

Katarzyna JAKUBOWSKA-KRAWCZYK

Uniwersytet Warszawski

## Pamięć a perspektywa dramaturgiczna w działaniach artystycznych Ołeny Kostiuk

Ołena Kostiuk, lwowska artystka młodego pokolenia, łącząca w swojej pracy sztuki plastyczne z aktorstwem i śpiewem, tworzy projekty, których celem jest powrót do korzeni. Nie dziwi to zresztą, biorąc po uwagę jej drogę zawodową: związana z lwowskim teatrem im. Łesia Kurbasa, a potem „Majsternią Pисni” pracowała przy takich projektach jak *Раса. Дівочий ритуал, Ірмос. Давні духовні наспіви України* czy *Бай. Гуцульська містерія*, a także innych, łączących w sobie różne wymiary sztuk. Artystka brała udział w szeregu festiwali takich jak Art Pole, Złoty Lew, Fliuhery Lwowa, Pieśni Naszych korzeni, Ukraina Viva, The World as a Place of Truth, Todos, Innowica, Cross Roads, Imaginarius i innych, o czym możemy przeczytać na jej stronie internetowej<sup>1</sup>. Poszukiwanie źródeł tożsamości w projektach Kostiuk ściśle wiąże się z odtwarzaniem pamięci zbiorowej. Musimy pamiętać, że jak piszą badacze, realizować się ona może w różnych wymiarach „w modusie pamięci fundacyjnej, odnoszącej się do prapoczątków, oraz w modusie pamięci biograficznej, która odnosi się do własnych doświadczeń i determinujących je warunków ramowych”<sup>2</sup>. Pierwszy z wymiarów bazuje przede wszystkim na ogólnorozumianych elementach, takich jak charakterystyczne dla danej grupy zwyczaje, stroje, muzyka czy sztuka, których rolą jest podtrzymywanie budującej tożsamość pamięci. Drugi zaś wymiar skupia się bezpośrednio na jednostce, jej przeżyciach i relacjach społecznych zmiennych tak w czasie, jak i przestrzeni. W analizowanych przez nas projektach Ołeny Kostiuk *Сад* i *Дзеркало* w pewien sposób oba wymiary się przenikają i nawzajem uzupełniają.

---

<sup>1</sup> Por. <http://kosmata-art.blogspot.com> [z dn. 2.06.2015]

<sup>2</sup> M. S a r y u s z - W o l s k a, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 84.

W pracach artystki ważne miejsce zajmuje bowiem stawianie pytań o istotę człowieczeństwa, poszukiwanie najważniejszych jego wyznaczników. Oba z tych projektów, powstając na przestrzeni lat, ewoluowały. Pierwszy raz widzowie mogli zobaczyć je w 2011 roku we Wrocławiu, gdzie pokazane zostały jako wynik współpracy z Instytutem Grotowskiego w ramach stypendium Gaude Polonia. W następnym roku wystawione zostały we Lwowie, Kijowie i w przeciągu kolejnych lat w wielu innych miejscach. W swoich badaniach koncentruję się przede wszystkim na analizie wersji projektu *Cad*, przedstawionej w 2012 roku w trakcie festiwalu Innowica i *Дзеркала*, wykonanej podczas festiwalu Artpole.

W obu projektach artystka dotyka problemu sformułowanego przez Clifforda Geertza jako transhistoryczna dostępność doświadczeń<sup>3</sup>. Badacz pokazuje rozdźwięki pomiędzy doświadczeniami pokoleń minionych, a współczesnych. Zastanawia się, na ile wybory i przeżycia przodków mogą być zrozumiałe i bliskie dla ich potomków z zupełnie inną już wrażliwością i systemem wartości. Geertz idzie dalej: pyta o to, na ile pamięć i wyobraźnia kulturowa mają szanse przetrwać w konfrontacji z terażniejszością. W swoich projektach Kostiuk próbuje przekonać, że doświadczenia tych, którzy żyli wcześniej stanowią, nawet jeżeli nieuświadomiani, to niezwykle ważny element tożsamości kolejnych pokoleń.

Projekt *Cad* to instalacja składająca się z serii nadrukowanych na przezroczyste płyty pleksi czarno-białych fotografii ludzi pochodzących z różnych regionów Ukrainy. Wybrane zostały zarówno z własnych zbiorów artystyki, jak i znalezione w archiwach Ołeksandra Lisnyczenki, a także Naukowej Biblioteki im. Wasyla Stefanyka we Lwowie i Czerniowieckiego Muzeum Krajoznawczego. Fotografie wprowadziły artystkę, a za nią i widzów w tajemniczy świat pamięci, wyobraźni i uczuć. Obcowanie z nimi z jednej strony bowiem silnie oddziałuje na emocje i wspomnienia, z drugiej pomaga zbliżyć się do fenomenu nieśmiertelności. W tak określonym obszarze Kostiuk poszukuje odpowiedzi na najważniejsze pytania dotyczące człowieczeństwa. Jak pisze w komentarzu do swojego projektu:

*не я дивлюсь фотографію, а фотографія, як ікона, дивиться мене  
я проходжу всі ступені розуміння  
спогад – сором – страх – трепет – гордість – радість  
дитяча радість за те, що я пам'ятаю, звідки йду  
радість за те, що я маю джерело, з якого пити  
радість за те, що я маю куди йти  
я знову народжуюсь народжуюсь  
в момент розуміння того хто я є...<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> Por. D. Wołska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012, s.182.

<sup>4</sup> <http://kosmata-art.blogspot.com/p/project-mirror-installation-orchard.html> [z dn. 2.06.2015].

Kostiuk sięga do najstarszych praktyk fotograficznych, które zmieniły sposób postrzegania świata i wprowadziły zjawisko nazwane przez Marylę Hopfinger percepcją kinową. Taka tendencja do zachowywania obrazków z życia codziennego, tak prywatnego, jak i społecznego, umożliwiła nie tylko dokumentację konkretnych wydarzeń ale i sposobu funkcjonowania, czy nawet wartości kolejnych pokoleń. Na bazie tej właśnie tradycji powstała instalacja *Cað*. Jest ona serią stojących pod gołym niebem fotografii, nadrukowanych na przezroczystych płytach, przez które przebija rzeczywistość znajdująca za nimi. Autorka stawia je w roli przewodnika w sposobie postrzegania świata. Niestety niedoskonałego, gdyż jak pisze Magdalena Piejko, ma swoje ograniczenia techniczne (manipulacja aspektami technicznymi) i społeczne (porównywanymi w artykule *Skarby pamięci. Socjologiczna analiza pamięci rodzinnej* do pojęcia czynnika humanistycznego wprowadzonego przez Floriana Znanieckiego). To, co widzimy, jest więc zawsze przefiltrowane przez czyjś sposób percepcji, plany, zamiary. Kostiuk nie uważa tego jednak za wadę, wręcz przeciwnie na tych pozornie słabych stronach buduje koncepcje swoich projektów. Ich założeniem jest bowiem, aby zanurzając się w odczytywanie tych starych fotografii, szukać korzeni i wracać do tego, co najgłębiej zapisane jest w człowieczeństwie. Jak artystka zaznaczała wielokrotnie, jej projekty są protestem przeciwko unifikacji i globalizacji. Powracając do starych ukraińskich tradycji, sprzeciwia się kulturze popularnej i korporacyjnej. W dzisiejszym świecie zabiegania i anonimowości spojrzenie w swoje odbicie w starych fotografiach ma pomóc w spojrzeniu na siebie z innej perspektywy i przyjrzeniu się emocjom, które się z tym wiążą.

W swoich projektach Kostiuk przypomina rolę, jaką fotografia odgrywała dawniej w kulturze, całe rytuały związane z jej powstawaniem i wreszcie szczególne miejsce, jakie zajmowała w domach i chatach. Zachodzące w ostatnich latach zmiany, przede wszystkim technologiczne, nieco tę perspektywę zmieniły. Dzięki popularyzacji fotografii cyfrowej stała się ona najłatwiejszym środkiem dokumentalizacji tak życia społecznego, jak i osobistego. Na jej podstawie najczęściej rekonstruuje się pamięć lecz czasem również nią manipuluje – idealizuje czy traktuje wybiórczo. Stanowi więc ona ważne narzędzie rozumienia świata. Jak pisze Magdalena Piejko, „gromadzenie i przechowywanie fotografii jest przedłużeniem przeszłości w teraźniejszości, z tym, że za centrum pamięci uznaje się teraźniejszość, tak jak zaproponował Maurice Halbwachs. Przeglądanie fotografii jest ich każdorazową rekonstrukcją dokonywaną przez kreatywne jednostki, ale zawsze w pewnych ramach i w oparciu o pewne punkty orientacyjne”<sup>5</sup>. Na tych koncepcjach bazowała Olena Kostiuk, zestawiając w projekcie *Cað* portrety ludzi pochodzących z różnych regionów Ukrainy, stawia przed odbiorcą pytanie, co stanowi istotę ukraińkości.

---

<sup>5</sup> M. Piejko, *Skarby pamięci. Socjologiczna analiza pamięci rodzinnej* [w:] „Przegląd socjologii jakościowej”, t. IV nr 3, [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ\\_4\\_3\\_Piejko.pdf](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Piejko.pdf) [z dn. 2.06.2015].

W kontynuacji swego projektu przekonuje, że poczucie wspólnoty, związane ze wspólnymi korzeniami, nie bazuje jedynie na tradycyjnym stroju, sposobie zachowania czy zwyczajach.

Do analizy proponowanych przez Kostiuk działań artystycznych przydatna okaże się perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana<sup>6</sup>, w której badacz analizuje, jak świadkowie danej sceny wpływają na jej kształt. Dobrze widać to na prezentowanych przez artystę starych fotografiach, których proces powstawania był dla tych, którzy zostali na nich uwiecznieni świętem, do którego długo i starannie się przygotowywali. Chwila stanięcia przed fotografem zdarzała się co najwyżej parę razy w życiu i była ważnym wydarzeniem, dzięki niej bowiem mieli zostać zapamiętani na zawsze – życie fotografii było znacznie dłuższe niż ich samych. Nie dziwi więc, że dokładali wiele trudu, aby wypaść jak najlepiej. Nie bez znaczenia jest sama nazwa projektu. *Cað*, czyli miejsce gdzie rosną, kwitną i owocują drzewa. Miejsce wzrostu i obumierania. Nowego życia i śmierci. Kwiaty przekwitają, aby zrobić miejsce owocom. Jednocześnie drzewa dają schronienie i spokój.

Dzięki analogii do świata roślin Kostiuk próbuje wskazać drogę do poszukiwania tożsamości poprzez śledzenie czasu wzrostu kolejnych pokoleń, ich rozkwitu i obumierania. Poprzez wybrane fotografie chce współtworzyć pamięć kulturową, odwołując do „utrwalonych punktów w przeszłości i przywracając na nowo do życia symboliczne figury przeszłości”<sup>7</sup>.

Projekt *Cað* współbrzmiał z projektem *Дзеркало*. Pomiedzy instalacją fotograficzną pojawiły się fragmenty zbitego lustra ułożonego w kształcie drzewa. Z jednej strony artystka odwołuje się więc do symbolu drzewa życia, z drugiej do silnie obecnych w zabobonach ludowych wierzeniach o skutkach zbitego lustra. W tym wypadku jednak owe fragmenty szkła mają symbolizować ułamki pamięci, odcisnięte w niej ślady i emocje. Jednocześnie w tej leżącej na ziemi mozaice odbija się niebo, obrazy pamięci mogą więc wznieść nas wysoko w przestworza. Instalacja została stworzona w ten sposób, aby każdy podchodzący do niej mógł się w niej przejrzeć, a jednocześnie zobaczyć tak przeszłość, z której wyrósł, jak i otaczający go świat: architekturę, ludzi, niebo, chmury, ptaki itp.

Drugą częścią wypowiedzi artystycznej Kostiuk, poruszającą tematykę tożsamości jest projekt *Дзеркало*, w którym do prezentowanych fotografii dołączane są inne gatunki sztuki. To próba wydobywania z kultury ukraińskiej tych elementów, które są jej ważnymi filarami, stanowią narodowe *sacrum*, zaś ich przypomnianie zyskuje wymiar świąteczny. W tym kontekście warto przypomnieć, że jak pisze Magdalena Saryusz-Wolska, „święto – obok licznych innych funkcji – służy uobecnianiu przeszłości fundacyjnej. Przez odniesienie do przeszłości ustanowiona zostaje tożsamość wspominającej grupy. Wspominając swoją historię i przywołując figury pamięci, grupy społeczne upewniają się co do swojej tożsamości”. Ów powrót

<sup>6</sup> Por. E. G o f f m a n, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.

<sup>7</sup> M. S a r y u s z – W o l s k a, *op. cit.*, s. 84.

do czasów minionych sprawia, że zyskuje ona wymiar szczególny. „Nie jest [...] powszednia. Tożsamości zbiorowe mają w sobie coś odświętnego i niepowszedniego. Są skrojone „na wyrost” i przekraczają horyzont dnia powszedniego, stanowią przedmiot komunikacji ceremonialnej i niepowszedniej”<sup>8</sup>. Takie święto poszukiwania tożsamości poprzez powrót do przeszłości urządziła Ołena Kostiuł. „Święto oświetla niewidoczne na co dzień tło naszej egzystencji [...]. Pierwotna funkcja świąt polega na dzieleniu czasu, a nie na tworzeniu „czasu świętego” odmiennego od „powszedniości”. Strukturując i rytymizując bieg czasu święta tworzą jego ogólny porządek, w którym z kolei lokuje się powszedniość”<sup>9</sup>. I wbrew pozorom to właśnie terazniejszość stoi w centrum obu projektów.

W trakcie festiwalu Artpole w 2012 roku została przedstawiona wersja *Дзеркала* składająca się z trzech części. Wykorzystano w niej stare fotografie, ukraińskie pieśni i współczesną muzykę klasyczną, teksty Tarasa Prohaški i wideo-malarstwo Ołeksija Choroszki. To rodzaj przejmującego performance’u o istocie i źródłach człowieczeństwa, nazwanego „ДЗЕРКАЛО. живе кіно в трьох притчах: Втрачений Рай, Дике Поле, Стріла”. Jego pomysłodawczynią, reżyserem i kantorem była Ołena Kostiuł, w sztuce aktorskiej wspierał ją Piotr Aleksandrowicz. Za muzykę odpowiedzialni byli Lubomyr Iszczuk i Ostap Kostiuł, a także zespół „Nostri Temporis” z Kijowa (Bohdan Sehin, Ołeksij Szmurak, Maksym Kołomijec). Scenografię, oprócz głównej sprawczyni; współtworzył także Serhij Petliuk. Wideo w stylizacji niemego kina wykonał Ołeksij Choroszko. W ideę, nastrój i główne przesłanie projektu wprowadzają nas już pierwsze wypowiedziane ze sceny słowa:

„У багатьох із нас є якась таємна мапа – вона може бути дійсно мапою, може бути малюнком від руки, може бути якоюсь фотографією, або ілюстрацією у книжці, якимось малюнком в атласі, схемою в енциклопедії. Може бути старою знімкою із незнайомими людьми або чиеюсь картиною. Часом ця мапа може бути навіть образом якогось автора, пам’ятником чи навіть сквером. Ця мапа може існувати у вигляді старого светра, ложки, стертого ножа або надщербленого горнятка. Вона може бути розчиненою у певному сорті вина чи подрібнена і перемелена разом з кавою спеціального гатунку. Я вже не кажу про спеції і парфуми, кілька слів, написаних якимось шрифтом, гербарії і нумізматичні або філателістичні колекції. Про стрихи і пивниці, про ліжка і комоди, про мелодії і фортеп’яно.

Вона може носитися у лиці якоїсь людини, часом незнаной, а може бути вибитою епітафією на чиемусь гробівці. Отже, ця таємна карта може бути зашифрована у будь-чому. Єдине, що їх усіх єднає – це те, що вони вказують тобі дорогу до твого персонального втраченого раю...”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>10</sup> <http://kosmata-art.blogspot.com/p/project-mirror-installation-orchard.html>  
[z dn.2.06.2015]

Pierwsze fotograficzne kadry, jakie widzimy, to przesuwający się krajobraz z zarysowaną czarną sylwetką poprzez symboliczną ramę okna. Towarzyszy im, sięgająca do starych tradycji, muzyka ludowa. I w tym momencie artystka odwołuje się już do najstarszych archetypów kultury ukraińskiej. Pojawia się zarys kobiecej postaci, towarzyszące od zawsze człowiekowi na tych ziemiach rośliny, symboliczne czynności jak wyrabianie ciasta czy gliny. Widzimy zarys pola, zwierzęta, silnie zakorzenione w kulturze kozackiej konie. To wszystko ma służyć refleksji nad relacją jednostki z otaczającym ją światem i innymi ludźmi. Kostiułk zdaje się dzielić pogląd Ervinga Goffmana, że wyobrażenie o sobie zmienia się nie pod wpływem faktów, lecz komunikatów<sup>11</sup>.

Jej projekty łączą w sobie przekaz muzyczny, słowny, obrazowy i tekstowy (w paru miejscach wyświetlane jest wideo z napisami). Teksty deklamowane są tonem sięgającej czasów zamierzchłych, by przypomnieć tu chociażby dumy kozackie, melorecytacji. Artysta odwołuje się także do tańców ludowych, wprowadza swoje ciało w wir. To zapamiętałe kręcenie się przenosi główną postać jakby na granicę świata rzeczywistego i metafizycznego. Niezmiernie ważną rolę, jak się wydaje, odgrywa tu cielesność i pamięć ciała. Jak pisze Ricoeur: „Na początku mamy przestrzeń ciała i środowiska, nierozłącznie związaną z ewokowaniem wspomnienia”<sup>12</sup>. Dalej badacz przeciwstawia „światowość pamięci jej biegunowi refleksyjnemu”<sup>13</sup>, pamięci o ważnych dla siebie, swoich bliskich i swojej wspólnoty wydarzeniach. Jej centrum jest oczywiście rodzinny dom, miasto, miejsca pierwszych podróży. W tej kategorii pamięci ciało najczęściej złączone jest ze wszechświatem, a on zaś jawi się jako okiełznany i przyjazny. Dobrze te elementy w swoich projektach eksponuje Ołena Kostiułk akcentując, że jednostka jest elementem większego systemu, wspólnoty, od której zależy. Za pomocą rozmaitych środków wyrazu pokazuje, że każdy człowiek jest ogniwem łączącym przeszłość z teraźniejszością, przestrzeń wokół z tą oddaloną itp. Bardzo obrazowy w tym kontekście jest fragment *Дзеркала* kiedy to wyświetla się motyw drzewa na tle przesuwających się chmur i odręcznie sporządzonych notatek.

Ważne zatem jest odczytanie tych projektów przez pryzmat teorii antropologicznej przywoływanej przez Danutę Wolską, w której „w pojmowaniu człowieka eksponowana jest jego walucyjna aktywność, jest on opisany poprzez relację ze światem, określoną jak „bycie w świetle”, które spełnia się w pozytywnej i negatywnej walucji, poprzez akty apulsji i repulsji. [...] Jeśli człowiek podlega jakiejś konieczności, to jest to, powiedziałbym, konieczność nieustannego wybierania. Treść tych wyborów i kryteria ich wartościowania to inna już, nie tylko antropologiczna, złożona kwestia. Człowiek jawi się jako istota aksjocentryczna, a aktywność kulturowa jako spełniająca się poprzez przypisywanie wartości

<sup>11</sup> Por. E. Goffman, *op.cit.*

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, s. 195.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 195.

i wartościowanie”<sup>14</sup>. *Dziewięć* to refleksja nad tymi wartościami, próba rekonstrukcji przekazywanego przez wieki ich systemu. W pewnym momencie jeden z bohaterów stwierdza: „Jakbym pamiętał co oni mówili, opowiadali”. Po czym po chwili z pewnym żalem konstatuje, że jego poprzednicy też niewiele z prawd przeszłości zapamiętali. A to kultura pamięci pozwala na przetrwanie wspólnot i wyjątkowego ducha każdej z nich. U jej podstaw leżą różne sposoby odczytywania przeszłości. „Przeszłość natomiast [...] powstaje dopiero dzięki temu, że jest przedmiotem odniesienia”<sup>15</sup> – stwierdza Saryusz-Wolska.

Te rozmaite odniesienia w kulturze ukraińskiej Kostiuks stara się zebrać i ze sobą zestawić poprzez przywoływanie archetypów, świadectw, materialnych śladów czasów minionych. Koncentruje się na potrzebie wsłuchiwania się w siebie i rozmaite głosy, które brzmią wewnątrz: „Kiedy chcesz zostać samym sobą nigdy nie odrzucaj własnych intonacji” – rozbrzmiewa ze sceny. Opowieści jako niezwykle ważny element kształtowania ludzkiej świadomości, które szczególne miejsce zajmują w całej kulturze ukraińskiej, stanowią oś dramaturgicznego myślenia artystki. „Nie mogę Ci powiedzieć wszystkiego co chcesz usłyszeć, mogę Ci opowiadać, a Ty usłyszysz to co chcesz ale Ty i tak tego nie zapamiętasz”. Kostiuks próbuje dotknąć ulotności ludzkiego życia, buduje napięcie odkopując w naszej pamięci krajobrazy, zapachy, przedmioty, słowa, które w sposób szczególny nas ukształtowały i pozostały w nas na długie lata. Stawia przed widzami pytanie o to, czego nie wolno zapomnieć każdemu z osobna, a czego wspólnocie? „Tam, gdzie [to pytanie-KJK] jest [...] centralne i konstytuuje tożsamość społeczności, będziemy za Pierre’em Norą mówili o „wspólnotach pamięci”. Kultura pamięci wiąże się z „pamięcią stanowiącą wspólnotę”<sup>16</sup>. A stanowi ją szereg przenikających się elementów: wyświetlające się zdjęcia kobiety z dzieckiem, dwóch kobiet – starszej i młodszej, stare zdjęcia przenikają przez te nowsze i towarzyszą obrazom dźwięki tradycyjnej muzyki. Przywoływana jest symbolika przestrzeni, pól, zboża, chat, drzew, owoców, jabłek. Za ich pomocą artystka opowiada historię ludzkiego życia i miłości. Stawia pytania o istotę radości i możliwości jej utrwalenia, relacje w jakich pozostaje ona z pięknem i utożsamiającą ją przyrodą: korytem górskiej rzeki, płatkami kwiatów, motylami czy porannym słońcem przebijającym się przez mgłę.

Kostiuks w swoim projekcie stawia tezę, że największym obowiązkiem człowieka jest szczęście, jak stwierdza ze sceny: „Szczęśliwy jest sobą, ale żeby być sobą trzeba przestać być sobą”. Porusza problem trudnej zależności pomiędzy wolnością, obowiązkiem a szczęściem. Prowokuje pytanie o to, gdzie leży prawdziwa wolność. Zastanawia się nad potencjałem myśli, którą uważa za pośrednika między człowiekiem a światem i najważniejszymi zadaniami stojącymi przed człowiekiem.

---

<sup>14</sup> D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012, s. 258.

<sup>15</sup> M. Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 61.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 60.

Jak się wydaje, cytując Joasa można by stwierdzić, że Kostiuk w swoich projektach próbuje dotrzeć „do takich całościowych układów działania i takich typów doświadczenia, które leżą u podłoża subiektywnego poczucia, że coś jest wartością, a także o wskazanie środków teoretycznych umożliwiających opis tych doświadczeń”<sup>17</sup>. Proponowana przez nią dramaturgizacja życia codziennego ma służyć refleksji nad ukraińską tożsamością i pamięcią zbiorową. Według Saryusz-Wolskiej bowiem każde wyobrażenie, aby pozostało na dłużej, musi przybrać jakiś konkretny kształt związany z osobą, zdarzeniem lub miejscem. „Każda postać i każdy fakt historyczny jak tylko przenikną do społecznej pamięci, przemieniają się w niej w pewnego rodzaju nauczanie, w pojęcie, symbol, nabierając pewnego określonego sensu, stają się elementem systemu idei społeczeństwa”<sup>18</sup>. Z takiego wzajemnego przenikania się pojęć i doświadczeń powstaje to, co chcemy nazwać figurami pamięci. Ich specyfikę wyznaczają trzy cechy charakterystyczne: konkretne odniesienie do przestrzeni i czasu, odniesienie do konkretnej grupy oraz rekonstruktywność<sup>19</sup>. Kostiuk stara się je odnaleźć i ocalić, znaleźć te elementy kultury ukraińskiej, które są ważne dla zwykłego człowieka, tworzą jego tożsamość, pomagają pamiętać skąd przyszedł i dokąd zmierza i każdego dnia wyznaczają drogę.

Działalność artystki jest tym ważniejsza, że pamięć nie jest wspólnocie raz na zawsze dana, za każdym razem trzeba ją na nowo rekonstruować, budować ją w odniesieniu do terażniejszości. Jak twierdzi cytowana już wcześniej badaczka, „społeczeństwo nie zastępuje swojej przeszłości nowymi ideami, lecz przeszłością grup innych niż do tej pory dominujące. Stąd pamięć zbiorowa działa w obu kierunkach: wstecz i w przód. Nie tylko rekonstruuje przeszłość, lecz organizuje doświadczenie terażniejszości i przyszłości. Nie należy więc „zasady pamięci” przeciwstawiać „zasadzie nadziei”: obie warunkują się wzajemnie, jedna nie może zostać pomyślana bez drugiej”<sup>20</sup>. Przywoływane na zdjęciach przez Olenę Kostiuk postaci składają świadectwo nie tylko o swoich czasach, ale i wspólnocie narodowej, w której żyły. I choć część z nich odeszła już do wieczności, pamięć o nich pozostaje żywa i pomaga powracać do tradycji. Warto przypomnieć, że odczytywanie fotografii uważane jest przez badaczy za „podstawową metodę analizy w socjologii wizualnej, którą można traktować jako odmianę analizy treści, a strategię badawczą określić jako odkrywanie ukrytych znaczeń, sensów i rozumienie tych treści społecznych”<sup>21</sup>. Dlatego też w kontekście budowania tożsamości ważne jest wnikliwe pochylenie się na obrazami, które proponuje artystka. Tym bardziej, że ich odczytanie nie kończy się na samym tekście wizualnym, ale towarzyszy im wypowiedź słowna, która układa się w opowieść i wreszcie ich interpretacja.

<sup>17</sup> [za:] D. Wolska, *op. cit.*, s. 232.

<sup>18</sup> M. Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>20</sup> M. Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 73

<sup>21</sup> M. Piejko, *op. cit.*, [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ\\_4\\_3\\_Piejko.pdf](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Piejko.pdf) [z dn. 2.06.2015]



**BIBLIOGRAFIA**

- Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000.
- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 1969.
- Piejko M., *Skarby pamięci. Socjologiczna analiza pamięci rodzinnej* [w:] „Przegląd socjologii jakościowej”, t. IV nr 3, [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ\\_4\\_3\\_Piejko.pdf](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Piejko.pdf) [z dn. 2.06.2015]
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Saryusz-Wolska M., *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.
- Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.
- <http://kosmata-art.blogspot.com/p/project-mirror-installation-orchard.html> [z dn.2.06.2015]

**MEMORY AND THE DRAMATURGICAL PERSPECTIVE  
IN THE ARTISTIC WORK OF OLENA KOSTIUK**

In this paper I analyze the way of construing memory and identity in the works of Lviv-based artist Olena Kostiuk. I place particular emphasis on two of her projects: The Orchard and The Mirror. In both of them the artists refers to Ukrainian archetypes, testimonies and material remnants of the past, using them in her performance, forcing the audience to rethink human condition as well as their own attitude towards the past, the tradition, and the nation.

**Key words:** Olena Kostiuk, performance, Ukrainian archetypes, tradition