

MARTA ZAMBRZYCKA
Uniwersytet Warszawski

STAROŚĆ KOBIECEGO CIAŁA JAKO METAFORA SPOŁECZNO-POLITYCZNA W ZAPISIE VIDEO *SŁOIK ZUPY* SERHIJA BRATKOWA

**Old age of the female body in the Ukrainian contemporary art
on the example of the film Serhiy Bratkov's film *Jar of soup***

SŁOWA KLUCZOWE: ciało, kobieta, starość, społeczeństwo, symbol

KEYWORDS: body, woman, old age, society, symbol

ABSTRACT: The subject of this article is the image of an old female body in the video called *Jar of soup* (2004), created by a contemporary Ukrainian artist Serhiy Bratkov. It is a short video showing an old, lonely woman eating a beetroot soup from the jar. In this work, old age was presented primarily in the bodily dimension. Using the image of an old body, which is marginalized in official visuality, the artist raises a number of issues important both for Ukrainian society and for the overall reflection on the problem of old age and women aging. I see the work of Bratkov primarily in the Ukrainian context: as a bitter reflection on the attitude to old age in the post-Soviet society and as a comment to the symbols of femininity established in the Ukrainian culture, closely related to national ideas.

Tematem tekstu jest obraz starości w pracy ukraińskiego artysty współczesnego Serhija Bratkowa¹ pt. *Słoik zupy* z 2004 roku. Jest to krótki zapis video przedstawiający samotną, starą kobietę, jedzącą barszcz ze słoika. Starość została w tej pracy ukazana przede wszystkim w wymiarze cielesnym. Posługując się obrazem zniszczonego, starego ciała, czyli obrazem spychanym na margines oficjalnej wizualności, artysta porusza szereg zagadnień, ważnych zarówno dla ukraińskiego społeczeństwa, jak i dla ogólnej refleksji nad problemem starości i starzenia się kobiet. Pracę Bratkowa odczytuję przede wszystkim w kontekście ukraińskim: jako gorzką refleksję

¹ Serhij Bratkov urodził się w Charkowie w 1960 r., mieszka i pracuje w Moskwie. Ogromny wpływ na jego twórczość wywarła tradycja charkowskiej fotografii, sięgająca lat 60. i 70. i kontynuowana w latach 90. przez tzw. Grupę Szybkiego Reagowania (Fast Reacting Group). Akcje artystyczne tej grupy (do której poza Bratkowem należał światowej sławy fotograf Borys Mychajłow) miały wymiar społeczny i polityczny. Ich cechą charakterystyczną była zaangażowana dokumentacja procesów zachodzących po rozpadzie ZSRR, a także prowokacyjne, często bulwersujące wykorzystanie ludzkiego ciała jako materiału twórczego.

nad stosunkiem do starości w poradzieckim społeczeństwie oraz jako komentarz do utrwalonych w ukraińskiej kulturze i ściśle związanych z symboliką narodową wyobrażeń związanych ze starością kobiety.

Problematyka ciała w ukraińskiej sztuce zaangażowanej

Dominacja problematyki ciała w twórczości Serhija Braktowa (a także innych przedstawicieli ukraińskiej sztuki zaangażowanej) jest reakcją na gwałtowne zmiany zachodzące w państwach rozpadającego się bloku radzieckiego od przełomu lat 80. i 90. XX wieku. Przemiany polityczne i ustrojowe szły w parze z prawdziwą rewolucją w sztuce, kulturze, życiu społecznym. Ukrainę załąły też wzory kultury konsumpcyjnej, wcześniej praktycznie nieobecne, i tym większą popularność zyskujące po zmianie ustroju. Wraz z napływem zachodnich nurtów humanistycznych oraz treści kultury masowej wzrosła rola cielesności, obecnej we wszystkich właściwie rodzajach przekazów kulturowych, od literatury i sztuki poczynając, na reklamie i pornografii kończąc. Jednak lansowana w mediach cielesność odbiega od rzeczywistości, gdyż wyklucza wszystko, co wiąże się z brzydotą, bólem, starością, chorobą (Majchrowska/Nowakowska 2015, 163).

Ukraińscy artyści, którzy w latach 80. i 90. ub. stulecia tworzyli platformę dyskusji dla sztuki zaangażowanej, wykorzystywali ogromne znaczenie cielesności w kulturze wizualnej, analizowali za jej pośrednictwem mechanizmy władzy, strategie wykluczenia i deprecjacji. Ludzkie ciało, często brzydkie, chore lub stare, służyło im jako punkt wyjścia do szerszej – społecznej i politycznej refleksji. Sposoby posługiwania się ciałem w twórczości ukraińskich artystów bywały szokujące dla odbiorców, nieprzystawiających do epatowania seksualnością i fizjologią w sztuce. Wywołanie szoku stanowiło jednak, jak można przypuszczać, efekt zamierzony, gdyż celem artystów było między innymi ukazanie mentalnego i kulturalnego stanu, w jakim znalazło się ukraińskie społeczeństwo doby transformacji. Turpizm w ukazywaniu cielesności stanowił komentarz do procesów społecznej degradacji. Ciało było więc narzędziem ukazywania przemian zachodzących w społeczeństwie. Drugim, równie ważnym zagadnieniem, jakie artyści łączyli z cielesnością, była kwestia tożsamości, poszukiwanie nowej definicji Ukraińca, obywatela, człowieka. Redefinicja autoidentyfikacji narodowej i kulturowej to problem, który w latach 90. pozostawał obiektem burzliwych dyskusji intelektualistów, w tym też twórców sztuk wizualnych.

Bratkov jest jednym z tych, których prace stanowiły żywy komentarz do zmian społecznych i politycznych. Jednocześnie, poprzez wykorzystanie silnie zakorzenionych w ukraińskiej kulturze symboli, artysta stawiał trudne pytania o fundament, na którym rekonstruuje się współczesna ukraińska tożsamość. Prace Bratkowa kilkakrotnie stawały się przyczyną skandalu. W prowokacyjnej serii *Dzieciaki*, wykonanej w latach 90., artysta ukazał dziecięce ciała, przyozdobione w zmysłowy

strój i „dorosły” makijaż. Zarzuty dotyczące dwuznaczności tych fotografii Bratkow tłumaczył, odwołując się do praktyki „urabiania” ciała zgodnie z dominującym wzorem estetycznym. *Dzieciaki* to cykl fotografii sygnalizujących problem kultury masowej zalewającej poradziecką przestrzeń wizualną i narzucającej prymitywny kult cielesności. Twórca podkreśla również istotne kwestie społeczne, takie jak rozprzestrzenianie się pornografii i przemilczany wcześniej temat przemocy wobec dzieci (Десятерик 2014). W serii *Dzieciaki* istotny jest kontrast między utrwalonym w kulturze ukraińskiej obrazem dzieciństwa jako czasu niewinności i czystości a prymitywnymi wzorami, narzucanymi przez kulturę masową, zalewającą przestrzeń wizualną w okresie transformacji.

W wielkoformatowej fotografii *Chortyca* z 2009 roku Bratkow przedstawił kolejny bulwersujący obraz – ojczyznę-Ukrainę, wcielając ją w postać młodej dziewczyny w stroju ludowym, która obnaża intymne części ciała. Fotografia, zaprezentowana w 2010 roku na wystawie w kijowskim Pinchuk Art Centre, stała się przyczyną skandalu i wywołała protesty, z których najgłośniejszym była manifestacja *Femenu*. Przedstawicielki tej grupy protestowały pod *Chortycą* z hasłami: „Ukraina nie wagina” oraz określając twórczość Bratkowa jako „vaginart”. Tymczasem artysta za pośrednictwem wizerunku ciała młodej kobiety prowokował do dyskusji obejmującej refleksję nad realnym statusem kobiety na Ukrainie, postkolonialną kondycją ukraińskiej kultury oraz jej wizerunkiem w krajach Europy Zachodniej. To szokujące zderzenie sfery symbolicznej ze społeczną praktyką nieuchronnie rodzi pytania o tożsamość: „Kim jesteśmy jako ludzie, obywatele, Ukraińcy?” oraz „Czy nasza kultura to sfera ideałów i norm deklarowanych, czy zawstydzająca rzeczywistość poradzieckiej codzienności?” Nieskrępowane operowanie wizerunkami ciała ludzkiego wywołuje też pytania o kategorie wolności i szacunku do własnej cielesności, która tak wiele przecież wycierpiała w poprzednim ustroju, a która również współcześnie spotyka się z opresyjnym traktowaniem. W kontekst tych zagadnień wpisuje się również problem starości oraz stosunku poradzieckiego społeczeństwa do ludzi starych. W zapisie video *Słoił zupy* Bratkow po raz kolejny podejmuje gorzką refleksję nad nieprzystawalnością sfery norm i symboli kulturowych do rzeczywistości życia społecznego.

Starość ciała i refleksja nad przeszłością

Problematykę starości można połączyć z tematem funkcjonowania obrazów ciała w kulturze, gdyż refleksja nad tym etapem życia najczęściej ogranicza się właśnie do jego cielesnych oznak. Kultura współczesna w ogromnej większości swoich produkcji utożsamia starość przede wszystkim z chorobą, cierpieniem, a w wymiarze społecznym – z osamotnieniem i wzrastającą zależnością od innych. Charakterystyczne jest

również wykluczenie obrazów starzenia się i późnej starości z przekazów medialnych. I. Stachowska w związku z tym zauważa:

Fenomen starzenia się nadal pozostaje swoistym kulturowym tabu. Przemilczane są zarówno kwestie dotyczące ograniczeń wynikających ze zmian zachodzących w cielesności i seksualności ludzi starszych, jak również problemy związane z chorobą, cierpieniem, a zwłaszcza z umieraniem. Zagadnienia dotyczące przemijania lub tematy związane ze śmiercią zostały wyparte zarówno ze sfery medialnej, jak i społecznej (2009, 116–117).

Starość, rozumiana wyłącznie w wymiarze cielesnym, jest zjawiskiem niepokojącym – współczesny człowiek broni się przed nią i walczy z jej fizycznymi oznakami (Guzewicz/Studen/Brudko 2015, 9). Starość kojarzy się też z osamotnieniem, niechęcią, brzydotą i ostatecznie ze śmiercią. Te skojarzenia stają się być może nieadekwatne w krajach Europy Zachodniej, gdzie stosunek do ludzi starych zmienia się stopniowo, a poziom ich życia oraz możliwości uczestniczenia w ofercie kulturalnej ulegają poprawie. Redefinicja poglądów na ten etap życia jest jednym z ważniejszych problemów współczesnych – starzejących się przecież – społeczeństw europejskich (Kijak/Szarota 2013, 5). Na Ukrainie negatywna konotacja starości, ujęta w przysłowiu „starość nie radość”, pozostaje jednak aktualna – składają się na nią zarówno socjalne warunki, w jakich żyją ludzie starsi, jak i opinia społeczna, sytuująca starość na marginesie życia:

Mizerne emerytury, niewydolny system pomocy społecznej, brak infrastruktury dostosowanej do potrzeb ludzi starszych oraz propagowany w większości mediów styl życia [...] wszystko to tworzy kontekst, w którym ostatnich dni dożywania ci, którym udało się przetrwać II wojnę światową (Portnow/Portnowa 2010, 119).

Właśnie ów kontekst historycznych doświadczeń, takich jak II wojna światowa, komunistyczny terror i dziesięciolecia totalitaryzmu, nadają refleksji o starości na Ukrainie wyjątkowo gorzkiego, a zarazem upolitycznionego wydźwięku. Większość emerytów ma status weteranów wojennych, nie wpływa to jednak na podniesienie poziomu ich życia czy na okazywanie im szacunku na co dzień.

W pracy video pt. *Słoik zupy* Bratkov ukazuje wstrząsający obraz starości. Artysta zmusza nas, abyśmy przez kilka minut przyglądali się biednie ubranej, niechędziej staruszcze, która, siedząc samotnie w jadłodajni, powolnie spożywa barszcz ze słoika, zagryzając okruchami chleba z plastikowej torebki. Film skadrowany jest w taki sposób, iż odbiorca przez większość czasu trwania zapisu widzi wyłącznie postać kobiety, stolik, przy którym staruszka siedzi, oraz kawałek ściany. Stwarza to poczucie klaustrofobicznego ograniczenia przestrzeni, chociaż bohaterka znajduje się w miejscu publicznym, w którym ludzie najczęściej jedzą wspólnie. Artysta szczegółowo i realistycznie rejestruje proces spożywania posiłku. Bezzębna stara kobieta długo przeżuwa okruchy chleba zapijając je barszczem, podnoszony do ust

słoik lekko drży w niepewnej, pokrzywionej reumatyzmem dłoni. Film poraża odczuciem pustki, osamotnienia, fizycznej degradacji oraz rzucającej się w oczy biedę.

Na pierwszym poziomie odczytania pracy Bratkowa mamy do czynienia z sytuacją starych ludzi w warunkach poradzieckiej rzeczywistości, gdy starość oznacza najczęściej zamknięcie w przestrzeni domowej, brak dostępu do dóbr, skazuje na wykluczenie i ubóstwo. Przedstawiona w filmie kobieta przebywa, co prawda, w przestrzeni publicznej, pozostaje w niej jednak samotna. Zupa jedzona ze słoika i okruchy chleba w plastikowej torebce jednoznacznie wskazują na upokarzającą biedę. Ze słów samego artysty dowiadujemy się, że miejscem akcji filmu jest Krymska Bałakława, a filmowana kobieta to najprawdopodobniej osoba, która nie ma z kim dzielić czasu przeznaczonego na posiłek. W jednym z wywiadów Bratkov podkreślił iż, tematem *Słoika zupy* jest przede wszystkim samotność.

W obrazie sfilmowanej przez Bratkowa starej kobiety można odnaleźć również szerszą refleksję nad stanem, w jakim znalazło się całe poradzieckie społeczeństwo. Obojętność, z jaką kobieta eksponuje swoją biedę, może być odczytywana jako oznaka swoistego syndromu posttraumatycznego, przejawiającego się w bezwolnej zgodzie na bylejakość otaczającej rzeczywistości, a także w obojętności w odniesieniu do własnej cielesności. Hanna Gosk stwierdza:

Dziedzictwo zależności kumuluje się w długim trwaniu, ewoluuje, wchodząc w związki z nową terażniejszością, i utrwała się w różnych konfiguracjach. Czyni to na rozmaite sposoby, odciskając swój ślad na zachowaniach społecznych, stosunku do władzy, rozumieniu narodu i społeczeństwa [...] poczuciu tożsamości jednostkowej i zbiorowej (2013, 302).

Dziedzictwo zależności przejawia się również w stosunku do ciała i w zaburzeniach poczucia własnej godności, co przejawia się między innymi brakiem szacunku do samego siebie, obojętnością na własną cielesność, a także deprecjacją własnej przeszłości, kultury i negacją tradycji. Dotyczy to zarówno jednostek, jak i szerszych formacji kulturowych, doświadczonych traumatycznymi wydarzeniami. W postaci starej kobiety Bratkov zawiera skondensowany obraz wspomnianych wyżej objawów syndromu posttraumatycznego. Bohaterka filmu pozostaje doskonale obojętna, jej twarz nie zmienia wyrazu, ruchy ograniczają się do systematycznego przeżuwania oraz podnoszenia ręki ze słoikiem. Kobieta nie rozgląda się wokół siebie, nie jest zainteresowana przestrzenią, w której się znajduje, nie próbuje z nikim nawiązać kontaktu. W jej zachowaniu widoczny jest głęboki smutek, a jednocześnie bierna zgoda na nędzę własnego życia, fakt, iż jest to osoba starsza dodaje poczucia braku wyjścia z sytuacji i niemożność jakiegokolwiek zmiany. Starość w połączeniu z porażającą biedą i samotnością stwarza odczucie, iż bohaterka pracy Bratkowa jest osobą zbędną, „niepotrzebną” i właściwie nie istniejącą w wymiarze społecznym. To osoba, która „jeszcze żyje”, pozostałość poprzedniej epoki. Ukraińska historyk

sztuki W. Burląka pisze, że twarz bohaterki filmu Bratkowa pozostaje „przeźroczysta”, „nieobecna”, jest to twarz człowieka, którego – pomimo cielesnej obecności – nie ma już na tym świecie (Burląka 2005, 25).

Obraz ciała starej kobiety zmusza również nieuchronnie do refleksji nad przeszłością, jest ściśle związany z historią, co w kontekście ukraińskim staje się tożsamy z doświadczeniem totalitaryzmu i wojny. Wszyscy dzisiejsi emeryci to osoby głęboko doświadczone traumatyczną pamięcią komunizmu, która pozostawia swoje ślady zarówno w psychice, życiu społecznym, jak i w ciele oraz stosunku do fizyczności. Doświadczenie historycznej traumy najsilniej dotyka starsze pokolenie, jednak – jak pisze T. Honduruwa (2011, 56) – wywiera również destrukcyjny wpływ na ludzi młodych. Apatia bohaterki filmu dotyczy w tym kontekście nie tylko starszego pokolenia, lecz także charakteryzuje stan emocjonalny społeczeństwa jako całości. Wyrzucenie osoby starej na margines życia, skazanie jej na nędzę i samotność jest w filmie Bratkowa równoznaczne z odrzuceniem i deprecjacją przeszłości, z przekreśleniem części własnego dziedzictwa, które zamiast zostać poddane uzdrawiającej refleksji przeradza się we wstydlivy balast. Ukazując postać kobiecą, artysta uruchamia szereg skojarzeń związanych z negatywnym wizerunkiem starego kobiecego ciała w kulturze współczesnej, posługując się kontrastem między tradycyjnym wyobrażeniem starej kobiety w ukraińskiej kulturze a przygnębiającym obrazem samotnej starości, podkreśla rażący rozdzźwięk między codzienną praktyką społeczną i sferą norm deklarowanych.

Starość kobiecego ciała i tradycyjne wyobrażenie kobiety starej w ukraińskiej kulturze

Jak zauważają A. i T. Portnow (2010, 119), starość na Ukrainie „ma przede wszystkim twarz kobiety. Jest to spowodowane różnicą średniej długości życia mężczyzn i kobiet, dodatkowo spotęgowaną przez tradycyjną przewagę małżeństw, w których mąż jest starszy od żony”. Jest to – jak można przypuszczać – jeden z powodów, dla których Bratkow ukazuje właśnie postać kobiecą. Warto w tym miejscu dodać, iż starość na Ukrainie ma najczęściej twarz kobiety samotnej, co wzmaga przygnębiającą wymowę pracy ukraińskiego artysty. Pesymistyczną wymowę filmu podkreśla jednak nie tylko odniesienie do specyficznej dla ukraińskiego społeczeństwa sytuacji starzejących się i starych kobiet, lecz także charakterystyczna dla współczesnej kultury różnica w wartościowaniu okresu starości w zależności od płci. O negatywnym wizerunku starości kobiet w kulturze pisała już Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*. W tej klasycznej dziś książce czytamy:

Mężczyzna starzeje się stopniowo, kobieta zostaje nagle odarta z kobiecości; traci urok erotyczny i płodność, które były jedynym usprawiedliwieniem jej istnienia w oczach społeczeństwa i w jej własnych oraz jedyną szansą szczęścia (de Beauvoir 2007, 634).

Współcześni autorzy oceniają społeczny odbiór starzenia się kobiet mniej pesymistycznie, podkreślają jednak istniejące nadal negatywne przekonania i wzorce. Małgorzata Dziura zauważa, że: „normy kulturowe, dotyczące starzenia się, są inne dla kobiet i inne dla mężczyzn. Mężczyzna z wiekiem nabiera dostojności, kobieta starzeje się i brzydnie” (Dziura 2015, 85). Również Adam Buczkowski podkreśla odmienność „doświadczenia starości ze względu na płeć” (Buczkowski 2015, 138). Autor zauważa, że starość kobiety jest zdecydowanie negatywnie oceniana w naszej kulturze. Starość kobiety, w stopniu o wiele większym niż w przypadku mężczyzn, jest rozpatrywana na poziomie cielesnym. W związku z tym, że w młodości kobiety silniej podlegają terrorowi wyglądu zewnętrznego i zmuszone są dostosować swoje ciało do rygorystycznego kanonu piękna, utrata walorów fizycznych przebiega w ich przypadku bardziej dotkliwie. Co więcej, jak zauważa Buczkowski (2015, 148), kobieca cielesność stanowi oś budowania tożsamości, w związku z tym starzenie się dotyka najgłębszych warstw samooceny oraz oceny przez społeczeństwo. Strata urody staje się równoznaczna z utratą jakiejś części siebie, ciało starej kobiety zawstydzają, gdyż stanowi proste odwrócenie obowiązującego ideału (piękna, młoda, aktywna). Wspomina o tym również K. Zdanowicz-Cyganiak (2013, 196), pisząc, iż kulturowy obraz starej kobiety opiera się na eksponowaniu „ciała poddanego destrukcji, bezużytecznego w sensie reprodukcyjnym, erotycznym, jak również w dużej mierze społecznym”.

W *Słoiu zupy* Bratkov odwołuje się do kontrastu między zdecydowanie kobiecą, wręcz dziewczęcą kolorystyką filmu a pomarszczonym, niedołężnym ciałem staruszki. W filmie dominują kolory różowy i biały. Kobieta ma na sobie białą chusteczkę i różowy sweterek. Te nieco infantylne kolory stanowią symbol płci żeńskiej, charakterystyczny jednak dla wieku dziecięcego. Wykorzystanie palety różu i bieli może więc sygnalizować antyseksualny status bohaterki. Staruszka otoczona niewinnym, „dziecinnym różem” staje się w jakimś stopniu bezpłciowa, pozbawiona seksualności. W tym miejscu warto zauważyć, że problematyka seksualności ludzi starych to jedno z silniejszych tabu kultury popularnej. Erotyka jest zarezerwowana dla ciał młodych i odpowiadających standardom estetycznym. Ludzie starzy automatycznie stają się wykluczeni ze sfery dotyczącej seksu, co jest jedną z form deprecjonującej ich infantylizacji. Wspomina o tym A. Kotowska:

Starość [...] wiązana jest przede wszystkim z deprecjacją, metaforycznie i dosłownie rozumianą inwolucją, utratą prestiżu, życiowych szans. Starego człowieka przedstawia się jako zniedołężniałego, bezradnego, zinfantylizowanego (2015, 194).

Wykluczenie starych ciał z medialnych przekazów dotyczących seksualności wskazuje jednoznacznie, iż uważane są one za brzydkie, nieatrakcyjne. Co więcej, według opinii A. Długołęckiej (2014, 92), dominujący w przekazach medialny kult młodości jest często przyczyną frustracji osób starszych, które same wycofują się z życia seksualnego. Bohaterka filmu *Słoił zupy* została przedstawiona jako postać, która nie jest już kobietą. Jej antykobiecego status jest tym wyraźniejszy, im wyższe są standardy oczekiwania wizualnych wobec młodych kobiet na Ukrainie. Dziecinna kolorystyka, zestawiona ze starym pomarszczonym ciałem podkreśla zaś swego rodzaju „nieadekwatność” bohaterki, która staje się osobą zbędną, znajdującą się niejako nie na swoim miejscu. Jest to obraz wstrząsający i wywołujący u widza poczucie wielkiej niesprawiedliwości i krzywdy. Starość jest tu ukazana jako etap życia, dla którego nie ma właściwie miejsca w strukturze poradzieckiego społeczeństwa. Niesprawiedliwość tego stanu rzeczy jest większa, gdy uruchomimy ciąg skojarzeń historycznych i przedstawimy sobie wymaginowane, aczkolwiek wielce prawdopodobne, życie przedstawionej staruszki – osoby doświadczonej wydarzeniami wojny i totalitaryzmu, a w nowej rzeczywistości skazanej na samotną wegetację.

W filmie *Bratkowa* można również dostrzec odniesienia do głęboko zakorzenionych w kulturze ukraińskiej wizerunków kobiecości, związanych z problematyką narodową. Z powodu wielowiekowej zależności od obcych organizmów politycznych i braku własnej państwowości, w ukraińskiej kulturze idea narodowa przeważała nad innymi wymiarami życia (Stefanowska 2013, 12). Obraz kobiety jako symbolu ojczyzny dominował w ukraińskiej kulturze i literaturze XIX i XX wieku, przedstawiając ją najczęściej jako matkę, płaczącą nad losem swych dzieci. A. Nowacki pisze:

Mit kobiety-Ukrainy [...] na długie lata zadomowił się w tamtejszej literaturze, głównie za sprawą twórczości Tarasa Szewczenki. Romantyczna matka-Ukraina, cierpiętница, nieszczęsna kobieta płacząca nad losem swoich dzieci – synów narodu ukraińskiego. [...] Tak zarysowany obraz kobiety przetrwał do momentu, gdy w literaturze ukraińskiej zagościł realizm, gdzie także funkcjonował archetyp matki, niemniej jednak w nieco odmiennym kształcie [...] – teraz to oddana strażniczka ogniska domowego (2013, 45).

Charakterystyczną cechą ukraińskiej przestrzeni symbolicznej jest więc przedstawianie kobiety jako obrazu ojczyzny, strażniczki dziedzictwa kulturowego lub wyrazicielki najważniejszych idei narodowych. Szczególnie ważny jest w tym kontekście obraz kobiety starej, wspomnianej matki, skarbnicy prawdziwych wartości i obiektu szacunku oraz miłości. *Bratkowa* gra z tym obrazem matki-ojczyzny-Ukrainy. Przedstawiając swoją bohaterkę jako jednostkę zawstydzająco biedną, apatyczną i odartą z godności, stawia szereg gorzkich pytań o kondycję postsowieckiej Ukrainy, o poczucie tożsamości i godności jej mieszkańców, o stosunek do dziedzictwa kulturowego. Niepodległa już matka-Ukraina okazuje się wzbudzającą litość, samotną emerytką, a dziedzictwo i tradycja ograniczają się do typowo ukraińskich potraw

(barszczu i chleba), spożywanym jednak nie we wnętrzu wiejskiej chaty, w otoczeniu ikon i wyszywank, lecz w brzydkiej jadłodajni, ze słoika i plastikowej reklamówki. W *Słoiku zupy*, podobnie jak we wspomnianej na początku tekstu *Chortycy* artysta łączy refleksję nad współczesnymi problemami społecznymi z głęboko zakorzenionymi w mentalności ukraińskiej obrazami, konstytuującymi wyobrażenia o wartościach kulturowych. Gloryfikowany w przestrzeni symbolicznej wizerunek kobiety zderza się brutalnie z realnym jej statusem i sytuacją życiową. Charakterystyczne, że zdobywająca na Ukrainie coraz większą popularność refleksja feministyczna jest łączona z badaniami postzależnościowymi, co widać wyraźnie choćby w eseistyce znakomitej pisarki i filozofa Oksany Zabużko. Dziedzictwo politycznej zależności znajduje w tej refleksji przełożenie na sytuację kobiety jako podmiotu opresjonowanego. Jest to refleksja tym bardziej aktualna, że sytuacja społeczna kobiety wciąż odbiega na Ukrainie od standardów równouprawnienia.

W *Słoiku zupy* Bratkowa refleksja nad problemem starości w poradzieckim społeczeństwie została przedstawiona za pomocą obrazu, budującego pole semantyczne tradycyjnej ukraińskiej kultury. Obecna od czasów romantyzmu figura starej kobiety matki-Ukrainy, ojczyzny przestaje być tu obiektem czci i skarbnicą wartości, a staje się niedołączoną, apatyczną emerytką, która zмага się z codziennym ubóstwem, a jej dziedzictwem jest traumatyczna pamięć komunizmu. W obrazie samotnej staruszki Bratkov zawiera więc refleksję nad stanem mentalności współczesnego ukraińskiego społeczeństwa.

Bibliografia

- BUCZKOWSKI, A. (2015), Zjawisko starości kobiet w perspektywie płci kulturowej. W: Siwiec-Piłat, M./Kwiatkowska, B./Borysławski, K. (red.), *Inkluzja czy ekskluzja. Człowiek stary w społeczeństwie*. Wrocław, 137–156.
- de BEAUVOIR, S. (2007), *Druka płeć*. Warszawa.
- DŁUGOŁĘCKA, A. (2014), Seksualność seniorów. W: Zych, A. (red.), *Starość darem, zadaniem i wyzwaniem, Sosnowiec / Dąbrowa Górnicza*, 91–203.
- DZIURA, M. (2015), Starość w kulturze współczesnej. W: Siwiec-Piłat, M./Kwiatkowska, B./Borysławski, K. (red.), *Inkluzja czy ekskluzja. Człowiek stary w społeczeństwie*. Wrocław, 71–87.
- GUZEWICZ, M./STUDEN, S./BRUDKO, P. (2015), *Oblicza starości we współczesnym świecie. Perspektywa społeczno-kulturowa. Tom II*. Lublin.
- GOSK, H. (2013), Postzależnościowe cechy czasu postzależności. W: Gosk, H./Kołodziejczyk, D. (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*. Kraków, 301–313.
- HONDUROWA, T. (2011), Ciało, choroba i kicz: melancholijne sublimacje we współczesnej ukraińskiej prozie młodzieżowej. W: Marusiak, A. (red.), *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Ciało*. Slavica Wratislaviensia. IX, 55–71.
- KIJAK, R./SZAROTA, Z. (2013), *Starość. Między diagnozą a działaniem*. Warszawa.
- KOTOWSKA, A. (2015), Medialne wizerunki ludzi starzejących się i starych oraz ich psychospołeczne konsekwencje. W: Siwiec-Piłat, M./Kwiatkowska, B./Borysławski, K. (red.), *Inkluzja czy ekskluzja. Człowiek stary w społeczeństwie*. Wrocław, 191–205.

- MAJCHROWSKA, A./NOWAKOWSKA, L. (2015), Starość jako choroba. Starzejące się ciało w procesie medykalizacji. W: Siwiec-Piłat, M./Kwiatkowska, B./Borysławski, K. (red.), *Inkluzja czy ekskluzja. Człowiek stary w społeczeństwie*. Wrocław, 157–171.
- NOWACKI, A. (2013), Kobieta w literaturze ukraińskiej: współczesne modyfikacje. W: Jakubowska-Krawczyk, K. (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*. Warszawa, 43–51.
- PORTNOW, A./Portnowa, T. (2010), Nic nie zostało zapomniane. W: *Nowa Europa Wschodnia*. 6, 119–129.
- STACHOWSKA, I. (2009), Aksjologiczne aspekty starości. W: Jakubowska, H./Raciniowska, A./Rogowski, Ł. (red.), *Patrząc na starość*. Poznań, 115–125.
- STEFANOWSKA, L. (2013), Paradoxy ukraińskiego feminizmu przełomu XIX i XX w., W: Jakubowska-Krawczyk K. (red.), *Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej*. Warszawa, 11–20.
- ZDANOWICZ-CYGANIAK, K. (2013), (Nie)widzialna – próba rekonstrukcji wizerunku starej kobiety. W: Gomóła, M./Rygielska, M. (red.), *Starość jako wyobrażenie kulturowe*. Katowice, 196–209.
- BURŁAKA, W. [Бурлака, В.] (2005), Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців. W: *Сучасне мистецтво*. 3, 20–30.
- DIESIATERIK, D. [Десятерик, Д.] (2014), Сергій Братков: творчість дає можливість художникові бути більше людиною, ніж він є насправді. W: <www.day.kiev.ua> [dostęp 9 grudnia 2014].