienia ochrony*, „Budownictwo i Architektura” 2015, nr 14, s. 241–256.

³⁷ Zob. Kuczka w Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

konserwacji i przetworzona w performatywny pomnik, stanowiący element przełamujący współczesną, spolonizowaną kulturę pamięci w miasteczku. Obiekt po konserwacji ma zostać przeniesiony z powrotem w przestrzeń Izbicy, a jego odtworzony, otwierany dach ma szansę przerodzić się w podtrzymywany przez mieszkańców performatywny akt pamięci – co roku na święto Sukkot otwierany dach kuczki stanowić ma lokalny symbol przypominający o żydowskich mieszkańcach. Moja rola jako artystki polega na zwróceniu uwagi mieszkańców na ten obiekt oraz zainicjowanie działań, łączących różne grupy: badaczy, edukatorów, architektów, polskich mieszkańców miasta oraz Żydów. Odtworzenie otwieranego dachu, który nie zachował się do współczesności pozwoli na wykorzystanie potencjału symbolicznego i artystycznego, który tkwi w tym zapomnianym dziedzictwie żydowskiej architektury w Polsce.

Proces powrotu kuczki do Izbicy ma charakter długotrwałego i łączącego różne grupy działania, opartego o negocjacje. W ramach projektu stopniowo tworzony jest zbiorowy podmiot³⁸, w którym dochodzi do interakcji między różnymi grupami, polegającej na ich zaangażowaniu we wspólną sprawę. Kuczka jest łącznikiem między zaangażowanymi w projekt mieszkańcami Izbicy, Żydami i osobami, które straciły w Izbicy swoich bliskich a artystami, badaczami i społecznością lokalną. Co równie ważne, projekt skierowany jest także do dzieci i młodzieży szkolnej z Izbicy, wpisując się w założenia historii ratowniczej: stanowi działanie nakierowane na przyszłość. Jednym z celów działań artystycznych na pograniczu jest między innymi świadome przyjęcie tego zapomnianego dziedzictwa, jako części własnej tożsamości, poprzez zaangażowanie w jego ocalenie oraz twórcze wykorzystanie zawartego w nim potencjału symbolicznego. Na peryferiach, gdzie dawna wielokulturowość została zastąpiona wysoką homogenizacją społeczną, wiele mieszkańców i mieszkańek rzadko ma możliwość uczestniczenia w międzykulturowej wymianie i spotkania z przedstawicielami innych grup. Taka sytuacja może powodować podatność na narracje operujące metodami opartymi na strachu. Zaangażowanie różnych środowisk wokół wspólnej, lokalnej sprawy jest jednym ze sposobów na ich spotkanie, umożliwienie współpracy i twórczej wymiany między nimi.

Bibliografia

- Anzaldúa G.E., *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco 1987.
- Azoulay A., *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 216–226.

³⁸ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Cudzoziemcy wykonujący pracę w Polsce w kwietniu 2023 [dane Głównego Urzędu Statystycznego], Warszawa 2023.
- Domańska E., *Historia Ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.
- Hänschen S., *Das Transitghetto Izbica im System des Holocaust. Die Deportationen in den Distrikt Lublin im Frühsommer 1942*, Berlin 2018.
- Huk B., *Apokryf Ruski*, www.apokryfruski.pl [dostęp: 23 sierpnia 2023 r.].
- Imigranci w społeczeństwie europejskim – ogólne dane liczbowe, https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/promoting-our-european-way-life/statistics-migration-europe_pl [dostęp: 23 sierpnia 2023 r.].
- Izbica, [w:] *Wirtualny Sztetl*, <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/i/668-izbica> [dostęp: 28 sierpnia 2023 r.].
- Jełowicki Arkadiusz, *Zbiory etnograficzne kultury ukraińskiej w Polsce. Charakterystyka i recepcja*, Poznań 2014.
- Machaj I., *Tożsamość (na pograniczu)*, [w:] *Studia nad granicami i pograniczami: leksykon*, red. nauk. E. Opiłowska, M. Dębiński, J. Kajta i in., Warszawa 2020, s. 428.
- Mały Rocznik Statystyczny Polski, wrzesień 1939 – czerwiec 1941, Londyn 1941.
- Michalska-Nakonieczna Małgorzata, *Dom z kuczką jako znak dziedzictwa żydowskiego. Zagadnienia ochrony*, „Budownictwo i Architektura” 2015, nr 14, s. 241–256.
- Miroszewski K., *Centralny obóz pracy Jaworzno. Podobóz ukraiński (1947–1949)*, Katowice 2001.
- Motyka G., *Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947*, Kraków 2014.
- Nie-miejsca pamięci*. T. 1: *Nekrotopografie*, pod red. R. Sendyki, M. Kobielskiej, J. Muchowskiego, A. Szczepan, Warszawa 2020.
- Persak K., *Karski Jan*, [w:] *POLIN: Polscy Sprawiedliwi*, Warszawa 2020, <https://sprawiedliwi.org.pl/pl/historie-pomocy/historia-jana-karskiego-w-swietle-najnowszych-badan#09> [dostęp: 28 sierpnia 2023 r.].
- Rothberg M., *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, Warszawa 2015.
- Sendyka R., *Dynamiczna i relacyjna topografia trudnej przeszłości. Zakończenie*, [w:] *Nie-miejsca pamięci*. T. 1: *Nekrotopografie*, pod red. R. Sendyki, M. Kobielskiej, J. Muchowskiego, A. Szczepan, Warszawa 2020.
- Sulimierski F., Chlebowski B., Walewski W., *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, Warszawa 1880–1902.
- Surochów, [w:] *Wikipedia*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Suroch%C3%B3w> [dostęp: 10 grudnia 2023 r.]; *Сурохів*, [w:] *Вікіпедія* [dostęp: 10 grudnia 2023 r.].
- Zygadło G., *Zmieniając siebie – zmieniam świat. Gloria E. Anzaldúa i jej pisarstwo zaangażowanego rozwoju w ujęciu społeczno-kulturowym*, Łódź 2019, s. 19–20.
- Zygadło A., *Drewniana architektura cerkiewna obszaru Nadsania w obrębie województwa podkarpackiego*, [w:] *Raport o stanie architektury drewnianej w Polsce*, red. nauk. M. Bogdanowska, K. Zalasinska, Warszawa 2023.

Wybrane wywiady

Wywiad z Bronisławą Ciemierkiewicz, na podstawie dokumentów zebranych i opracowanych przez J. Czechowicza, opisała M. Drozd, Zapałów 2012.

Wywiad z Michałem Czysnokiem, Leszno, 30 lipca 2023 r.

Wywiad z mieszkanką Olchowej, nagranie A.C.

Wywiad z mieszkańcem Izbicy, 10 lipca 2022 r.

Wywiad z mieszkańcem Koniaczowa, A.C., 2021.

Wywiad z mieszkańcem Sobiecina, 2022.

Antonina Wróbel

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Szkoła Doktorska Nauk Społecznych

<https://orcid.org/0000-0002-8426-7516>

antonina.wrobel@doctoral.uj.edu.pl

Sztuka murali w hiszpańskiej Galicji Tożsamość kulturowa jako opór w ujęciu teorii społecznych reprezentacji Serge'a Moscoviciego

Mural art in Spanish Galicia. Cultural identity as resistance in terms of Serge Moscovici's social research theory

Abstract

W pracy analizuję sytuację hiszpańskiej Galicji, która historycznie podporządkowana była kulturze kastylijskiej, gdzie powstaje obecnie wiele murali o tematyce lokalnej. Główną tezą artykułu jest założenie, że używanie sztuki murali w przestrzeni publicznej można uznać za formę ekspresji kulturowej odmienności, a nawet za nowy wymiar oporu kulturowego wspomnianego regionu. W celu ukazania tego procesu proponuję definicję oporu, co pozwala następnie na omówienie najważniejszych wydarzeń z historii Galicji w kontekście użycia szeroko rozumianej sztuki. Moje badania wykonałam podczas prywatnego wyjazdu do Galicji w lutym 2023 roku, podczas którego dokonałam dokumentacji fotograficznej murali. W pracy analizuję ich treść przy użyciu teorii społecznych reprezentacji Serge'a Moscoviciego, by ukazać, w jaki sposób odnoszą się do tożsamości galicyjskiej.

Informacja o artykule / Article information

otrzymano (Received): 1.10.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 31.01.2024

Słowa kluczowe:

tożsamość kulturowa, społeczne reprezentacje, mural, Galicja

Abstract

This paper analyzes the situation of Spanish Galicia, which has historically been subject to Castilian culture, and where many murals with local themes are currently being created. The main thesis of the presentation is the assumption that the use of mural art in public spaces can be considered a form of expression of cultural difference and even a new dimension of cultural resistance in the region. In order to show this process, a definition of resistance is offered which serves as a starting point for the discussion of the most important, which then allows me to discuss the most important events in the history of Galicia in the context of the use of broadly understood art. My research was done during a private trip to Galicia in February 2023, during which I made photographic documentation of the murals. In this paper, I analyze their content using Serge Moskovici's theory of social representations to show how they relate to Galician identity.

Keywords:

cultural identity, social representations, mural, Galicia

Wprowadzenie

Murale coraz częściej pojawiają się w przestrzeni wielu miast i wsi, ale także w miejscach tranzytowych, takich jak tunele czy mosty, a nawet na cmentarzach. Ich liczba nieustannie wzrasta, a pomysłowość artystów przyciąga uwagę wielu turystów, w tym zagranicznych, odwiedzających miejsca, które wcześniej nie cieszyły się dużą popularnością. Do pewnego stopnia można już mówić o swoistym przemyśle polegającym na tworzeniu murali. Miasta rywalizują w organizowaniu festiwali promujących tę formę sztuki.

Projekty związane z tworzeniem otwartych galerii sztuki miejskiej mogą mieć jednak bardzo różne początki i cele do osiągnięcia – od czysto ekonomicznych, polegających na przyciągnięciu turystów i w efekcie kapitału, do tych bardziej społecznych, dążących do rewitalizacji. Ich łączenie tworzy całe spektrum możliwości, co sprawia, że każdy projekt będzie się różnił od pozostałych, ze względu na liczne czynniki wpływające na proces tworzenia i funkcjonowania takich galerii¹.

W projektach związanych ze sztuką w miejscu publicznym moją uwagę przykuwają szczególnie murale o tematyce dotyczącej lokalnej tożsamości. Te obrazy-komunikaty, które znajduje się w przestrzeni publicznej, do pewnego stopnia stają się polityczne, co można wiązać już ze starożytnym pojęciem „agory”, rozumianej jako miejsce politycznych dysput

¹ Zob. R. Koster, J. Randall, *Indicators of community economic development through mural-based tourism*, „Canadian Geographer” 2005, nr 49, s. 50.

i manifestacji². Zatem murale w przestrzeni publicznej, już przez sam fakt zaistnienia w niej, stanowią formę manifestacji.

Kolejne warstwy nakładające się na murale to specyfika miejsca, w którym zostały namalowane, a także ich tematyka, co może zwiększać ich polityczne znaczenie. Należy uwzględnić pojęcie „ulicy” jako przestrzeni tranzytowej³. Moim zdaniem nie polega to jedynie na przemieszczaniu się ludzi, ale także sztuki w przestrzeni. Znajduje się ona w nieustannym „ruchu” – zawsze podlega zmianie poprzez zamazanie, zmianę jej fragmentu czy naniesienie czegoś zupełnie nowego. Dodatkowo jest „przejmowana” przez przechodniów poprzez wykonanie zdjęcia, wywołanie skojarzeń, emocji itd. Wszystko to sprawia, że sztuka ulicy staje się dynamicznie zmieniającym się narzędziem w Foucaultowskim polu produkcji kulturowej i władzy.

Główną tezę pracy jest założenie, że wykorzystywanie murali w przestrzeni publicznej może być interpretowane jako wyraz kulturowej odmienności oraz nowy wymiar oporu kulturowego. W mojej analizie skupiam się na treściach murali powstałych na terenie Galicji – jednej z autonomicznych wspólnot Hiszpanii. W ostatnich latach można zaobserwować znaczący wzrost malowania murali w wielu miastach tego regionu. To zjawisko staje się interesujące, ponieważ Galicja posiada bogatą historię oporu manifestowanego poprzez różne formy sztuki⁴.

Analiza murali jako narzędzia oporu może wydawać się nieadekwatna, ponieważ tradycyjnie graffiti jest uznawane za nielegalne, buntownicze, a nawet rewolucyjne. Niemniej jednak, jak wykazały moje badania przeprowadzone w ramach pracy magisterskiej, artyści tworzący murale często swoją drogę rozpoczęli od graffiti, a w niektórych przypadkach wciąż się nim zajmują:

Techniki, jak i tożsamości artystów mogą krzyżować się na wiele różnych sposobów, co wymyka się sztywnym ramom definicji. Przykładem jest grenadyjski artysta (...) znany w świecie artystycznym jako *El niño de las pinturas* (...). Zaczynał bowiem od pisania graffiti, by z czasem stać się coraz bardziej rozpoznawalnym głosem i reprezentantem swojego środowiska. Koordynował różne projekty artystyczne sponsorowane przez miasto, w tym samym czasie kontynuując swoją działalność graficiarską. Obecnie wykonuje także prace na zamówienie (malowanie ścian budynków komercyjnych, obrazy itp.) i sprzedaje różnego rodzaju produkty (takie jak koszulki, czapki, maski czy karty do gry) w sklepie stacjonarnym w Grenadzie, w którym także znajduje się studio piercingu i tatuażu. Chodząc po mieście, można co jakiś czas odkrywać jego nowe prace (podpisywane jeśli nie pseudonimem to charakterystycznym kołem zębatym), które trudno jednoznacznie

² M. Czepczyński, *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. Pomorskiego*, „Studia Komitetu Przemysłowego Zagospodarowania Kraju PAN” 2012, nr 144, s. 10

³ Ibidem, s. 10.

⁴ M. Filipowicz-Rudek, *Ta druga Galicja*, „Studia Iberystyczne. Almanach Galicyjski” 2003, nr 1, s. 9–25.

przypisać do street artu czy graffiti – często są to prace dużego formatu, nanoszone na budynkach prywatnych czy użyteczności publicznej⁵.

Nadal pozostaje jednak kwestia zdefiniowania sztuki murali jako oporu. W tym celu odwołuję się do *resistance studies* – studiów nad oporem, dla których wpływową postacią pozostaje James Scott. Badacz wyróżnił dwa ważne zagadnienia. Pierwsze z nich, „protokół publiczny”, można rozumieć „jako skrótowy sposób określania jawnych interakcji pomiędzy podporządkowanymi a tymi, którzy dominują”⁶. W opozycji do tego, autor wyróżnia „protokół ukryty”, który tłumaczy jako dyskurs przebiegający poza czujnym okiem posiadających władzę, zatem „składa się z tych słów, gestów i praktyk poza sceną, które potwierdzają, przeczą lub zmieniają to, co pojawia się w protokole publicznym”⁷. W celu doprecyzowania definicji grupy podporządkowanej można nawiązać do teorii grup wyciszanych (ang. *silenced group theory*) zaproponowanej w latach 70. XX wieku przez Edwina Ardenera i Shirley Ardener. W pracy *Śląskość i protestantyzm* Grażyna Kubica definiuje teorię w następujący sposób:

Sugeruje ona, że w danym społeczeństwie główną rolę odgrywają modele świata generowane przez grupę dominującą. Ten dominujący model może utrudniać wolność wyrażania alternatywnych modeli przez grupy mniejszościowe lub nawet blokować ich tworzenie. Grupy podporządkowane uważają za konieczne strukturyzowanie swojego świata przez modele grupy dominującej i zmieniają swe własne modele oraz dostosowują do tamtych⁸.

Teoria grup wyciszanych, będąca teorią komunikacji, zakłada, że zachowania, pragnienia i wartości grup wyciszanych pozostają często „niewyartykułowane”. Zjawisko to występuje, gdy członkowie takiej grupy nie wyrażają istotnych dla nich kwestii z powodu uczucia „nieprzystawania” do powszechnie obowiązujących struktur. Ta koncepcja pozwoli na lepsze zrozumienie historii Galicji.

Zarys historyczny regionu

Analizując historię Półwyspu Iberyjskiego, warto zauważyć, że Galicja może poszczycić się znaczącymi osiągnięciami w swojej historii. Język galicyski pełnił istotną rolę jako język poezji na całym obszarze Półwyspu

⁵ A. Wróbel, *Murale w grenadyjskiej dzielnicy La Chana. Między tożsamością miejsca a polityką lokalną*, Kraków 2022, s. 10.

⁶ J. Scott, *Za kulisami oficjalnej wersji*, przeł. M. Petryk, [w:] *Opór i dominacja*, red. A. Pasieka, K. Zielińska, Kraków 2015, s. 146.

⁷ Ibidem, s. 148.

⁸ G. Kubica, *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza i fotografia*, Kraków 2011, s. 153.

Iberyjskiego. Liryka galicyjsko-portugalska rozwijała się dzięki ciągłemu przepływowi ludzi, wiedzy i sztuki wzdłuż szlaku św. Jakuba, a swój złoty okres świętowała od początku XIII do połowy XIV wieku. Z tego czasu pochodzi zbiór 427 pieśni religijnych – *Cantigas de Santa María* – uważany za jedno z najdoskonalszych sposobów zastosowania języka tzw. galicyjskiego średniowiecznego (gal. *galego medieval*) w sztuce. Autorstwo tradycyjnie przypisuje się ówczesnemu królowi Kastylii Alfonsowi X Mądrymu.

Po okresie świetności, Galicja w XV wieku znalazła się pod panowaniem Królestwa Kastylii i Leonu, co wiązało się z dojściem do władzy Izabeli Kastylijskiej i Ferdynanda Aragońskiego. Wtedy to znaczące stanowiska administracyjne i kościelne objęli urzędnicy spoza Galicji, co przyczyniło się do upadku rodzimej elity i ostatecznie zahamowało rozwój lokalnej sztuki. Okres „wyciszania” kultury galicyjskiej trwał przez cztery wieki, które w języku galicyjskim zwykło się określać *séculos escuros* – „ciemne wieki” lub *séculos do silencio* – „wieki ciszy”.

Ten okres trwał aż do czasu odrodzenia (gal. *Rexurdimento*) w XIX wieku, kiedy to elita intelektualna zaczęła kształtować podstawy „galicyjskości” (gal. *galeguidade*). Z tamtego czasu pochodzi mit o celtyckim pochodzeniu Galicji, któremu hołdował w naukach historycznych m.in. Manuel Murguía. To sprawiło, że mieszkańcy Galicji do dzisiaj z sentymentem patrzą w stronę Irlandii i Bretanii, z którymi ma ich łączyć wspólne pochodzenie. Warto jednak zaznaczyć, że celtofilia zaczęła być w ostatnich latach kwestionowana, gdyż na terenie Galicji przed przybyciem Rzymian mieszkało wiele różnych grup, których nie da się jednoznacznie przyporządkować do celtyckich. Termin „celta” jest zbyt ogólny i nieprecyzyjny⁹.

Z drugiej zaś strony ponowny rozwój literatury przyczynił się do kształtowania narodowej dumy i odrębności. W tym okresie zaczęto tworzyć mit o Galicji jako krainie wiejskiej i sielskiej. Ważnym aspektem jest również rola romantycznej pisarki, Rosalii de Castro, uważanej za matkę literatury galicyjskiej. Jej prace publikowane były w języku galicyjskim, a datę wydania jednego z jej najważniejszych dzieł – *Follas Novas* – uznano za tak doniosłą, że właśnie wtedy świętowany jest Dzień Literatury Galicyjskiej (gal. *Día das Letras Galegas*).

W okresie *Rexurdimento* wykształciło się i utrwaliło poczucie kulturowej odmienności, które było pielęgnowane przez następne pokolenia artystów i myślicieli. Wśród nich warto wymienić Alfonsa Rodrigueza Castelao, jedną z kluczowych postaci budujących galicyjskie myślenie polityczne. Jego książka *Sempre en Galiza* (1946) uznawana jest za swego rodzaju biblię myśli narodowej tego regionu Hiszpanii. Warto także zauważyć, że Castelao był zaangażowanym społecznie malarzem. Jednym z motywów,

⁹ T. Miłkowski, P. Machcewicz, *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1998, s. 17.

które często poruszał w swoich pracach, było życie ludzi niewidomych, na których niedolę był szczególnie wrażliwy.

Patrząc zatem na historię Galicji, można zauważyć, że jej odmiennosc kulturowa przez długi czas była „wyciszana”. Dotyczyło to m.in. języka, który został zdegradowany z języka poezji do „prowincjonalnego dialektu”, co doprowadziło do wytworzenia się poczucia niższości, z czym mieszkańcy regionu borykają się do dzisiaj. Nie oznacza to jednak, że w okresie *séculos do silencio* nie tworzono żadnych prac w języku galicyjskim. Sztuka stała się przestrzenią, w której podejmowano różne działania mające na celu zachowanie rodzimej kultury i tradycji. Zatem sztuka stała się formą bardziej lub mniej uświadomionego oporu. Przenoszenie jej do przestrzeni publicznej oznaczało przechodzenie od ukrytego do jawnego protokołu.

Metodologia

Dokumentacji fotograficznej dokonałam podczas prywatnego wyjazdu do Galicji w lutym 2023 roku. Murale lokalizowałam sama przy użyciu Google Maps oraz w oparciu o gotowane mapy zrobione przez sympatyków murali czy lokalne władze miejskie. Odwiedziłam następujące miejscowości: Ferrol, A Coruña, Santiago de Compostela, Ordes i Vigo, ponieważ we wszystkich organizowane są coroczne festiwale związane ze sztuką murali.

Do analizy treści murali używam teorii społecznych reprezentacji Serge’a Moscoviciego, stworzonej w ramach społecznej psychologii. Według tej koncepcji, poprzez socjalizację jednostki społeczne uczą się sposobów rozumienia i interpretowania świata, zgodnie z obowiązującymi w danej grupie wzorcami. Nasze relacje oraz reakcje na dane zdarzenie również mają społeczny, schematyczny charakter, będąc reprezentacją społeczną danego zdarzenia¹⁰. Reprezentacje są zawsze związane ze społecznymi, kulturowymi i/lub symbolicznymi obiektami, są reprezentacjami czegoś. Tak więc obiektem reprezentacji może być pojęcie, proces, zjawisko, przedmiot czy osoba¹¹.

Podczas analizy treści murali korzystałam z podręcznika do historii Galicji autorstwa Jesúsa de Juana Lópeza i Julio de Prady, w której autorzy wymienili najważniejsze elementy tożsamości galicyjskiej. Są to:

- Izolacja wynikająca z jej położenia geograficznego. Galicja nie tylko jest najbardziej wysuniętym na zachód regionem Hiszpanii, lecz dodatkowo jest odcięta od reszty kraju pasmem gór. Sprawia to, że jej mieszkańcy, w sposób metaforyczny, bardziej patrzą w stronę Atlantyku niż w stronę interioru. Co więcej, starożytni Rzymianie

¹⁰ B. Wagoner, *Collective remembering as a process of social representation*, [w:] *The Cambridge Handbook of Social Representations*, red. G. Sammut, E. Andreouli, G. Gaskell i J. Valsiner, Cambridge 2015, s. 134–162.

¹¹ S. Moscovici, *Social Representations*, New York 2001.

- nadali temu terenowi nazwę *finis terrae* – „koniec ziemi”, co z czasem przyczyniło się to wykształcenia poczucia odrębności regionu.
- Camino de Santiago – Szlak św. Jakuba, który umożliwił olbrzymi przepływ ludzi i wiedzy, gdyż miasto Santiago de Compostela stanowiło obok Jerozolimy i Rzymu trzeci najważniejszy cel pielgrzymkowy na mapie średniowiecznej Europy. Z drugiej zaś strony, pomimo dużego wpływu Kościoła katolickiego, zachował się synkretyzm religijno-magiczny, polegający na łączeniu wierzeń przedchrześcijańskich z chrześcijańskimi.
 - Język galicyjski stanowiący podstawowe narzędzie wyrazu odmienności kulturowej regionu. Jego użytkownicy opisują świat przy pomocy podobnego systemu słów, dla którego przykładami mogą być: *saudade* – uczucie ontologicznej samotności człowieka, której doświadcza w relacji do swego istnienia lub *morriña* – rodzaj małej śmierci, wyzwalanej przez tęsknotę związaną z utratą czegoś ważnego.
 - Przywiązanie do natury, które należy wiązać z wiejskim typem zabudowy i dużym rozproszenie ludności zamieszkującej ten region. Co więcej, po dzień dzisiejszy żywe pozostają legendy i opowieści dotyczące życia na wsi i rytmu życia wiejskiego, a także magicznych istot zamieszkujących okolice wiosek, takich jak człowiek-wilk – *Lobishome*¹².

Rezultaty badań

Na pierwszym z murali (fot. 1) znajduje się postać, którą ze względu na posiadane atrybuty, takie jak płaszcz i laska, można zinterpretować jako druida. Otoczony, a być może i duchowo połączony z naturą, zdaje się bezpośrednio łączyć w sobie dwa ważne elementy tożsamości Galicji: przywiązanie do przeszłości i więź z naturą.

Zwracając uwagę na tytuł muralu: *Czyste powietrze, woda i ziemia*, można dojść do wniosku, że w ciekawy sposób na muralu dokonuje się aktualizacja tożsamości. Poprzez podświadome odwołanie się do problemów ekologicznych, które w Galicji stają się codziennością (susze i pożary lasów¹³), artysta czyni z małego druida pośrednika między przeszłością a teraźniejszością; strażnika natury wówczas i teraz. Jego postać pozwala na odwołanie się do aktualnych kwestii społecznych przy użyciu powszechnie rozumianego elementu tożsamości.

¹² J. De Juana, J. Prada, *Historia contemporánea de Galicia*, Barcelona 2005, s. 17–32.

¹³ J. de Diego, A. Rúa, M. Fernández, *Designing a Model to Display the Relation between Social Vulnerability and Anthropogenic Risk of Wildfires in Galicia, Spain*, „Urban Science” 2019, t. 3, nr 32, doi: 10.3390/urbansci3010032.



Fot. 1. MØU, *Aire, Auga e Terra Limpas (Czyste powietrze, woda i ziemia)*, Ordes 2020

Inną ciekawą interpretacją może być odwołanie się do postaci Jezusa Chrystusa, ze względu na koronę cierniową, którą postać ma na głowie. Stanowiłoby to o synkretyzmie pracy i wykorzystaniu różnych elementów tożsamości kulturowej.

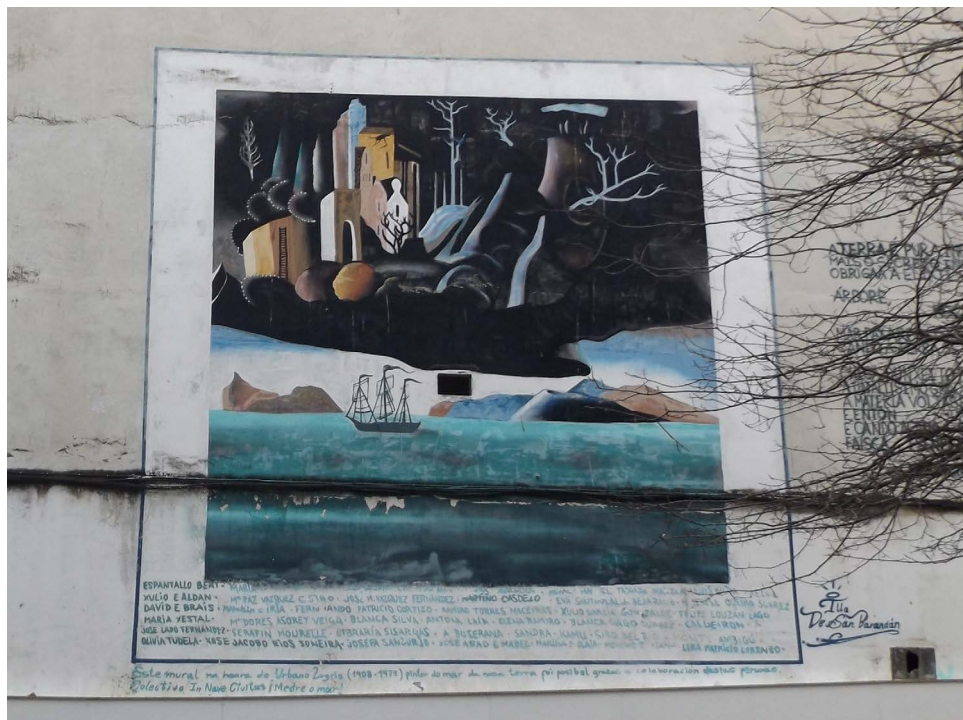
Treść drugiego muralu (fot. 2), który *de facto* składa się z dwóch prac wykonanych przez różnych artystów w ramach jednego projektu, odwołuje się do innego elementu tożsamości galicyjskiej. Stanowi hołd dla oceanu oraz osób wykonujących zawody rybackie. Morskie motywy jednoznacznie nawiązują do tożsamości Galicji, ponieważ reprezentują przywiązanie do oceanu – żywiciela, źródła pracy i przygody.

W tym wypadku warto zwrócić uwagę na złożoność dzieła. Oprócz dwóch murali, na ścianie zamieszczono także wiersz napisany w ramach tego projektu przez irlandzkiego poetę i przetłumaczony na język galicyjski. Tego typu współpraca podkreśla ideę wspólnego, celtyckiego, pochodzenia oraz więzi z Atlantykiem.



Fot. 2. Fred Fernández, Germán González, *Balea (Wieloryb)*, Federico Draw, *Pescador (Rybak)*, wiersz Keitha Payne, Vigo 2016

Kolejny mural (fot. 3), reprezentujący przywiązanie Galicyjczyków do oceanu, wykorzystuje inne elementy tożsamości. Mural, wykonany przez lokalny kolektyw artystyczny, stanowi hołd i bezpośrednie odtworzenie pracy galicyjskiego malarza – Urbano Lugrisa – który szczególnie ukochał sobie motyw oceanu. Na muralu widzimy wyspy Cíes, które odgrywają ważną rolę w mitologii galicyjskiej. Uważane są za miejsce magiczne, bramę do innego świata, krainę zmarłych. W górnej części pracy, jakby w chmurach, można dostrzec struktury miejskie, odnoszące się do motywu zatopionego miasta, charakterystycznego dla kultur atlantyckich.



Fot. 3. Colectivo Literario In Nave Civitas Lugrís, *Illas Cíes (Wyspy Cíes)*, A. Coruña 2015

Mural zaprezentowany na fot. 4 stanowi przykład jednej z wielu prac wykonanych w ramach projektu *Meninas de Canido*, mającego na celu rewitalizację dzielnicy Canido miasta Ferrol. Są to różnorodne interpretacje obrazu *Panny dworskie* hiszpańskiego malarza Diego Velazqueza. W treści muralu dochodzi do „zawłaszczenia” obrazu znanego malarza poprzez nadanie mu galicyjskich akcentów – *gaitas* czyli dud galicyjskich (element celtycki) i smażących się na grillu rybek (kontakt z oceanem). Warto zauważyć, że panny dworskie z muralu piją wino, stanowiące ważny element tożsamości galicyjskiej, dotąd nieomawiany – Galicja słynie z produkcji tego trunku, ze względu na korzystne warunki klimatyczne. Mural stał się ponadto formą protestu poprzez zamieszczenie na nim, także w języku galicyjskim, popularnego hasła sprzeciwu wobec wydobywania gazu w ujściu rzeki na wysokości Ferrol. Należy dodać, że nie jest możliwe do ustalenia, kiedy napis naniesiono i czy był to pomysł pierwszego twórcy.



Fot. 4. Nieznany autor, projekt Meninas de Canido, Ferrol

Inną damą dworską jest także Rosalía de Castro, matka literatury galicyjskiej. Na muralu (fot. 5) zamieszczono cytaty w języku galicyjskim z jej pracy *Follas Novas*. Jeden z cytatów podaje: „Tę ziemię, bez wątpienia... Bóg stworzył by była kochana i by kochała”. Treść muralu nawiązuje do miłości do małej ojczyzny. Jednak uwagę przykuwa domalowana broda, która może być interpretowana jako żart lub forma manifestacji. To pokazuje, że sztuka w przestrzeni publicznej ma swoje dynamiczne życie.



Fot. 5. Nieznany autor, projekt Meninas de Canido, mural przedstawiający Rosalię de Castro, Ferrol

Kolejne analizowane murale (fot. 6–8) poruszają te aspekty życia kobiet, które dotychczas były wyciszane lub którym nie nadawano społecznej wartości. Tutaj autentyczne działania kobiet, odtworzone w treści murali, wyłaniają się z ukrytej sfery i stają się jawne bądź też przechodzą z protokołu ukrytego do jawnego.

Pierwszy mural (fot. 6) prezentuje starsze kobiety, które dyskutują, paląc przy tym papierosy i pijąc alkohol. Pokazanie działań przypisywanych tradycyjnie mężczyznom, a tu wykonywanych przez kobiety, stanowi próbę przełamania przez artystkę tabu. Następny mural (fot. 7) przedstawia zanonimizowany portret starszej kobiety. Jej twarz nie jest widoczna, przez co uwaga odbiorcy skupia się na ciele, być może głównie na dłoniach, jak chciałby tego tytuł pracy. Mural może stać się przedmiotem zadumy i refleksji. „Jakie mogła wieść życie?” chciałoby się zapytać. Natomiast ostatni wyselekcjonowany mural (fot. 8) ukazuje kobietę karmiącą piersią. Jak napisała na swoim profilu na Instagramie artystka, projekt tego muralu został odrzucony przy okazji innego festiwalu, ze względu na to, że ukazuje nagą pierś kobiety.



Fot. 6. Marina Capdevila, *My body, my rules* (*Moje ciało, moje zasady*), Vigo 2022

Pozostaje pytanie, w jaki sposób murale o treści kobiecej odnoszą się do tożsamości galicyjskiej. Jednym z podejść jest uznanie postaci Rosalíi de Castro za reprezentację społeczną. Jej życie i jej spuścizna literacka są wyrazem galicyjskości. W pewnym sensie Rosalía stała się reprezentacją narodu galicyjskiego. Z drugiej zaś strony, należy odnotować, że w ostatnich latach podważany jest mit matriarchatu galicyjskiego. Podejmowane są próby budowania silniejszej pozycji kobiety w społeczeństwie¹⁴. Sprawa to, że nie tylko warto analizować treść murali poruszających tematy kobiece, ale także całe projekty z tym związane.

¹⁴ M. Boguszewicz, M.A. Gajewska, *El matriarcado gallego, el matriarcado vasco: revisión del mito en Matria de Álvaro Gago y Amama de Asier Altuna*, „Madrygal” 2020, nr 23, s. 35–50.



Foto 7. Virginia Bersabé, *Manos de cera (Dłonie z wosku)*, Vigo 2022

Konkluzje

Podsumowując, pragnę zwrócić uwagę na kilka aspektów wynikających z mojej pracy. Po pierwsze, pojawianie się murali w przestrzeni publicznej miast galicyjskich można rozumieć jako proklamację odmienności tożsamości galicyjskiej. Tę obserwację poparłam analizą symboli, postaci czy słów składających się na treść wyselekcjonowanych murali. Po drugie, artystki i artyści nie tylko odtwarzają elementy dobrze znane Galicyjczykom – reprezentacje społeczne, ale także twórczo je wykorzystują, by nadać im nowe znaczenie. Pozwala to na aktualizację wiedzy i poruszanie aktualnych tematów, które są istotne dla lokalnego społeczeństwa. Warto też zauważyć pojawianie się stosunkowo nowych, wcześniej „wyciszanych” reprezentacji społecznych, takich jak pozycja i rola kobiety.



Fot. 8. Elisa Capdevila, *Nai e Fillo (Matka i syn)*, Vigo 2022

Artystki i artyści wykorzystują różnorodne elementy tożsamości galijskiej, które nie zawsze muszą być zrozumiałe w ten sam sposób przez mieszkańców miast czy innych artystów. Co więcej, murale o różnej tematyce pojawiają się na terenie jednego miasta, często w bliskim sąsiedztwie. Wszystkie te zjawiska mogą prowadzić do wielowymiarowych konfliktów, co stanowi przyczynek do dalszych badań i analizy.

Bibliografia

- Boguszewicz M., Gajewska M.A., *El matriarcado gallego, el matriarcado vasco: revisión del mito en Matria de Álvaro Gago y Amama de Asier Altuna*, „Madrygal” 2020, nr 23, s. 35–50.
- Czeczpyński M., *Przestrzeń publiczna jako forma reprezentacji społeczności lokalnych Między hibernacją a animacją centrów małych miast woj. Pomorskiego*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN” 2012, nr 144, s. 7–19.

- De Diego J., Rúa A., Fernández M., *Designing a Model to Display the Relation between Social Vulnerability and Anthropogenic Risk of Wildfires in Galicia, Spain*, „Urban Science” 2019, t. 3, nr 32, doi: 10.3390/urbansci3010032.
- De Juana J., Prada J., *Historia contemporánea de Galicia*, Barcelona 2005, s. 17–32.
- Filipowicz-Rudek M., *Ta druga Galicja*, „Studia Iberystyczne. Almanach Galicyjski” 2003, nr 1, s. 9–25.
- Scott J., *Za kulisami oficjalnej wersji*, przeł. M. Petryk, [w:] *Opór i dominacja*, red. A. Pasieka, K. Zielińska, Kraków 2015.
- Koster R., Randall J., *Indicators of community economic development through mural-based tourism*, „Canadian Geographer” 2005, nr 49, s. 42–60.
- Kubica G., *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza i fotografia*, Kraków 2011.
- Miłkowski T., Machcewicz P., *Historia Hiszpanii*, Wrocław 1998.
- Moscovici S., *Social Representations*, New York 2001.
- Niżyńska A., *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2011.
- Wagoner B., *Collective remembering as a process of social representation*, [w:] *The Cambridge Handbook of Social Representations*, red. G. Sammut, E. Andreouli, G. Gaskell, J. Valsiner, Cambridge 2015, s. 134–162.
- Wróbel A., *Murale w grenadyjskiej dzielnicy La Chana. Między tożsamością miejsca a polityką lokalną* [praca magisterska], Kraków 2022.

