

Nina Boichenko

## **Pozdrowienia od ideologii. Konstrukcja nowej ukraińskiej tożsamości na przykładzie serialu *Ostatni Moskal***

Rosyjska kulturoznawczyni Anastasia Lukina definiuje tożsamość narodową jako „formę narracji (zachowania) i performance’u (spektaklu), który zbiorowy podmiot rozgrywa na temat siebie samego i na temat swojego Innego”<sup>1</sup> (Лукина, 2004, s. 1). Problem ukraińskiego performance’u polega na tym, że wspólnego „ja” wszystkich Ukraińców nie ma, jednak od 2014 roku<sup>2</sup> rząd Ukrainy aktywnie działa na rzecz jego zbudowania; wtórują mu w tym najrozmaitsze teksty kultury oraz mediów. Niniejszy tekst ma na celu pokazanie konstrukcji nowej ukraińskiej tożsamości przez media na przykładzie serialu *Ostatni Moskal*<sup>3</sup> (reż. Semen Gorow, 2015–2016).

### **Trzy typy ukraińskiej tożsamości**

Pomimo starań władzy, które mają na celu unarodowienie i derusyfikację ukraińskiej kultury, wielu Ukraińców boryka się z problemami dotyczącymi narodowego samookreślenia. Ukraińska tożsamość jest hybrydowa: spora część obywateli wychowywała się jeszcze w Związku

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty – o ile nie zaznaczono inaczej – w przekładzie autorki artykułu.

<sup>2</sup> Tekst odnosi się do czasów prezydentury Petra Poroszenki (2014–2019).

<sup>3</sup> Na temat serialu istnieje szcążkowa literatura przedmiotu (Долженкова, 2015; Хруль, 2015). Ze względu na odmienność stosowanych metod badań, nie odnoszę się do ustaleń innych badaczy bezpośrednio w tekście.

Radzieckim, a wielu mieszkańców posługuje się językiem rosyjskim jako ojczystym<sup>4</sup> (w większości są to mieszkańcy Ukrainy Wschodniej). Problemy z określeniem siebie jako Ukraińca, jako nosiciela własnej, autentycznej kultury, spowodowane są tym, że ziemie ukraińskie na przestrzeni wieków wchodziły w skład Rosji lub Polski albo też znajdowały się pod ich wpływem. W związku z tym regiony Ukrainy różnią się od siebie pod względem kulturowym.

Obwody doniecki, ługański, charkowski i odeski są kulturowo najbliższe Rosji. W XVII i XIX wieku przesiedleńcy z tego kraju napływali masowo do Noworosji. Ze względu na geograficzną i kulturalną bliskość duży wpływ na to terytorium mieli również Kozacy dońscy oraz sąsiedni obwód rostowski. W czasach radzieckich natomiast, w związku z rozwojem przemysłu węglowego w tym regionie, Rosjanie masowo osiedlali się w Donbasie, aby pracować w kopalniach. Wschodnie okręgi Ukrainy historycznie są silnie związane z Rosją, dlatego też Ukraińcowi-doniecczaninowi Rosjanin zawsze był bliższy niż Ukrainiec-lwowianin.

Kijowska kulturoznawczyni Jewhenia Bilczenko wyodrębnia trzy dominujące w ukraińskim społeczeństwie modele tożsamości: „liberalną” (wielokulturową), „konserwatywną” (etnocentryczną) i „modernistyczną” (rosyjsko-radziecką), która w obecnych czasach wyparta jest z pola narodowego systemu wartości jako „nieukraińska” i „niepatriotyczna” (Більченко, 2016, ss. 50–52). W związku z historycznymi uwarunkowaniami w Ukrainie Wschodniej przeważał modernistyczny model tożsamości, w Zachodniej – konserwatywny, a w Centralnej – liberalny. W myśl teorii Bilczenko każda z tych tożsamości opiera się na swojej metanarracji: wolnościowej (liberalna), narodowej (konserwatywna) i równościowej (modernistyczna).

Ruch pacyfistyczny, który leży u podstaw tożsamości liberalnej, zakłada, że kategorie państwa i kultury powinny pozostać oddzielone. Dzięki temu, nawet w obliczu agresji Federacji Rosyjskiej na Ukrainę (rozpoczętej w lutym 2014 roku), nadal można swobodnie utrzymywać kontakt z Rosjanami i ich kulturą, jak również zachować dwujęzyczność i prawo wyboru w kwestii języka. Z taką postawą wiąże się krytyczny stosunek do współtworzącej rząd przez dwie kadencje partii Petra Poroszenki Blok i równoczesny życzliwy stosunek do rosyjskiej kultury przy braku akceptacji dla rosyjskiej polityki rządowej. To właśnie taki patriotyzm jest krytykowany przez konserwatystów, którzy obwiniają liberałów o separatyzm i zdradę ojczyzny, a jakkolwiek przejaw zainteresowania Rosją i jej kulturą odbierają jako „bratanie się z wrogiem”.

<sup>4</sup> Według sondażu przeprowadzonego przez organizację Prostir Swobody w 2016 roku, język rosyjski jako pierwszy wskazało 24% Ukraińców, ukraiński – 49%, 25% natomiast wskazało, że ich pierwszym językiem jest zarówno ukraiński, jak i rosyjski (obowiązywało kryterium języka używanego w domu). Zob. *Становище української мови в Україні у 2016 році*, b.d.

Według Bilczenko, tożsamość konserwatywna jest etnocentryczna, zorientowana na tradycjonalizm i nacjonalizm. Majdan (2013–2014), przyjąwszy idee wolności, uzupełnił je klasyczną mitologią ukraińskiego społeczeństwa jako społeczeństwa kolonialnej traumy i długotrwałego uciemnienia i cierpień. Tradycjonalizm nabrał etnicznego zabarwienia i przemienił się w kult narodu. Nacjonalistyczne oblicze Majdanu było w zdecydowanej większości reprezentowane przez ukraińskojęzycznych mieszkańców zachodniej Ukrainy, choć obecnie rozszerzyło się na mieszkańców części centralnej i wschodniej. Podstawowym celem konserwatywnej tożsamości jest ukrainizacja w duchu tradycyjnej mitologii, walka o interesy etniczne, ochrona prawa do narodowego samookreślenia, a zatem również sprzeciw wobec rosyjskich wpływów, zarówno politycznych, jak i kulturalnych.

Kluczową cechą zwolenników konserwatywnej tożsamości jest wojowniczość. Tożsamość ta, w ujęciu Bilczenko, opiera się na dwóch założeniach. Pierwsze to pełne utożsamienie wartości państwa i kultury, w którym również kultura zredukowana jest do polityki. Drugie założenie polega natomiast na kulcie patriotyzmu, bezkompromisowości oraz na czarno-białej, uproszczonej percepcji świata. Stąd niechęć w stosunku do rosyjskiego państwa, ale także jego mieszkańców oraz bezwarunkowe zaufanie do ukraińskiej władzy (w przypadku biurokratycznej formy nacjonalizmu) lub do grupy radykałów związanych wspólnymi ideami (w przypadku formy radykalnej).

Tożsamość modernistyczna charakteryzuje wrogo nastawione do państwa ukraińskiego regiony, tj. w dużej mierze prorosyjską Ukrainę Wschodnią. Bilczenko przypisuje jej radziecko-rosyjskie korzenie kulturowe – tożsamość radziecką i związane z nią ideały równości i braterstwa. Wśród osób o takiej autoidentyfikacji wciąż żywa jest rosyjska mitologia, w ramach której nacjonalizm przekształcił się z modelu etnicznego w cywilizacyjno-religijny. U podstaw „wielkorosyjskiego” (bizantyjskiego, cesarskiego, quasi-komunistycznego) dyskursu w ogromnej liczbie jego wariacji leży dostosowany odpowiednio do potrzeb politycznej manipulacji archetyp prawosławnej jedności – mistycznej wspólnoty skonsolidowanych jednostek jedyne go ciała Cerkwi (komuny, państwa, świata) – kolektywnej całości harmonijnie zgodnych jednostek, zespolonych w sakralną strukturę jedności, która przeważa nad tym, co jednostkowe. Większość „posiadaczy” takiej właśnie tożsamości „odcięto” od Ukrainy strefą ATO<sup>5</sup>. Znajdują się oni w tym momencie na terytorium niekontrolowanym przez Kijów.

<sup>5</sup> ATO – Operacja Antyterrorystyczna, oficjalna nazwa działań zbrojnych na terytorium obwodów donieckiego i ługańskiego Ukrainy, rozpoczętych w kwietniu 2014 roku.

## Pojęcie mitu i ideologii

Terminem „mit” będę się posługiwała w klasycznych ujęciach francuskich badaczy Claude’a Lévi-Straussa oraz Rolanda Barthesa. Pierwszy z nich uważa, że tradycyjne mity wyjaśniają fundamentalne sprzeczności danej kultury (Lévi-Strauss, 1958). Dlatego dopuszcza się w nich czy wręcz konieczne wymaga złożonej i zorganizowanej fabularnie struktury tematu. Według Rolanda Barthesa, współczesne mity nie służą jednak rozwiązywaniu, rozstrzygnięciu sprzeczności, a ich naturalizacji, „zaklinianiu” i usprawiedliwieniu (Barthes, 2000, s. 19). W większości przypadków cechuje je również konstrukcja fabularna. Forma mitu jest sztucznie zbudowanym rezultatem pracy twórczej artysty czy też zleceniodawcy. Mit to zatem rezultat pracy ideologicznej oparty na interesowności i mistyfikacji.

Według Barthesa mitologia wchodzi w skład semiologii jako nauki o formach oraz ideologii jako nauki historycznej, a jej przedmiotem jest kształtowanie idei. W eseju *Mit dziś* Barthes pisze, iż „współczesne mity są dyskretne: nie wyrażają się w wielkich formach narracyjnych, a jedynie poprzez dyskursy. Mit to już nic prócz frazeologii, doboru fraz i stereotypów” (Barthes, 2000, s. 15). Mit jest zatem systemem konotatywnym znaków drugiego poziomu, któremu pierwotny język służy za plan wyrażenia. Znak językowy pierwszego poziomu dostarcza więc „formy”, jest środkiem wyrażenia nowego, „mitycznego” sensu-pojęcia, które również będzie przedmiotem zainteresowania w dalszej części tekstu.

Z kolei terminu „ideologia” będę używała w znaczeniu proponowanym przez Louisa Althussera (Althusser, 2017). Jego zdaniem ideologia to nie „fałszywa świadomość”, która zakłada istnienie jakiejś prawdy, lecz wyobrażony stosunek jednostki do rzeczywistości społeczno-politycznej, innymi słowy – wyobrażone przedstawienie realnego świata. Althusser zakładał również, że ideologia ma charakter materialny, to jest materializuje się w aparatach politycznych oraz zdefiniowanych przez nie praktykach. Ideologia kształtuje podmioty (subiekty) życia zbiorowego, określając ich tożsamość społeczną. Proces ten jest realizowany za pomocą aparatu państwowego złożonego w warstwie społecznej ze struktur represyjnych (takich jak rząd, armia, policja, sądy czy więzienia), a w warstwie kulturowej – z instytucji wykonujących pracę ideologiczną, takich jak Kościół, szkoła, rodzina, partie polityczne, media. Do tych ostatnich należy kino, bardzo skuteczne w fabrykowaniu i prezentacji relacji społecznych. Ideologia zwarta w filmie interpeluje (fr. *interpeller*) do widza, konstytuując go jako podmiot siebie samej i wpajając mu „domyślne” przekonania, nie ujawniając przy tym swojej ideologicznej natury.

W zależności od gatunku programu telewizyjnego ideologia przejawia się w nim z różną intensywnością – jest widoczna w mniejszym lub większym stopniu. Można określić ją jako „twardą ideologię”, gdy opiera się na racjonalizacji, i rytualnym odwołaniu do faktów – kiedy narzuca odbiorcy obraz świata jako obiektywny. Z „miękką ideologią” będziemy mieć do czynienia, kiedy to nie logika, ale emocje stają się jej głównym narzędziem. Jak zaznacza ukraiński kulturoznawca Sergiej Rusakow, kultura masowa działa jako doradca, pomaga w wyjaśnieniu niepewności egzystencjalnych, a więc pełni funkcję aktywnego wzorca zachowań (Rusakow, 2017, s. 25).

Jako że Rosja i Ukraina znalazły się w konflikcie nagle, gdy mit bratnich narodów był jeszcze żywy, przejście od dodatniego do ujemnego biegunu relacji było przyspieszone. Władze Ukrainy były więc zmuszone do przyjęcia szczególnie intensywnego projektu propagandowego, który w ekstremalnych warunkach politycznych prowadził do czarno-białej percepcji świata (jako przykład może posłużyć popularna w czasie Majdanu przyśpiewka „kto nie skacze – ten Moskal”). W wyniku tego nastąpiła stereotypizacja procesu myślenia, którego mechanizmem stała się redukcja, czyli sprowadzanie różnorodności skomplikowanego zjawiska do jego najbardziej ekstremalnych, widzialnych przejawów. Redukcyjnym znacznikiem Rosjanina stał się na przykład obraz „agresora z imperialistycznymi ambicjami”, mieszkańca Doniecka – obraz „separatysty”, a lwowianina – obraz „banderowca”.

Rosjanin w ukraińskim dyskursie publicznym uzyskał zatem status *Obcego* lub *Wroga*, wroga zaczęła być również rosyjska kultura: rząd Ukrainy wprowadził zakazy, które objęły szereg kanałów telewizyjnych, programów telewizyjnych oraz filmów<sup>6</sup>, jak również artystów i książek.

## ***Ostatni Moskal***

*Ostatni Moskal* był w 2015 roku jednym z najpopularniejszych ukraińskich seriali. Wyemitowano dwa sezony, które pojawiły się na ekranach odpowiednio w latach 2015 i 2016. To ukraińskojęzyczna komedia patriotyczna wyprodukowana przez 1+1 Production. Przy jej realizacji pracował zespół złożony z samych Ukraińców (reżyserem był Semen Gorow, operatorem – Wołodymyr Gujewskij, a scenarzystą – Mykoła Kucyk), wszyscy aktorzy również pochodzą z Ukrainy.

<sup>6</sup> Закон України „Про внесення змін до деяких законів України щодо захисту інформаційного телерадіопростору України”. Zob. Закон України „Про внесення змін до деяких законів України щодо захисту інформаційного телерадіопростору України”, 2015.

Głównym bohaterem jest 23-letni moskwianin Walera (Igor Skrypko), syn zamożnego rosyjskiego biznesmena Dmitrija (Jurij Gorbunow). Ojciec Walery został oskarżony o kradzież i uciekł z Rosji, więc próbuje go schwytać Federalna Służba Bezpieczeństwa oraz mafia. Dmitrij każe synowi opuścić kraj i podaje mu ukraiński adres swojego brata Iwana (Jurij Gorbunow), którego istnienia Walera nie był świadom. W ten sposób chłopak, który przez całe życie uważał siebie i swoich rodziców za rodowitych moskwian, dowiaduje się o swoim ukraińskim pochodzeniu. Bez szczególnych trudności opuszcza Rosję i udaje się do karpackiej wioski Bolszyje Wujki.

Przed Walerą otwiera się nowy świat, całkiem inny, dziwny, absolutnie niepodobny do rosyjskiego, do którego przywykł. „Witaj, Chochlandio!”<sup>7</sup> – woła bohater. Wieś, do której przyjeżdża Walera, wygląda „tradycyjnie”, mieszkańcy noszą stroje ludowe. Od razu odgadują, skąd przyjechał Walera, nazywają go wyłącznie „Moskalem”<sup>8</sup>; nie chcą nawiązywać kontaktu z moskwianinem, są do niego uprzedzeni, wręcz go dehumanizują. Gdy miejscowi chłopcy widzą Walerę w lesie, związują go i prowadzą przez całą wieś, krzyząc: „Ludzie, patrzcie, złapaliśmy Moskala!”. Scena ta przypomina powrót z polowania. Motyw Rosjanina-zwierzęcia przewija się również później. Mówiąc o Rosjanach, miejscowy wspomina: „pamiętam, jak pierwszy raz w życiu widziałem Moskala”<sup>9</sup>.

Kiedy Walera pojawia się w huculskiej wiosce, wnosi do jej spokojnego życia chaos i nieporządek: wszystko czego dotknie, psuje się i niszczy. Społeczność chce go wygnać, ale zmienia zdanie, kiedy okazuje się, że ojciec Walery wpłatał się w wielką aferę finansową, która spowoduje, że odbudowa rosyjskiej gospodarki potrwa latami. Dmitrij zostaje okrzyknięty bohaterem Ukrainy, a Walerę, jako syna bohatera, postanowiono nie wyganiać ze wsi.

Mimo to Walera pozostaje przedmiotem żartów. W młodym człowieku szybko jednak zaczyna budzić się „ukraińskość”. Okazuje się, że jego matka również jest Ukrainką, która w młodości, razem z ojcem Walery, wyjechała do Moskwy. „Ukraińskość” przejawia się tym, że Walera zaczyna wyrażać się delikatniej (nie tak ostro), pracować samodzielnie (wcześniej wolał płacić innym za pracę) i doceniać uroki zwykłego wiejskiego życia („światło domowego ogniska jest jaśniejsze niż światła wielkiego miasta” – mówi). W związku z tym stosunek mieszkańców do niego staje się lepszy. Metamorfozie tej sprzyja kontakt z młodą i piękną Ksenią (Galyna Bezruk), w której bohater się zakochuje.

<sup>7</sup> Pogardliwe określenie Ukrainy.

<sup>8</sup> Pogardliwe określenie Rosjanina.

<sup>9</sup> „Moskal” to tutaj nie Walera, ale mieszkaniec Rosji jako „gatunek”.

„Integrację” Walery przerywa pojawienie się we wsi rosyjskiej mafii. Dwaj bandyci (jedyni Rosjanie w serialu, którzy nie mają ukraińskich korzeni) ukazani się jako ludzie „z zewnątrz”, chamscy, obcy absolutnie niewpisujący się w ukraiński krajobraz. To agresywne zabijaki, siejący chaos i bezprawie, których zamiary Ukraińcy są jednak w stanie przejrzeć na wylot. Rosjanie są do tego stopnia nieprzystosowani do wiejskich warunków, że w odróżnieniu od Ukraińców nie potrafią nawet czytać mapy. „Nic nie rozumiem, jakieś stopnie i cyfry” – mówi Rosjanin, patrząc na współrzędne.

Dzięki broni po dziadku z UPA, przechowywanej przez stryja Walery, Iwana, mieszkańcy są w stanie obronić się przed mafią. Biorąc broń do ręki, Iwan mówi, że nikt „od tamtych czasów” (tj. od czasów UPA) jej nie dotykał. Stwierdzenie to podkreśla pokojową naturę Ukraińców, którzy sięgają po broń tylko wtedy, gdy są do tego zmuszeni, tylko w obronie, nigdy jako agresorzy. Broń zostaje użyta tylko w celu zatrzymania napastników do momentu przyjazdu policji. Gdy tylko bandyci zostają oddani w ręce policji, Iwan ukrywa broń, przekonując stróżów prawa, że posiadali ją tylko Rosjanie. W tym oszustwie pomagają Iwanowi mieszkańcy wsi z sołtysem na czele. Podwójne standardy w interpretowaniu prawa usprawiedliwia się dobrymi zamiarami, które ma Iwan, ale Rosjanie – już nie.

Tymczasem ojciec Walery został uniewinniony, a to oznacza, że powrotowi Walery do Moskwy nic już nie stoi na przeszkodzie – oprócz Kseni. Walera postanowił wrócić do Moskwy i zabrać Ksenię ze sobą. Ona jednak nie chce opuszczać domu rodziców i po kłótni Walera postanawia wyjechać sam. Kiedy jest w drodze na dworzec, dogania go sąsiadka i krzyczy: „narobił, naobiecował i odjeżdża – prawdziwy rosyjski mężczyzna! Prawdziwy mężczyzna nigdy nie rezygnuje z miłości – wszyscy twoi krewni, Huculi, byli tacy, byli prawdziwymi mężczyznami. A czy ty jesteś Huculem, czy takim sobie przyjeźdnym z Moskwy – decyduj sam”. Po rozmowie z sąsiadką Walera pojmuje, że chce być Huculem i zostać w ojczyźnie razem z ukochaną. Aby udowodnić, że jego zamiary są poważne, Walera postanawia wdrapać się na skałę i zerwać kwiat szarotki – według legendy<sup>10</sup>, w którą wierzą wszyscy mieszkańcy, jest ona symbolem prawdziwej miłości i męstwa.

Zrywanie kwiatu to punkt kulminacyjny serialu. Walera próbuje wdrapać się na skałę, by w ten sposób udowodnić, że wybrał rodzinną ziemię ukraińską i Ksenię. Po pokonaniu

<sup>10</sup> Legenda o szarotce opowiada historię dwojga zakochanych, których serca nie mogły żyć jedno bez drugiego. Los jednak zrzucił inaczej – mieli rozstać się na zawsze. Myśl o nadchodzącej rozłące przerażała oboje. Uznali, że jedynym wyjściem, by pozostać razem na zawsze, jest śmierć. Młodzieniec i dziewczyna postanowili zginąć razem, rzucając się ze skały, by nie żyć jedno bez drugiego. Po ich śmierci skały pokryły się białymi jak śnieg kwiatami szarotki, na znak triumfalnego i bolesnego zwycięstwa miłości nad losem. Odtąd kwiat szarotki jest symbolem męstwa i wytrwałości. Tylko prawdziwie kochający mężczyzna jest w stanie zerwać kwiat, który rośnie na niedostępnych szczytach gór. Zob.: *Легенда про квітку едельвейс*, b.d.

łęku wysokości, udaje mu się przejść rytuał inicjacyjny: wewnętrzny Hucul zwycięża, Walerze udaje się zerwać kwiat. Po tym wydarzeniu ma świetne relacje z mieszkańcami wsi i zaczyna się uczyć ukraińskiego.

Spokojne życie nie trwa jednak długo, gdyż, uciekając przed nowymi problemami, do Bolszych Wujków przyjeżdża Dmitrij. Stale przechwala się swoim bogactwem i nie rozumie przywiązania syna do „dziury”. Zrozumiał, że Walera stanowczo postanowił zostać na stałe we wsi, Dmitrij wymyśla alternatywne rozwiązanie: „Jeśli syn nie chce wrócić do cywilizacji, cywilizacja musi przyjechać do niego”.

Rozejrzawszy się po okolicy, Dmitrij, prawdziwy rekin biznesu, postanawia otworzyć kurort narciarski Wujkowie i proponuje synowi kierownicze stanowisko. Ojciec uczy syna „robić interesy”. Dokładniej zaś: nie zwracać uwagi na zdanie miejscowych, stawiać swój zysk ponad interes społeczny, dawać łapówki, oszukiwać, a nawet organizować przewrót polityczny, jako że przewodniczący rady wiejskiej odmawia udzielenia zgody na rozbiórkę budynków we wsi pod budowę. Co ciekawe, miejscowi, potępiając zachowanie Dmitrija, stosują w walce z nim te same bezprawne metody, usprawiedliwiając je, niezmiennie, „dobrymi zamiarami”.

Dmitrij nie rozumie, dlaczego mieszkańcy wsi są przeciwni powstaniu kurortu i mówi, że „stara się wprowadzić cywilizację do tego zapomnianego przez Boga miejsca”. Relacje Walery z ojcem ochładzają się, gdyż ten bez szacunku odnosi się do Kseni, wchodzi tu w grę także seksistowskie uprzedzenia. „Jeszcze by tego brakowało, żeby jakaś dziewczyna przeszkodziła w budowie” – mówi Dmitrij do syna. Spór między Dmitrijem i mieszkańcami wsi kończy się w sądzie, gdzie Walera staje po stronie tych drugich i sprzeciwia się ojcu. Po przegranej sprawie Dmitrij przyznaje się do błędów oraz godzi się ze swoim „dobrym bratem” Iwanem. Serial kończy się w momencie, gdy Dmitrij zrozumiał, że związki rodzinne i prosta ludzka radość są ważniejsze od pieniędzy.

Serial pokazuje sytuację polityczną i społeczną w Ukrainie w miniaturze: na pierwszy plan wysuwa się konflikt Rosjanina i Ukraińca. Głównym tematem serialu jest zderzenie dwóch obrazów świata, walka światopoglądów – industrialnego, rozwiniętego, bogatego rosyjskiego miasta (Moskwy) i tradycyjnej, konserwatywnej, uduchowionej ukraińskiej wsi<sup>11</sup> (Bolszyje Wujki). Ukazana w serialu Ukraina jest tradycyjna (w szczególności pokazuje się ludowe zwyczaje, wierzenia, legendy, które często nie mają zresztą wiele wspólnego

<sup>11</sup> Obraz wiejskiej Ukrainy w serialu jest przesycony motywami arkadyjskimi, które z realiami wsi nie mają nic wspólnego.

z codziennym życiem w tym regionie), wiejska (miasto pokazuje się tylko w neutralnym lub negatywnym świetle, jako miejsce, gdzie można zarabiać, ale nie takie, gdzie Hucuł żyłby szczęśliwie), patriarchalna, heteroseksualna (mniejszości seksualne są niejednokrotnie dyskryminowane), ksenofobiczna („lepszy homoseksualista albo Murzyn od Moskala” – mówi Kseni jej ojciec) i demokratyczna (każdy problem we wsi rozstrzyga wiec).

Jako że „ukraińskość” nie została dotąd jasno zdefiniowana, producenci posłużyli się jej symbolicznymi reprezentacjami – w pierwszej kolejności są to tradycje, ludowe stroje i obrzędy, a więc te elementy, które mają cechować wieś, a nie miasto. Dla zwiększenia kontrastu jako przeciwagę dla ukraińskiej wsi pokazuje się nie wieś rosyjską, a Moskwę, która kojarzy się widzowi dodatkowo z Kremlm i aparatem rosyjskiej władzy (bo wieś mogłaby budzić raczej skojarzenia ze „zwykłymi ludźmi”).

Gdy pokazywana jest Ukraina, wiele uwagi poświęca się kulturze narodowej i lokalnej (na ścianach wiszą portrety ukraińskich działaczy kultury, dzieci w szkole uczą się wierszy poetów narodowych, mieszkańcy wsi śpiewają pieśni ludowe i kultywują ludowe tradycje itd.), Rosja pokazana jest natomiast poprzez obrazy miejsc pozbawionych wyrazistej tożsamości czy tradycji: centrów handlowych, klubów nocnych, miejsc rozrywki i biznesu. W porównaniu ze zglobalizowaną Moskwą ukraińska wieś sprawia wrażenie skansenu. W serialu kontrastuje się również ze sobą górskie pejzaże Karpat ukraińskich (jako coś prawdziwego, czystego, dobrego, bliskiego) i jaskrawo błyszczącą Moskwę-City (jako coś sztucznego, obcego, egoistycznego). Mimo że Rosjanie i ich mentalność odgrywają w serialu bardzo ważną rolę, nie ma w nim ani jednego Rosjanina-bohatera pozytywnego – wszyscy pozytywni bohaterowie to albo Ukraińcy, albo ludzie ukraińskiego pochodzenia. Obraz Ukrainy, który proponuje serial, to zamknięte, autentyczne, samodzielne państwo, w którym nie ma miejsca dla Rosjan. Wszyscy pokazani w serialu Rosjanie albo wyjechali do Rosji, albo – poznawszy lepiej swoje korzenie – wybrali „ukraińskość”. Początkowo wydaje się, że widzimy dialog kultur, później jednak okazuje się, że z Rosjaninem nikt – oprócz Kseni – nie chce się przyjaźnić.

W *Ostatnim Moskalu* chodzi zatem nie o porozumienie czy dialog dwóch narodów, ale o powrót do ojczyzny Ukraińców, „którzy zeszli na złą drogę”, lecz w finale serialu „zrozumieli swój błąd”. Widzom proponuje się zapoznanie z nowym mitem, który otwiera przed nimi wachlarz pożądanych zachowań i interpretacji rzeczywistości. Utożsamiając się z bohaterami, mogą powiedzieć: „jestem Ukraińcem” oraz „nie jestem Rosjaninem”.

Mimo że serial prezentuje tylko mieszkańców „najbardziej ukraińskiej” Ukrainy Zachodniej, w *Ostatnim Moskalu* znalazło się miejsce dla pokazania Ukraińców każdego typu. W dalszej części artykułu postaci serialu zostaną przeanalizowane w kontekście trzech przedstawionych wcześniej modeli tożsamości.

## Bohaterowie serialu a trzy modele tożsamości

Tożsamość konserwatywną reprezentuje większość mieszkańców wsi ze stryjem Iwanem na czele. Iwan to prawdziwy Ukrainiec, Hucuł, dobry gospodarz, który ciężko pracuje, zna i kocha swoją ziemię, strzeże jej przed Obcymi. Właśnie on przegania ze wsi „rosyjskich bandytów”. Choć Iwan nie jest złym człowiekiem, gotowy jest zastosować brutalne środki, by przepędzić ze wsi Obcego – niejednokrotnie, gdy starał się pozbyć Walery, posługiwał się metodami, które groziły młodemu człowiekowi utratą zdrowia i życia. Iwan jest z zawodu stolarzem, szanuje pracę fizyczną. Bez wątpienia uważa honor i dumę za wartości większe od bogactwa.

Iwan sam jest panem własnego życia – „może niebogatego, ale uczciwego”. Uważa, że „praca na cudzym” jest poniżeniem. Zakochuje się w emigrantce ekonomicznej, jednak zrywa zaręczyny, gdy tylko dowiaduje się, że planuje ona zabrać go ze sobą za granicę: „Opuścić ojczystą wieś! Pojechać do Włoch, zostać niewolnikiem – po co mi takie życie?!” – pyta Iwan. Za poniżenie uważa również płacenie komuś za pracę, którą mógłby wykonać sam. Do przedsiębiorczości jest uprzedzony, uważa, że brak w niej ludzkiego podejścia. Ma konserwatywne poglądy, jest przeciwny zmianom (był przeciwny rozbiórce starego, nikomu niepotrzebnego budynku, mówiąc: „niszczycie naszą wieś! Nasze tradycje!”). Iwan stale ubiera się w strój ludowy lub jego elementy, czci tradycje, wierzenia, przekazy.

Iwan reprezentuje życie wyobrażone, wiejskie, spokojne, uporządkowane, z daleka od miasta – przemysłowego, współczesnego, różnorodnego. Wspólnotę i przynależność do większej zbiorowości ceni bardziej niż indywidualność. Bardzo boi się tego, że mieszkańcy wsi pomyślą, iż nie jest prawdziwym Hucułem i pełnowartościowym członkiem wspólnoty, gdy okazuje się, że kiepsko się orientuje w ojczystym lesie karpackim. Pilnie to ukrywa, by nie stracić dobrej reputacji. Konserwatywna tożsamość zawsze zakłada nadrzędność duchowego nad materialnym, a jej przedstawiciele – w tym również Iwan – nierzadko łamią prawo dla wyższych celów, usprawiedliwiając w ten sposób swoje decyzje.

Opisując bohaterów serialu poprzez odniesienie do typologii Jewhenii Bilczenko, za przedstawicieli tożsamości modernistycznej można uznać Walerę i Dmitrija, którzy, tak samo jako mieszkańcy Ukrainy Wschodniej, całe świadome życie spędzili w Rosji i uważają się za Rosjan. Ich tożsamość rozpatruję, opierając się na tej części serialu, w której są oni jeszcze „w okresie rosyjskim”, gdyż w finale zostają „zukrainizowani”. Dmitrij i Walera to całkowite przeciwieństwo Iwana. Są nowocześni, zamożni, otwarci na zmiany, gotowi je przeprowadzać. W biznesie wykazują się kreatywnością i pomysłowością. Brak im jednak „duchowości”: nie dostrzegają wartości tradycji ani natury. W sprawach związanych z gospodarstwem są bezradni. Wolą zarabiać pracą umysłową, płacąc innym za pracę fizyczną, którą uważają za nudną. Deklarują, że to, co materialne, jest ważniejsze od tego, co duchowe. Są przedstawicielami kultury miejskiej i bardziej niezależni od opinii publicznej. Prowadzą dynamiczne i różnorodne życie. Posługują się nowoczesnymi technologiami: to nowatorzy, inwestorzy, kapitaliści, zwolennicy uprzemysłowienia. Mało interesują ich problemy społeczne. Są indywidualistami, którzy łamią prawo w imię biznesu i własnej wygody.

Walera i Dmitrij nie reprezentują mieszkańców Ukrainy Wschodniej, a jedynie uwiadamiają, że Rosja jest im bliska. Podstawowe podobieństwo między tymi postaciami a ludźmi mieszkającymi na wschodzie Ukrainy zawiera się w ich sceptycznym stosunku do „ukraińkości”.

Wreszcie tożsamość najrzadsza – liberalna, której przedstawicielką jest Ksenia. To dziewczyna odcytana, chętnie poszerzająca swoją wiedzę, świadomie wybierająca kulturę ukraińską, lecz nie ograniczająca się do niej. Charakteryzuje ją przywiązanie do ziemi i tradycji, a równocześnie – zainteresowanie Innym i otwartość na niego („Przecież nie zamierzasz spędzić reszty życia w tej dziurze?” – pyta ją Walera. „Ale ja się w tej dziurze urodziłam” – odpowiada Ksenia). Bohaterka chętnie słucha muzyki rosyjskiej, z którą zapoznaje ją Walera.

Ksenia jest młoda, energiczna, tolerancyjna, otwarta, uprzejma, wykształcona. Rozmawia z Walerą po rosyjsku, chociaż ten rozumie język ukraiński. Uczy go też swojego ojczystego języka. Szanuje pracę fizyczną, ale nie lekceważy umysłowej – pracuje jako nauczycielka. Jest dumna, uczciwa, ma feministyczne poglądy. Nie jest tak radykalnie krytyczna wobec biznesu, jak mieszkańcy wsi, ale uważa, że biznes także powinien mieć swoje granice. „Wynajmować pokoje przyjezdnym? W Moskwie to biznes, tutaj – obraza” – mówi. Ksenia, jak przystało na bohaterkę „środka”, znajduje się między dwiema tożsamościami, z każdą z nich ma dobre relacje, ale w większym stopniu skłania się ku tożsamości konserwatywnej. Uczyła się w mieście, ale po ukończeniu studiów wróciła na wieś, choć nie ma nic przeciwko miastu.

## Jak żyć, czyli pozdrowienia od ideologii

Odłożywszy na bok komizm i warstwę rozrywkową serialu, otrzymujemy scenariusz tożsamości dla Ukrainy Wschodniej, który ma oczyścić „ukraińskość” z „rosyjskości”. Rosjanin Walera, etniczny Ukrainiec, całe życie spędził w Moskwie, wychowywał się w duchu wartości rosyjskich, ale w kryzysowej sytuacji musiał opuścić kraj, który uważał za ojczyznę. Przebywał na Ukrainie najpierw z przymusu, potem coraz bardziej z wyboru – powoli utożsamiając się z „właściwą” mu kulturą – i wreszcie, pod koniec, z radością. Wybiera wszak Ukrainę dobrowolnie i świadomie, uznając prymat duchowości nad materializmem. A ponadto jest młody: można go jeszcze zmienić. Globalizacja i „rosyjskość” zepsuły Walerę, mimo to Ukraina przyjęła go i „oczyściła”. Walera i jego ojciec rezygnują z pieniędzy i prowadzenia biznesu w imię prostych radości, takich jak praca fizyczna, życie we wspólnocie, natura, miłość. Wszystko to daje im ziemia ukraińska.

Walery i Dmitrij reprezentują więc w serialu Rosję, a mieszkańcy Bolszych Wujków – Ukrainę. Przytoczone wyżej zabiegi fabularne służą konfrontacji widza z następującym przekazem. Ukraina Wschodnia, która dotąd związana była z *russkim mirem* i jego wartościami, ale jest jeszcze młoda, z powodu kryzysowej sytuacji (Majdan i jego następstwa) musi „opuścić” Rosję, aby „zamieszkać” na Ukrainie (tj. przyjąć ukraińską tożsamość). Początkowo żyje tam pod przymusem (środek nacisku to ukraińskie prawodawstwo: dekomunizacja, reforma systemu oświaty, kwoty dotyczące języka przekazu medialnego<sup>12</sup> itd.), ale z czasem coraz bardziej świadomie (poznając swoje korzenie, zaznajamiając się ze swoją „prawdziwą” kulturą) i wreszcie – z radością i w pełni świadomie wybiera Ukrainę.

Obecnie Ukraina Wschodnia znajduje się na etapie z początku historii Walerego, ale serial przewiduje dla Ukraińców *happy end* w postaci całkowitej integracji wschodu – tyle tylko że w prawdziwym życiu Ukraina nie oferuje wschodowi żadnej Kseni, która mogłaby się stać jego przewodniczką. Tym samym producenci serialu obiecują mieszkańcom ukraińskiego wschodu „wybaczenie” minionych grzechów przeciwko „ukraińkości”. W serialu nie ma znaczenia, że Walerę wychowała Rosja i że wyznawał on jej wartości. W finale Ukraińcy zaakceptowali go całkowicie, nie potępiając jego przeszłości i nie przypominając mu o niej, po prostu ciesząc się, że on i jego ojciec przeszli na właściwą stronę. Serial pokazuje, że dla Ukrainy ważna jest tylko wspólna przyszłość.

<sup>12</sup> Na mocy Ustawy nr 2054-VIII z 23.05.2017 audycje i filmy w języku ukraińskim muszą stanowić przynajmniej 75% całej oferty programów i filmów między godziną 7 a 18, a także między 18 a 22. Zob. Закон України „Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації”, 2017.

Mimo to zbudowany w ten sposób scenariusz serialu mitologizuje Ukrainę jako państwo „dla prawdziwych Ukraińców”. Wyraźnie widać, że w nowej Ukrainie nie ma miejsca dla reprezentantów tożsamości modernistycznej (zostaną ludzie, ale po przemianie), podobnie jak nie ma go dla Rosjan. Gdyby Dmitrij i Walera nie „wrócili do korzeni”, ludzie po prostu przepędziliby ich ze wsi. Skonstruowany w serialu obraz Ukraińca nie jest uniwersalny dla wszystkich mieszkańców kraju. Dla tych ze wschodu stanowi po prostu ultimatum. Interpelowany widzowi obraz Ukraińca nie ma w sobie żadnych dwuznaczności, jest monolitem. Nie ma w nim miejsca na „niepasującą”, „niechcianą” rosyjskość. Ci, którzy do niej należą, albo dostosują się do oczekiwań – wtedy wybaczy się im winy, albo pokaże się im drzwi. „Walizka – dworzec – Rosja” – to właśnie proponowano Walerze, zanim stał się „prawdziwym” Hucułem.

Interesująca jest również mitologizacja kształtująca „ukraińskość” i „rosyjskość” przez przedstawianą w *Ostatnim Moskalu* opozycję między bogactwem materialnym a duchowym. W Bolszych Wujkach płacenie komuś za pracę, którą mogłoby się wykonać samemu, uważa się za poniżenie – najmowanie pracowników fizycznych jest więc traktowane jako czyn niemoralny. Negatywny stosunek do korzystania z pracy najemnej wynika w równej mierze ze złej sytuacji ekonomicznej, jak i z dawnych radzieckich przyzwyczajęń – w ZSRR takie zachowanie piętnowano jako postawę burżuazyjną. Dziś takie postawienie sprawy interpretuje się przez pryzmat ekonomii, a finansowy niedostatek – moralności.

Twórcy serialu podmieniają te pojęcia i stawiają znak równości między byciem biednym a posiadaniem sumienia i kręgosłupa moralnego. Z kolei bogactwo automatycznie oznacza duchową pustkę, brak poszanowania dla zasad moralnych, wręcz deprawację. „Nie ma wiary w Federacji Rosyjskiej, jest tylko biznes” – mówi jeden z chłopców ze wsi. „Rosyjskość” to w omawianym serialu niemoralność – wszak Dymitr gotów był zburzyć wioskę (coś żywego, z duszą), by wznieść nowe budynki, a więc dla pieniędzy. „Życ należy nawet i biednie, ale uczciwie” – mówi stryj Iwan.

Bogactwo przedstawia się jako równoznaczne z bezduszością („po trupach do celu”), podczas gdy bieda to godność i bycie porządnym człowiekiem (jak we wspomnianym już cytacie: „U nas we wsi mieliby wynajmować kwatery? Tylko u was w Moskwie się tak robi”). Problem polega na tym, że we wsi i tak nikt nie mógłby wynajmować kwater, gdyż Bolszyje Wujki są położone w odosobnionym miejscu. Jest więc praktycznie nierealne, by mógł tam trafić turysta. Niekorzystanie z tej formy zarobkowania tłumaczy się względami moralnymi, a nie brakiem potencjału turystycznego.

Społeczne i ekonomiczne uwarunkowania biedy czy bezrobocia nie mają w serialu symbolicznych przedstawień, nie zaznaczają się w fabule czy rozmowach bohaterów – pozostają więc niewidoczne również dla widza. Uczciwość i moralność to ideologiczne maski wyjaśnienia powodów bezrobocia. Jest to „cnota uczyniona z konieczności” (Bourdieu, 2005, s. 458) – podmiot dokonujący wyborów w zakresie tego, co mu dostępne, jest przekonany, że wybiera według swoich indywidualnych przekonań i potwierdza w ten sposób własną wolność, w istocie reprodukując zastany porządek społeczny.

Za pomocą takiej podmiany serial proponuje Ukraińcowi normalizujące podejście do biedy. Proces ten ujawnia się w stwierdzeniu: „za to my mamy dusze”. Przyjemniej jest dobrowolnie ponosić ofiarę niż myśleć, że w kraju nie rozwinęła się turystyka z powodu złej sytuacji gospodarczej i korupcji. Człowiek woli uznawać, że sam dokonał wyboru, poświęcił perspektywę sukcesu i dostatku, by pozostać człowiekiem. W ten sposób Ukrainiec przyjmuje, że jest uczciwy, bo jest biedny. Ale nie dlatego, że ma ograniczone możliwości rozwoju zawodowego, a dlatego, że jest uczciwy, a uczciwi nie bywają bogaci. Takie podejście demonizuje człowieka zamożnego, oskarżając go o złodziejstwo, egoizm i hipokryzję. W rezultacie zamożni Rosjanie w serialu są ludźmi niemoralnymi. Porównany z nieludzkim biznesmenem Ukrainiec tym bardziej może być dumny ze swojego ubóstwa – wszak człowiek musi szanować samego siebie.

Pomimo tych rozbieżnych aspiracji zarówno Ukrainiec – przedstawiony jako szlachetny – jak i Rosjanin – ukazany jako dążący do wygod – posługują się tymi samymi metodami. W całym serialu zarówno Ukraińcy, jak i Rosjanie niejednokrotnie zachowują się nieetycznie i łamią prawo: dają łapówki, knują intrygi, oszukują, używają siły itd. Oceny tych działań są jednak formułowane zgodnie z podwójnymi standardami. Bezprawie w wykonaniu Rosjan jest potępiane, gdyż jego celem jest zysk (stary dom ma zostać rozebrany, by można było budować kurort). Bezprawie Ukraińców natomiast tłumaczy się, sugerując, że nie mieli wyboru, a poza tym przyświecały im szlachetne cele (np. ratowanie wsi i jej tradycji).

Łamanie prawa z przesłanek ideowych – to stale powtarzający się refren w ukraińskim dyskursie medialnym. W *Ostatnim Moskalu* widzimy siłowe zajęcie budynku rady wiejskiej, nielegalne posiadanie broni i posługiwanie się nią. Znaczące jest, że we wszystkich tych przypadkach naruszenie prawa pozostaje bezkarne, nie jest potępiane przez społeczność, ani karane przez władze – w *Ostatnim Moskalu* aresztuje się wyłącznie Rosjan. W ten sposób serial staje się środkiem wytwarzania i naturalizacji mitycznego sensu-pojęcia „szlachetnego przestępstwa”. Sugeruje się jego „zasadność”, „konieczność” i bezkarność sprawcy,

рównocześnie usprawiedliwiając bezprawne działania „szlachetnymi pobudkami”. Serial przygotowuje w ten sposób społeczeństwo do bezkrytycznego akceptowania przestępstw, których dopuszczają się „uczciwi ludzie” w słusznej sprawie dla dobra Ukrainy. *Ostatni Moskal* jest jednym z przykładów reakcji kultury popularnej na kryzys tożsamościowy Ukraińców w zaistniałej sytuacji politycznej. W serialu została dokonana próba zjednoczenia bohaterów reprezentujących poszczególne tożsamości, sprecyzowania cech ukraińskości i rosyjskości oraz ich konfrontacji ze sobą.

## Bibliografia

- Althusser, L. (2017). Ideologie i aparaty ideologiczne państwa: Wskazówki do badań (A. Staroń, Tłum.). *Nowa Krytyka*. [http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki\\_on-line/?id=888](http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888)
- Barthes, R. (2000). *Mitologie* (A. Dziadek, Tłum.). Wydawnictwo KR.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądowniczej* (P. Biłos, Tłum.). Scholar.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.
- Rusakov, S. (2017). The Ukrainian dimension of mass culture: Philosophy and culture studies analysis. *Studia Warmińskie*, 54, 118–129. <https://doi.org/10.31648/sw.44>
- Більченко, Є. (2016). „Ур-фашизм” у ситуації після постмодерну: Український та російський контекст. *Схід*, 2016(1), 45–53. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2016.1\(141\).64302](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2016.1(141).64302)
- Долженкова, І. (2015). Останній москаль: За законами жанру. <https://tsn.ua/blogi/themes/cinema/ostanniy-moskal-za-zakonami-zhanru-422962.html>
- Закон України „Про внесення змін до деяких законів України щодо захисту інформаційного телерадіопростору України” (Відомості Верховної Ради (ВВР), 2015, № 18, ст. 131). (2015). Верховна Рада України. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/159-19>
- Закон України „Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації” (Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017, № 26, ст. 298). (2017). Верховна Рада України. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19>
- Легенда про квітку едельвейс. (b.d.). <http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/legends.edelweiss/>
- Лукина, А. (2004). Технологии производства и утверждения национальной идентичности. SciBook. <https://scibook.net/istoriya-etnosotsiologiya/tehnologii-proizvodstva-utverjdeniya-37222.html>
- Становище української мови в Україні у 2016 році. (b.d.). [dobrovol.org/files/2016/Stan-movy-povnyj-08112016.doc](http://dobrovol.org/files/2016/Stan-movy-povnyj-08112016.doc)
- Хруль, Е. (2015). Образ українця і росіянина в українському кінематографі за серіалом *Останній москаль*. *Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie*, 2015(4), 152–161. <https://doi.org/10.17951/zcm.2015.0.152>

## Bibliography (transliteration)

- Althusser, L. (2017). Ideologie i aparaty ideologiczne państwa: Wskazówki do badań (A. Staroń, Trans.). *Nowa Krytyka*. [http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki\\_on-line/?id=888](http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888)
- Barthes, R. (2000). *Mitologie* (A. Dziadek, Trans.). Wydawnictwo KR.
- Bil'chenko, I. (2016). „Ur-fashyzm” u sytuatsii pislia postmodernu: Ukraïns'kyï ta rosiï's'kyï kontekst. *Skhid*, 2016(1), 45–53. [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2016.1\(141\).64302](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2016.1(141).64302)
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądzenia* (P. Biłos, Trans.). Scholar.
- Dolzhenkova, I. (2015). Ostanniï moskal': *Za zakonamy zhanru*. <https://tsn.ua/blogi/themes/cinema/ostanniy-moskal-za-zakonami-zhanru-422962.html>
- Khrul', E. (2015). Obraz ukraïntsia i rosiianyna v ukraïns'komu kinematohrafi za serialom *Ostanniï moskal'*. *Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie*, 2015(4), 152–161. <https://doi.org/10.17951/zcm.2015.0.152>
- Lehenda pro kvitku edel'veiș*. (n.d.). <http://www.kosivart.com/index.cfm/fuseaction/legends.edelweiss/>
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.
- Lukina, A. (2004). *Tekhnologii proizvodstva i utverzhdeniia natsional'noi identichnosti*. SciBook. <https://scibook.net/istoriya-etnosotsiologiya/tehnologii-proizvodstva-utverzdeniia-37222.html>
- Rusakow, S. (2017). The Ukrainian dimension of mass culture: Philosophy and culture studies analysis. *Studia Warmińskie*, 54, 118–129. <https://doi.org/10.31648/sw.44>
- Stanovyshche ukraïns'koi movy v Ukraïni u 2016 rotsi*. (n.d.). [dobrovol.org/files/2016/Stan-movy-povnyj-08112016.doc](http://dobrovol.org/files/2016/Stan-movy-povnyj-08112016.doc)
- Zakon Ukraïny „Pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukraïny shchodo movy audiovizual'nykh (elektronnykh) zasobiv masovoï informatsii” (Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR), 2017, № 26, st. 298)*. (2017). Verkhovna Rada Ukraïny. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19>
- Zakon Ukraïny „Pro vnesennia zmin do deiakykh zakoniv Ukraïny shchodo zakhystu informatsiïnoho teleradioprostoru Ukraïny” (Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR), 2015, № 18, st. 131)*. (2015). Verkhovna Rada Ukraïny. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/159-19>

## Greetings from Ideology: The Construction of a New Ukrainian Identity on the Example of *The Last Muscovite* TV series

Following the Revolution of Dignity, Ukrainian identity found itself in a crisis – between the abandoned Sovietness and the new Ukrainianess. This paper looks at the worldview apparent in the mass media and the attendant solutions to overcome the identity crisis as presented to Ukrainians today. On the example of the TV series entitled *The Last Muscovite* (*Ostatniï Moskal'*), the study seeks to explain how the ideological discourse defines individuals representing particular identities (conservative: characteristic of Western and increasingly also Central Ukraine, modernist: typical of Eastern Ukraine, and liberal: most often represented

by the central part of the country) and what strategies it offers in terms of mutual perception and relations between these identities.

**Keywords:**

media; discourse; ideology; Ukrainianness; Russianness; identity; myth

## Pozdrowienia od ideologii. Konstrukcja nowej ukraińskiej tożsamości na przykładzie serialu *Ostatni Moskal*

Po Rewolucji Godności ukraińska tożsamość znalazła się w sytuacji kryzysowej – w położeniu przejściowym między porzuconą już „sowieckością” a nową „ukraińskością”. W niniejszym artykule przedstawiam obraz świata, jaki wyłania się z tekstów medialnych, oraz proponowane przez nie sposoby wyjścia z kryzysu tożsamościowego. Na przykładzie serialu *Ostatni Moskal* dokonuję próby wyjaśnienia, jak w dyskursie tym definiuje się osoby reprezentujące poszczególne tożsamości (konserwatywną – specyficzną dla zachodniej Ukrainy, a także częściowo centralnej, modernistyczną – dla wschodniej Ukrainy oraz liberalną – dla centralnej części kraju) i jakie proponuje się strategie w zakresie wzajemnego postrzegania i budowania relacji między tożsamościami.

**Słowa kluczowe:**

media; dyskurs; ideologia; ukraińskość; rosyjskość; tożsamość; mit

**Citation:**

Boichenko, N. (2020). Pozdrowienia od ideologii: Konstrukcja nowej ukraińskiej tożsamości na przykładzie serialu *Ostatni Moskal*. *Adeptus*, 2020(15), Article 2134. <https://doi.org/10.11649/a.2134>

**Publication History:**

Received: 2019-10-01; Accepted: 2020-05-25; Published: 2020-06-30