

Marta Zambrzycka

Tożsamość zakodowana w ciele : film "Kroniki Fortynbrasa" Oksany Czepełyk

Przegląd Środkowo-Wschodni 2, 93-105

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CIAŁO JAKO MEDIUM TOŻSAMOŚCI

Przegląd Środkowo-Wschodni, 2, 2017
ISSN 2543-618X

Marta Zambrzycka

Uniwersytet Warszawski
marta-zambrzycka@wp.pl

Tożsamość zakodowana w ciele. Film *Kroniki Fortynbrasa* Oksany Czepełyk

Artykuł dotyczy kobiecej cielesności jako metafory ukraińskich problemów tożsamościowych. Na podstawie filmu *Kroniki Fortynbrasa* Oksany Czepełyk (2002) pokazują, jak za pomocą ciała artystka przekazuje treści polityczne, społeczne i kulturalne. Oksana Czepełyk łączy teorię postkolonializmu z teorią feministyczną, analizuje historię Ukrainy, jej tragiczne losy i traumatyczne doświadczenia totalitaryzmu.

Słowa kluczowe: ciało, tożsamość, postkolonializm, feminizm, film

Tematem artykułu jest kobieca cielesność jako forma obrazowania tożsamości postzależnościowej. Na podstawie filmu *Kroniki Fortynbrasa* (2002), autorstwa ukraińskiej artystki współczesnej Oksany Czepełyk¹,

¹ Oksana Czepełyk, ur. 1961 r., współczesna artystka ukraińska, reżyserka, operatorka, scenarzystka. Jest przedstawicielką współczesnej sztuki zaangażowanej, politycznie świadomej, krytycznej wobec rzeczywistości politycznej i społecznej. Laureatka kilku grantów, między innymi w USA, Francji, Hiszpanii, Niemczech. Jej filmy były prezentowane w galeriach na całym świecie, między innymi w MOMA w Nowym Jorku (1998), w ART FAIR w Sztokholmie (1999), muzeach w Berlinie, Wiedniu a także w Los Angeles. Jest autorką około 19 filmów, w tym: *Довгий Марш* z 1999 r., *Інтродукція* z 2000 r. *Віртуальна морська вежа* z 2000, *Вертикальна подорож* z 2001 r. z tego samego roku *Хроніки від Фортінбраса*, *Хор глухонімих* z 2004 r. *Початок* z 2005 r., *Чорнобильська казка* z 2006 r. *Музей* z 2008 r. z tego samego roku *Реальний майстер-клас czy У затишку білих акацій* z 2013 r. Oksana

chcę pokazać, w jaki sposób ciało staje się materiałem artystycznym przekazującym treści wykraczające poza kategorie somatyczne. Za pomocą obrazów zniewolonego i dręczonego ciała kobiety artystka podejmuje refleksję nad dziedzictwem kolonializmu, nad traumą zależności i opresji, która kształtuje współczesną tożsamość mieszkańców Ukrainy i całej przestrzeni poradzieckiej. Wykorzystując ciało kobiety, Oksana Czepelyk łączy dyskurs postzależnościowy z refleksją feministyczną.

Film *Kroniki Fortynbrasa* został wyreżyserowany na podstawie zbioru esejów Oksany Zabużko pod tym samym tytułem (ostatnie wydanie książki pochodzi z 2009 roku, większość esejów została jednak napisana w latach dziewięćdziesiątych). Jak stwierdza sama autorka, eseje powstały z potrzeby rewizji okresu totalitaryzmu i pierwszych lat niepodległości. Miały służyć „odtworzeniu historycznej pamięci, restauracji tradycji, uleczeniu historycznej amnezji”². Obie przedstawicielki ukraińskiej kultury łączą tematykę postkolonialną i szerzej, postzależnościową z dyskursem feministycznym. Sytuację kobiety jako podmiotu opresjonowanego zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i polityczno-społecznym opisuje Zabużko w wielu swoich esejach oraz przede wszystkim w powieści *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*. W *Kronikach Fortynbrasa* pisarka zauważa, że analiza traumy kolonializmu w aspekcie genderowym jest istotnym kierunkiem badań, którego rozwój otwiera w ukraińskiej humanistyce nowe horyzonty poznawcze³. Narzędziem opresji jest dla autorki zarówno historyczne do-

Czepelyk w swoich filmach odwołuje się do radykalnych sposobów ukazywania ciała jako metafory politycznej. Kobieca cielesność to motyw przewodni filmów: *Kroniki Fortynbrasa* (2002), w którym traumatyczna przeszłość Ukrainy została ujęta w obraz torturowanej kobiety, *Początek* (2005), gdzie sceny porodu przeplatają się z dokumentalnymi kadrami Majdanu czy *Czarnobylska bajka* (2006), w którym artystka wykorzystuje ciało ciężarnej kobiety jako metaforę płodnej ojczystej ziemi, a akt porodu utożsamia z wybuchem elektrowni.

² *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślinską*, Wrocław 2013, s. 217.

³ O. Зabuжко, *Хроніки від Фортінбраса*, Київ 2009, с. 154.

świadczanie zależności politycznej, jak również patriarchalna kultura⁴. W *Kronikach Fortynbrasa* pisarka definiuje sytuację swojego kraju jako postkolonialną, a jeden z esejów *Жінка автор у колоніальній культурі* poświęca w całości wyobrażeniom ukraińskiej kobiecości i sytuacji kobiety-pisarki w kulturze kolonialnej.

W analizie filmu *Kroniki Fortynbrasa* kluczowym pojęciem jest postkolonializm. Refleksja w tym duchu nie jest nowa w ukraińskiej humanistyce, Ryszard Kupidura zauważa, iż ukraińskie środowiska intelektualne w większości definiują sytuację swojego kraju jako postkolonialną, a dyskurs w tym nurcie rozwija się od 1997 roku, zapoczątkowany artykułem Marka Pawłyszyna *Kozacy na Jamajce: postkolonialne cechy współczesnej literatury ukraińskiej*⁵. Ważnym głosem był artykuł emigracyjnego badacza Myrosława Szkandrija *Literaturoznawstwo i postkolonializm* a także książka tego samego badacza z 2004 roku *W objęciach imperium*. Nie sposób wymienić wszystkich tekstów i autorów, warto wspomnieć jednak o pracy Oli Hnatiuk *Pożegnanie z imperium*, a także o badaniach Mykoły Riabczuka, w tym jego najnowszej książce *Ukraina. Syndrom postkolonialny*. Badacz pisze w niej, iż „metody, idee i wzorce zapożyczone ze studiów postkolonialnych mogą dostarczyć wyraźnej stymulacji analizom ukraińskiego doświadczenia kulturowego”⁶. Swoista wrażliwość postkolonialna dała o sobie znać również w ukraińskiej literaturze lat dziewięćdziesiątych, co widać choćby w prozie Jurija Andruchowycza oraz w twórczości Oksany Zabuzko.

Badania postkolonialne są w ukraińskiej humanistyce coraz częściej łączone z refleksją feministyczną, co wpisuje je w szerszą problematykę zależnościową (czy postzależnościową). Społeczny status kobiety bywa transferowany w obszar refleksji nad mentalnością społeczeństwa

⁴M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, Wrocław 2004, s. 366.

⁵R. Kupidura, *Teoria postkolonialna na Ukrainie*, [w:] *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej*, red. B. Bakula, D. Dabert, R. Kupidura, E. Kledzik, K. Piotrowiak-Junkiert, Poznań 2015, s. 250–280.

⁶M. Riabczuk, *Ukraina. Syndrom postkolonialny*, Wrocław–Wojnowice 2015, s. 36.

obarczonego totalitarnym dziedzictwem. Genderowo-postkolonialna perspektywa jest charakterystyczna dla wielu ukraińskich badaczek, w tym dla Tamary Hundurowej, Wiry Ahajewej, Niny Zborowskiej czy właśnie Oksany Zabużko, która w swojej twórczości literackiej – tak jak Oksana Czepelyk w filmach – wplatają zależność wynikającą z norm patriarchalnej kultury w szerszy kontekst opresji politycznej i kulturowej. Ścisłą relację między dyskursem postkolonialnym a feministycznym widać również w interesującym mnie filmie Oksany Czepelyk *Kroniki Fortynbrasa*. Artystka wykorzystuje kobiece ciało, wpisując się w szeroki nurt współczesnej humanistyki, podkreślający nierozzerwalny związek między cielesnością a tożsamością, między sferą somatyczną i świadomościową. Autorka filmu wykorzystuje kobiecą cielesność wielopoziomowo, odwołując się do utrwalonych w ukraińskiej kulturze kompleksów symbolicznych, jednym z wywiadów stwierdza, że w filmie obala wszystkie ukraińskie mity kobiecości⁷.

Ciało kobiety jest w filmie przede wszystkim figurą ojczyzny (kompleks symboliczny kobiety-Ukrainy). Jako zniewolone staje się ciałem ofiary, sugerując stan kolonialnej zależności, upokorzenia, poniżenia. Jest też nagie, obnażone, czym nawiązuje do problematyki seksualnej i jej miejsca w ukraińskim dyskursie kulturowym. Na koniec stanowi płaszczyznę, na którą rzutowany jest obraz kroniki filmowej, czym nawiązuje do koncepcji ciała jako przedmiotu władzy symbolicznej, podstawowego „materiału”, na którym kodowane są wzory kulturowe i w którym przechowuje się pamięć historyczna. W filmie znajdujemy więc następujące wymiary cielesności: ciało-ojczyzna, ciało-ofiara, ciało-płciowość/seksualność oraz ciało-tekst (przestrzeń zapisu kulturowego, politycznego i społecznego). Wszystkie one są ze sobą ściśle powiązane.

Zanim przejdę do dokładniejszego opisu poszczególnych wymiarów cielesności, przybliżę krótko fabułę filmu. *Kroniki Fortynbrasa* to

⁷ „У *Хроніках* я граю з усіма жіночими кліше — від Мальвіни до Катерини Шевченка і руйную стереотипи”, <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/hudozhnik-i-rezhiser-oksana-chepelik-moyimi-netvor> [dostęp: 18.08.2016].

35-minutowy, eksperymentalny obraz, nakręcony w ramach projektu Female ID w 2002 roku i wyświetlany przede wszystkim na wystawach sztuki współczesnej (w 2002 roku w moskiewskiej galerii Marata Gelmana, w 2015 w kijowskim PinchukArtCentre). W pierwszych kadrach filmu widzimy elegancką bizneswoman, która w szykownym kostiumie i butach na wysokich obcasach pewnym krokiem wchodzi do ogromnej, starej i najprawdopodobniej nie działającej hali przemysłowej. Ta postindustrialna (a zarazem postapokaliptyczna przestrzeń) silnie kontrastuje z młodym, pięknym, zadbanym i zachowującym godną postawę ciałem kobiety. Bohaterka jest żywa i pełna witalności, przestrzeń, w którą wkracza, przywodzi na myśl martwość, pustkę, ruinę. W odbiorcy rośnie poczucie zagrożenia – jak się wkrótce okaże całkiem słuszne, gdyż kobieta dostaje się szybko w ręce dwóch degeneratów, ułomnych na ciele i umyśle. Te dwie postaci stanowią swoiste kulturowe klisze sugerujące ich antyludzki status. Pierwszy jest odrażającym karłem, czyli mężczyzną-dzieckiem, pełniącym tradycyjnie rolę błazna, pośmiewiska i ofiary szyderstw. Drugi to osoba wyraźnie niedorozwinięta.

Ci dwaj mężczyźni zniewalają kobietę i zadają jej szereg tortur, które stanowią linię przewodnią filmu. Kobieta zostaje najpierw przywiązana za ręce i nogi do podwieszonych pod sufitem żelaznych łańcuchów i uniesiona nad ziemią. To odbiera jej możliwość decydowania o sobie. Bohaterka staje się bezwolnym obiektem, poddanym zewnętrznemu działaniu. Następnie oprawcy zdzierają z niej ubranie, gołą włosy i zakleją usta taśmą izolacyjną. Odbierają jej w ten sposób atrybuty statusu społecznego i zdolność wypowiedzenia się. Naga, niema, bezwłosa, kobieta zostaje upokorzona i sprowadzona do poziomu ciała-mięsa. Oprawcy malują ją, ustawiają na jej ciele różne przedmioty, bawią się dziecinną kolejką elektryczną i kierują obrazy z rzutnika tak, aby fragmenty kroniki filmowej były wyświetlane na jej ciele. Scenom tortur towarzyszy głos zza kadru, komentujący dzieje i sytuację polityczno-kulturową Ukrainy. Oglądając serię tortur zadawanych kobiecemu ciału, słuchamy jednocześnie gorzkiej interpretacji losów państwa (składającej się z fragmentów eseistyki Oksany Zabuzko).

Pierwszym, najbardziej oczywistym wymiarem cielesności w filmie Oksany Czepelyk jest metafora ciała-ojczyzny. Artystka odwołuje się do wielu ukraińskich klisz i mitów kobiecości, przede wszystkim zaś do bardzo silnie utrwalonego w ukraińskiej tradycji obrazu kobiety-ojczyzny/kobiety-Ukrainy⁸. Jak zauważa Iryna Zubawina, wcielanie losu ojczyzny w postać kobietą jest częste w ukraińskiej kinematografii⁹. Wykorzystanie ciała kobiety jako metafory Ukrainy jest też realizacją feministycznego założenia głoszącego, że to, co osobiste, zawsze jest równocześnie politycznym, a ciało nigdy nie funkcjonuje poza kontekstem polityki oraz społeczeństwa. Jest to zresztą – zdaniem Tamary Złobinej – założenie stanowiące motyw przewodni całej twórczości Oksany Czepelyk¹⁰.

W ukraińskiej tradycji ojczyzna łączy się z pojęciami bólu i cierpienia. Ukraina jako płacząca matka czy upokorzona dziewczyna, funkcjonuje w tradycji literackiej od czasów Tarasa Szewczenki. Pole semantyczne związane z ojczyzną zawiera zarówno pojęcia krzywdy, jak i czystości. Upokorzona przez obcych kobieta-ojczyzna jest godna szacunku, miłości i współczucia.

Obraz dręczonej, a nawet gwałconej kobiety-Ukrainy łączy się z kolejnym wymiarem cielesności, mianowicie z pojęciem ciała jako ofiary. Historia Ukrainy została w filmie *Kroniki Fortynbrasa* przedstawiona w obrazie kobiety-ofiary. Ofiarą jest każdy kolonizowany, znajdujący się w sytuacji opresyjnej podmiot. Jednak pojęcie ofiary ma również wymiar autokreacji, gdyż jak pisze Mykoła Riabczuk, każdy kolonizowany naród „stopniowo przyswaja negatywny obraz samego siebie,

⁸ A. Nowicki, *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, Warszawa 2013 s. 45.

⁹ I. Зубавіна, *Семіозис тіла в українському кінематографі періоду незалежності*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk i in. (red.), *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, Warszawa 2016, s. 22–38.

¹⁰ T. Злобіна, *Жінка сьогодні: материнство та емансипація у проектах Оксани Чепелик*, „Ukraiński Żurnal”, 5/2011 <http://ukrzurnal.eu/pol.archive.html/1252/> [dostęp 19.08.2016].

który jest mu narzucany przez kolonizatora”¹¹. Jednym z najtragiczniejszych skutków długotrwałego dziedzictwa zależności wydaje się powstanie tożsamości postkolonialnej, której podstawową cechą jest deprecjonowanie własnej kultury. Ten proces wyraźnie widać w realiach ukraińskich, gdzie dyskurs zależności umiejscawia kulturę rodzimą w roli podmiotu podrzędnego, deformuje mentalność, utożsamiając to, co ukraińskie, z „wiejskim” czy „gorszym”, w porównaniu z dominującą kulturą rosyjską¹². Jak pisze Hanna Gosk, dziedzictwo zależności kumuluje się i wchodzi w różnorodne relacje ze współczesnością. Piętno tego dziedzictwa odciska się zwłaszcza na poczuciu tożsamości jednostkowej i zbiorowej¹³. Negatywny autostereotyp funkcjonuje na wielu poziomach ukraińskiej mentalności. Film Oksany Czepelyk stanowi artystyczną refleksję nad postkolonialnym syndromem współczesnego ukraińskiego społeczeństwa, artystka koncentruje się przede wszystkim na zewnętrznej agresji wobec opresjonowanego podmiotu, kwestia autokreacji pozostaje niejako na boku, można ją jednak dostrzec w całkowicie biernej postawie bohaterki filmu, która poddaje się oprawcom, właściwie ani przez chwilę nie stawiając oporu. Z podmiotu staje się przedmiotem, obiektem czyjejś woli. W obrazie zniewolonego kobiecego ciała Oksana Czepelyk dokonuje artystycznej parafrazy stwierdzenia Oksany Zabuzko, iż „Колоніалізм-бо, перетворюючи підбитий народ із суб’єкта власної волі на об’єкт чужої, неминуче відчужує його від себе самого”¹⁴.

Kobieta, która w pierwszych kadrach filmu wzbudzała szacunek i podziw, za sprawą oprawców, staje się godna pożałowania. Znaczna część tortur ma charakter symboliczny, ich celem jest nie tyle zadanie

¹¹ M. Riabczuk, *Ukraina. Syndrom postkolonialny*, Wrocław 2004, s. 57.

¹² M. Riabczuk, *Eurazja jako eufemizm*, [w:] H. Gosk i D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, Kraków 2014, s. 167–179.

¹³ H. Gosk, *Postzależnościowe cechy czasu postzależności*, [w:] H. Gosk, D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu...*, s. 301–313.

¹⁴ O. Забужко, *Хроніки від Фортінбраса*, Київ 2009, s. 93.

jej realnego cierpienia, ile wyszydzenie opresjonowanego obiektu, jego poniżenie. Ten rodzaj dręczenia sprawia, że sama ofiara stopniowo traci do siebie szacunek. Tak właśnie powstaje wspomniany przez Riabczuka negatywny autostereotyp podmiotu kolonizowanego. Pisze o tym również Oksana Zabużko w *Kronikach Fortynbrasa*: „панівна культура владно нав'язувала українцям той спотворений, гротесковий образ себе, котрий не лишає місця для самоповаги”¹⁵. Autorka, łącząc dyskurs genderowy z kolonialnym, określa ten proces jako „katerynizację” kultury (od imienia bohaterki Szewczenki, Kateryny, skrzywdzonej i upokorzonej przez „Moskala”). Symbolika kobiety-ojczyzny/ofiary jest w filmie ewidentna, jednak cała twórczość ukraińskiej artystki, podobnie jak eseistyka Oksany Zabużko, pozostaje głęboko zanurzona w dyskursie feministycznym, dlatego nie można sprowadzić jej wyłącznie do poziomu ogólnej metafory kolonizowanego kraju, pomijając zagadnienie seksualności w kulturze ukraińskiej. W ten sposób przechodzimy do kolejnego wymiaru cielesności i jego związków z kobiecią seksualnością.

Problematyka kobiecej seksualności jest w ukraińskiej przestrzeni kulturowej właściwie nieobecna, co można częściowo wyjaśnić sytuacją polityczną, która zmuszała twórców kultury do afirmacji przede wszystkim wartości narodowych¹⁶. Lidia Stefanowska w tekście *Paradoksy ukraińskiego feminizmu przełomu XIX i XX wieku* podkreśla, że „fundamentalną cechą ukraińskiej historii [była] dominacja idei narodowej nad innymi wymiarami życia”¹⁷. Stąd ukraińska kobieta zamiast stanowić jednostkę z własnymi pragnieniami i dążeniami stawała się wyrazicielką idei narodowej i uosobieniem tradycyjnych wartości. Pisze

¹⁵ Tamże, s. 97.

¹⁶ O kobiecej seksualności w ukraińskiej literaturze i sztuce: P. Olechowska, M. Zambrzycka, *Ciało i seksualność kobiety. Chortyca Serhija Bratkowa i Badania terenowe nad ukraińskim seksem Oksany Zabużko*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk i in. (red.), *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, s. 250–266.

¹⁷ L. Stefanowska, *Paradoksy ukraińskiego feminizmu przełomu XIX i XX w.* [w:] K. Jakubowska-Krawczyk (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, s. 12.

o tym również Albert Nowacki w tekście *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*. Autor stwierdza, iż „zarówno w okresie realizmu, jak też i w dobie wcześniejszej, kobiecym bohaterkom literackim przeznaczano niezmiernie ważne role oddanych strażniczek tożsamości narodowej, jednakże zupełnie zapomniano o ich kobiecych problemach i potrzebach”¹⁸.

Podejście to zaczęło ulegać zmianie pod koniec XIX wieku, za sprawą autorek takich jak Łesia Ukrainka, Natalia Kobryńska, Marko Wowczok (Maria Markowycz) czy Olha Kobylanska, Kobieta i jej seksualność stały się ważnym tematem ukraińskiego modernizmu¹⁹, jednak dziesięciolecia dominacji komunizmu ponownie zepchnęły tę tematykę na margines, lansując obraz „kolektywnej kobiety”, najczęściej przedstawicielki proletariatu. Oksana Zabuzko w *Kronikach Fortynbrasa* podkreśla, że totalitaryzm nakładał bardzo silne tabu na wszystko, co związane jest z płcią i seksualnością²⁰. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych wraz ze zmianą sytuacji politycznej i wzrastającą popularnością postmodernizmu oraz feminizmu problematyka kobiecej seksualności rozwinęła się w pełni. Jak wspominałam wyżej, refleksja feministyczna w ukraińskiej humanistyce oraz literaturze pięknej łączy się z kwestiami politycznej i społecznej zależności, kobieca seksualność rozpatrywana jest w kontekście dziedzictwa kultury patriarchalnej, rozszerzanego na zależność kolonialną. O nierozzerwalnym związku kobiecości i zależności pisze dobitnie Oksana Zabuzko w *Badaniach terenowych nad ukraińskim seksem*. W jednym z monologów wewnętrznych bohaterki czytamy: „Jesteś kobietą. [...] Twoją krew zaprawiono zależnością”²¹.

¹⁸ A. Nowacki, *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, s. 44.

¹⁹ O roli kobiety, jej seksualności i cielesności w literaturze modernizmu pisze Тамара Гундурова, *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму*, Київ 2009.

²⁰ O. Забужко, *Хроніки від Фортінбраса*, Київ 2009, s. 155.

²¹ O. Zabuzko, *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, tłum. K. Kotyńska, Warszawa 2003, s. 25.

W ten sposób przechodzimy do ostatniego wymiaru cielesności, obecnego w filmie Oksany Czepelyk, a mianowicie ciała jako tekstu, uwikłanego w kontekst kultury, norm i płci. Tak rozumiane ciało jest kluczowe w procesie kształtowania się tożsamości, stanowi też przestrzeń zapisu norm społecznych i pamięci historycznej. W *Kronikach Fortynbrasa* ciało kobiety staje się ekranem, na którym wyświetlane są fragmenty kroniki filmowej, prezentującej historię Ukrainy widzianą oczami przeciętnego człowieka, czyli historię, której doświadczamy bezpośrednio, nie zaś jej oficjalną „podręcznikową” wersję²². Ten rodzaj percepcji wydarzeń historycznych dotyka jednostkę bezpośrednio, odciska się w jej mentalności, ale również rzutuje na płaszczyznę somatyczną, przejawiając się normach i zakazach dotyczących ekspresji fizycznej, w przekonaniach o wartości ciała. Kontekst historyczny i społeczny determinuje postrzeganie kobiecej cielesności, a zależność „wpi-sana w ciało” to wynik patriarchalnego układu ról społecznych.

Współczesna humanistyka podkreśla znaczenie „obrazu ciała w kształtowaniu się podmiotu”²³. Kodowane w ciele i świadomości normy kulturowe mogą stanowić narzędzie opresji, a wiedza o tym, jakie powinno być ciało, służy – zgodnie z koncepcją Michaela Foucaulta – jego szkoleniu i „urabianiu”²⁴. W przypadku filmu Oksany Czepelyk narzędziem opresji jest zarówno kolonialna przeszłość Ukrainy, jak i układ ról społecznych oraz wiedza przyswajana przez kobietę od najmłodszych lat życia. Wiedza ta dotyczy przede wszystkim jej podrzędnego statusu społecznego i jest równoznaczna z władzą nad kobiecym ciałem. Jak podkreśla Zbigniew Libera, „władza i wiedza wypisują na ciele pismo blizn”²⁵. Te blizny są

²² І. Зубавіна, *Кінематограф незалежної України. Тенденції, фільми, постанови*, Київ 2007, s.178.

²³ *Historia ciała*, red. J. J. Courtine, t. III, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 5.

²⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 132.

²⁵ Z. Libera, *Antropologia ciała*, [w:] K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara (red.), *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, Opole 2008, s.19.

w opisywanym filmie traktowane zarówno metaforycznie, jak i całkiem dosłownie, ciało-tekst doznaje bólu, tortur i upokorzenia. Choć w ostatnich scenach kobieta zostaje uwolniona, pamięć doznanego cierpienia pozostaje zarówno w jej ciele, jak i w świadomości.

W monumentalnym dziele *Historia ciała* czytamy, iż dla sztuki XX wieku ciało staje się „artystycznym medium; zmienia status przedmiotu sztuki na status czynnego podmiotu i nośnika działań artystycznych”²⁶. Taką tendencję obserwujemy również w sztuce ukraińskiej, która od końca lat osiemdziesiątych wykorzystuje ludzkie ciało do przekazania treści politycznych, społecznych, historycznych. Za pośrednictwem obrazów ciała artyści podejmują refleksję nad problemami tożsamości ukraińskiego społeczeństwa. Wykorzystując ludzkie ciało jako narzędzie i materiał sztuki, ukazując je jako chore, poddane opresji, martwe bądź obnażone, ukraińscy twórcy budują nowoczesną narrację, której celem jest nie tylko zdefiniowanie współczesnej kultury, ale również przepracowanie traumy i długotrwałej opresji. Warto wspomnieć tu choćby o działalności artystycznej Arsena Sawadowa i jego projektach fotograficznych *Zbiorowa czerwień*, *Księga umarłych*, *Donbas-Szokolad*, o działalności fotograficznej Borysa Mychajłowa, zwłaszcza jego projekcie z lat dziewięćdziesiątych *Historia choroby*, czy o twórczości Serhija Bratkowa, którego kontrowersyjna fotografia *Chortyca* wpisuje się – podobnie jak twórczość Oksany Czepelyk – w dyskurs feministyczny i postkolonialny. Sfera somatyczna stanowi też ważny aspekt działalności młodszych twórców, takich jak Mykyta Kadan czy Ołeksandr Wołodarski. Ten ostatni w performance *Tu nie Europa* posłużył się własnym ciałem jako narzędziem protestu, tatuując sobie na plecach krwawą ranę w formie napisu *Здесь тебе не Европа*. Wykorzystywanie ciała jako metafory politycznej i społecznej, sprawia, że sztukę ukraińską należy wpisać we współczesny dyskurs humanistyczny, traktujący cielesność jako „tekst kultury”. Tak rozumiane ciało „mówi o kulturze”, o jej strukturze, normach, wzorach, możliwe jest odczytanie z niego

²⁶ *Historia ciała*, s. 405.

dziedzictwa opresji i traumy. Wychodząc od ciała, artyści podejmują refleksję nad postkolonialną tożsamością.

Bibliografia

- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Gosk H., *Postzależnościowe cechy czasu postzależności*, [w:] H. Gosk, D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, Kraków 2014, s. 301–313.
- Historia ciała*, t. III, red. J.-J. Courtine, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Kupidura R., *Teoria postkolonialna na Ukrainie*, [w:] B. Bakula, D. Dabert, R. Kupidura, E. Kledzik, K. Piotrowiak-Junkiert (red.), *Dyskurs postkolonialny we współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej*, Poznań 2015, s. 250–280.
- Libera Z., *Antropologia ciała*, [w:] K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara (red.), *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, Opole 2008.
- Nowacki A., *Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, Warszawa 2013.
- Riabczuk M., *Ukraina. Syndrom postkolonialny*, Wrocław 2004.
- Riabczuk M., *Dwie Ukrainy*, Wrocław 2004.
- Riabczuk M., *Eurazja jako eufemizm*, [w:] H. Gosk i D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, Kraków, 2014, s. 167–179.
- Stefanowska L., *Paradoksy ukraińskiego feminizmu przełomu XIX i XX w.*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*, Warszawa 2013.
- Ukraiński palimpsest. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruślińską*, Wrocław 2013.
- Zabuzko O., *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, tłum. K. Kotyńska, Warszawa 2003.
- Забужко О., *Хроніки від Фортінбраса*, Київ 2009.
- Злобіна Т., *Жінка сьогодні: материнство та емансипація у проєктах Оксани Чепелик*, „Ukraiński Zurnal”, 5/2011, <http://ukrzurnal.eu/pol.archive.html/1252/> [dostęp: 19.08.2016].

Зубавіна І., *Кінематограф незалежної України. Тенденції, фільми, постаті*, Київ 2007.

Зубавіна І., *Семіозис тіла в українському кінематографі періоду незалежності*, [w:] K. Jakubowska-Krawczyk, P. Olechowska, S. Romaniuk, M. Zambrzycka (red.), *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku*, Warszawa 2016, s. 22–38.

**Identity encoded in the body. The movie *Fortinbras Chronicles*
by Oksana Chepelyk**

The article concerns feminine physicality as a metaphor of the Ukrainian identity. On the basis of the movie *The Chronicles of Fortinbras* by Oksana Chepelyk (2002) I show how the body transmits the political, social and cultural content. Oksana Czepelyk combines theory of postcolonialism with the theory of feminism, she analyzes the history of Ukraine, its tragic fate and the traumatic experience of totalitarianism.

Key words: body, identity, postcolonialism, feminism, movie