

**„LUDZIE POTRZEBUJĄ NIE TYLKO SKRZYDEŁ, ALE TAKŻE
KORZENI”¹ (WSPÓŁCZESNA PUBLICYSTYKA UKRAIŃSKA
O GLOBALIZACJI I FOLKLORYZMIE)**

Anna Czekanowska omawiając losy folkloru we współczesnym świecie, zwraca się do książki Tymoteusza Rice’a poświęconej transformacji kultury ludowej w dzisiejszej Bułgarii, która od chwili ukazania się 1994 roku stała się przedmiotem wielu dyskusji. Tytuł książki *May it fill your soul?*, zdaniem badaczki, objaśnia nadrzędny cel dociekań autora oraz istotę poszukiwań osób, z którymi etnomuzykolog przeprowadza rozmowy. Podstawową wartością dzisiejszego sięgania do tradycji, w tym przypadku do folkloru, jak wnioskuje badaczka, jest „powrót do tego co było kiedyś i co pozostało odczuwane jako najcenniejsze” (Czekanowska, 2012). Autorka przy tym przyznaje, że trudno jest odpowiedzieć na pytanie, czy „istotnie nowe formy nawiązujące do tradycyjnych są w stanie zaspokoić tak określone potrzeby” (Czekanowska, 2012). Niemniej jednak poszukiwanie „dobra i piękna” w tradycji jest uniwersalne i psychologicznie głęboko umotywowane. Nie niweluje to wszelako wrażenia, że poczucie jedności z cenioną, ale utraconą przeszłością cechuje iluzoryczność, ulotność i brak pełnej satysfakcji. Zastanawiając się nad naturą motywacji, leżącej u podłoża poszukiwań duchowej więzi z tradycją, badaczka mówi o raczej instynktownej, aniżeli racjonalnie umotywowanej potrzebie tego czegoś, „co w procesie przeżywania przemian zostało utracone” (Czekanowska, 2012). W opinii Czekanowskiej, jeżeli sztuka ma nie tylko dostarczać estetycznych doznań, ale i „wypełniać duszę”, to nie może być kierowana wyłącznie ustalonymi regułami i wypełniać z góry wytyczony program. W dużej mierze wycucie artystyczne i bogata wyobraźnia artysty oraz poniekąd „podświadome” obcowanie z dawnymi dziełami, mogą stanowić, jej zdaniem, gwarancję powstawania wielkiej sztuki. Sztuki, która ma szansę przemówić również do młodych ludzi oraz stać się układem odniesienia dla tożsamości różnych pokoleń.

¹ Dionne E. J. Jr., Wyzwoliciel czy dyktator, Newsweek Polska, 16-17/2001, <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/wyzwoliciel-czy-dyktator,28730,1,1.html>

Poszukiwanie wartości i podejmowanie działań, które zaspakajają nasze własne pragnienia mogą być zatem traktowane jako wyraz prawdziwej inspiracji, swoisty dowód „czystych intencji”, a nawet czynnik wpływający na artystyczne walory sztuki, zwłaszcza tej nawiązującej do tradycji. Z drugiej strony, możliwe jest też podejście, które w nawyku stałego stawiania sobie pytania „Czy to zaspokoi moje potrzeby?” widzi jedno ze źródeł zatrważających zjawisk współczesności. Zdaniem Richarda Wintera, takie pytanie jest nie tylko pragmatyczne, ale też z gruntu relatywistyczne i postmodernistyczne. Rezygnując z poszukiwania sensu w obiektywnym świecie zewnętrznym, człowiek zarażony ideami postmodernizmu, jak przekonuje autor, ulega imperatywowi nowej intelektualnej mody, by na własną rękę kształtować subiektywną rzeczywistość i prawdę. W rezultacie jednak zamiast obiecanych dobrodziejstw tak nakreślonej wolności, współczesny człowiek — przekonuje Winter — trafia do pułapki pustki duchowej, która przejawia się m.in. w poczuciu bezsensowności, braku nadziei i bezsilności wobec wyzwań życia (Winter, 2012, 111). „Wolność do samostanowienia to błogosławieństwo — i przekleństwo zarazem” (Bauman, 2012, 15) — pisze Zygmunt Bauman, nie omijając uwagą również potencjalnie stymulujące i pozytywne skutki takiego wyzwania.

Oczekiwania i obawy żywione wobec postmodernizmu w dużym stopniu są identyczne z kręgiem problemów, które znalazły się w centrum uwagi obserwatorów współczesności posługujących się terminem globalizacja. Rzeczywiście, jak potwierdzają znawcy tematyki, w humanistycznym dyskursie na określenie przemian współczesnego świata, zagrożeń i profitów z nimi związanych, które wcześniej ujmowano w kategorii „postmodernizmu” obecnie „globalnie” stosuje się pojęcie globalizacji. „[...] globalizacja jest uważana za najbardziej istotny rys naszych czasów, [...] kondycja globalna ma definiować życie na początku XXI w. Co do tego zgodni są wszyscy chyba uczestnicy debaty na temat globalizacji” (Kuligowski, 2006) — stwierdza Waldemar Kuligowski, zaznaczając przy tym, że problemem pozostaje ocena tego zjawiska. Jednocześnie rozwój technologii i umasowienie dostępu do przekazów medialnych, zdaniem publicysty, „wywołuje coraz częstsze zaniepokojenie stanem tradycyjnych tożsamości” (Kuligowski, 2006).

Istotnie globalny kontekst rozwoju poszczególnych narodów uwyrażnia i intensyfikuje konieczność refleksji nad przebiegiem i mechanizmami samookreślenia się jednostki i zbiorowości we współczesnym świecie. Takie dominanty procesu kształtowania się nowoczesnych społeczeństw, jak wielokulturowość i pluralizm pozwalają Peterowi L. Berge-

rowi sformułować tezę, iż ludzkość przeszła od „świata losu” do „świata wyboru” (Melchior, 1993, 234). Socjolog rozumie przez to, iż niegdyś dana przez los, przypisana na mocy tradycji tożsamość staje się dziś kwestią wolnego wyboru, ale jako taka napotyka na trudności, staje się wyzwaniem dla jednostki i zbiorowości (Melchior, 1993, 235). W krajach postkomunistycznych te trudności stają się szczególnie wyraźne ze względu na utrwalenie w świadomości społecznej totalitarnego modelu, który jednostkę ubezwłasnowolniał, a kwestię wolnego samookreślenia się pozycjonował wręcz jako antywartość. Oznacza to, iż autoidentyfikacyjne postawy jednostek i zbiorowości na obszarach posttotalitarnych są obciążone dodatkowymi zaszłościami historycznymi i zdradzają szczególną złożoność. Z kolei, nowa sytuacja skutkuje nie tylko pożądanym zjawiskiem pluralizmu, ale i fenomenem społecznej dezintegracji w ramach nowopowstających i „nowodefiniujących się” społeczeństw.

Wszystkie te aspekty nowej rzeczywistości stają się obiektem dociekliwej uwagi obserwatorów i analityków ukraińskiego życia publicznego. Upadek „żelaznych murów” imperium komunistycznego przynosi kulturze ukraińskiej nie tylko możliwość, ale i konieczność przeformułowania i przeformowania siebie w nowych kategoriach uniwersalnych. Temperatura dyskusji wokół tego zagadnienia świadczy, że nowy globalny kontekst przemian społecznych stał się dla Ukrainy nie tylko pożądaną szansą, ale i niełatwym wyzwaniem. Towarzyszą temu hasła absolutnego otwarcia, by móc czerpać pełnymi garściami z bogatych zasobów kulturowych świata, i nawoływania, by zamiast granic, budować filtry, przez które przedostaną się tylko rzeczy najwartościowsze, i propozycje tchnące duchem nowego izolacjonizmu. Podobne reakcje we wszystkich swoich odmianach oczywiście nie stanowią ewenementu w praktyce światowej, ale w pewnych elementach swojego uposażenia argumentowego odzwierciedlają ukraińską specyfikę.

Ukraiński poeta Jurij Zawhorodnij na łamach czasopisma „Polityka i Kultura” w pesymistyczny sposób charakteryzuje kondycję kulturową współczesnego świata, wskazując na destrukcję lokalnych tradycji kulturowych, które nie są w stanie obronić się przed potęgą, szybkością i wszechobecnością kultury popularnej opartej na mediach (Zawhorodnij, 2000, 46-47). Iwan Dziuba, krytyk literacki i działacz społeczny, również jest pewien, iż nie sposób dziś mówić o przyszłości kultury narodowej bez uwzględnienia nowych powszechnych tendencji. Wypowiedzi publicysty, akcentujące konsumpcyjny i antyduchowy charakter kultury masowej, wpisują się w szerszy antyglobalizacyjny dyskurs światowej

humanistyki, przybierający nierzadko formę apokaliptycznej przestrogi. Mówiąc o zagrożeniu rozwoju duchowego Ukraińców, Dziuba nie na ostatnim miejscu „listy zagrożonych gatunków” umieszcza jego aspekt identyfikacyjny. Lista wyzwań współczesnej cywilizacji dla zadania kształtowania nowoczesnej identyfikacji Ukraińców ułożona przez Dziubę jest bardzo długa i prezentuje raczej pułapki niż możliwości (Dziuba, 1998, 74). Bo czyż nastawiona na zaspokojenie wyłączenie najbardziej prymitywnych potrzeb człowieka, bezkształtna i historycznie niegłęboka globalna kultura może stać się podstawą dla określenia granic oryginalności poszczególnych wspólnot? Odpowiedź kierująca się właśnie takim pojmowaniem zjawiska globalizacji nie może być twierdząca. Bowiem kultura masowa, jak udowadnia Anthony Smith, brytyjski socjolog i kulturolog, w zamian za wspólną pamięć, zwyczaje, mity i symbole, wokół których budowały się tradycyjne kultury, proponuje demitologizację, ambiwalencję oraz określenie ram ludzkiej samorefleksji wyłączenie poprzez „tu i teraz” (Smith, 2012).

Globalizm jawi się jako nowa odmiana totalitaryzmu, gdzie „rząd dusz” zamiast doktryn politycznych przejmuje nastawiona na zysk ideologia wszechobecnego imperium mediów. Pojęcia „nihilizmu wartości” z tradycyjnego słownika, którym posługuje się Iwan Dziuba lub „relatywizmu kulturowego” według nowoczesnych paradygmatów rozpoznania, które stosuje pisarka Oksana Zabuzko, opisują sytuację deprecjacji autentycznych źródeł budowania ludzkiej identyfikacji, zaburzenie procesu kształtowania zakorzenienia we własnej kulturze. Kultura masowa jako kultura dominująca we współczesnym świecie okazuje się konkurencją dla oryginalnych kultur narodowych.

Spostrzeżenia Oli Hnatiuk, polskiej badaczki ukraińskiej debaty tożsamościowej, naprowadzają na myśl, iż krytyka postępującej homogenizacji kulturowej świata może być przeprowadzana przez ukraińskich intelektualistów nie tylko z pozycji narodowych, ale także wypływać z elitarnego nastawienia wobec kultury. Duże zaniepokojenie wśród ukraińskich intelektualistów wzbudza bowiem fakt, iż w ramach kultury masowej przejmowane są obce wzory w najbardziej uproszczonej postaci (Hnatiuk, 2003, 119). Potwierdzeniem trafnego uchwycenia tego antyegalitarnego aspektu ukraińskiego dyskursu kulturowego może być stanowisko poetki Liny Kostenko. Dorobek światowej kultury, w mniemaniu literatki, zamiast wzbogacać ukraińskie uniwersum deformuje go, ponieważ już sam uległ deformacji, „umasowił się”, stracił swoje głębokie przesłanie, przetrwał wyłącznie w hasłach reklamowych i obrazkach telewizyjnych (Kostenko, 2005, 20). Globalizacja

w tym przypadku staje się oznaczeniem nie dla przejścia wzorów jakiejś innej kultury, lecz procesem wyzbycia się jakiegokolwiek kultury.

Medioznawca i publicysta Wasyl Łyzanczuk jest jednym z najbardziej radykalnych i nieprzejednanych krytyków obecności na ukraińskim rynku obcej produkcji kulturowej. W odróżnieniu od Iwana Dziuby, który uznaje rozpowszechnienie kultury masowej za skutek żywiołowego procesu globalizacji, Łyzanczuk stara się wykryć w tym procederze ślady spisku przeciwko ukraińskości (Łyzanczuk, 2004, 26). Analiza wystąpień tego autora, jak i wypowiedzi innych publicystów (m.in. Oleksandra Jarowego, Leonida Pastuszenki) prezentujących pokrewne poglądy, przywodzi na myśl przysłowiowy już w antropologii kulturowej obraz „oblężonej twierdzy”, której ciężkie działa obronne skierowane są na wszystkie strony świata.

Niemniej jednak, jak zaznaczają teoretycy współczesnej kultury, ze względu na wysoki poziom technologii informacyjnych żadna lokalność nie jest dziś w stanie wyłączyć siebie z procesów globalizacji, która ma charakter niekontrolowany i żywiołowy, „przypomina bardzo proces przyrodniczy, którego się przecież nie ocenia” (Bauman, 2012). Jednocześnie każda lokalność demonstruje własną specyfikę we wchodzeniu w proces globalizacji, co wyraża się w fenomenie glokalizacji. Wybór strategii glokalizacyjnych jako reakcji na globalizacyjne wyzwania, zdaniem Oleksandra Olijnyka, zależy od oceny możliwości oraz zagrożeń, które niesie uczestnictwo w globalizacyjnych procesach. Ponadto, zdaniem ukraińskiego badacza, lokalności prezentują nie jedną i ściśle określoną reakcję, a kompleks reakcji na różnych poziomach (Olijnyk, 2012).

Kręgi intelektualne stanowią niewątpliwie jedną z grup, która kształtuje lub pragnie kształtować reakcje danego społeczeństwa na globalizację. Dlatego też znaczącą rolę w procesie określenia charakteru glokalizacji odgrywają autorytety moralne i intelektualne, czy też osoby aspirujące do tegoż miana. Rzecz jasna elita narodowa nie stanowiąca jednorodnego środowiska generuje różnorodność postaw także wobec globalizacji. Jednocześnie można zaryzykować twierdzenie, że wszelkie odwołanie do zjawisk ujmowanych w kategorii globalizacji i próby refleksji nad nimi, są *implicite* „glokalistyczne”. Prezentowanie niechęci wobec kultury globalnej przez pewne kręgi elity ukraińskiej można bowiem traktować jako część wypracowywania reakcji społeczeństwa ukraińskiego na globalizację. Poszukiwania alternatywnych dróg kształtowania wartości ukraińskiej kultury wobec odrzucenia propozycji nowoczesności w takim ujęciu stają się przykładem jednej ze strategii

glokalizacyjnych. Jak pokazaliśmy wyżej, może to być strategia odrzucenia, zanegowania, ewentualnie ścisłej kontroli wpływu globalnych procesów na obszar społeczno-kulturowy Ukrainy.

Jednocześnie wyraźną staje się tendencja legitymizacji poglądów, które promują taki rodzaj postaw wobec globalizacji, który można by było ująć w ramy glokalizacyjnej strategii adaptacji globalnych treści. W wielu publicystycznych lub popularnonaukowych wypowiedziach ukraińskich autorów wyraźnym staje się nastawienie na promowanie takich fenomenów, istotę których antropologia kulturowa opisuje terminami indygenizacja i kreolizacja. „Oba odnoszą się — jak zaznacza W. Kuligowski — do zjawiska nadawania sensów w warunkach lokalnych” (Kuligowski, 2006).

Swoistym indykatorem, który pozwala na określenie wybranej przez autora strategii glokalizacyjnej, jest, naszym zdaniem, jego stosunek do kultury masowej, postrzeganej często jako jedno z głównych narzędzi globalizacji. Na łamach ukraińskich czasopism coraz częściej pojawiają się próby rehabilitacji pojęcia i praktyk kultury masowej. Widzi się w nich jeden z instrumentów poszerzania horyzontów kultury ukraińskiej. Idzie to w parze z teoretyczną analizą właściwości kultury masowej, sprzyjających kształtowaniu nowych wyznaczników tożsamości zbiorowej Ukraińców. Stanowisko mówiące, iż kulturę określaną mianem „masowej” nie można obecnie traktować jako zjawisko marginalne, inspirowane do przemyśleń o sposobach wykorzystania jej potencjału technologiczno-komunikacyjnego jako wysokoefektywnego narzędzia konsolidacji społecznej.

Kultura masowa, jako typ kultury stworzony przez pewną epokę, zdaniem Kłoskowskiej, „niezależnie od swego charakteru i poziomu, stanowi jedno z narzędzi nowej integracji społecznej” (Kłoskowska, 2005, 105). Podobne przekonanie o wyjątkowym znaczeniu mediów dla kształtowania narodowej przestrzeni kulturowej prezentuje na łamach czasopisma „Suczasnist” Oleksandr Hrycenko. Swoją pozycję ukraiński badacz wspiera licznymi odwołaniami do autorytetów zachodniej kulturologii, m.in. przywołując wypowiedź Maksa Webera o tym, iż wspólne wartości kulturowe stanowią ważny czynnik konsolidujący, przy czym obiektywna jakość tych wartości nie odgrywa istotnej roli (Hrycenko, 1997, 140). Również publicysta czasopisma „Krytyka” Serhij Trymbacz upatruje w kulturze masowej *remedium* na historycznie uwarunkowane kulturowe „wyobcowanie” poszczególnych regionów dzisiejszej Ukrainy. Nie będąc zwolennikiem całkowitej kulturowej unifikacji i świadom konieczności zachowania lokalnej oryginalności poszczegól-

nych regionów, publicysta jednak podkreśla potrzebę zadbania o powstanie niezbędnego minimum kulturowej konsolidacji społeczeństwa. Głównie w audiowizualnych formach sztuki masowej upatruje publicysta szansę dotarcia kultury ukraińskiej do możliwie szerokiego grona odbiorców (Trymbacz, 1997, 30-31).

Bardzo interesującą część prezentowanych na łamach ukraińskiej prasy rozważań na temat złożonych relacji globalizacja — kultura masowa — kultura narodowa stanowi tematyka przeobrażenia rodzimych tradycji kulturowych, głównie folkloru, w nowych warunkach. Zapewne wpływa na to także rozszerzenie tradycyjnej sfery dociekań naukowych nad transformacjami przekazu folklorystycznego w kulturze wysokiej o zakres tzw. kultury masowej, czyli np. kina, a przede wszystkim muzyki popularnej. Ten obszar kultury coraz częściej też przyciąga uwagę publicystów na całym świecie, ukraińscy ludzie pióra nie stanowią oczywiście w tym względzie wyjątku.

W epoce mass mediów najbardziej rozpowszechnioną postacią folkloryzmu, zdaniem specjalistów, stała się jego odmiana muzyczna. Folkloryzm muzyczny (instrumentalny, wokalny i taneczny), jak stwierdza Józef Burszta, wykazuje też najbardziej typowe i różnorodne zjawiska, charakterystyczne dla nowej rzeczywistości folklorystycznej, czyli rzeczywistości powstającej „na styku kultury tradycyjnej z współczesnymi formami życia i kultury masowej” (Burszta, 1974, 317). Jako dominujący składnik różnego rodzaju przedsięwzięć artystycznych, promowanych w środkach masowego przekazu, folkloryzm sceniczny najczęściej też staje się obiektem refleksji publicystycznej. Analizowany materiał przynosi nie tylko informacje na temat zjawisk, w które uwikłana jest pieśń ludowa we współczesnej kulturze ukraińskiej, ale i dostarcza wiedzy o możliwych wariantach odbioru i oceny tego fenomenu.

W tym miejscu warto przywołać spostrzeżenia współczesnych badaczy, którzy przeniesienie dyskusji o użyciach folkloru na teren współczesnej muzyki popularnej uznają za najbardziej perspektywiczny kierunek badania procesów aktualizacji folkloru. „Folkloryzm — pisze Roch Sulima — jest dla mnie przejawem kultury masowej, jej stylem ludycznym, stylem nawet pożądanym” (Sulima, 1998, 105). Również Józef Burszta już w 70-tych latach odnotowuje wzrastającą popularność nowego typu folkloryzmu, który rozpatruje jako część składową współczesnego nurtu muzyki popularnej. Jak pisze badacz, ten rodzaj folkloryzmu przybiera różne formy, a jednocześnie zdobywa coraz większe grono przychylnych odbiorców, co już się nie udaje staremu nurtowi folkloryzmu (Burszta, 1974, 298).

Spostrzeżenia polskiego uczonego można z łatwością zaaplikować na grunt ukraiński. „Stare” formy folkloryzmu, pokazywane w telewizji, obecne na uroczystościach, prezentowane głównie przez zespoły pieśni i tańca oraz chóry ludowe, którym patronują folklorysty i etnografowie, chociaż mogą wywoływać sentyment, to jednak już nie przemawiają do młodego widza. Zwłaszcza w sytuacji, gdy w 90-tych latach konsument ukraiński otrzymuje nieskrępowany dostęp do najróżnorodniejszych ofert ogólnościatowego „supermarketu” kultury. Wybory kulturowe, których dokonują Ukraińcy, nie muszą już dopasowywać się do wymogów ideologicznych, są kwestią indywidualnych gustów oraz w znacznej mierze mody. Jednak, wbrew rozpowszechnionym obawom przed unifikacyjnymi skutkami globalizacji, trendy w światowej kulturze masowej proponują ukraińskim twórcom i odbiorcom nie tylko nastawienie na uniwersalne „ponadnarodowe” formy, ale i pokazują atrakcyjność sztuki sięgającej do źródeł tradycji lokalnych. Paradoksalnie orientacja na międzynarodowe tendencje muzyczne skutkuje zwróceniem się ku pokładowi rodzimej kultury. „Moda na etno” wyraźnie obecna na światowym rynku sprawia, iż folk (tak też często określa się nowy typ folkloryzmu muzycznego) staje się jednym z najpopularniejszych stylów kultury dominującej i w takim wymiarze też lansuje określone formy adaptacji elementów kultury ludowej. Jednocześnie coraz częściej dochodzą do głosu wątpliwości w stosunku do użycia folkloru w dzisiejszej postaci folkloryzmu. Zastrzeżenia dotyczą zwłaszcza tej wersji folku, która koncentruje się na odtwarzaniu tradycji dla celów konsumpcji kulturalnej. „Wątpliwości — jak pisze M. Sztandara — związane są z możliwością przeniesienia znaczeń, jakie folklor posiadał w swym macierzystym środowisku oraz tego, co w sytuacji coraz trudniejszej rozróżnialności tekstów, wzorów i wartości, zrobić może z oferowanymi towarami odbiorca” (Sztandara, 2012). Za dowolną selekcją i interpretacją elementów wydobytych ze „spichlerza” kultury, przemawiają argumenty swobody twórczej i konieczności aktualizacji tradycji. Towarzyszą temu jednak obawy, iż taka praktyka artystyczna nie będzie już służyć rozpoznaniu tego, co np. w folklorze danego narodu stanowi o jej odrębności, unikalnych wartościach, lecz zamieni znaki jego tożsamości w kolorowy gadżet, egzotyczny kostium uszyty na potrzeby masowego audytorium.

Możliwość zaistnienia różnych, czasami skrajnych, reakcji na wykorzystanie materiału folklorystycznego w folk-postaci bardzo wyraźnie ujawniała się na Ukrainie w związku ze zdobyciem międzynarodowej popularności przez śpiewaczkę Ruslanę. W 2003 roku za-

prezentowała ona album *Dzikię tańce*, utwory którego zostały oparte o melodykę huculską, a cała otoczka promocyjna nawiązywała do znaków kultury tej karpackiej grupy etnicznej. Marjana Prut na łamach czasopisma „Polityka i Kultura” nie tylko recenzuje dokonanie artystki, ale i analizuje społeczne reperkusje tego wydarzenia artystycznego, wywołane przede wszystkim przez fakt wykorzystania inspiracji folklorystycznych. Zdaniem autorki, jedną z niewątpliwych zalet działalności Rusłany jest to, iż jej twórczość „ożywia zainteresowanie ukraińską muzyką ludową w całej jej etnicznej różnorodności” (Prut, 2003, 38). Publicystka podkreśla zaangażowanie artystki w projekt popularyzacji kultury huculskiej, który został oparty o rzetelną wiedzę. Podczas licznych ekspedycji etnograficznych w Karpaty, które zorganizowała Rusłana, spisano niemało pieśni ludowych, a w teledyskach uwieczniono „żywych” Huculów. Jednocześnie autorka artykułu przyznaje, że dyskusja wokół oceny walorów artystycznych albumu nie jest niepotrzebna i prezentuje opinie, które zarzucają muzyce Rusłany „sztuczność”, zbytnią syntetyczność, niezrozumienie głębi muzyki ludowej, „pseudoludowość”. Natomiast niezrozumienie M. Prut wywołują reakcje niektórych środowisk, które w imieniu huculskiej mniejszości etnicznej ostro atakują poczynania Rusłany jako zniesławiające i ośmieszające Huculów. Autorka z ironią odnosi się do tego faktu, że pojawienie się albumu muzyki popularnej zostało odebrane jako obraza dla dumy narodowej. Publicystka przekonuje, iż takie poglądy głoszone z pozycji obrońców „świątyni” folkloru, są z gruntu archaiczne i mogą prowadzić wyłącznie do zamknięcia bogactw kultury ludowej za siedmioma spustami muzeów i archiwów naukowych. Artykuł udziela też głosu samej Rusłanie, która próbuje sprostować narosłe wokół jej projektu nieporozumienia i animozje. Wypowiedź artystki jest również interesująca z punktu widzenia określenia inspiracji prowadzących do powstania albumu. Potwierdza ona znaczenie światowych trendów („[...] tańczymy na dyskotekach pod motywy hinduskie, arabskie, afrykańskie, irlandzkie [...]” [Prut, 2003, 39]) dla zrodzenia się potrzeby podjęcia analogicznych działań na gruncie kultury rodzimej. Popularność motywów etnicznych z różnych zakątków globu podpowiada artystce możliwość ukształtowania mody również na rodzimą kulturę ludową.

Jednocześnie właśnie pojęcie mody zdaje się implikować komercyjny i koniunkturalny charakter posługiwania się znakami kultury ludowej. Tymczasowe i powierzchowne oddziaływanie takich praktyk kulturowych rodzi wątpliwości w stosunku do możliwości kształtowania na tej drodze trwałej tożsamości kulturowej. Wydaje się bowiem, iż produk-

ty komercyjnego użycia folkloru, jak zauważa Magdalena Sztandara, zaspokajają przede wszystkim potrzebę uczestnictwa w atrakcyjnym i żywiołowym widowisku, z którym często folklor jest utożsamiany. Moda na szukanie ludowych „korzeni” staje się zatem tylko substytutem prawdziwego zakorzenienia. Treści, które komercyjny folk eksponuje pod nowym atrakcyjnym przybraniem, nie stanowią, zdaniem polskiej badaczki, wyrazu głębszych potrzeb czy wartości metafizycznych (Sztandara, 2012).

Łatwość, z którą nowe formy folkloryzmu znajdują drogę do masowego audytorium, wywołuje również wątpliwości ukraińskich publicystów. Jak pisze Maksym Hałanewycz, folk ma wielkie szanse by odnieść sukces komercyjny, „ponieważ drogę do niego czasami wybiera się najbardziej demokratyczną i najkrótszą” (Hałanewycz, 2002, 52). Jednocześnie autor pokazuje, że utylitarne podejście do wykorzystania muzycznych wytworów ludowych może nierzadko prowadzić do niechlubnych praktyk: „niektórzy nasi przedsiębiorcy ziomkowie zrozumieli formułę sukcesu bardzo jasno, choć i nieco prymitywnie: „Śpiewajmy — pijmy”. Właśnie tak nazywa się [...] zestaw pamiątkowy, w skład którego wchodzi butelka wódki i przymocowana do niej kasetka z «biesiadnymi» ukraińskimi pieśniami ludowymi” (Hałanewycz, 2002, 52). Na tym konkretnym przykładzie użycia „marki” folkloru, publicysta pokazuje cenę, którą przychodzi zapłacić pieśni ludowej za uzyskanie dostępu do różnych kręgów odbiorców. Często producenci, w myśl zasady, iż wszelkie chwytaki promocyjne są dozwolone, przywdziewają ludowe utwory muzyczne w dowolne „opakowania”, które ich zdaniem będą „dobrze się sprzedawać”, bo odpowiadają podstawowym zapotrzebowaniom życia codziennego. Najbardziej jaskrawym przykładem takiego zabiegu może być właśnie wcale nierzadko występujące w praktyce ukraińskiego rynku muzycznego nadawanie pieśniom ludowym przydomku „застільні”, czyli „biesiadne”. Powoduje to zapewne wzrost sprzedaży nośników fonograficznych o takim tytule, ale staje się też elementem wpływającym, w znacznej mierze destrukcyjnie, na pojmowanie istoty natury pieśni ludowej. Wobec takich faktów uzasadnionymi wydają się zastrzeżenia, pod którymi podpisuje się wielu badaczy kultury ludowej, podkreślając, iż „folklorizm kształtuje jedynie wyobrażenia o folklorze, opierając się na pewnych stereotypowych po części o nim przekonaniach, w swych estetycznych zabiegach nie zważa więc zupełnie na zawarty w nim obraz świata i specyficzny rodzaj wiedzy” (Sztandara, 2012).

Natomiast stanowisko abstrahujące od wartościowania treści, które kształtuje folklorizm także w swojej nowej postaci, docenia przede wszystkim jego zdolności adaptacyjne

w stosunku do tradycji. „Za sprawą folklorizmu — jak twierdzi Roch Sulima — dokonuje się przekodowanie znaczeń i wzorów kultury ludowej w potencjał informacyjny kultury współczesnej” (Sulima 1992, 187). Ponadto ze względu na spuściznę polityki kulturalnej poprzedniego systemu politycznego, nie jest najmniej ważnym faktem, że „jest wyborem, a nie przymusem kulturowym” (Sulima 1992, 187).

Właśnie walor autentycznego, nieprzymusowego zainteresowania folklorem podkreśla M. Hałanewycz, gdy pisze o światowych tendencjach w muzyce folklorystycznej, które przynoszą nową falę popularności tego gatunku muzyki. „W zasadzie, wcale nie dziwi w naszych czasach o przydomku –post nowy powrót do folkloru. Nowe w tym kontekście jest — nie zwykła na wpeł przymusowa kultywacja typowych etnograficznych wykonń «pod harmonię» w szarawarach [...] — a zainteresowanie folklorem jako autentyczną wartością etniczną” (Hałanewycz, 2002, 52-53) — stwierdza publicysta, prezentując przekonanie, iż współczesny renesans popularności folkloru jest w znacznej mierze związany ze zmianą priorytetów w działalności wykonawców sięgających do ludowych źródeł. Autor zdaje się też udowadniać tezę, iż komercjalizacja folkloru nie jest jedynym sposobem jego aktualizacji. Na przykładzie przedsięwzięć ukraińskiego autentyzującego zespołu folklorystycznego *Bożyczi* publicysta pokazuje, iż folklor w pewnych środowiskach może też być potraktowany jako oferta będąca antidotum na problemy współczesności. Jak podkreślają badacze, „poszukiwanie w folklorze zapisu pewnego idealnego modelu życia w grupie, bardzo specyficznego modelu doświadczania świata” (Rokosz, 2012) kształtuje inne oblicze działań folklorystycznych, sensu których trzeba szukać w szerokim nurcie kultury alternatywnej, która stara się być wyrazistą kontrpropozycja dla kultury dominującej (Pęczak, 2003, 62). Również ukraiński publicysta akcentując ten wątek nowatorstwa, zaznacza, iż *Bożyczi* prezentują nowoczesny, alternatywny wobec tradycyjnego, paradygmat pracy z materiałem ludowym, przede wszystkim w wymiarze wykonawczym. Pieśni są zapisywane bezpośrednio od nosicieli tradycji wiejskiej, a sposób prezentacji utworów kieruje się postulatem maksymalnego zbliżenia się do sytuacji folklorotwórczej. Przejście od regul koncertu do koncepcji przedstawienia teatralnego pozwala na skomponowanie synkretycznego widowiska oraz odtworzenie właściwej folklorowi sytuacji „momentalności istnienia” (wedle określenia R. Sulimy), co z kolei wyzwala energię twórczej rekreacji danych utworów, również z udziałem widowni. Opis wrażeń, które na publiczności wywarło przed-

stawienie *Bożyczin*, pokazuje, iż zespołowi z powodzeniem udaje się realizować tak ukierunkowane założenia artystyczne (Hałanewycz, 2002, 53):

Jednocześnie należy pamiętać, iż przywoływanie elementów folkloru zmierza do zaspokajania potrzeb nie tylko estetycznych, ale i społecznych. Zainteresowanie rodzimym folklorem, powstające w pewnym stopniu pod wpływem światowych tendencji, jest też świadectwem potrzeby „odnalezienia” własnych korzeni i zachowania pamięci o schedzie przodków. Sytuacja przekazu i odbioru tradycyjnych treści np. w formie muzycznej staje się specyficzną formą identyfikacji z rodzimą kulturą. Doskonale ilustruje to wypowiedź Władysława Trojićkiego, lidera grupy *Bożyczi*: „Folk dla siebie odkryłem pięć lat temu. Przez ten czas zgromadziłem dużą kolekcję takiej muzyki i nie tylko ukraińskiej. Ukraińska autentyczna kultura jest jedną z najpotężniejszych na świecie [...]. Nie traktuję tego jako egzotykę, ale realny kontekst mojej kultury” (Hałanewycz, 2002, 53).

Poszukiwania etnologiczne zatem nie tylko „żywią” nurt kultury alternatywnej, która pragnie kontestować „masowość”, powierzchowność i unifikacyjne tendencje dominującego typu kultury, ale, co szczególnie wyraźnie przejawia się na gruncie kultury ukraińskiej, próbują zaproponować nowe podstawy budowania poczucia przynależności do własnego narodu. Udział form muzycznych w tym procesie może być tym bardziej skuteczny, ponieważ muzyka, jak podkreśla Jan Stęszewski, jest „jednym z [...] duchowych spoiw społeczności ludzkich, przedmiotem ich kulturowej tożsamości i komunikacji” (Stęszewski, 2009).

A zatem nieprzypadkowo folklorizm nie tylko nie znika z współczesnego życia społeczeństwa ukraińskiego, lecz nadal prężnie się rozwija, modyfikując swoje formy istnienia. Twórczość sięgająca do ludowych źródeł, wpisuje się zarówno w nurt sztuki masowej, jak i w działania kontestujące kulturę dominującą, nobilituje wartości lokalne, ale korzysta przy tym z globalnych wzorców — i w takim wymiarze może stanowić niezwykle ciekawe i w pewnej mierze wzorotwórcze odniesienie dla idei globalizmu. Propozycje ukraińskich intelektualistów budujące różne strategie wobec procesów globalizacji uzupełniają poszukiwania twórców, które poprzez sięganie do tradycji ludowej próbują „wypełnić duszę”, a jednocześnie zrealizować swoje wyobrażenia o rozwoju lokalnej, rodzimej kultury w kontekście globalnym.

Literatura:

- Bauman, Zygmunt; 2011, Globalizacja — proces nieodwracalny. Rozmowa z profesorem Zygmuntem Baumanem z Leeds University, Rozmowę przepr. Radosław Dolecki, dostęp 16 czerwca 2011, http://www.pan-ol.lublin.pl/biul_6/art_610.htm
- Bauman, Zygmunt; 2012, Kultura jako praxis, przeł. Jacek Konieczny, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Burszta, Józef; 1974, Kultura ludowa — kultura narodowa. Szkice i rozprawy, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza
- Czekanowska, Anna; 2012, Pierwszy i drugi byt folkloru, dostęp 29 czerwca 2012, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html
- Dziuba, Iwan; 1998, Ideologiczni decybely „dialohu kultur?"; w: *Suczasnist'*, nr 11, ss. 73-76
- Hałanewycz, Maksym; 2002, Chalawnyj samohon — najkorotsyj szlach vid pisni do sercia; w: *Polityka i Kultura*, nr 9, ss. 52-53
- Hnatiuk, Ola; 2003, Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
- Hrycenko, Oleksandr; 1997, Ukraińska popularna kultura jak obiekt doslidzenia; w: *Suczasnist'*, nr 10, ss. 138-144
- Kłoskowska, Antonina; 2005, Kultura masowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Kostenko, Lina; 2005, Humanitarna aura nacji abo defekt holovnoho dzerkala, Kijów: Wydawnictwo „Kijewo-mohylańska akademia”
- Kuligowski, Waldemar; 2006, Gdzie coca-cola ożywia zmarłych; w: *Polityka*, dostęp 25 września 2011, <http://www.polityka.pl/spoleczenstwo/niezbenednikinteligenta/193087,1,czy-uzasadniona-jest-teza-o-rozrastajacej-sie-zachodniej-monokulturze.read#ixzz20ABuXh2q>
- Łyzanczuk, Wasyl; 2004, Czy można objednaty nacjonalizm i globalizm?; w: *Uniwersum*, nr7-9, ss. 25-27
- Melchior, Małgorzata; 1993, Kategoria tożsamości jako wyzwanie badawcze; w: Aldona Jawłowska, Marian Kempny, Elżbieta Tarkowska (red.), *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, Warszawa: PAN Instytut Filozofii i Socjologii, ss. 229-244
- Olijnyk, Oleksandr; 2012, Glokalizacja jak dialektyczna jednist' globalizacji ta lokalizacji, dostęp 18 czerwca 2012, http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2009_24/Gileya24/F2.pdf
- Pęczak, Mirosław; 2007, Wolność nie wystarczy; w: *Polityka*, nr 30, ss. 61-62
- Prut, Marjana; 2003, Jak Rusłana subetnos obrazyła; w: *Polityka i Kultura*, nr 39, ss. 38-39
- Rokosz Tomasz, 2012, Oblicza folklorizmu we współczesnej kulturze — prolegomena, dostęp 10 czerwca 2012, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folklorizmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html
- Smith Anthony; 2012, Nacji ta nacjonalizm u globalnu epochu, przeł. Mykoła Klymczuk i Taras Cymbal, <http://litopys.org.ua/smith/smg03.htm#page37>

- Stęszewski Jan; 2009, *Quo vadis musica*; w: Jan Adamowski, Józef Styk (red.), Tradycja w tekstach kultury, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 174-179
- Sulima, Roch; 1992, Słowo i etos. Szkice o kulturze, Kraków: Fundacja Artystyczna Związku Młodzieży Wiejskiej
- Sulima, Roch; 1998, O regionalizmie bez iluzji; w: Regiony, nr 1-4. ss. 105-111
- Sztandara, Magdalena; 2012, Powrót do korzeni a moda, dostęp 10 czerwca 2012, http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/powrot_do_korzeni.html
- Trymbacz, Serhij; 1997, Kino ukraińskie, chochłańskie, banderiwskie; w: Krytyka, nr 1, ss. 30-33
- Winter, Richard; 2012, Nuda w kulturze rozrywki. Poradnik, przeł. Zbigniew Kasprzyk, Kraków: Wydawnictwo WAM
- Zawhorodnij, Jurij; 2000, Sprawżnia ukrajinskist’ — ce jewropejskist’, a ne „chutorianstwo”; w: Polityka i Kultura, nr 48, ss. 46-48