

Taras Luty

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraina

Przemiany tożsamości w ukraińskiej kulturze masowej. Wpływ mediów

Streszczenie

Autor analizuje główne etapy ukraińskiej tożsamości w kontekście kultury popularnej. Głównym celem badania jest określenie wpływów środków komunikowania na problem tożsamości i jej transformacji. W artykule przedstawiono relacje tożsamości z kulturą masową i elitarną. Główny punkt uwagi autora dotyczy tożsamości procesów komunikacji masowej jakimi są mitologia narodowa, zjawisko gloryfikacji, rozwój mediów.

Słowa kluczowe: tożsamość, komunikacja masowa, kultura masowa, media

Tożsamość, komunikacja masowa i kultura masowa

Na pierwszy rzut oka poszukiwania tożsamości w obszarze komunikacji masowej mogą budzić wątpliwości, skłaniają bowiem pochopnie do wyobrażenia o „roztapianiu się” w niej wszelkich identyfikacji. Jest, jak wiadomo, wprost przeciwnie: tożsamość jest skutecznie konstytuowana poprzez funkcjonujące w kulturze masowej stereotypy (genderowe, rasowe, narodowe itd.). Natomiast próby określenia narodowej i kulturowej tożsamości nieodmiennie przysparzają wielu kłopotów, nie tylko wskutek pojemności pojęć „kultura” czy „naród”, ale i przez rozbieżności w ich pojmowaniu.

W psychologii i socjologii *tożsamość* jest rozpatrywana jako przyznanie się osoby do pewnej indywidualnej czy grupowej przynależności. *Tożsamość kulturowa* oznacza przynależność do społeczności czy kultury w oparciu o rozmaite wyróżniki kulturowe (takie jak położenie geograficzne, historia, pochodzenie etniczne, język, religia, a także czynniki genderowe, seksualne, estetyczne i inne – skoro w niektórych przypadkach wspólnota jest realizowana nie na zasadzie etnicznej, tylko na płaszczyźnie wspólnych wartości społecznych). *Tożsamość narodowa* zakłada natomiast uczucia przynależności do państwa czy narodu, a więc grupy ludzi – nawet jeśli ich obywatelstwo nie odgrywa roli. Jako punkt wyjścia możemy więc przyjąć ogólne rozumienie kultury narodowej jako ośrodka, gdzie tworzone są znaczenia wpływające na naród i powołujące do życia idee, które nie tylko stwierdzają, ale

i redefiniują jego rolę i miejsce. Stąd członkowie tej społeczności nie tylko utożsamiają się z nią, ale są także wrażliwi na kwestie ciągłości czasowej, pamięci i własnej odrębności. Tożsamość narodowa musi zatem uwzględniać identyfikację zbiorową i indywidualną. I co jest najważniejsze, tworzenie tożsamości jest procesem dynamicznym, dialogicznym, pozbawionym stabilności, w którym w dużej mierze łączą się czynniki obiektywne i subiektywne (Гнатюк 2005, s. 11–92).

Tożsamość ukraińska i kultura masowa

Do problemu tożsamości w kontekście kultury ukraińskiej można zastosować współczesne pojęcie „transkulturowości” (Ortiz 1995, s. 102–103), które oznacza przemieszczanie się w obrębie przestrzeni kulturowej i przebywanie w innych wymiarach społeczno-kulturowych lub też egzystencję pomiędzy różnymi kulturami. Ta specyfika nie mogła nie wpłynąć na obszar tożsamości narodowej. Dzisiejsza Ukraina jest niejednorodnym społeczeństwem, tak więc próby budowania w niej jakiegś wspólnoty są procesem normalnym. Niemniej jednak w wymiarze historycznym ludność, zamieszkująca ziemie ukraińskie, w znacznym stopniu określała siebie w ramach tożsamości lokalnych czy też uważała się za część innych społeczności.

W warunkach braku państwowości, kiedy polityczna manifestacja ukraińskiej tożsamości była utrudniona, ruch narodowy wcielał się w formy literacko-artystyczne. Decydujący jednak był problem językowy. Niektórzy pisarze ukraińscy rozpatrywali Ukrainę i Rosję jako dwie społeczności jednego dwukulturowego państwa, które to właśnie musiało zapewniać wspólnotę tożsamości. Przykładowo, ukraiński działacz społeczny, literaturoznawca, historyk i etnolog – Mychajło Drahomanow uważał, że Imperium Rosyjskie XIX wieku jest państwem, w którym język ukraiński i rosyjski tworzą, oprócz literatur narodowych, także tę „ogólnorosyjską”. Przykładem tej ostatniej były „Martwe dusze” Mikołaja Gogola, który, będąc outsiderem zarówno w metropolii, jak i na peryferiach, sięgał w swojej twórczości po tematy uniwersalne. Pisanie w języku ukraińskim (tak, jak jego ojciec) oznaczałoby dla niego zawężenie twórczości do pewnych stylów i tematów. Przywołajmy jeszcze kilka opinii historyków: Mykoła Markewycz mówił o wierności Ukrainie jako „rodzinnej ziemi” i Rosji jako „ojczyźnie”; Iwan Nowicki przeciwstawiał tożsamość narodową etnicznej; Mykoła Kostomarow w ogóle był zdania, że literatura ukraińska powinna rozwijać się dla „domowego użytku”, zaś literatura wysoka przyjdzie później. Jednakże twierdził on, że Ukraińcy i Rosjanie są odmienni kulturowo, mimo że skazani na życie razem jako „dwie narodowości ruskie”. Na podobne argumenty można natrafić także u innych narodów wschodnioeuropejskich: Słowacy Pavel Jozef Safarik i Jan Kollar dążyli do połączenia swojego patriotyzmu z panslawizmem; Chorwat Ljudevit Gaj propagował tożsamość serbsko-chorwacką; wcześnień czescy i estońscy działacze narodowi pisali anty-niemieckie traktaty po niemiecku.

Natomiast już Taras Szewczenko pisał w języku ukraińskim nadając mu nowoczesne brzmienie. Jego symbole i mity stworzyły świat alternatywny wobec Małorosji: zamiast mitu imperialnego zaproponował „mit Ukrainy”. Ukraińska, rosyjska i polska tożsamość były dla niego niekompatybilne. Jego wersja „Ukrainy wyobrażonej” to przestrzeń pomiędzy światem katolickim i autokracją moskiewską. Od tego czasu odrębna religia na zachodzie Ukrainy oraz mit o wolnościowym charakterze

narodowym na wschodzie dodawały tej tożsamości nowe ważne akcenty. Później, w czasach ruchów lat 1917–1918, interesy narodowe łączyły się ze społecznymi: „Manifest komunistyczny” Marksa szedł w parze z „Kobzarem” Szewczenki (Iwan Łysiak-Rudnycki). Jednak nie zważając nawet na asymilację Ukraińców do kultury rosyjskiej, zaczął rosnąć w siłę antyrosyjski nacjonalizm. Młodszy pisarze krytykowali swoich poprzedników: „literatura rosyjska nie jest potrzebna Ukrainie” (Iwan Neczuj-Lewycki); „historia nie zna subliterated” (Borys Grinczenko).

Z innej strony, kształtowała się tożsamość Ukraińców zamieszkujących imperium Habsburgów – Rusinów. Tutaj nie tylko wolno było dyskutować na tematy tożsamości, ale również kształcić się (choć tylko na poziomie podstawowym) w swoim języku, mimo że przynależność do kultury „wyższej” realizowana była poprzez wybór tożsamości polskiej. Jednak od XIX wieku rozwijają się antypolskie odmiany tożsamości rusińskiej pod wpływem „mitu kozackiego” oraz Kościoła unickiego (zabronionego w imperium Romanowów). Narodnicy próbowali zlikwidować rozbieżność pomiędzy książkowym językiem cerkiewnym, a językiem mówionym. Ostatecznie sukces odniosła nie moskwofilska próba tworzenia „wysokiej kultury” dla mniejszości, tylko ukrajinofilska – budowania własnej kultury „oddolnie”. Wersja pisowni ukraińskiej autorstwa Pantelejmona Kulisza pomagała Galicjanom uporać się z licznymi dialektami. Oprócz tego, Ukraińcy galicyjscy byli spadkobiercami polskiego ruchu narodowego, z którym konkurowali. To pozwoliło im na wzmocnienie europejskiej tożsamości ukraińskiej, która wywodziła się z „mitu sarmackiego” istnienia europejskiej i azjatyckiej Sarmacji podzielonej przez Don. Symptomatyczne, że pisarze grupy „Młoda Muza” odrzucali estetykę narodowościową i praktykowali modne europejskie prądy artystyczne.

Przez długi czas tożsamość mieszkańców ziem ukraińskich kształtowała się w kontekście przynależności/odrębności w odniesieniu do innych wspólnot. Natomiast w drugiej dekadzie XX wieku okazało się, że – przykładowo – na naddnieprzańskich Ukraińców wywarł wpływ zarówno imperializm rosyjski, jak i zapoczątkowany przez stowarzyszenie „Proswita” projekt inteligencji ukraińskiej. Jednak oba te projekty zostały przerwane w wyniku rewolucji bolszewickiej. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku toczyły się spory o los tożsamości ukraińskiej. Wzywano do modernizacji kultury ukraińskiej, aby przezwyciężyć prowincjonalność etnografizmu. Młodzi Ukraińcy krytykowali „chłopomanię”, „filozofię przysiółkową”, „chochlandię”¹ (Mykoła Chwyłowij) – patriarchalną tożsamość starszego pokolenia, ostrzegając przed przekształceniem jej w „etnokicz”. Sam Chwyłowij łączył nacjonalizm, komunizm i nietzscheański elitaryzm, na których chciał oprzeć tożsamość ukraińską. To nie Kozaczyzna Szewczenki i nie bizantyzm moskiewski, tylko klasyczna Starożytność i europejski Renesans miały zostać dla Ukrainy wzorcem kulturowym. Jednak próby modernizacji młodego pokolenia napotkały przeszkody polityczne, podniosły bowiem głowę tożsamości nadnarodowej. Paradoksalnie, reżim bolszewicki niejawnie zachęcał Ukraińców do budowania tożsamości imperialnej, dając możliwość nie postrzegania jej za taką. Poza tym oba projekty modernizacji – ukraiński i radziecki – miały wiele wspólnego, co obrazuje na przykład film Oleksandra Dowżenki *Ziemia*, który nie jest przecież dziełem ściśle propagandowym.

¹ Chochoł – pejoratywne określenie Ukraińca [przyp. tłum.].

Później polityka kulturowa ZSRR wzmocniła za pomocą swoich symboli mity rosyjskie, natomiast ukrainofobii się nie pozbyła. Zresztą, właśnie tożsamość radziecka zachowała atrakcyjność dla części Ukraińców, która poczuwała się do mitu wspólnego pochodzenia narodów wschodniosłowiańskich. Jednak istnienie Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (z Radą, ukraińską wersją flagi radzieckiej, członkostwem w ONZ) nie mogło nie wpłynąć na wzmocnienie ukraińskiej tożsamości narodowej. W obrębie takiej rozdwojonej tożsamości – o mocnym rdzeniu hybrydowej kultury radziecko-rosyjskiej – wciąż postępowała regionalizacja (Вілсон 2004, s. 146–243).

Zarysowaną powyżej sytuację nadal komplikuje fakt, iż ukraińskie wzorce kultury masowej muszą konkurować z odpowiednikami pochodzącymi z kultur, w których procesy modernizacji zaznaczone są wyraźniej. Jeśli wziąć jako przykład showbiznes ukraiński, to w pierwszej połowie lat 90-tych o jego produkcji nie było mowy, tak samo jak i o rankingach telewizji ukraińskiej. Ta produkcja jak dotąd jest słabo obecna na rynku zachodnim i tylko częściowo obecna na rosyjskim (jeśli nie brać pod uwagę jedynie wznowionej tradycji krypto-radzieckich festiwali muzycznych). Należy jednak wspomnieć, że wiele wzorców ukraińskiej muzyki pop (w przeciwieństwie do tzw. rosyjskiej *popsy* – trywialnych utworów muzycznych o banalnych tekstach, występujących pod utartym szyldem „rosyjski rock”) zyskało popularność nie tylko na Ukrainie, ale także w Rosji czy Polsce, po części zaś również na Zachodzie (jak na przykład grupy *Wopli Widoplasowa*, *Okean Elzy*, *Haydamaky*). A jest to wszakże ważna kwestia dotycząca tożsamości: okazuje się, że problemami samoidentyfikacji, dbania o własne tradycje, „przejmuje” się nie tylko kultura wysoka, ale i popularna. Dążenie do uprawiania autentycznej twórczości, z której wyrasta kultura narodowa, sprawia, że ukraińska kultura pop jest pożądana nie tylko na jej własnym terytorium.

Warto zatem zaznaczyć: jeśli chodzi o ukraińską tożsamość w kontekście jej interakcji z kulturą masową, należy rozważyć kilka pytań:

- Czy można twierdzić, że ukraińską kulturę narodową w znacznym stopniu wyznacza kultura elitarna jako przeciwstawna masowej?
- Czy istnieje możliwość kształtowania takiego monolitycznego rdzenia ideowego, na którym będzie się trzymać ukraińska kultura narodowa?

Odpowiadając należy już na wstępie sformułować kilka tez: przede wszystkim, tezę o różnorodności elementów ukraińskiej kultury masowej, a następnie postulat, iż narodowa tożsamość także wpływa na zjawiska kultury masowej.

Ważnym wskaźnikiem związków, które powstają pomiędzy kulturą masową i elitarną, jest pojęcie „kiczu”. Kicz jest dublowaniem, pełniącym funkcję substytucji, w wyniku której powstaje wrażenie czegoś lichego. Autorka studium „Kicz i literatura” Tamara Gundorowa (Гундорова 2008) podejmuje problem ambiwalencji kiczu, który odtwarzany jest w różnych rejestrach: służy do zaspokojenia naiwnych potrzeb estetycznych domorosłymi metodami lub też przejawia się jako gra czy nawet prowokacja intelektualna.

W tym kontekście zwraca uwagę fakt świadomego wykorzystania kiczu jako szczególnego systemu semantycznego, po odkryciu przez Susan Sontag specyficznej wrażliwości nazywanej przez nią „kempem” (Зонтар 2006). Ten ostatni jest zamierzonym używaniem kiczu, parodią, prowokacją. Powstaje więc nie tylko potrzeba przyjrzenia się „niskim” i „wysokim” warstwom kultury, ale też pokazanie, w jaki

sposób kicz wpływa na tworzenie obrazu i stylu. Zważywszy na niejednoznaczną naturę kiczu, można określić go jako „przetworzoną formę” – jest bowiem mediatorem idei, sensów, przeżyć i stanów ludzkich. Kategoria ta zaproponowana została przez Meraba Mamardaszwili’ego na oznaczenie czegoś, co nie poddaje się bezpośredniej eksplikacji racjonalnej, wskazuje natomiast na pewne struktury i cechy świadomości. „Przetworzone formy” zdolne są do funkcjonowania w postaci zdeformowanej albo przerobionej treści, kiedy badanych zjawisk nie da się rozpoznać, ponieważ są one reprezentowane nie wprost (Мамардашвили 1990).

Po pracy Gundorowej pojęcie „kicz” weszło do obiegu w kontekście badań nad literaturą ukraińską. Obecnie mówi się o nim w związku z kulturą postnowoczesną; wskazuje się też na korzenie tego zjawiska sięgające do romantyzmu, klasycyzmu i secesji. Gundorowa zaobserwowała struktury kiczu w obszarze:

- 1) ideologii ukraińskiego socrealizmu (na przykładzie powieści ukraińskiego pisarza radzieckiego Ołesia Honczara *Chorążowie*, *Sobor* i in. pokazany jest patos „człowieka z dużej litery” oraz „zasady humanizmu”. Te idee – sięgające jeszcze do europejskiego Renesansu – w kontekście misji wyzwolenczej żołnierza radzieckiego zabrzmiały fałszywie, co później zmuszało Honczara, jako rzecznika tych haseł, do permanentnego redagowania własnych dzieł i wyrzucenia z nich zdewaluowanych słów);
- 2) mitologicznego dyskursu heroizacji duszy ukraińskiej (Gundorowa analizuje poetyzowany obraz Marusi Czuraj – legendarnej kobiety, wokół której zrodziło się wiele narracji mitycznych, jak np. historia o otruciu ukochanego, kiedy oświadczył się innej, czy też wizerunek heroicznej niewiasty, która mobilizuje naród do walki. Mowa o bohaterce poematu współczesnej pisarki Liny Kostenko Marusie Czuraj, obraz której na poziomie świadomości masowej sprowadza się do klisz-stereotypów w rodzaju „słowicza mowa”, „śpiewająca dusza”, „kalinowa uroda”, „męczeńskie poniewieranie”, które ukazywane są jako swoiste narodowe „znaki rozpoznawcze” Ukrainy);
- 3) „kotlarewsczyzny” (Iwan Kotlarewski – pisarz ukraiński XIX wieku, autor „Eneidy”, pierwszego utworu napisanego w języku ludowym) jako kiczu kolonialnego, który utożsamia się z pisarstwem małosyjskim, tworząc modny trend w imperium Rosyjskim.

Okazuje się, że kicz to przekształcony obszar, którego nie sposób odbierać jako ujemny dodatek do kultury, a tym bardziej jako zwykłą grę znaczeniami kulturowymi. Staje się on natomiast antropologiczną kategorią upodabniając się do lustra, w którym odbijają się twórcze impulsy, artystyczne gusty i konteksty historyczne.

Należy podkreślić, że na terenach ukraińskich o „przydatności” dla czytelnika masowego literatury popularnej mówił Mychajło Hruszewski powołując się na nie do końca naukowy charakter „Historii Ukrainy-Rusi” Mykoły Arkasa, autora popularnej publikacji historycznej o Ukrainie (Гриценко 1998, s. 9–24). Tendencja ta utrzymywała się na przestrzeni całego XX wieku. Wystarczy wspomnieć krytykę Jewhena Małaniuka pod adresem Wołodymyra Wynnyczenki i Wołodymyra Sosjury za ich twórczość rzekomo populistyczną czy uwagi Chwyłowyja o małej wartości wyidealizowanej Kozaczyzny dla kształtowania świadomości narodowej – aż po współczesne lekceważące traktowanie nowych trawestacji ukraińskiego

show-biznesu, przyprawionego „surżykiem”², wywołującym nieraz ironiczną reakcję. A więc zaczynając od Tarapuńki i Sztepsela (radziecki duet kabaretowy eksplloatujący opozycję pomiędzy kulturą „wysoką” – rosyjską i „niską” – ukraińską) po Wierkę Sierdiuczkę (wcielenie sceniczne aktora komediowego Andrija Danyłka, występującego w roli prymitywnej konduktorki pociągu, która później przeobraziła się w śpiewaczkę i występowała na Eurowizji w 2007 r. z beztreściowymi piosenkami), *Show Długonosków* (*Szou Dowhonosykiw*, wieloodcinkowy program telewizyjny końca lat 90. z udziałem aktorów z nakładanymi nosami, w którym odgrywano sytuacje komediowe z komentarzami w języku rosyjskim i ukraińskim), DJ Tołę (stworzony na przełomie lat 90. przez kijowskiego muzyka Anatolija Weksklarskiego radiowy i telewizyjny obraz mówiącego „surżykiem” prostaka, który dowcipnie wypowiada się o rozmaitych wydarzeniach i zjawiskach codzienności).

Zwróćmy uwagę, że do obszaru kultury masowej trafiają także procesy ideologiczne: tworzenie symboliki państwowej i panteonu bohaterów narodowych, ustanowienie systemu świąt państwowych. Dzisiejsza szeroko zakrojona polityka państwowa przewidująca zaszczepianie w świadomości masowej symboli etniczno-narodowych powoli kieruje się w stronę popularnego etnografizmu, charakterystycznego dla czasów radzieckich. Zarazem, w kulturze ukraińskiej stopniowo zaznaczają się dwa elementy: masowa kultura ukraińskojęzyczna, która zdobyła uznanie w kraju i za granicą, oraz nabierająca kształtów elitarna kultura narodowa (przykładem mogą być znani poza krajem pisarze – Taras Prochaško, Jurij Andruchowycz, Oksana Zabużko, Serhij Żadan – którzy owszem, mają ambicje bycia autorami masowymi, jednak, jak świadczą fakty, tworzą literaturę nie dla każdego) (Касьянов 2008, s. 131–152).

Zatem, ograniczając ukraińską kulturę narodową tylko do jej przejawów wysokich, nie będziemy mogli powiedzieć nic o tożsamości ukraińskiej. Spóbjmy więc wyodrębnić kilka sfer kultury masowej, w których poprzez ramy codzienności uwiadczałyby się, może nie do końca wyraźna, ale przynajmniej dająca się dostrzec odrębność ukraińskiej tożsamości.

Tożsamość w procesach komunikacji masowej

Mitologia narodowa. Dyskurs mitologiczny jest jedną z priorytetowych sfer badań nad kulturą narodową, tym bardziej w przypadku kultury podejmującej temat oporu wobec asymilacji. W tradycji ukraińskiej zapotrzebowanie na mit występowało od zawsze i nie słabło wraz z rozwojem tzw. „światopoglądu naukowego”. W czasach radzieckich, kiedy mitologia narodowa miała – przynajmniej nominalną – możliwość dojścia do głosu, w polityce, gospodarce, prawie, nauce, mediach panował właśnie dyskurs imperialny (Гриценко 1998, s. 5–35, 151–174).

Jednak mity narodowe nie istnieją poza konkretnym narodem, zaś szereg takich mitów nie czyni jeszcze mitologii. Stąd współczesne narodowe czy polityczne mity nie są jednorodne i ulegają stałym modyfikacjom.

² Surżyk – funkcjonujący na Ukrainie język mieszany, który powstał w wyniku wpływu języka rosyjskiego na ukraiński.

Po Émilu Durkheimie, który zdefiniował mit jako zjawisko religijne (Дюркгайм 2002, s. 36–41), możemy mówić, że jakakolwiek polityczna czy narodowa ideologia tworzy własne pojęcia sakralne, za pomocą których odpowiada na trudne pytania – przykładowo, pochodzenia czy misji narodu – rowijając coś w rodzaju kosmogonii, etiologii czy przynajmniej eschatologii. Ma miejsce swego rodzaju przemiana sakralnego w polityczne. Zatem, panująca siła polityczna zawsze kształtuje swoją przestrzeń sacrum w sferze historycznej czy językowej, gdzie są świątynie, męczennicy, wyczyny bohaterów itd. Benedict Anderson nazywa ideologie narodowe „wspólnotami wyobrażonymi”, które przypisują sobie długą historię; dodawane są święte pojęcia „naród”, „mowa”, tworzy się ikonostas bohaterów oraz ich hagiografia. Bo przecież, jak stwierdza Roland Barthes, ludzi interesuje w mitcie nie tyle jego zgodność z prawdą, ile zastosowanie (Бапр 2008, s. 307).

Historycznie mieszcząc się na „rozdrożu” różnych światów, ziemie ukraińskie były terytorium, gdzie sakralizacja władzy nigdy nie stała się podstawą egzystencji narodowej czy kulturowej. Tworzyły się natomiast społeczne, wojskowe i religijne ośrodki, gdzie panowały wartości wspólnoty i wolności indywidualnej. Zamiast władzy suwerena, dominowały tu wartości wędrownych czumackich watah, bractw cerkiewnych, jednostek wojskowych, gdzie sakralna była nie tyle osoba mająca władzę, ile wspólnota. Być może dlatego właśnie jedną z pierwszych tożsamości Ukraińców nie była tożsamość etniczna, tylko prawosławna: kto zdradzał wiarę, ten znajdował się poza wspólnotą, stawał się obcym. I tak właśnie ginie powieszony na haku kozak Bajda z dumy ludowej, który odmawia przejścia na wiarę „bisurmańską”, zaś Taras Bulba z powieści Mikołaja Gogola zabija własnego syna za przejście do obozu wroga i ślub z katoliczką.

Jeśli w okresie rewolucji narodowej początku XX wieku koncepcja nacji ukraińskiej kształtowała się głównie na bazie ruchu ideologicznego i kulturowego, jakim była narodnicka „Proswita”, a także ukraińskiej literatury pięknej, to w okresie radzieckim zaszła dziwna metamorfoza: powstała tożsamość oparta nie na etniczności czy religii, nie na świadomości narodowej, mitologii czy idei ukraińskiej, tylko na bazie wpisu „narodowość” w paszporcie radzieckim.

W epoce postradzieckiej mitologizacji bynajmniej nie ubyło. Ukraińskie społeczeństwo radzieckie miało być reformowane, ale nie było wiadomo w jaki sposób. Zaczął kiełkować populizm: rozpowszechnił się kult Narodu (przywołujący na myśl radzieckie sakralne pojęcia „masy ludowe”, „lud pracujący”), a także nieposkromiony okcydentalizm – bezkrytyczna akceptacja zmitologizowanego obrazu świata zachodniego.

Tradycyjna „wspólnota wyobrażona” narodu ukraińskiego, którą – poprzez represje i porażki – tworzyło wiele pokoleń, nie łączy się w żaden sposób z – mówiąc umownie – świecką w pewnych aspektach nominalną (utkaną z popularnych motywów mitologicznych, takich jak sało, barszcz i pierogi), surżykojęzyczną wspólnotą. Niechęć przyjęcia do wiadomości tej kłopotliwej sprawy tworzy przestrzeń, w której powstają mity o wielkości i unikalnych korzeniach Ukraińców. Podobne pseudonaukowe teorie przedostają się do przestrzeni medialnej (drukowane są masowe nakłady książek na ten temat, o których regularnie wspomina prasa, w telewizji i radio powstają cykle programów), trafiając na podatny grunt słabo wyedukowanego społeczeństwa. Przykładem swoistego zafałszowania, które przedostało się nawet do programu szkolnego, jest neopogańska teoria wyłożona w tzw. „Księdze Welesa”.

W latach niepodległości pojawiło się kilka koncepcji historycznych na temat starożytnych Aryjczyków (Indoeuropejczyków), od których rzekomo wywodzą się Ukraińcy. Twierdzi się, że Ukraina, a nie Mezopotamia, Egipt czy Bliski Wschód jest kolebką cywilizacji. Te teorie przeznaczone są dla cierpiącego na kompleks niższości narodowego odbiorcy, który przez dłuższy czas egzystował w warunkach braku własnego państwa i potrzebuje kompensacji owej „niezręczności” poprzez marzenia o majestatycznej przeszłości i narodach wybranych (Галушко 2008).

Cała trudność weryfikacji tych teorii polega na tym, że „historyczne mity” nie poddają się naukowej rekonstrukcji, są zbyt narracyjne, artystyczne i upolitycznione. Autorzy wykładają swoją wizję ukrainogenezy na miarę własnej kompetencji. Teorie te, będąc patentowanymi herezjami, quasi-ideologiami, podpadają pod definicję „kultu kryzysowego” — masowego, irracjonalnego, mesjanistycznego ruchu, celem którego jest ratowanie nieomal całej ludzkości (Залізник 2008). W każdym razie, nawet na tym poziomie można dostrzec, jak mitologia stara się zaspokoić ludzką potrzebę poszukiwania nowych proroków i bohaterów.

Bohaterowie. W latach 2007–2008 w telewizji ukraińskiej pokazano projekt „Wybitni Ukraińcy”, który połączył talk-show z interaktywnym sondażem wśród widzów. W programie toczyły się debaty wokół miejsca i roli działaczy państwowych, politycznych, wojskowych, religijnych, jak również artystów, naukowców, sportowców i innych postaci w historii narodowej. Jednak program nie uniknął pewnej mitologizacji: „Usłyszeliśmy, że Jarosław Mądry był działaczem na skalę zgoła europejską (i to w czasach, kiedy Europa nie istniała!), że Szewczenko stoi wyżej od jakiegokolwiek świętego [...], że Chmielnickiego szanowali Polacy i Żydzi...” (Грицак 2008, s. 83).

Jednym z najlepszych przykładów mitologizacji jest wizerunek bohatera kulturowego. To szczególnie dotyczy postaci, które pozbawione są wymiaru historycznego. W swojej książce „Bohater o tysiącu twarzy” Joseph Campbell pisze: „Klasyczny schemat mitologicznej wyprawy bohatera jest powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia: oddzielenie – inicjacja – powrót, który można nazwać jądrem monomitu. Bohater ryzykuje wyprawę ze świata powszedniości do krainy nadnaturalnych dziwów; spotyka tam fantastyczne siły i odnosi rozstrzygające zwycięstwo, po czym powraca z tej tajemniczej wyprawy obdarzony mocą czynienia dobra ku pożytkowi swych bliźnich” (Campbell 1997, s. 35). Stwierdza się ponadto, że różni bohaterowie mają „twarze” tego samego bohatera. Jednak w dziedzinie kultury popularnej istnieje także inna klasyfikacja bohaterów, proponowana przez Jacka Nachbara i Kevina Lause’a: *bohater-obywatel* – postać, która jest wcieleniem mitu panującego w społeczeństwie; oraz *bohater-buntownik* – osoba, która wyraża indywidualną wolność (Popular Culture 1992, s. 316).

Jeśli popatrzeć na bohaterów ukraińskiej tradycji ustnej (kozackich rycerzy w rodzaju Bajdy, Gołoty, Gamalii), to drugie z przytoczonych ujęć nie będzie tutaj adekwatne, bowiem ukraiński bohater-buntownik jest zawsze obrońcą wartości podstawowych (Герої та знаменитості 1999, s. 5). Tworzenie narodowego panteonu bohaterów kulturowych jest, w pewnym sensie, potrzebne – to przecież nieunikniony element kulturowego samouświadomienia narodu, który nie chce „czcić” panteonu obcego. Jednak do mitologii należy zachować podejście krytyczne. Mitów społecznych nie da się uniknąć, trzeba więc szukać równowagi pomiędzy tym, co

mityczne, a tym, co racjonalne, eliminując i dekonstruując to, co agresywne i destrukcyjne, wystrzegać się retoryki kultury uciskanej i tworzenia popularnego ikonostasu, być w stanie zauważyć specyficzne słowa „magiczne”, formuły rytualne i szablonowe, które czynią sytuację wirtualną (Рябчук 1999). Obraz bohatera-buntownika niejednokrotnie pojawia się w historii ukraińskiej. Dzięki swojej odwadze nieuchronnie zostaje obdarzony mitologicznymi cechami jako niezwykły. Jest przedstawiany jako czarodziej lub wróżbita, co da się wyraźnie dostrzec w wizerunku Kozaka Mamaja czy *charakternika*. W opowiadaniach więc przyjsiu na świat Iwana Sirka towarzyszą nadzwyczajne znaki, które potwierdzają jego charyzmę: przyszedł na świat z zębami; Tatarzy nazywali go „urus szaitanem” (ruskim diabłem), ponieważ był niewrażliwy na broń, zaś przechodząc przez rzekę Chortomłyk, pokonał samego czorta.

Kozak był prawdziwym władcą stepów, gdzie nie miał sobie równych. Nic dziwnego, że to wyobrażenie przetrwało do czasów nowożytnych. Przypomnijmy, że w latach 20. XX wieku w podobny sposób mitologizowano chłopskiego przywódcę-anarchistę – *bat'kę* Machna. O nim pamięć ludowa przechowuje liczne legendy, gdzie jest przedstawiony jako *charakternik*. Kiedy jest chrzczony, zajmuje się ogniem sutanna duchownego, w więzieniu pozostaje przy życiu mimo śmiertelnej choroby. Jednak w niekończących się kolizjach bojowych walczy u boku swojego wojska. Ten bohater jest „ponad dobrem i złem”: kieruje się antagonistycznymi wzorcami etycznymi, zaś każde jego działanie zostaje usprawiedliwione przez społeczność. To samo występuje w przypadku Sirka, o którym opowiadają, jak to karze kilka tysięcy uwolnionych jeńców („aby nie mnożyły się bisurmany”), biorąc moralną odpowiedzialność za ten czyn na siebie.

Obecnie można zaobserwować gwałtowny wzrost popularności Machny na południowym wschodzie Ukrainy: organizowane są festiwale rockowe, konkursy jego imienia. W przeciwieństwie do zaporoskiego Kozaka, Machno to nowoczesny dwujęzyczny bohater, który jest bardziej odpowiedni dla rosyjskojęzycznego południa, gdzie tożsamość narodowa jest rozmazana (Шумейко 1999).

Współczesna Ukraina równie mocno potrzebuje bohaterów i mitów. Wiele z nich wywodzi się z tradycji walki narodowej. Tak więc, symboliczna przemiana Lwowa w Banderstadt (zapożyczony z utworu grupy *Braty Hadiukiny*), to nic innego jak próba stworzenia w mieście odpowiedniej scenografii. Teraz nie tylko ukraińscy, ale także polscy i rosyjscy turyści chętnie odwiedzają lwowską „Kryjówkę” – skomercjalizowaną knajpę, urządzoną w stylu rzeczywistych wydarzeń bojowych z udziałem UPA.

Język. Można wyróżnić trzy aspekty użycia języka w micie: bezpośredni opis tego, co sakralne, przy pomocy środków językowych; określenie granic pomiędzy *sacrum* i *profanum* (swoim i obcym) przy pomocy „opozycji binarnych”; jako element rytuału, na przykład, w postaci hasła (Гриценко 1998, s. 60–64). Podkreśla się siłę kultury ukraińskiej ukazującej się w pieśniach i dumach historycznych. Poprzez sakralne wyrażenia („nasza mowa”, „mowa rodzima”, „mowa matczyzna”) następuje legitymizacja języka – języka, który będzie czekać na swoje pismo do XIX wieku.

Jednak język nie zawsze był głównym czynnikiem samoidentyfikacji przodków współczesnych Ukraińców. Język literacki czasów Włodzimierza Wielkiego

(starobułgarski) był w miarę niezależny od licznych dialektów plemion słowiańskich i pełnił funkcję komunikatywną podobnie do średniowiecznej łaciny. Dopiero później, kiedy otrzymał etykietę dialektu rosyjskiego, automatycznie stał się wyznacznikiem nędzy i ciemnoty. Aby go „rehabilitować”, potrzeba było mitu o języku śpiewnym, najpiękniejszym, melodyjnym. Trudno jednak mówić o szkodliwości takiego mitu, skoro pomagał przezwyciężyć kompleks niższości. Ciekawa sytuacja wytworzyła się w literaturze, kiedy zrodziła się potrzeba opisanego życia Ukraińców mówiących językiem o licznych wtrąceniach obcojęzycznych: promować „szczerą mowę ukraińską” czy też posługiwać się surżykiem? W czasach sowieckich istniała tradycja tworzenia specjalnego destylowanego, „koturnowego” języka, podczas gdy uznaniem cieszył się język komunikacji międzynarodowej. Jedyną niszą dla języka ukraińskiego pozostawał dowcip (Стриха, Гриценко 1998).

Anegdota. Jednym z wyrazistych gatunków językowych ukazujących ukraiński charakter narodowy jest anegdota jako specyficzny typ narracji ustnej. Tutaj możliwe są rzeczy, których „nie toleruje” język oficjalny, tu działają postacie (herosi, tricksterzy, „obcy”), o których mówi się językiem dalekim od wysokiej ekspresji literackiej. Z podobnych przyczyn wyjątkowo popularne są szkice humorystyczne Ostapa Wyszni wydawane w nakładach milionowych: stosował grę słowną, dowcip, aforyzm, przysłowie i niedomówienie, aluzję i kalambur, którym wolno się znaleźć w języku potocznym, bo przecież bez ich udziału człowiek utożsamia się z doświadczeniem szerszej społeczności.

Jeszcze wcześniej w śpiewaną formę poetycką ujmował anegdoty Stepan Rudziński. W XX wieku, kiedy podupada wiejska tradycja folklorystyczna i kształtuje się dyskurs urbanistyczny, anegdota zachowuje zdolność ludzi do żartowania z samych siebie oraz pozwala w nowy sposób konstruować rzeczywistość nie tylko dopasowując się do niej, ale i przeciwstawiając. To szczególnie dotyczy anegdot z okresu radzieckiego, kiedy człowiek uczył się stawiać psychologiczny opór ideologicznemu praniu mózgu (Гончаренко 1998).

Czasopismo. Inaczej rzecz miała się z ukraińskimi *perrodykami*, w tworzeniu których niebagatelną rolę odegrało czasopismo „Osnowa”, ukazujące się w Petersburgu w latach 1861–1863. Po Cyrkularzu wałujewskim (1863) zostało ono zamknięte i przez długi czas istnienie periodyku o tematyce ukraińskiej nie było w ogóle możliwe. W 1882 roku w Kijowie założono czasopismo „Kijowska starożytność” (*Kijewska starina*), które w 1907 roku ukazywało się w języku ukraińskim pod tytułem „Ukraina”. W każdym razie, w wieku XIX rolę czasopism ukraińskich pełniły głównie almanachy literackie.

Zjawiskiem ukraińskiej kultury popularnej czasopisma stały się tylko w latach powojennych – choć i podlegały teraz specyficznym regulacjom radzieckim, jak na przykład zorganizowane kampanie prenumeracyjne czy kontrola ideologiczna. Zresztą, również tutaj zdarzały się swoje „przeboje”: czasopismo „Papryka” (*Pieriec*) i „Radziecka kobieta” (*Radiańska żinka*) – w warunkach totalnego deficytu towarów i siermiężnej jakości produkcji ówczesnego przemysłu lekkiego i spożywczego – stawały się poradnikami humorystycznymi. Ciekawe, że w tym samym czasie, kiedy język ukraiński stale pozbawiano racji istnienia, ukazywały się ukraińskojęzyczne czasopisma dziecięce. Teraz ukraińskie czasopisma masowe przeżywają ciężkie

czasy, ich ilość znacznie się skurczyła, choć są wśród nich nie tylko literackie, ale także artystyczne oraz muzyczne tytuły. Niemniej, do wielkich nakładów im daleko. Natomiast aktywnie rozwija się dziennikarstwo sieciowe, a więc – media elektroniczne (Солодовник 1998).

Książka. Podobna sytuacja miała miejsce z książką drukowaną. W drugiej połowie XIX wieku termin „książka popularna” stosuje się na określenie broszur napisanych w języku ludowym w celu kształcenia szerokich mas. Zresztą, wykształcone warstwy społeczeństwa były dwujęzyczne, choć „drugi” język (rosyjski, polski, niemiecki) często stawał się pierwszym w użyciu.

W historii ukraińskiej książki popularnej wielką rolę odegrała *Eneida* Kotlarewskiego, po której następuje przerwa trwająca kilkadziesiąt lat nie tylko z przyczyn cenzurowych, ale i kulturowo-lingwistycznych: język ludu nie był jeszcze w stanie zaspokoić wyrafinowanych zainteresowań czytelniczych ukraińskiej szlachty lewobrzeżnej, nielicznych mieszczan i znikomej inteligencji – istniały wszak powieści rosyjskie czy francuskie. Nawet literatura historyczno-patriotyczna, taka jak na przykład *Historia Rusów* (historyczne dzieło narodowo-polityczne XIX wieku), także była rosyjskojęzyczna. Jednak centralne miejsce należy się *Kobzarowi* Szewczenki, po którym, powtarzając za Gruszewskim, nie trzeba już było szukać dowodów, że ukraińska literatura piękna ma rację bytu.

Jednocześnie, popularna literatura ukraińska miała i swoją „niską” stronę. Na przykład, kateorynosławski autor powieści historycznych Adrian Kaszczenko, znany ze swojej powieści *Pod Korsuniem*, w pierwszych latach wojny rozwinął działalność wydawniczą i zasypał rynek źle zredagowanymi i wydanymi na kiepskim papierze książkami.

Konsekwencje okresu radzieckiego dla książki ukraińskiej były niejednoznaczne: z jednej strony po raz pierwszy wprowadzono politykę ukrainizacji oraz szkolnictwo w języku rodzimym, z drugiej – precyzyjnie działającą cenzurę ideologiczną. Chociaż wprowadzono nawet kwoty na zakup książek w księgozbiorach, czytelnik ukraiński pozostawał albo chłopem, albo inteligentem. Niskiej klasy literatura brukowa prawie nie istniała. Jednak właśnie w latach 20. pojawiają się książki „lekkie”, czytane dla zabawy. Do prozy popularnej, przeznaczonej dla masowego czytelnika, można zaliczyć przygodowo-fantastyczną powieść Wołodymyra Wynnyczenki *Słoneczna maszyna*. Za czasów odwilży Chruszczowowskiej sukces czytelniczy odniosły szpiegowskie kryminały Jurija Dolda-Mychajłyka. Po podboju kosmosu popularność zdobył pisarz-fantasta Ołeś Berdnyk, któremu nie obca była tematyka mądrości wschodniej oraz kwestia narodowa. W latach 70. powstaje plejada autorów powieści historycznych (Pawło Zahrebelny, Wołodymyr Małyk), które proponowały czytelnikowi masowemu nieco iluzoryczne wyobrażenie o potędze dawnego państwa, prestiżu Kijowa i europejskiej skali ukraińskich działaczy Chmielnickizny. Natomiast program szkolny literatury ukraińskiej celowo utrzymywał kult „literatury chłopskiej”, zniechęcając do czytania po ukraińsku i wyłączając poza nawias nazwiska Mykoły Chwyłowyja, Pantelejmona Kulisa, Wałerjana Pidmohyłnego, Jewhena Płużnyka i in.

Aby krótko podsumować sytuację ukraińskiej książki czytanej w autobusie czy do poduszki – książka ta musi dopiero stać się masową (Гриценко 1998).

Kino. Obszar naszego badania obejmuje także *kinematografię*, gdzie można zaobserwować konstruowanie specjalnego języka jako systemu znakowego. Wskutek tego tworzy się specyficzny mit, który zastępuje poprzednie motywy mitologiczne. Ponieważ w latach 20. XX wieku procesy kształtowania narodu nasiliły się, element mitologiczny w budowaniu narodowego obrazu świata odgrywał istotną rolę. Nie przypadkiem mistrzowie sztuk plastycznych sięgali po film w pierwszej kolejności. Na Ukrainie znaleźli się w tym gronie malarz i pisarz Ołeksandr Dowżenko, rzeźbiarz Iwan Kawaleridze, fotograf Danyło Demucki i inni.

W lutym 1935 roku, kiedy Dowżence wręczono order Lenina, Stalin zauważył, że spodziewa się po nim jeszcze filmu o „ukraińskim Czapaiewie”, bo przecież mitologia budowania nowego świata wymagała składnika narodowego. Należało ukrajinizować rewolucję na wszelkie możliwe sposoby. Jako materiał dla legendy wybrano bohatera wojny domowej, któremu wznoszono pomniki (jak, na przykład, ikonograficzną figurę w Kijowie), którego imieniem nazwano miasteczko na Czernihowszczyźnie, o którym Borys Latoszyński skomponował operę (1938) – Szczorsa. Dowżenko musiał kilka razy przerabiać scenariusz, wprowadzając wiele linii tematycznych dotyczących nie tylko bohatera, ale także narodu i tych, przeciwko którym należało walczyć: petlurowców, zwolenników hetmana Skoropadskiego, machnowców, Polaków, Niemców, trockistów. Film przeznaczono dla odbiorcy masowego, którego przyuczano do komunistycznego mitu, mającego dotrwać do lat 80. (Тримбач 1999).

Innym, późniejszym zjawiskiem w kinematografii stały się seriale. Dla ukraińskiej kinematografii były wyzwaniem: po sukcesie produkcji latynoamerykańskiej i hollywoodzkiej warto było przemyśleć szereg aspektów, od ekonomicznych do estetycznych. Tak więc, w połowie lat 90. poczyniono kilka prób. Jako przykład można przywołać 10-odcinkowy serial „Wyspa miłości” autorstwa Olega Bijmy – ekranizację kilku noweli, które jednak nie mogły pochwalić się ani niezbędnością w takich przypadkach wymową epicką, ani tak ważnym dla masowego odbiorcy napięciem. Wielkim powodzeniem cieszył się natomiast 26-odcinkowy film „Roksolana” Borysa Nebijeridze pokazany w 1997 roku. Przestrzegając wszystkich kanonów melodramatu, nie skąpiąc motywów przygodowo-kryminalnych, stworzono obraz prostej ukraińskiej dziewczyny, której udało się zdobyć serce sułtana. Jednocześnie miała miejsce próba aktualizacji „mitu ukraińskiego” — sukces Ukrainca na obczyźnie, i to bynajmniej nie jako siły najemnej (Волошенюк, Тримбач 1999).

Cechy serialu obecne są również w niektórych gatunkach produkcji telewizyjnej, takich jak widowiskowe programy telewizyjne – „Show Długonosków” (*Szou Dowhonosykiw*), „Wagon Sypialny-Show” (*SW-Szou*), sitcom „Lesia + Roma”, „Wesoły Piesiec” (*Weselyj Pesec*) – w których widzowi proponuje się szereg sytuacji komediowych. Zatem show staje się najbardziej popularnym gatunkiem przestrzeni ukraińskiej kultury masowej (Кушнарьова i in. 2005).

Reklama. Ukraińska reklama występuje jako swoista propaganda pop, z intencją uproszczenia przeznaczoną dla świadomości masowej informacji. Wykorzystuje etniczny koloryt, znany pod nazwą „umałorosowienia”. Przydają się tradycyjne atrybuty ukraińskiej kultury codziennej: rusznyki, wyszywanki, wąsy, pierogi, kumowie, malownicze krajobrazy, sielankowe dziewczęta. Wszystko to odtworzone jest zgodnie z tezą, którą wypowiedział swego czasu Frank Zappa: „Nie możecie być

prawdziwym krajem, jeżeli nie macie piwa i linii lotniczych. Dobrze byłoby dysponować jakąś drużyną piłkarską czy bronią jądrową, ale przynajmniej piwo musicie mieć". A więc ukraińscy piwowarzy nagminnie prezentują w reklamie swój towar jako identyfikujący narodową przynależność („To mój kraj! I to jego piwo!”).

Istotne jest, że temat tożsamości podejmowany jest właśnie poprzez takie ambiwalentne, uwikłane w grę „wysokich” i „niskich” treści kulturowych, wykorzystanie specyfiki narodowej – charakteru, sposobu życia, historii czy tradycji (Кушнарьова 2010).

Wnioski

Kultura masowa, będąc formą dość kontrowersyjną, w pewnym stopniu kultywującą konsumpcyjny stosunek do ofert kulturowych, nie może być postrzegana z pozycji „kultury wysokiej” jako wytwór absolutnie fałszywy, ma bowiem także pewne zalety, które można wykorzystywać w celu zachowania i upowszechnienia własnej tożsamości. Kultura masowa, chociaż nie pretenduje do roli przekaznika wartości fundamentalnych, zdolna jest jednak do występowania (głównie poprzez komunikację medialną) w roli swoistego szybkiego mechanizmu regulacji ludzkich zapotrzebowań. Dlatego ważne jest, aby każda kultura miała swoją narodową kulturę masową, w której przechowują się atrybuty tożsamości.

W pewnym sensie, kultura masowa z jej nieskończonymi wariacjami, może pełnić dość ważną funkcję. Jednym z przykładów tego jest krajowy rynek wydawniczy. Problem polega na tym, że ukraińska książka popularna jest zjawiskiem dość nieokreślonym. Co więcej, trudno mówić o jej bardziej lub mniej stałych zarysach, skoro wyparta jest przez literaturę rosyjskojęzyczną. Wiadomo, jaką popularność zyskała u czytelnika (nawiasem mówiąc, nie tylko młodego) powieść Joanne Rowling „Harry Potter”. Spektakularnie rewolucyjna była publikacja jednego z tomów tego „serialu literackiego” w języku ukraińskim – pierwszego przekładu książki, który ukazał się prawie jednocześnie z oryginałem. W ten sposób ukraiński czytelnik miał możliwość zapoznania się z książką bez pośrednictwa kultury ościennej.

W każdym razie, proces kształtowania tożsamości ukraińskiej wciąż trwa, jeśli nie pod hasłem narodowym, to poprzez stopniowe przenikanie języka ukraińskiego do nauki i edukacji. Ukraińska kultura – choć z wielkim trudem – wyzbywa się powoli form czysto folklorystycznych. Jednak ukraińska prasa, telewizja, rynek wydawniczy (przede wszystkim społeczno-humanistyczny), które są nad wyraz ważnymi elementami narodowej tożsamości ze względu na zasięg swojego wpływu – nie posunęły się znacząco do przodu. A zatem, niejednoznaczność i polifoniczność pozostają głównymi cechami tożsamości ukraińskiej, która wciąż ulega zmianom.

Tłum. Maria Rogińska

Bibliografia

- Андерсон Б. (2001). *Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму*. Київ: Критика.
- Барт Р. (2008). *Мифологии*. Москва: Академический Проект.
- Гончаренко Н. (1998). *Анекдот*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 25–40.
- Вілсон Е. (2004). *Українці: несподівана нація*. Київ: К.І.С.
- Волошенко О., Тримбач С. (1998). *Кіно*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 217–244.
- Галушко К. (2008). *Битий шлях від археології до нацизму, або які «теорії» ми обговорюємо*. W: К. Галушко, Г. Півторак, Н. Яковенко, Л. Залізник, В. Отрошенко, С. Сегеда, Н. Бурдо, М. Відейко, В. Лучик (red.), *Новітні міфи та фальшивки про походження українців*. Київ: Темпора, с. 12–27.
- Гриценко О. (red.) (1999). *Герої та знаменитості в українській культурі*. Київ: УЦКД.
- Гнатюк О. (2005). *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*. Київ: Критика.
- Грицак Я. (2008). *Життя, смерть та інші неприємності*. Київ: Грані-Т.
- Гриценко О.А. (1998). «Своя мудрість»: *Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні*. Київ: УЦКД.
- Гриценко О. (1998). *Книжка*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 261–286.
- Гриценко О. (1998). *Українська популярна культура як об'єкт дослідження*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 9–24.
- Гундорова Т. (2008). *Кітч і Література. Травестії*. Київ: Факт.
- Дюркгайм Е. (2002). *Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії*. Київ: Юніверс.
- Залізник Л. (2008). *Україногенеза в тумані міфології*. W: К. Галушко, Г. Півторак, Н. Яковенко, Л. Залізник, В. Отрошенко, С. Сегеда, Н. Бурдо, М. Відейко, В. Лучик (red.), *Новітні міфи та фальшивки про походження українців*. Київ: Темпора, с. 33–49.
- Зонтаг С. (2006). *Нотатки про «кемп»*. W: С. Зонтаг, *Проти інтерпретації та інші есе*. Львів: Кальварія, с. 287–305.
- Касьянов Г. (2008). *Україна 1991–2007: очерки новейшей истории*. Київ: Наш час.
- Кушнарєва М.Б., Петрова І.В., Цимбалюк С.І., Шумейко Т.В. (2005). *Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації*. Київ: Українські культурні дослідження. Експериментальна веб-сторінка науковців Українського Центру Культурних досліджень, http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_s6.php, доступ 7.11.2012 р.
- Кушнарєва М. (2010). *Реклама, фольклор і масова культура: потужні гравці на українському культурному полі*. Київ: Українські культурні дослідження. Експериментальна веб-сторінка науковців Українського Центру Культурних досліджень, http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_10_10.php, доступ 7.11.2012 р.
- Кюблер Х.-Д. (2010). *Міфи про суспільство знань*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Лалл Д. (2002). *Медіа, комунікації, культура. Глобальний підхід*. Київ: К.І.С.
- Луман Н. (2010). *Реальність мас-медіа*. Київ: ЦВП.
- Мак-Квейл Д. (2010). *Теорія масової комунікації*. Львів: Літопис.

- Мамардашвили М.К. (1990). *Превращённые формы: (О необходимости иррациональных выражений)*. W: М.К. Мамардашвили, *Как я понимаю философию*. Москва: Прогресс, с. 315–328.
- Зверева В. (red.) (2005). *Массовая культура: современные западные исследования*. Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры».
- Рябчук М. (1999). «Небіж Рільке» і «син Тараса» (Василь Стус). W: О. Гриценко (red.), *Герої та знаменитості в українській культурі*. Київ: УЦКД, с. 216–233.
- Солодовник В. (1998). *Журнал*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 189–216.
- Стріха М., Гриценко О. (1998). *Суржик*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 629–644.
- Стріха М. (1998). *Мова*. W: О. Гриценко (red.), *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, с. 397–426.
- Тримбач С. (1999). *Лицар із «світлого майбуття» (Микола Щорс)*. W: О. Гриценко (red.), *Герої та знаменитості в українській культурі*. Київ: УЦКД, с. 207–215.
- Штротмайер Г. (2008). *Політика і мас-медіа*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Шумейко Т. *Герої волі та руїни (Іван Сірко, Нестор Махно, Тарас Бульба)*. W: О. Гриценко (red.), *Герої та знаменитості в українській культурі*. Київ: УЦКД, с. 85–96.
- Campbell J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy*. Kraków: Zysk i S-ka.
- Nachbar J., Lause K. (red.) (1992). *Popular Culture: An Introductory text*. Bowling Green: State University Popular Press Bowling Green.
- Ortiz F. (1995). *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham–London: Duke University Press.
- Schroeder F. (1980). *5000 Years of Popular Culture: Popular Culture before Printing*. Bowling Green, OH.

Identity transformation in the Ukrainian culture. The influence of media

Abstract

The paper examines the main stages of Ukrainian identity in the context of mass/popular culture including the impact of media communication on identity and its transformation. The relationship between identity and mass/elite culture is studied in the article. The main point of the paper is clarification of identity in variable processes of mass communication: national mythology, the phenomenon of glorification, the development of media.