

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki

EMANCYPACJA KOBIET W MUZYCZNO-ARTYSTYCZNYM ŚRODOWISKU GALICJI (NA PRZYKŁADZIE TEODOZJI PAPARY I SALOMEI KRUSZELNICKIEJ)

Zjawisko emancypacji kobiet w Galicji w okresie od XIX do początku XX wieku nie zostało jeszcze należycie zbadane i ocenione, więc w związku z tym w obecnej sytuacji społeczno-kulturowej często traktujemy pozycję „płci pięknej” w przeszłości, zwłaszcza w strefie literacko-artystycznej, bez należytego uwzględnienia kontekstu społeczno-historycznego lub w ogóle pomijając ich sytuację życiową i skupiając się wyłącznie na ich dorobku, lub odwrotnie, z niejakim pobłażaniem odnosząc się do „kobiecej twórczości” jako mniej wartościowej pod względem intelektualnym i odkrywczym. I jedno, i drugie podejście wydaje się wysoce niesłuszne, więc w niniejszym artykule pozwolę sobie przedstawić dwa istotnie kontrastujące między sobą obrazy galicyjskich „emancypantek” różnych pokoleń, narodowości i poziomu przygotowania muzycznego.

Jako pierwszą chciałabym przedstawić Polkę Teodozję Paparę (1797–1873), która zajmowała się muzyką, literaturą, historią, filozofią, tj. reprezentuje obraz postępowej kobiety połowy XIX wieku wywodzącej się ze środowiska szlachty małomiasteczkowej.

Następny przykład to obraz emancypowanej artystki profesjonalnej, ukraińskiej śpiewaczki Salomei Kruszelnickiej (herbu Sas, 1872–1952), uczennicy sławnego profesora śpiewu Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, Walerego Wysockiego. Zasłużyła się zarówno dla kultury ojczystej, jak i dla kultury polskiej, tworząc na scenie Opery Warszawskiej szereg świetnych postaci oper moniuszkowskich: Halkę, Hannę (*Straszny dwór*), Hrabinę, oraz innych kompozytorów polskich. Z punktu widzenia wyemancypowanych artystek przełomu XIX i XX wieku Salomea Kruszelnicka reprezentuje swoisty „idealny model” kobiety, która jest świadoma swoich możliwości, ma poczucie godności i uparczywie szukając swego miejsca w świecie, potrafi je zdobyć.

Przed wszystkim warto krótko przedstawić kontekst społeczno-historyczny emancypacji jako ogólnej tendencji cywilizacji europejskiej XIX i XX

wieku, jak też predyspozycje historyczne i jego szczególną wersję w społeczeństwie galicyjskim.

Początek walki o prawa kobiet wiąże się zasadniczo z wielką rewolucją francuską 1789 roku i już w następnym stuleciu – z ruchem o prawa kobiet w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Wiadomo, że ich głównym celem było zapewnienie równych praw z mężczyznami we wszystkich dziedzinach życia publicznego, a szerzej – zmiana sposobu życia, która zapewniłaby im swobodę w wyborze profesji i niezależność od mężczyzn w podejmowaniu decyzji osobistych. Niestety zbyt rzadko jednak zwraca się uwagę na specyfikę procesów emancypacji w różnych krajach, choć często jest to kluczowa koncepcja kształtowania się pozycji kobiety w tym lub innym środowisku.

Emancypacja w Galicji jako szczególna pozycja kobiet w społeczeństwie ma jednak dość dawne korzenie i dotyczy zarówno Polek, jak i Ukrainek. Tutaj w wyniku szeregu okoliczności zapanowały nieco swobodniejsze, bardziej sprzyjające warunki kulturowego rozwoju kobiet, a i zabór austriacki nie był tak bezwzględnie ostry wobec edukacji płci pięknej, jak zabór pruski czy rosyjski. Historia kraju zachowała pamięć o czynnym udziale kobiet w wydarzeniach społecznych, kulturowych, w tym również muzycznych. Już na przełomie XVIII i XIX wieku, a zwłaszcza w dziesięcioleciach poprzedzających Wiosnę Ludów, intensywnie organizowano koncerty, w których uczestniczyli przede wszystkim arystokraci, a repertuar dowodzi, iż mieli dość wysokie aspiracje artystyczne. Jako przykład takiego wystąpienia publicznego z czynnym udziałem wielu „pań muzykujących” arystokratycznego pochodzenia na wzmiankę zasługuje koncert z 1838 roku opisany w czasopiśmie niemieckim „Mnemosyne”:

Wieczór „Przyjaciół muzyki” odbył się 26 kwietnia. Program obejmował uwerturę *Leonora* [bez wskazania numeru – przyp. L.K.K.] L. van Beethovena, uwerturę do opery *Olimpia* H. Spontiniego oraz *Grand pot-pourri* C. Czernego w transkrypcji na cztery fortepiany w wykonaniu hrabiny Emilii Baworowskiej, urodzonej Lewickiej – hrabiny Melanii Lewickiej, Pani von Kownackiej, urodzonej hrabiny Chołoniewskiej oraz Alfreda von Chanowicz. Arię z opery J. Meyerbeera *Robert Diabeł* odśpiewała Josephina von Boznańska, zaś Duet z opery *Montecci i Capuletti* V. Belliniego wysłuchano w wykonaniu Heleny von Turkul, urodzonej hrabiny von Polityło i Adeli Schiller von Schillendorf, o czym z dumą donoszono w recenzji pt. *Theater und geselliges Leben (Teatr a życie towarzyskie)*, która ukazała się już 2 dni po koncercie¹.

Recenzja ta dobitnie potwierdza, iż kobiety w życiu muzycznym Lwowa odgrywały bardzo ważną rolę. Chociaż była to najczęściej działalność charytatywna, amatorska, niepretendująca do jakichkolwiek poważnych osiągnięć, to stała się tym fundamentem, na którym powoli wzrastała nowa generacja postępowych kobiet przygotowujących grunt dla rozwoju wybitnych, konkurujących z mężczyznami działaczek politycznych, naukowców i artystek.

¹ „Mnemosyne” 1838, nr 33 (28 IV).

W polskim arystokratycznym środowisku – jeszcze w czasie rozbiorów – taką osobą była kasztelanowa Katarzyna Kossakowska, której zachowanie cechowało się niezależnością wypowiedzania zdań, jakie emancypantki wywalczą tylko o studencie później.

Pani kasztelanowa nie darowała nikomu, ani królowi, ani dostojnikom Kościoła, ani przyjaciołom swym i krewnym. Nie bała się nawet obcych głów ukoronowanych, prawiała śmiało słowa cesarzowej Marji Teresie i Józefowi II, żartowała dotkliwie z gubernatorów galicyjskich, przycinała złośliwie Pergenowi, Hadikowi, Auerspergowi, nie mówiąc już o niższych urzędnikach niemieckich, którym dokuczała dowcipem swym w najdotkliwszy i najbezwzględniejszy sposób².

Ale i inne panie ze środowiska szlacheckiego nie ustępowały pod względem dobrego wykształcenia, wysokiego poziomu inteligencji i zdolności literacko-artystycznych:

Z wybitniejszych i znanych nazwisk trzeba wskazać jeszcze panią Szeptycką, kasztelanową przemyską, którą zwano Sevigne galicyjską, z racji jej wykształcenia. Oraz panią Lubomirską, o której mówiono, że jej umysł wzbudził podziw samego Marmontela. Pani wojewodzina Jabłonowska toczyła dysputy teologiczne po łacinie, natomiast pani kasztelanowa Kuropatnicka zwana była drugą Drużbacką [słynna poetka doby baroku – przyp. L.K.K.]³.

Jednak na ogół, jak świadczą współczesne badania, sytuacja kobiety w Polsce prawie do końca XIX wieku stwarzała niewiele możliwości dla jej intelektualnego i twórczego rozwoju. Jeżeli nawet podejmowała się jakiegokolwiek działalności artystycznej, naukowej lub twórczej, najczęściej czyniła to wbrew okolicznościom i przekonaniom o misji kobiety.

Nikt nie dostrzegał potrzeby zwrócenia większej uwagi na problemy i aspiracje ówczesnych kobiet, czyniąc z nich swego rodzaju marionetki w rękach mężów, poruszających się w rytm wygrywanej przez nich muzyki. Gdyż to mąż, jako reżyser w tym teatrze, opracowywał kompletny scenariusz, przydzielając swojej żonie jedynie określoną rolę do odegrania, zazwyczaj drugoplanową, tak by nie przesłaniać blasku własnej osoby⁴.

Tym nie mniej Polki, jak i Ukrainki, i to należące do różnych warstw społecznych, nie tylko arystokratki, namiętnie pasjonowały się działalnością polityczną, literaturą, sztuką, w tym również muzyczną, na co mamy setki przykładów.

Właśnie na tle rozwoju amatorskich działań kobiet wyłaniają się niektóre bardziej wyraźne postacie wykształconych wszechstronnie kobiet, które próbują swoich sił również w kompozycji. W dobie romantycznej dotrzymują kroku nowszemu prądowi estetycznemu, a równocześnie reprezentują ten krąg postępowego

² W. Łoziński, *Salon i kobieta. Z estetyki i dziejów życia towarzyskiego*, Lwów 1921, s. 128.

³ R. Niezgoda, *Życie towarzyskie we Lwowie pod koniec XVIII wieku. Sytuacja polityczna i społeczna we Lwowie*, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Kultura_enter_7/2009 [25.10.2017].

⁴ J. Sygula, *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historyczne 2009, z. 136, s. 73.

społeczeństwa, w którym pojawiały się nowe śmielsze idee i co najważniejsze – umacniała się w okresie zaborów własna świadomość narodowa⁵.

Działalność tych postępowych kobiet odbierana była ówczas w całkiem odmienny sposób: czasem była bardziej doceniana, czasem wykpiwana, lecz przeważnie przynajmniej zwracała na siebie uwagę. Z upływem czasu poszła w niepamięć, przesłonięta blaskiem wybitnych artystek, pisarek i poetek, które już nie pozostawiały wątpliwości co do zdolności kobiet, aby wznieść się na wyżyny duchowe i intelektualne. Również spuścizna tych poprzedniczek, działających przed „wielkimi i sławnymi”, przeznaczona przede wszystkim dla „użycia tutaj i teraz”, nie pretendowała do uzyskania znaczenia uniwersalnego, do rangi posłannictwa dla potomnych. Nie znaczy to jednak, że spuścizna ta ma pójść całkowicie w niepamięć. Jako fakt historyczny powinna zaistnieć w badaniach kulturoznawczych i socjologicznych dążących do nakreślenia zasad życia społeczno-kulturowego i rekonstrukcji całej atmosfery duchowej panującej w tym lub innym środowisku i pomóc w ustaleniu roli kobiety postępowej w owych czasach.

Teodozja Papara pochodziła z polskiej szlachty galicyjskiej. Urodziła się w rodzinnym gnieździe w pobliżu Lwowa. W tym mieście również spędziła całe swoje życie. Przeszła długą drogę życiową – przyszła na świat w 1797 roku, zmarła w 1873 roku. Wbrew ogólnym przekonaniom moralno-społecznym nie ograniczała się już tylko do obowiązków domowych, natomiast okazywała zainteresowanie różnymi zajęciami, zaczynając od muzyki i komponowania, literatury pięknej, kończąc na rozważaniach na temat psychologii, filozofii tudzież badaniu historii rodu Paparów. Jej spuścizna, aczkolwiek ze współczesnego punktu widzenia naiwna, górnolotna i egzaltowana, oddaje sposób ujęcia rzeczywistości, nastroje i upodobania panujące wówczas w środowisku postępowych kobiet polskich.

O jej życiu i twórczości wiadomo bardzo niewiele. Maja Trochimczyk, autorka obszernego opracowania o polskich kobietach-kompozytorkach pt. *Od Pani Szymanowskiej do Pana Poldowskiego*⁶, podając krótkie wiadomości o Teodozji Paparze wśród listy 50 polskich kompozytorek, wylicza jej 40 utworów na fortepian, z tańcami salonowymi, fantazjami i marszem żałobnym łącznie⁷. Zauważa, że sama komentowała w formie poezji lub prozy swoje utwory muzyczne, a jako

⁵ Wcale nieprzypadkowo jedną z pierwszych uczelni Lwowa, w której nauka prowadzona była w języku polskim – na długo przed autonomią 1867, bo w 1860 r.! – było Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Karola Mikulego. Jeżeli spojrzymy na listę jego uczniów, na której uczennice płci żeńskiej zajmują prawie połowę, to rola postępowych „muzykujących pań lwowskich” w procesach narodowościowych staje się zrozumiała.

⁶ Poldowski – pseudonim córki Henryka Wieniawskiego Ireny, również zajmującej się kompozycją.

⁷ M. Trochimczyk, *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers* [w:] *A Romantic Century in Polish Music*. Studies edited by M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–47.

ciekawostkę dodaje, że skonstruowała ona klawiaturę dla „ćwiczeń bezdźwięcznych”⁸. Datę jej śmierci znalazłam w innym źródle encyklopedycznym⁹. Jedyna obszerniejsza publikacja o Teodozji Paparze pojawiła się w 1937 roku w czasopiśmie „Tęcza”, autorstwa Stanisława Wasylewskiego¹⁰, który łączy Paparę z inną muzykującą panią, Józefiną Kurczyńską, o której istotnie nie zachowała się już żadna inna wzmianka.

Mając do dyspozycji tak skromne źródła, nie miałam żadnej możliwości skorzystania z jakiegoś wcześniejszego opracowania opartego na wiarygodnych źródłach. Pozostała mi więc tylko jedna jedyna droga: analiza dostępnych materiałów oraz wspomnień własnych lwowskiej „muzykującej pani” Teodozji Papary. W Oddziale Sztuki Lwowskiej Naukowej Biblioteki im. Wasyla Stefanyka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy zachowała się osobna teczka z jej literackimi, muzycznymi, historycznymi drukami i rękopisami stanowiącymi materiał dla badań przedstawionych w niniejszym opracowaniu. Więc na wstępie podaję dane bibliograficzne jako źródła opisu każdego dalej przytoczonego cytatu ze spuścizny Papary: Lwowska Narodowa Biblioteka Naukowa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Oddział Sztuki, numery inwentarzowe 27404–27408 (muzyka).

Nie potrafię wytłumaczyć również, dlaczego w jej archiwum prywatnym, tj. we wspomnianej teczce, znalazły się dokumenty, materiały i utwory datowane tylko latami 1852–1853, jakby celowo przekazała w pewnym momencie swój dorobek jakiejś instytucji lub człowiekowi, pragnąc zachować pracę swego życia i pamięć o sobie w poważnym wieku 55–56 lat, będąc niezamężną¹¹, chociaż posiadającą liczną rodzinę – jak na to wskazują pośrednio dedykacje jej utworów muzycznych i ich literackie komentarze. Nie wiem, kto to był, lecz zadaniu temu sprostał dokładnie.

Otóż najpierw sięgnijmy do dziejów jej rodziny spisanych, jak sama podaje na wstępie, „28 lutego 1853 r. we Lwowie”, opatrując je dumnym mottem: „Niech inni odbierają za powiastki wieńce nagrody, ja się zanurzę w kurzawie przeszłości i zbadam moich przodków pochodzenie rycerskie”. Treść tego wiersza, na wskroś romantyczna, nawiązuje do typowych dla tego stylu romansów rycerskich – od Waltera Scotta do Juliana Ursyna Niemcewicza (np. *Dwaj panowie Sieciechowie*). W tejże manierze opisuje dzieje rodu Paparów, nie szczędząc barwnych szczegó-

⁸ „Composer, wrote 40 works for piano including salon dances, a fantasy, funeral march. Wrote commentaries for her music in prose and poetry; constructed a keyboard for silent practice”. *Ibidem*, s. 16.

⁹ A.I. Cohen, *International encyclopedia of women composers: classical and serious music*, New York 1981, s. 597.

¹⁰ S. Wasylewski, *Dwie nieznane kompozytorki polskie (Józefina Kurczyńska i Teodozja Papara)*, „Tęcza” 1937, nr 4.

¹¹ W tym przypadku można domyślić się, że jej różnorodne zajęcia i umiejętności częściowo były skutkiem bolesnej i niezbyt chlubnej w tej epoce pozycji starej panny.

łów i zachwyty nad świetnością i bohaterstwem przodków, opierając się przy tym ściśle na dokumentach i wiarygodnych źródłach historycznych:

Familia Paparów pochodzi z dawnego Rzymu, z kąd¹² przeszła do okolic Krety¹³ i na rozkaz imperatora wschodnio-rzymskiego cesarza Herakliusza¹⁴ w 7-mym wieku po narodzeniu Chrystusa na ziemi Janiny¹⁵ osiadła, jak świadczy przywilej, przez Stefana Wjewody, Hospodara ziemi Multańskiej¹⁶ Michałowi Paparze nadany.

Na potwierdzenie wspomnianego faktu umieszcza w swoim archiwum również tłumaczenie polskie i niemieckie tego dokumentu z roku 1828, spisane w oryginale, w języku ruskosłowiańskim. Podaję fragment Pisma Hospodara Stefana, w którym ofiaruje dobra ziemskie Michałowi Paparze:

My Stefan z Bożej łaski, Wojewoda Hospodar Ziemi Multańskiej, mocą niniejszego Listu naszego wszystkim, którzy go widzieć, czytać lub czytany słyszeć będą, czynimy wiadomo, iż wiernemu słudze naszemu **Michałowi Papara znakomitego rodu Herbu Gęś (Huś) z dawnego Rzymu, z kąd przodkowie jego z okolicy Kreta przyszedli i na rozkaz Cesarza rzymskiego Herakliusza na ziemi Janiny osiedli, jako świadczą pisma przereczonego Cesarza w języku włoskim wydane**, i nam Hospodarowi przez rzezonego Michała okazane, który to Michał z Janiny do nas przyszedł i nam usługi Swoje we wszelakich sprawach z gorliwością poświęcał, żeśmy przeto mając wzgląd na te wierne usługi i przychyłność rzezonego Michała Papara ku nam, onego z naszą szczególną łaską obdarzyli,

ze szczegółowym opisem terenów podarowanych wiernemu towarzyszowi. Kończy się ten dokument potwierdzeniem:

Dla większego umocnienia i utwierdzenia tego wszystkiego, co powyżej napisano, rozkazaliśmy naszemu wiernemu Logofecie (pisarzu koronnemu) Panu Totruszanowi wypisać to i pieczęć Naszą przy tym liście Naszym zawiesić – Dymitri Popowicz pisał w Chryłowie roku Siedem Tysięcznego dwudziestego dziewiątego w Miesiącu Czerwcu dnia czwartego.

Tak więc wyszukując dokumenty o sławnych wydarzeniach przeszłości, uświetnia Papara, spadkobierczyni przybyszów z dawnego Rzymu, dzieje swego rodu, „zanurzając się w kurzawie przeszłości”. Kontynuując rycerską historię, wskazuje, że

Jerzy Papara w 1685 r. został na sejmie w komput rycerstwa polskiego za zasługi wojenne policzony (o czym konstytucja z roku 1690 fol. 7, wspominając syna jego Jana wymienia, i brata jego Teodora, który był podczaszym Nowogrodzkim i sędzią kapturowym Lwowskim w roku 1733).

Więc jako historyk, badacz dawnych dziejów swojej rodziny, a zatem również szlachty narodowej, spisała się Teodozja Papara wcale nie najgorzej, wyka-

¹² Zachowuję pisownię oryginału.

¹³ Kreta – wyspa grecka.

¹⁴ Herakliusz (574–641) – cesarz wschodniorzymski (bizantyjski) panujący w latach 610–641.

¹⁵ Osiedle na kresach Multańskich.

¹⁶ Ziemia Multańska – historyczny region obejmujący południową część Ukrainy na granicy z Mołdawią oraz część Mołdawii znajdująca się przed rozbiorami pod panowaniem mołdawskich hospodarów. O ziemi multańskiej wspomina m.in. J.U. Niemcewicz.

zując się dość dokładnym studiowaniem źródeł i porządnym stylem literackim. Również pasjonowała się literaturą. Jedyny jej zachowany w omawianym zbiorze fragment literacki, przedstawiony jako *Wyjtki z rękopismów W-nej Panny Teodozyi Papara*, stanowi bardzo obszerny program do jej muzycznego Ouvre I, *Polki* na fortepian dedykowanej pani hrabinie Annie Rotkiewicz¹⁷, lecz może być traktowany także jako oddzielny poemat prozą i wierszem. Ponieważ jest dość obszerny, to zacytuję tylko niewielki ustęp z tego tekstu oddający charakter i styl „damskiego piśmiennictwa” polskiego doby romantycznej. Tytuł brzmi *Chwila dedykacji Polki*¹⁸, a źródło literackiej inspiracji autorka podaje od razu w podtytule: „Napisana przez Wielmożną Pannę Teodozję Paparę z powodu podwieczorku, danego dla niej dnia 1 lipca 1852, na górze «Wysoki Zamek», od 1851 r. «Górą Franciszka Józefa» nazwanej”. Lecz nie zapominajmy, że inne uczucia towarzyszyły wówczas spotkaniom towarzyskim, inaczej traktowano ich rolę w życiu codziennym.

Maniera poetycka zaś wyraźnie przypomina liczne wiersze rycerskie owej doby, z jej rozbudzonym zainteresowaniem sprawami polskości i coraz intensywniejszym wzrostem świadomości narodowej, o której to Kazimierz Brodziński jeszcze w 1818 roku napisał w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*: „Świątą jest dla każdego pamięć początku swego narodu, kiedy rycerze dla rozszerzenia i bronienia siedlisk następnych pokoleń, trudy i życie poświęcali”¹⁹:

Głos rycerzy z tych kamieni
Mówi do nas: krew tu moja
Czas je zniszczy – lub je zmieni
Złamię oręż – zniknie zbroja.

W pewnym sensie można potraktować ten tekst – zarówno poetycki, jak i prozatorski – jako kontynuację jej piśmiennictwa historycznego osnutego na opisie losów jej rodziny. I w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z reakcją osobistą, z sięganiem do wątków bezpośrednio dotyczących pamięci genetycznej lub z silnym przeżyciem wydarzenia aktualnego (odwiedziny Wysokiego Zamku). Lecz nie tylko tematy historyczne i rycerskie poruszały lwowską inteligencję połowy XIX wieku: w innym stylu narracji przedstawia Teodozja Papara swoje poglądy na problemy natury biologicznej i psychologicznej, prowadząc rozważania o uczuciach i rozsądku, o wychowaniu i dziedziczności.

¹⁷ Niestety, nut tego utworu nie udało się odnaleźć.

¹⁸ Ten tytuł może być traktowany dwojako: Polki jako przedstawicielki narodowości polskiej, tj. dedykacji **czyjej**, lub polki jako tańca, ponieważ właśnie po tym określeniu podany jest przypis, że jest to program utworu muzycznego; a więc dedykacji **czego**.

¹⁹ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 261.

Oprócz tekstów polskich Teodozja Papara często pisze po francusku i po niemiecku, przy czym wykazuje doskonałą znajomość języków obcych: nie tylko francuskiego, co należało do wychowania dzieci z rodzin arystokratycznych i którego używa do tworzenia literackich programów utworów muzycznych, lecz również niemieckiego. W tym języku jest zapisany szereg utworów po części literackich, po części autobiograficznych: modlitwa, w której prosi Boga o przezwycięzenie cierpienia, które jest następstwem okrucieństwa ze strony człowieka, imienia którego nie ujawnia, *Wyciąg z życiorysu* (*Auszug aus der Lebensbeschreibung*), w którym kontynuuje historię swego życia, opisuje zaznane przez nią udręki i prześladowania, dziękując równocześnie za ocalenie jej dobrego imienia i majątku. W popularyzacji języków obcych też poczyniła pewne istotne kroki, bowiem wydała słownik angielsko-polski dla pań składający się z 12 tysięcy słów, więc i ten język знаła doskonale – w archiwum znajduje się strona tytułowa tego wydania.

Na większą część archiwum składają się jednak utwory muzyczne, częściowo zachowane w rękopisach, częściowo wydane. Przeważają utwory na fortepian opatrzone konkretnymi programami literackimi w polskim lub francuskim języku. M. Trochimczyk wspomina o 40 znanych utworach Teodozji Papary. W archiwum prywatnym kompozytorki we Lwowie zachowało się zaledwie 10. Są to:

1. Dzieło 7. *Air Polonaise*. Moim siostrzenicom Albertynie i Rózi Łączyńskiej (Tytuł i dedykacja napisane również w języku francuskim). Śpiew napisany i ułożony z towarzyszeniem fortepianu (na dole strony przypis: z bib[lioteki] M. Jabłońskiego we Lwowie, 1852). Piosenka – bo chociaż nosi dumny tytuł *Air Polonaise*, jest typową piosenką „egalitarną”, korzystając z określenia profesora Tomaszewskiego, tj. przeznaczoną do tzw. muzykowania domowego, w stylu znanych i mniej znanych *Śpiewników domowych*, o prostej wyraźnej melodii, prężnym rytmie i nieskomplikowanej fakturze akompaniamentu. Trzyczęściowa budowa piosenki uwarunkowana jest treścią poetycką, ponieważ pierwsze zdanie powtarza się w całości na końcu.

2. Dzieło 8. *Mazure avec couplets Polonaise*, moim siostrzeńcom Stanisławowi i Izidorowi Łączyńskim. Mazur na fortepian ułożony i z wierszem do śpiewu napisany przez Teodozję Paparę. Na dole strony przypis identyczny jak w poprzednim utworze, tyle że po francusku. W porównaniu z poprzednim utworem wyraźniej występuje typowo „męski”, prężny rytm, a i charakter piosenki jest bardziej swobodny – kobietom należy się raczej *pater noster*, upomnienie, czego robić nie powinny, natomiast chłopców zachęca do tego, ażeby się „wyszumielili”. Akompaniament bardziej brawurowy, częściej używa autorka chromatyki i bardziej skomplikowanych układów harmoniczych. Forma trzyczęściowa, lecz bardziej rozbudowana i środkowa część kontrastująca z buńczucznym mazurem – odmalowuje delikatniejsze barwy kobiece.

3. Ouvre 9. *Marche Funebre* poświęcony pamięci *Madame la Vice Presidente Madelaine de Rebsamen, nee Eichler*, opatrzony mottem poetyckim: „O gdyby jeszcze słyszeć mogła głosy, Które mnie prowadzić będą, Gdy śmierć zakończy Cierpienia życia mojego”. Stylistycznie zbliża się nie tyle do znanych marszy żałobnych Beethovena lub Chopina (lub żałobnych marszy wojskowych), lecz raczej do barwnej palety *Totentanz* Franciszka Liszta łączącej tragikę i mistykę. Porównanie to nasuwa bogata i barwna faktura fortepianowa, liczne efekty wirtuozowskie, raczej nieczęsto stosowane w utworze o takim charakterze – lecz warto tutaj odwołać się do programu, który przewiduje powstanie takiego fantastycznego obrazu „innego świata”. Oprócz tych utworów zachował się oddzielny zbiór mieszczący szczegółowy opis treści muzycznej – całkiem w charakterze zróżnicowanej programowości fortepianowej muzyki romantycznej.

Spuścizna Teodozji Papary, jak też wyżej wymienione fakty uczestnictwa kobiet w koncertach i działalności muzycznej Lwowa i Galicji w pierwszej połowie XIX wieku świadczą o dążeniu kobiet do rozwoju zdolności intelektualnych i twórczych w ciągu całego okresu historycznego. Prowincjonalna Galicja starała się doścignąć większe ośrodki kultury europejskiej w XIX wieku – przede wszystkim Wiedeń, skąd przychodziły nowe tendencje w kulturze i sztuce. Tutaj można by przytoczyć tak poważne osiągnięcia twórcze ówczesnych kobiet, jak kompozycje Julii Baroni von Cavalcabò, lecz postać ta potrzebuje oddzielnej analizy, a moim celem było nakreślenie ogólnej atmosfery.

Pozycja kobiet w ówczesnym galicyjskim społeczeństwie rusińskim też była dość niejednoznaczna. Co może wydać się paradoksem, w warstwie chłopskiej traktowano kobietę o wiele swobodniej niż w środowisku bardziej wykształconym, na jakie w XIX wieku składało się przede wszystkim duchowieństwo unickie. O traktowaniu kobiety ukraińskiej na wsi bardzo trafnie wypowiada się Iwan Franko, znany poeta, pisarz i filozof działający we Lwowie:

Gdyż prawdą jest, że jako miara kultury każdego narodu może służyć zachowanie wobec kobiet, to niezaprzeczną prawdą będzie, że w tym zakresie naród rusko-ukraiński jawi się jako wysoce kulturalny w porównaniu do innych sąsiadujących narodów. Od dawnych czasów wszyscy ludzie uczeni, którzy obserwowali życie narodu ruskiego, przyznawali, iż Rusini traktują kobiety znacznie łagodniej, znacznie bardziej humanistycznie i swobodnie aniżeli ich sąsiedzi. Swobodna postawa kobiety znajduje tutaj znacznie więcej szacunku aniżeli na przykład w Rosji, kobieta ma bardzo poważną pozycję w swojej rodzinie, a nawet prowadzi samodzielną, niezależną od mężczyzny gospodarkę, do której mężczyzna rzadko się miesza. Żadnej sprawy ważniejszej nie podejmuje chłop bez rady kobiety, a bardzo często sprytna i odważna kobieta może w ogóle przeciwstawić się mężowi²⁰.

Ale ruch wyzwolenia kobiet na przełomie XIX i XX wieku, tzw. emancypacja pełna, również miała w Galicji swoje cechy charakterystyczne, po części spo-

²⁰ І. Франко, Жіноча неволя в руських піснях народних [w:] *idem, Твори*, т. 26, Київ 1980, s. 210–253.

wodowane tradycją regionalną, po części – aktualną sytuacją społeczną. Pokróćce przedstawię trzy główne hipotezy dotyczące omawianego „drugiego okresu emancypacji” w kraju:

1. Punktem wyjściowym emancypacji kobiet galijskich była nie tyle walka o równe prawa z mężczyznami we wszystkich dziedzinach życia zawodowego i społecznego, ile potrzeba duchowej samorealizacji, udowodnienie światu, swoim mężom i sobie, że ich zdolności twórcze, intelektualne i osiągnięcia w różnych dziedzinach są wartościowe same przez się, postrzegane jako dojrzałe dzieło i nie potrzebują nieco pobłażliwego stosunku do ich niedołej kobiecości.
2. Kobiety rościły sobie prawo do realizacji swoich twórczych planów dzięki osiągnięciu należytej i właściwej pozycji społecznej, przewyżczeniu wtórnej, upokarzającej sytuacji, która została zamknięta w ramach przysłowio- wych trzech „K” (*Kirche, Küche, Kinder*, czyli kościół, kuchnia, dzieci).
3. Wraz z potrzebą duchowego i intelektualnego rozwoju najbardziej pilna była potrzeba wyzwolenia narodowego – zarówno w środowisku polskim, jak i ukraińskim. W twórczych osiągnięciach kobiet – we wszystkich formach sztuki – stale przewijał się motyw reprezentowania duchowego dziedzictwa narodowego jako integralnej części europejskiej kultury.

Może dlatego w Galicji nie przyjął się model emancypacji George Sand, tak popularny np. w Rosji (przypomnę wkrótce o powieści *Ojcowie i dzieci* Turgie-niewa, w której emancypantka Kukszina wiernie podążała za zachowaniem słynnej Francuzki i non stop cytowała jej myśli), zresztą model ten został w wielu innych krajach przyjęty z wielkim entuzjazmem. W Galicji zaś emancypantki nie starały się przypominać mężczyznom, że chcą ich zdominować. Ich cele były zupełnie inne.

Jako przykład pozwolę sobie przypomnieć powieść Olgi Kobyłańskiej *Księż-niczka*, w której wszystkie powyższe hipotezy przedstawione są w formie koncepcji literackiej i fabularnej. Szczególnie interesujący wydaje się następujący fragment: dyskusja pomiędzy bohaterką, niewątpliwie o cechach autobiograficz- nych, Natałką Werkowyczówną i jej kuzynem, która reprezentuje współczesny pogląd na temat pozycji kobiet w społeczeństwie, jej praw i możliwości. Kuzyn, prymitywny człowiek, z pogardą traktuje ubogą sierotę w opinii publicznej umieszczoną na najniższym poziomie:

Czy kiedykolwiek zastanawiałaś się nad tym, kim jest mężczyzna, a kim – kobieta? Mężczyzna jest «wszystkim», a kobieta jest «niczym». Wy, dziewczyny, zależycie od nas jak rośliny od słońca, od powietrza. Słyszysz ty!! Dajemy wam sens, szacunek, znaczenie, słowem, wszystko. A kiedy ona raczy wybierać, niech sobie z Bogiem wybiera. Nietrudno mi rozejrzeć się gdzie indziej. Odpowied- nią partię zawsze sobie znajdę. Dziewczyny rosną jak grzyby; wszystkie chcą wyjść za mąż, co do jednej! Może ty chcesz zostać starą panną?²¹

²¹ О. Кобилянська, *Царівна*, Київ 1994, s. 145.

Nie mniej symptomatyczne wydaje się rozumowanie bohaterki, na początku bowiem stara się jedynie bronić ludzkiej godności kobiety i zadaje pytanie:

Czym jest kobieta? I tak bezduszny, ograniczony chłopak zdecydował się mówić w taki sposób o kobietach? Co mu dało do tego prawo? Natura? Jednak mówił prawdę. Jesteśmy naprawdę zależne od mężczyzn jak roślina od słońca, od powietrza. Ale z jakiego powodu? Czy ten powód – nieosiągalna, ponadczasowa tajemnica, której nigdy nie potrafimy zrozumieć?²².

Stopniowo jednak Natałka sama kształtuje swoją przyszłość, określając ideał swobodnej i wykształconej kobiety, do którego aspiruje.

Postać Olgi Kobyłańskiej w niniejszym opracowaniu przywołuję nieprzypadkowo. Nie tylko jej powieści, przede wszystkim *Człowiek*²³ i *Księżniczka*, ale także jej własne życie z ogromnym literackim talentem opisane są we wczesnym *Pamiętniku* (1883–1890). W nim postulowała zasady, które potwierdzają centralny punkt naszej koncepcji: prymat duchowego wyzwolenia kobiety, które przekłada nad dobra materialne. Zacytuję fragment *Pamiętnika*:

Pomiędzy moimi rówieśniczkami i znajomymi, których miałam niewiele, nie było takiej, której mogłabym otworzyć swoją duszę z jej tajemnicami. Ich ideałem był mężczyzna i małżeństwo, na tym się wszystko kończyło. Ja chciałam więcej. Chciałam rozwijać się, uczyć, pragnęłam szerszych możliwości działania²⁴.

Być może właśnie dlatego kobiety w Galicji chętnie przystępowały do tego rodzaju działalności, która na pierwszy rzut oka nie przyniosłaby widocznych korzyści, przynajmniej materialnych, natomiast była istotna w sensie narodowo-społecznym. Chodzi o aktywny udział kobiet w tworzeniu i prowadzeniu stowarzyszeń kulturalno-artystycznych i oświatowych, które poczynszy od lat 90. XIX wieku, czyli prawie równolegle z przyjmowaniem galicyjskich kobiet na uniwersytety, coraz częściej decydują o ich poważnych zamiarach intelektualnych. Należy zwrócić uwagę na rolę seminariów żeńskich, w tym założonego we Lwowie w 1869 roku – wśród 16 przedmiotów wprowadzonych do programu tegoż seminarium znalazła się również muzyka²⁵. Praca nauczycielki kojarzyła się młodym kobietom z pozycją samodzielną, możliwością zarabiania własnych pieniędzy i w konsekwencji – z podjęciem samodzielnej decyzji dotyczącej ich życia. Na przełomie XIX i XX wieku kobiety galicyjskie zdobywają prawo do studiowania na Uniwersytecie Lwowskim, najpierw na wydziale filozofii (1897), a trzy

²² *Ibidem*.

²³ „Człowiekiem” w tym przypadku jest kobieta walcząca o swoją pozycję, w języku ukraińskim *człowiek* tłumaczy się jako *людина*, tj. rzeczownik rodzaju żeńskiego

²⁴ О. Кобилянська, *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади*, Київ 1982, s. 225.

²⁵ Н. Мисак, *Педагогічна освіта в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст.: місце та роль у ній українського населення*, „Науковий вісник”, Київ 2011, t. 51(9), s. 22.

lata później – na wydziale medycyny. Na wydziale prawa otrzymały zezwolenie tylko w 1920 roku²⁶.

Jako przykład działalności kobiet w towarzystwach kulturalno-społecznych pozwolę sobie przytoczyć przykład ukraińskiego towarzystwa chóralnego „Lwowski Bojan”, które zostało założone w 1891 roku. Na liście założycieli znalazły się Hermina Szuchewiczowa, Jewhenija Barwińska, Maria Nahirna, Olesia Bażanska-Ozarkewicz²⁷. Wspominam tutaj właśnie o tym towarzystwie, ponieważ wszystkie panie zdobyły dobre wykształcenie i reprezentowały właśnie ten typ emancypantki galicyjskiej, o którym wyżej mówiono, a oprócz tego miały swój udział w karierze artystycznej Salomei Kruszelnickiej.

Jewhenija Barwińska, z domu Lubowicz (1854–1913) – pianistka, studiowała fortepian prywatnie u Karola Mikulego we Lwowie, prowadziła ponadto kilka chórów, aktywną pracę pedagogiczną. To właśnie ona zauważyła talent Salomei Kruszelnickiej jeszcze jako bardzo młodej dziewczyny, prowadząc chór żeński w Tarnopolu (chór męski prowadził o. Amwrosij Kruszelnicki, ojciec przyszłej śpiewaczki), i była jej pierwszą nauczycielką muzyki. Nie tylko została członkiem komitetu organizacyjnego „Lwowskiego Bojana”, ale była jedną z jego pierwszych dyrygentek.

Jej starsza siostra, Hermina Szuchewicz, z domu Lubowicz (1852–1939), emancypantka, inicjatorka i współzałożycielka pierwszych ukraińskich stowarzyszeń kobiecych we Lwowie, współpracowała ze swoim mężem Wołodymyrem Szuchewiczem nie tylko przy organizacji „Lwowski Bojan”, ale także brała udział w badaniach etnograficznych w 1887 roku na Wysokim Zamku i w organizacji wydziału etnograficznego na Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 roku.

Olga Ołeksandra Bażanska-Ozarkewicz (1866–1906) – pianistka, folklorystka, pisarka, działaczka społeczna. Wraz z mężem, prawnikiem Longinem Ozarkewiczem, prowadziła salon artystyczny w miasteczku Gródek pod Lwowem, który odwiedzała cała ukraińska artystyczna „śmietanka towarzyska” kraju, w tym również Salomea Kruszelnicka.

Szczególnie podkreślam ich współpracę z mężami, ponieważ kobiety te reprezentują zupełnie inny rodzaj emancypacji, nie deklarując swej niezależności od jakiegokolwiek mężczyzny. Dla zamężnych pań z dziećmi udział w organizacjach kulturalno-oświatowych i akcjach charytatywnych często stawał się okazją wspierania mężów w ich inicjatywach kulturalnych, naukowych, politycznych, społecznych, a w sumie – najważniejsze dla nich było dzielenie ich duchowych zainteresowań, obcowanie na prawach wzajemnego szacunku i uznania walorów

²⁶ J. Suchmiel, *Działalność naukowa kobiet w Uniwersytecie we Lwowie do roku 1939*, Częstochowa 2000, s. 68.

²⁷ Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України – ЦДІАУ у Львові), фонд 362, опис 1, справа 196, s. 14–20 (druk w języku ukraińskim).

osobistych. Jednak wspomniane kobiety stanowiły w tym czasie raczej wyjątek niż regułę, częściej spotykano konserwatywne podejście do praw kobiet do zdobywania wykształcenia i samodzielnej pozycji.

Po raz kolejny powracamy do modelu życiowego kobiety, w tym jej małżeństwa, nakreślonego w *Księżniczce*. Kobylańska, jak większość galicyjskich i bukowińskich kobiet, nie chce dominować ani zdobyć niezależność od swego męża, jej celem jest głębokie duchowe i intelektualne porozumienie z człowiekiem, z którym dobrowolnie wiąże swoje życie. Ten cel osiąga jej bohaterka Natałka Werkowyczówna, kiedy poślubia lekarza Iwana Marka wspierającego jej talent literacki. Dzięki osiągnięciu pełnej harmonii – twórczej i rodzinnej – Natałka w końcu znajduje odpowiedź na wcześniej zadane bolesne pytanie, dlaczego kobieta zawsze czuje się zależna od swojego męża i czy tak naprawdę powinno być. Dochodzi do wniosku: „Przed wszystkim być sobie samej celem, dla własnego ducha pracować jak pszczoła, aby go wzbogacić, aby stał się świecący, wspaniały [...] Swobodny myślący człowiek jest moim ideałem”²⁸.

Kiedy Kobylańska w 1896 roku publikowała swoją powieść, emancypacja wśród kobiet galicyjskich i bukowińskich postępowała już bardzo dynamicznie, więc wyraziła w *Księżniczce* nie tylko swoje własne przekonania, ale i światopogląd szerszego otoczenia. Ale chyba nikt inny nie okazał się tak doskonałym potwierdzeniem urzeczywistnienia jej wizji literackiej jak Salomea Kruszelnicka. Cała jej działalność artystyczna, społeczna i pedagogiczna świadczy o przełamaniu oporów dotyczących możliwości intelektualnych i twórczych kobiety we wspomnianym środowisku. Tutaj należy podkreślić, że nie była wyjątkiem na tle sukcesów innych wybitnych kobiet, zwłaszcza artystek i śpiewaczek – w środowisku polskim Marceliny Sembrich-Kochańskiej, Heleny Modrzejewskiej lub Janiny Korolewicz-Waydowej, a w środowisku ukraińskim Marii Zańkowickiej lub Kateryny Rubczakowej.

Za wyjątek uważać należy raczej jej pochodzenie, bowiem córka duchownego grekokatolickiego, która zdecydowała się występować jako artystka na scenie, musiała być osobą wyjątkowo stanowczą i odważną. Wolność i prawo wyboru pozycji życiowej kobiet były postrzegane w tym środowisku dość niejednoznacznie, a w większości – sceptycznie i pogardliwie. Wydaje się jednak, że ogólna atmosfera, stopniowo coraz bardziej sprzyjająca dążeniom kobiet ku karierze profesjonalnej i samodzielnej pozycji, odegrała swoją pozytywną rolę również w życiu Kruszelnickiej.

Sama artystka przez całe życie była świadoma pogardliwego traktowania kobiety jako „istoty wyłącznie domowej”, z czym walczyła nieustannie. Zrezygnowała z bogatego narzeczonego, ponieważ nie pozwoliłby jej studiować dalej

²⁸ О. Кобилянська, *Царівна*, s. 193.

w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Nawet narażając honor rodziny (złośliwie mówiono w kręgach duchowieństwa unickiego, że córki Amwrosija Kruszelnickiego nie wyjdą za mąż przez niemoralne zachowanie ich siostry), nie odstąpiła od swego zamiaru, starając się ze wszech miar wspierać rodzinę finansowo, okazując również pomoc siostronom w zdobyciu wykształcenia. Listy i inne źródła dokumentalne dotyczące biografii śpiewaczki wyraźnie świadczą o tym, w jaki sposób Salomea Kruszelnicka rozumiała rolę kobiety w społeczeństwie w okresie, gdy problem ten był nadal dotkliwy w jej środowisku. Wypowiadała się na ten temat z wielką pasją, omawiając często swoje wątpliwości i obawy z tego powodu – rzecz znamienna – z mężczyznami, z którymi przyjaźniła się serdecznie i którzy ją wspierali duchowo. Jednym z najbliższych jej przyjaciół był pisarz i publicysta Mychajło Pawłyk, który, co wydawać się może paradoksem, podchodził do wyzwolenia kobiet bardziej radykalnie niż same kobiety. Napisał on szereg prac publicystycznych i tekstów literackich o charakterze emancypacyjnym, a za jedną tego typu powieść pt. *Tetjana Rebenszczukowa* trafił nawet do więzienia austriackiego. Pod tym względem w osobie Kruszelnickiej znalazł idealny model „kobiety wyzwolonej” i naturalnie wspierał jej karierę artystyczną bardzo konsekwentnie. Ona sama traktowała swoje – w ciągu 18 lat pisane prawie cotygodniowo – listy do Pawłyka jako swoisty „dziennik dla dwojga”, wtajemniczając go we wszystkie swoje plany, zwątpienia i zamiary. Na zakończenie artykułu przedstawię jej poglądy dotyczące omawianego problemu, korzystając z rozległej korespondencji i wspomnień bliskich artystki.

Przed wszystkim konsekwentnie starała się przezwyciężyć traktowanie kobiety jako istoty mniej wartościowej duchowo, której jedynym przeznaczeniem jest obsługiwać męża i rodzić dzieci. Stale powraca do tego tematu i gorąco broni ich prawa do innego życia, na które zasługują. W liście do Pawłyka pisze:

ta sprawa, żeby wydostać z otchłani najlepsze siły i talent (dosłownie: kwiat) kobiet padających ofiarą [tyranii domowej – przyp. L.K.K.], jest dla mnie najbardziej bolesną myślą, być może dlatego, że jestem bezsilna, aby zapobiec w jakikolwiek sposób temu nieszczęściu. Jeślibym wiedziała, że moje życie uratuje te nieszczęśliwe kobiety, bez chwili namysłu oddałabym się na śmierć, lecz co zrobić, jeśli teraz takie poświęcenie nie ma wartości²⁹.

Wyjście widzi w tym, aby – znów cytując z listu 22-letniej Kruszelnickiej do Pawłyka z 1893 r. – „wskazać naszym dziewczynom ruskim drogę na polu tej sztuki”³⁰.

Jej „kodeks niezależności osobistej” odczytujemy z listów, dokumentów, wspomnień, a nawet artykułów i recenzji poświęconych wyłącznie jej artystycznym osiągnięciom. W sumie jej wypowiedzi na ten temat zwracają na siebie uwagę tymi

²⁹ С. Крушельницька, *Спогади. Матеріали. Листування*, wstęp, red. i przypisy М. Головащенко, t. 2, Київ 1978–1979, s. 206.

³⁰ *Ibidem*, s. 185.

społecznymi, zawodowymi, a przede wszystkim etycznymi postulatami, które stanowiły główną istotę wszystkich życiowych i zawodowych celów śpiewaczki.

Na pierwszym miejscu należy umieścić prawo do wyboru zawodu i uzyskania wykształcenia zawodowego. W liście do Pawłyka, wahając się, pisze: „nie mogę żyć bez pracy, ale chcę żyć, to znaczy użyć wszystkiego na tym świecie [...] jak pogodzić te dwie skrajności”³¹. Na co Pawłyk odpowiada: „musicie szerzyć sławę naszej pieśni [...] Istnieją miliony do porodu, a wielka śpiewaczka Salomea Kruszelnicka jest jedna”³².

Jeszcze jednym potwierdzeniem jej szczególnego rozumienia niezależności osobistej przede wszystkim jako odpowiedzialności może być bardzo wnikliwa i surowa ocena swoich osiągnięć w sferze zawodowej: „Jestem [...] najsurowszym krytykiem i tylko ja jestem najbardziej niezadowolona z siebie. Nie sądzę, że jest ktoś, kto osądzi mnie bardziej surowo niż ja sama, gdy będę studiowała charakter bohaterki, którą będę grała na scenie operowej”³³. Tutaj szczególnie podkreślę, że Kruszelnickiej chodzi nie tyle o walory techniki wokalne, a właśnie o przekazanie psychologii, „charakteru” postaci, w jaką się wciela. Miała ta postawa całkiem konkretne wyniki w jej pracy zawodowej: „Kiedy publiczność oszukaś raz lub dwa, ona już więcej nigdy ci nie uwierzy” – zauważyła kiedyś Salomea przy okazji nieprzygotowanego występu jednego utalentowanego artysty. Więc każdą rolę Kruszelnicka przygotowywała bardzo starannie. Żeby opanować nową partię operową, zwłaszcza u szczytu kariery, wystarczyło jej przejrzeć nuty, które ona czytała w taki sposób, jak ktoś inny czyta drukowany tekst. Na pamięć uczyła się (tekstu) partii w 2–3 dni. Lecz to był tylko początek jej pracy nad rolą. Głównym jej zadaniem było „wspiewanie się”, jak mówiła, w rolę, przeistoczenie się w bohaterkę, a do tego trzeba jej było więcej czasu.

W dniu przedstawienia kolejnej opery, w której występowała, Kruszelnicka prawie nie rozmawiała z nikim, nie przyjmowała żadnych gości. Ona wchodziła w swoją rolę, żyła się z nią. Na krótko przed odjazdem do teatru artystka w pamięci odtwarzała całą operę³⁴.

Samokontrola i samokrytycyzm, konieczne dla osiągnięcia najwyższego poziomu w karierze artystycznej, zdolność do skrupulatnego przeanalizowania nawet najbardziej udanego występu powodowały, że zauważała wszystkie najmniejsze „niedociągnięcia”, których oprócz samej artystki nikt nie dostrzegł.

³¹ *Ibidem*, s. 218.

³² *Ibidem*, s. 224.

³³ М. Зубеляк, Соломія Крушельницька в Аргентині [w:] Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали, оргас. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник, Тернопіль 2008, s. 212.

³⁴ О. Крушельницька-Охримович, *Все, що залишилося в пам'яті про Соломію* [w:] Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування, cz. 1: *Спогади*, red. М. Головащенко, Київ 1978, s. 65.

Odwołajmy się do świadectwa Ołeny Ochrymowicz, która była świadkiem zachowania śpiewaczki po przedstawieniach:

Zawsze odczuwała jakieś niezadowolenie z siebie. Niezwykle przeżywała, gdy, jak jej się wydawało, to czy inne miejsce w jakiejś partii nie udało się. I to wtedy, kiedy wszyscy wokół zachwycali się jej wykonaniem. Kiedy uważała, że nie do końca zna rolę albo nie wyobraża sobie dobrze epoki, w której odbywa się akcja, albo chociażby na przykład tłumaczenie libretta wywoływało u niej jakieś wątpliwości, nigdy nie godziła się występować w takiej operze. Konsultowała się ze specjalistami, czasem za ostatnie pieniądze jechała w tym celu za granicę, pracowała w bibliotekach, archiwach. Salomea mogła doskonale znać rolę, występować w niej już kilkanaście razy, jednak do każdego występu przygotowywała się tak, jak gdyby wykonywała tę partię po raz pierwszy. Zawsze miała indywidualne podejście w traktowaniu danej roli, co nie zawsze podobało się dyrygentom i reżyserom. Ale gdy Salomea była przekonana o swojej racji, ona nie ustępowała i stawiała na swoim³⁵.

Potwierdzeniem jej samokrytycznej postawy była decyzja o porzuceniu sceny operowej u szczytu sławy, ażeby uniknąć doświadczenia wyczerpania artystycznych możliwości, co w pewnym momencie dostrzega i publiczność, i krytyka. Dlatego w wieku zaledwie 50 lat zeszła ze sceny i w następnych 15 latach zwróciła się ku wykonawstwu kameralnemu.

Sama swoim zachowaniem, niezależną postawą, a przede wszystkim osiągnięciami artystycznymi na scenach światowych obaliła konserwatywne traktowanie kobiety jako istoty niższej. Korespondując i obcując z wybitnymi działaczami swego czasu, takimi jak Giacomo Puccini, Arturo Toscanini, Władysław Żeleński, Fiodor Szalapin, Mattia Battistini, ukraińskimi literatami, artystami i muzykami – Mykołą Łysenką, Iwanem Frankiem, Iwanem Truszem – Salomea Kruszelnicka prowadziła z nimi dyskusje, nie ustępując im w niczym, tj. wykazując nieprzeciętną erudycję w wielu dziedzinach – od filozofii do polityki, potrafiła bronić swoich przekonań.

Z poprzednią cechą ściśle związane jest jej dążenie (zachowane do końca życia!) do wszechstronnego rozwoju duchowego i intelektualnego. Wyjątkową wagę przywiązywała do roli systematycznej lektury w kształtowaniu światopoglądu. Na marginesie zaznaczę, że swobodnie mówiła w sześciu językach, miała nieprzeciętny talent lingwistyczny, co wynika z następnego jej listu do Pawłyka z Mailandu:

ktoś inny na moim miejscu, nie znając języków światowych, nie ruszyłby za próg, a ja nic sobie z tego nie robiłam, nie martwiłam się, że zaledwie dwa słowa po włosku znałam, a w ciągu tych paru miesięcy już rozmawiam i czytam książki³⁶.

Wkrótce w liście do tegoż adresata pisze: „Mówię tylko, że chcę pracować i nie mogę żyć bez pracy [...] Mogę pracować nad muzykami i gramatykami sześć godzin dziennie, a resztę czasu będę czytać i korespondować”³⁷.

³⁵ *Ibidem*, s. 24–25.

³⁶ С. Крушельницька, *Сногаду...*, s. 176.

³⁷ *Ibidem*, s. 179.

Bardzo wysoko ceniła sobie osiągnięcie odpowiedniej pozycji materialnej, bowiem po śmierci ojca, w wieku 30 lat stała się przysłowiową głową rodziny. W związku z tym musiała przejąć odpowiedzialność za podejmowanie finansowych i materialnych decyzji, do których należało na przykład kupno własnego domu we Lwowie itp. W każdej, nawet bardzo trudnej sytuacji potrafiła stawiać czoło wyzwaniom losu. Znany jest również fakt, iż Salomei Kruszelnickiej mimo światowej sławy w 1948 roku nie chciano przyznać tytułu profesora Lwowskiego Konserwatorium Państwowego im. M. Łysenki. Przyczyną tego przypuszczalnie był nie tylko jej związek ze „zgniłym Zachodem” i znajomość języków obcych, lecz współpraca i przyjaźń z poprzednim rektorem, kompozytorem i pianistą Wasylem Barwińskim, który w tymże roku został aresztowany i zesłany do łagru w Mordowii. Od razu po aresztowaniu Barwińskiego ówczesny sekretarz organizacji partyjnej Konserwatorium Szepitko podał do lwowskiego obwodowego komitetu komunistycznej partii następującą charakterystykę Kruszelnickiej datowaną na 16 kwietnia 1948 roku: „Jako pedagog utraciła konieczny dla wykładowcy wyższej uczelni poziom. W działalności praktycznej nie realizuje jakiegokolwiek systemu metodycznego. Jako wychowawczyni (młodzieży) odznacza się apolitycznością. Wobec tego pożądanе przejście [Kruszelnickiej – przyp. L.K.K.] na emeryturę”³⁸.

Lecz nawet w takich warunkach artystka nigdy nie traciła męstwa, miłości do życia i oddania się swemu powołaniu do śpiewu, zamieniwszy działalność artystyczną na pracę pedagogiczną.

I jeszcze jedna cecha jej swoiście pojętej pozycji „kobiety wyzwolonej”, od której nigdy nie odstąpiła: ze wszystkimi obowiązkami zawodowymi i artystycznymi zawsze pozostawała kobietą w 100%, co radykalnie odróżnia ją od powszechnego modelu emancypacji amerykańskiej, kiedy kobieta mogła zastrzegać sobie prawo być osobą „bez płci”, całkowicie obojętną na swój wygląd, ubiór i sposób zachowania. Salomea była zawsze atrakcyjna, elegancka, dbająca o swój wygląd. Wiadomo też, jak dobrą żoną była dla swojego męża Cesare Riccioniego, jak martwiła się o losy swojej rodziny i ciągle rozwiązywała złożone problemy rodzinne. Oznacza to, że nigdy jej osobista niezależność i pozycja zawodowa nie były przez nią postrzegane – w przeciwieństwie do raczej egocentrycznej pozycji wielu emancypantek amerykańskich i zachodnioeuropejskich – jako wyłączone prawo do obojętności wobec problemów bliskich i poświęcenie się wyłącznie sobie.

Trudno oczywiście w ramach artykułu przedstawić bardziej szczegółowo wszystkie strony swoistego modelu emancypacji kobiet galicyjskich, sięgając do przykładu Teodozji Papary i Salomei Kruszelnickiej. Pragnęłam ukazać złożone

³⁸ I. Лужецька, *Соломія Крушельницька та Василь Барвінський*, „Svoboda” [czasopismo ukraińskie w Nowym Jorku] 1998, nr 88 (9 V), <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1998/Svoboda-1998-088.pdf> [27.10.2017].

procesy emancypacji z „galicyjskim akcentem”, więc celowo zostały wybrane postacie krańcowo zróżnicowane w tym sensie, że ich duchowe wyzwolenie i dążenie do wykształcenia oraz zdobycia pewnej pozycji społecznej, przede wszystkim w realizacji swego potencjału twórczego, odbywało się w nader różnych okolicznościach, wobec czego osiągnęły różny poziom fachowy. Pierwsza z wymienionych kobiet, Teodozja Papara, symbolizuje wcześniejszy okres kształtowania się niezależnej pozycji kobiety, swoistą „kulminację twórczości amatorskiej”, oddając się różnorodnym zajęciom, interesując się niemal wszystkimi dziedzinami przyrodniczo-humanistycznymi i w ten sposób reprezentując ostrość postrzegania świata i intensywność pracy umysłowej, nie ustępując intelektowi męskiemu. Niestety, nie udało się jej, jak i setkom innych zdolnych i inteligentnych kobiet, odnieść sukcesu zawodowego odpowiadającego ich możliwościom – nie nadszedł jeszcze słuszny czas, chociaż to właśnie te skromne amatorki swoją konsekwentną pracą przygotowywały nadejście ery wybitnych działaczek nauki, kultury, sztuki na przełomie XIX i XX wieku. Natomiast śpiewaczka Salomea Kruszelnicka potrafiła przełamać wszelkie opory na drodze do szczytu kariery artystycznej i zdecydowanie zajęła wysoką pozycję na scenie operowej. O jej rywalizacji ze słynnymi śpiewakami-mężczyznami tak napisał ówczesny krytyk włoski Rinaldo Cortopassi:

W pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku na operowych scenach świata królowały cztery osoby płci męskiej – Battistini, Caruso, Titta Ruffo, Szalapin. I tylko jedna kobieta potrafiła wspiąć się na ich szczyt i pozostać na tymże poziomie. To była Salomea Kruszelnicka. Lecz w porównaniu ze swoimi sławnymi kolegami okazała się [...] bardziej złożoną osobowością artystki-śpiewaczki-muzyka³⁹.

Przedstawione sylwetki galicyjskich kobiet działających w kulturze muzycznej kraju w okresie od XIX do pierwszych dekad XX wieku bynajmniej nie pozostają tylko faktem historycznym. Wręcz przeciwnie, ich aktywna rola społeczna, dążenie do realizacji potencjału kreatywno-intelektualnego, specyficzne pojmowanie „emancypacji” jako pozycji kobiety zdobywającej prawo do bycia „samodzielnym pełnowartościowym człowiekiem” rzutują na następne okresy historii, wydają się warte refleksji nie tylko w perspektywie historycznej, ale również w odniesieniu do współczesnej sytuacji w kontekście globalizacji i utraty wielu ideałów.

Bibliografia

Źródła

Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie (Центральний державний історичний архів України – ЦДІАУ у Львові), фонд 362, опис 1, справа 196.

³⁹ Cyt. za: С. Крушельницька, *Спогади...*, s. 126.

- Кобілянська О., *Царівна*, Київ 1994.
- Кобілянська О., *Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади*, Київ 1982.
- Крушельницька С., *Спогади. Матеріали. Листування*, wstęp, red. i przyp. М. Головащенко, t. 2, Київ 1978–1979.
- Крушельницька-Охримович О., *Все, що залишилося в пам'яті про Соломію* [w:] *Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування*, cz. 1: *Спогади*, red. М. Головащенко, Київ 1978, s. 18–76.
- „Mnemosyne” 1838, nr 33 (28 IV).

Оpracowania

- Brodziński K., *O klasycyzmie i romantyzmie tuż przed duchem poezji polskiej* [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Cohen A. I., *International encyclopedia of women composers: classical and serious music*, New York 1981.
- Франко І., *Жіноча неволя в руських піснях народних* [w:] *idem, Твори*, t. 26, Київ 1980, s. 210–253.
- Łoziński W., *Salon i kobieta. Z estetyki i dziejów życia towarzyskiego*, Lwów 1921.
- Лужецька І., *Соломія Крушельницька та Василь Барвінський*, „Svoboda” [czasopismo ukraińskie w Nowym Jorku] 1998, nr 88 (9 V), <http://www.svoboda-news.com/arkiv/pdf/1998/Svoboda-1998-088.pdf> [27.10.2017].
- Мисак Н., *Педагогічна освіта в Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст.: місце та роль у ній українського населення*, „Науковий вісник”, Київ 2011, t. 51(9), s. 18–28.
- Niezgoda R., *Życie towarzyskie we Lwowie pod koniec XVIII wieku. Sytuacja polityczna i społeczna we Lwowie*, http://katalog.czasopism.pl/index.php/Kultura_enter_7/2009 [25.10.2017].
- Syguła J., *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace Historyczne 2009, z. 136, s. 57–76.
- Suchmiel J., *Działalność naukowa kobiet w Uniwersytecie we Lwowie do roku 1939*, Częstochowa 2000.
- Trochimczyk M., *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers* [w:] *A Romantic Century in Polish Music. Studies* edited by M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–47.
- Wasylewski S., *Dwie nieznane kompozytorki polskie (Józefina Kurczyńska i Teodozja Papara)*, „Tęcza” 1937, nr 4.
- Зубеляк М., *Соломія Крушельницька в Аргентині* [w:] *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів. Статті та матеріали*, oprac. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник, Тернопіль 2008.

EMANCIPATION OF WOMEN IN THE MUSIC AND ARTISTIC ENVIRONMENT OF GALICIA (ON THE EXAMPLE OF THEODOSIA PAPARA AND SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA)

Abstract

The article presents two silhouettes of women from the music and artistic milieu of Galicia: the first – a Polish woman Theodosia Papara (1797–1873), who dealt with music, literature, history, and philosophy as an amateur, i.e. she represents an image of an enlightened woman from the mid-nineteenth century from the milieu of small-town gentry; the second – a professional artist, a Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska (Sas coat of arms, 1872–1952), scoring triumphs on the world

stages. Their way of implementing creative ideas was quite different, but in general it concentrated on the character of the emancipation processes in the Galician country. This character was not very visible in the fight for equal rights with men in all areas of professional and social life, but it was present much more in their creativity and pursuing their plans in the spiritual field.

Theodosia Papara belonged to the group of women with high aspirations to develop intellectual and creative abilities during a permanent historical period. Provincial Galicia tried to keep up with the larger centres of European culture, in the nineteenth century – above all from Vienna, where new trends in culture and art emerged. However, for Solomiya Krushelnytska a „code of the personal independence” was very important. We can read about it from her letters, documents, memories, articles and reviews devoted to her artistic achievements. She emphasised these social, professional, but first of all ethical demands, which were a main essence of all practical and professional tasks of the singer.

Described figures of Galician women, acting in the musical culture at the turn of the 19th and 20th centuries – are worth being discussed not only from the historical perspective – but also from the view of the contemporary situation, in the context of globalisation and loss of many ideals.

Keywords: emancipation, a social rank of women, amateur musical artistic work, Galician culture, opera singer