

Oksana Bobeczko

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

OSOBOWOŚĆ ARTYSTYCZNA BANDURZYSTKI OŁESI ŁEWADNEJ W KONTEKŚCIE TRANSFORMACJI TRADYCJI WYKONAWCZEJ I PEDAGOGICZNEJ W SZTUCE KOBZARSKIEJ

Sztuka gry na bandurze, która jest integralną i znaczącą częścią ukraińskiej przestrzeni kulturowej, ma swoją historię trwającą kilka stuleci (tradycja kobzarska zaczyna się w XV wieku). Problem asymetrii płci dotyczący przekazania bandury w ręce kobiet stał się jedną z ważniejszych tendencji dopiero w XX wieku (do tego czasu kobzarstwo było przywilejem mężczyzn, co odpowiadało stereotypowym wyobrażeniom o roli mężczyzny i kobiety). Z początkiem ubiegłego wieku w sztuce gry na bandurze zaszły znaczące zmiany, których istotą było przezwyciężenie stereotypowego myślenia odnośnie do męskiego i żeńskiego wykonawstwa, a także swobodna perspektywa osobowości niezależnie od płci, samodzielne wybieranie kierunku rozwoju twórczego i modelu zachowań. Pojawiła się możliwość realizacji swoich zdolności skupiająca się przede wszystkim na indywidualnych cechach osobowości.

Dzisiejsza integralność artystyczna oraz doskonałość tandemu kobieta i bandura nie budzi wątpliwości i udowadnia perspektywiczność tej twórczej więzi. Jednak osiągnięcia te w dziedzinie kobzarstwa, z jakich można być dumnym na obecnym etapie, byłyby niemożliwe bez pierwszych bandurzystek, do których należała Olesia Łewadna. Aktualność tej pracy badawczej wynika z potrzeby podkreślenia osobowości artystycznej bandurzystki w kontekście zmian, które nastąpiły w sztuce kobzarskiej podczas długiej i kontrowersyjnej drogi „ukobiecenia” bandury.

Rozpatrywane zagadnienie ujawniało jedynie fragmentaryczne informacje o Olesii Łewadnej. Dlatego celem obecnych badań jest prześledzenie drogi artystycznej jednej z pierwszych bandurzystek Ukrainy w kontekście transformacji tradycji wykonawczej i dydaktycznej w sztuce bandurowej.

Kobzar czy bandurzysta od niepamiętnych czasów był nie tylko ludowym pieśniarzem, profesjonalnym poetą, kompozytorem i wykonawcą, ale także buntownikiem przeciwko zniewoleniu, uczestnikiem wydarzeń wyzwoleniczych,

wyrazicielem sprawiedliwości ludowej oraz bezsprzecznie mężczyzną, bo według zasad kobzarskich kobza i bandura do końca XIX wieku były uważane za instrumenty męskie. O wyjątkowym traktowaniu, a także religijności organizacji cechowych kobzarzy i lirników mogą świadczyć nazwy, które były wykorzystywane przez kobzarzy: „pan-otec” (podświadome porównywanie postaci nauczyciela do księdza, jednoznacznie płci męskiej), „egzamin-pozwolenie” nadający prawo bycia kobzarzem (błogosławienie ucznia „panem-otcem”), „język łebijski” (osobliwy rodzaj komunikacji tylko dla „wyświęconych”, inaczej mianowanych, kobzarzy-mężczyzn).

Ważna w kontekście niniejszego opracowania jest wzmianka Kateryny Hruszewskiej w publikacji *Ukraińskie dумы ludowe* na temat funkcjonowania szkół, do których uczęszczwały wyłącznie dziewczęta. Badaczka zaznacza, że nie opanowywały one gry na instrumentach muzycznych, a ich głównym zadaniem było studiowanie modlitw i pieśni religijnych, zrozumienie „ustnego objaśnienia stworzenia świata, grzechu pierworodnego i przybycie Zbawiciela”¹. Co ciekawe, ich nauczycielami były również wyłącznie kobiety, tzw. starsze panie-nauczycielki lub panie-matki².

Warto zauważyć, że „kobzarstwo tradycyjne od dawnych czasów uważało kobzę czy bandurę za «instrument święty», a ludowych śpiewaków-kobzarzy – za «Bożych ludzi», którym nie przystoi dawać do rąk kobiecych «instrumentów świętych»”³. Nie inaczej niż jako wysłańców bożych, którzy przypominają ludziom o wartościach duchowych i zbawieniu przez szczerą wiarę w Boga, często wyobrażali sobie siebie kobzarze. Wspomnienia i przekazy o tym, że kobza została stworzona przez Wszechmogącego, a kobzar jest pośrednikiem między Panem a ludźmi i chroni ten tandem przed tradycyjnymi pieśniarzami, zawarte są w zapisach etnograficznych Lwa Żemczużnikowa, Mykoły Łysenki, Porfirija Martynowicza i innych⁴.

Wspomniane warunki, w których permanentnie rozwijało się kobzarstwo, mogły mieć wpływ na stworzenie surowych reguł kobzarskich, zgodnie z którymi takie instrumenty, jak kobza i bandura, były uważane za wyłącznie męskie. Wiele pokoleń wykonawców dotrzymywało tej tradycji.

Dawniej uważano, że dotyk kobiety może zepsuć brzmienie kobzy lub liry, przez co taki instrument nie mógł zapewnić pieśniarzowi godnego zarobku⁵. Jednym ze źródeł uprzedzeń w stosunku do kobiet w kobzarstwie był powszechny pogląd dotyczący grzesznej natury kobiet, sięgający czasów upadku Ewy, której

¹ К. Грушевська, *Українські народні думи*, т. 1, Київ 2004, s. 74.

² О. Ваврик, *Кобзарські школи в Україні*, Тернопіль 2006, s. 53.

³ Б. Жеплинський, *Коротка історія кобзарства в Україні*, Львів 2000, s. 38.

⁴ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 102.

⁵ К. Черемський, *Шлях звичаю*, Харків 2002, s. 74.

wina uzasadniała szczególne wymagania stawiane kobietom. Wszakże praktycznie wszystkie religie świata w swej istocie zawierają elementy antytezy męskiego i żeńskiego początku i przeważnie ukazują patriarchalny model stworzenia świata, oddając kluczową i konstruktywną rolę właśnie płci męskiej.

To właśnie chrześcijańska doktryna ustanawia hierarchię stosunków pomiędzy płciami z charakterystyczną męską dominacją. W podstawowych tekstach doktryny chrześcijańskiej pojawia się początek negatywnego stosunku do ziemskiej kobiety. Poznając swoją płć, Ewa złamała główny wymóg – bezwarunkową pokorę, która daje podstawy niektórym badaczom do stwierdzenia, że pierwsza kobieta (a więc i wszystkie kobiety) została przeklęta i ukarana właśnie za przejaw nadmiernej (w porównaniu z męczyzną) aktywności i inicjatywy⁶.

Te postulaty znalazły swoje odzwierciedlenie w tradycjach i obrzędach kobzarskich.

Uważa się, że formowanie kobiety wyemancypowanej, w tym kobiety-bandurzystki, miało również wielkie znaczenie dla „zderzenia egalitarnej świadomości z biblijnymi podstawami wtórnego istnienia samej kobiecej egzystencji i Boskiej konsekracji podporządkowania słabej płci”⁷. Ta tzw. wtórność miała miejsce niemal we wszystkich sferach życia kobiet.

Taki stan rzeczy stał się jedną z przyczyn pojawienia się w sztuce bandurowej stereotypu dotyczącego niezgodności pojęć „kobieta” i „bandura”, który trwał wiele stuleci, wszakże „przenikając praktycznie przez wszystkie sfery istotnej aktywności etnosu, stereotypy kobiecości/męskości są ukorzenionym kompleksem wyobrażeń”⁸. Należy jednak zauważyć, że stereotypy mogą zawierać zarówno fałszywe wyobrażenia, jak i tezy prawdziwe. Badaczka Oksana Kiś zaznacza, że „jedną z definiowanych cech związku przyczynowego jest jego czasowa stabilność (rezystentność) – zdolność utrzymania się w świadomości wielu pokoleń nośników kultury etnicznej. Inną charakterystyczną cechą jest sztywność, czyli nieelastyczność, zależność od wcześniej uformowanych obrazów i przeciwstawienie innowacji”⁹. Ważna w zachowaniu stereotypów jest również wybiórczość odbioru informacji, a także uczuciowe zabarwienie stereotypu. Naukowcy badający temat stereotypów etnokulturowych pod względem historycznym napotykały pewne trudności, ponieważ w tym przypadku trudno jest przeprowadzić eksperyment sprawdzający i uzasadnić wnioski. Jednak w kulturze każdego narodu mimo wszystko istnieją źródła, które zawierają w sobie składową podobną pod wieloma

⁶ О. Кісь, *Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання* [w:] *Український жіночий рух: здобутки і проблеми: збір прац наукових*, Дрогобич 2002, s. 33.

⁷ В. Агеєва, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003, s. 161.

⁸ О. Кісь, *Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах* [w:] *Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею*, Вип. 5–6, Івано-Франківськ 2001, s. 89.

⁹ *Ibidem*, s. 88.

względami do stereotypów. W tym przypadku chodzi o folklor i ustną twórczość ludową.

Ihor Maciejewski podkreśla wyjątkowość formy kobiecego uprawiania muzyki – zespołowego (chóralnego) śpiewu – w przeciwieństwie do męskiej (budowa instrumentów i gra na instrumencie) jako konsekwencję dominującego w pierwotnym porządku różnicowania głównych rodzajów pracy: rolnictwa (kobiety) i myśliwstwa (mężczyźni). Ponadto zgodnie z jego obserwacjami instrumentalne zawodowstwo jest zjawiskiem czysto męskim pośród słowiańskich, bałtyckich, ugrofińskich i innych narodów Europy w odróżnieniu od narodów Wschodu, gdzie prawo szariatu rozróżnia sferę komunikacji na męską i żeńską i w konsekwencji funkcjonowanie kobiecego wykonawstwa instrumentalnego¹⁰. Oprócz tego „zawodowiec musi często i na długo zostawiać rodzinę, co jest mniej naturalne dla kobiety – opiekunki ogniska domowego, a ciągłe bywanie na zabawach, weselach, ulicy, w szynku – jest bardziej naturalne dla mężczyzn”¹¹.

Tak więc stereotypy i uprzedzenia w stosunku do kobiet-bandurzystek mają podłoże historyczne, powiązane z właściwym dla kultury kobzarskiej systemem wartości. W procesie badania tej kwestii należy pamiętać, że taka sytuacja jest rezultatem długiego pod względem kulturowo-historycznym rozwoju sztuki kobzarskiej, która była kształtowana przez wiele stuleci.

Sztuka kobzarska od początku swojego istnienia miała solidne tradycje, chociaż rozwijała się nierównomiernie. Okresy postępów przechodziły w etapy otwartej stagnacji, ale charakterystyczną i niezmienną cechą było dotrzymywanie przez kobzarzy ustalonych zwyczajów, a wśród nich – dominacji męskiego wykonawstwa. Wraz ze zmianą stosunków społecznych oraz rozwojem zjawisk kulturowych i artystycznych pod koniec XIX wieku, kiedy kobza i bandura były instrumentami przypisanymi ślepym muzykom wędrownym, zaczyna się proces zwrotny. Stopniowo słabną surowe kobzarskie kanony, wśród wykonawców pojawiają się widzący muzycy i kobiety-bandurzystki. Sztukę kobzarstwa niewidomych pieśniarzy zaczynają podejmować wybitni przedstawiciele inteligencji ukraińskiej, uważając bandurę za jeden z symboli narodu. Na początku XX wieku niewidomi kobzarze i lirnicy, często nielegalnie lub za przyzwoleniem starszyzny, zaczęli przekazywać swoje umiejętności i wiedzę widzącym. Mężczyźni-bandurzyści zostawali nauczycielami ówczesnych bandurzystek (czasami ojcowie przekazywali swoje umiejętności córkom). Widzących uczniów kształcili znani kobzarze: Ostap Weresaj, Iwan Krawczenko-Kriukowski, Fedir Chołodny, Petro Drewczenko. Takie przypadki nauczania widzących przez niewidomych (co było naruszeniem kobzarskiego kanonu) były surowo karane i odbywały się

¹⁰ И. Мацеевский, *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*, Алматы 2007, s. 140–143.

¹¹ *Ibidem*, s. 142.

wylącznie za zgodą samych mistrzów cechów śpiewackich. Wraz z upływem czasu pojawienie się wśród kobzarzy widzących muzyków, a nawet kobiet (co dawniej było niezgodne z kanonami kobzarsko-lirnickimi) sygnalizuje osłabienie i obumieranie ustalonych tradycji¹². Można przypuszczać, że takie odejście od tradycji kobzarskiej było jednym z pierwszych kroków, dzięki którym już na początku XX wieku kobiety bardzo przybliżyły się do narodowego instrumentu muzycznego.

Należy jednak podkreślić, że pojedyncze i epizodyczne wzmianki o kobietach-bandurzystkach, często bez imienia i nazwiska, pojawiają się już w XVI–XVIII wieku. Spotykamy je w pracach badawczych Hnata Chotkewicza. Po raz pierwszy w opublikowanej literaturze naukowej stwierdza on, że bandura w rękach kobiet to nie nowość, bo już w XVI–XVII wieku na Ukrainie oprócz mężczyzn-bandurzystów było wiele kobiet, które grały na bandurach¹³. Również Wasyl Jemeć zaznaczył, że „w okresie kozactwa kobza była ogólnie używana. Na kobzie grały nawet dziewczęta”¹⁴.

Na przełomie XIX i XX wieku zaczynają pojawiać się pierwsze nazwiska kobiet-bandurzystek, wśród których należy wymienić: Nastię Sotniczenko (uczenica Wasyla Jemcia), Dokię Darnopych (uczenica W. Jemcia), Łesię Barwinok, Hannę Biłohub-Wernyhir, Marharytę Bono-Misewicz, Hałynę Hordijenko, Myroslawę Hrebeniuk-Darmanczuk, Ołeksandrę Kuźmenko, Ołesię Łewadną (uczenica Hnata Chotkewicza), Jewdokię Łemisz, Nastię Lidowską, Jewdokię Parchomenko, Marię Szewczenko, Antoninę Hołub (prawnuczka Ostapa Weresaja). Właśnie one były jednymi z pierwszych kobiet, które przyczyniły się do zaistnienia bandury w szerokiej przestrzeni koncertowej, wnosząc znaczący wkład w rozwój sztuki kobzarskiej i rozpoczynając nową tradycję – żeńskiego wykonawstwa bandurowego¹⁵.

Ważną rolę w popularyzacji bandury jako instrumentu koncertowego odegrał wybitny muzyk, teoretyk i pedagog Hnat Chotkewicz (1877–1938), który stał się twórcą szkoły gry na bandurze (w wersji pisemnej) i pionierem profesjonalnego, koncertowego wykonawstwa bandurowego. Znaczącym wydarzeniem dla rozwoju kobzarstwa był XII Zjazd Archeologiczny, który z inicjatywy Chotkewicza odbył się w 1902 roku w Charkowie, otrzymując status międzynarodowego forum naukowego. XII Zjazd Archeologiczny oraz zorganizowany przez Chotkewicza w ramach Zjazdu koncert odniosły wielki sukces i stały się kolejnym impulsem

¹² М. Підгорбунський, *Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2004, s. 12.

¹³ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 99.

¹⁴ В. Смець, *Кобза та кобзарі*, бібліограф. додат. З. Кузелі, Київ 1993, s. 32.

¹⁵ О. Бобечко, *Перші жінки-бандуристки України*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського”. Серія „Мистецтвознавство” 2006, nr 1(16), s. 8.

do zaangażowania w sztukę kobzarską wielu nowych wykonawców, nie tylko niewidomych, ale i widzących, nie tylko mężczyzn, ale i kobiet.

Organizowane po zjeździe w Połtawie koncerty wykonawców ludowych „na tyle zafascynowały mieszkańców miasta, że urząd ziemski połtawskiej guberni podtrzymał propozycję XII Zjazdu Archeologicznego, aby utworzyć «szkołę dla niewidomych muzyków»” i na 39. posiedzeniu zebrania ziemskiego przedstawił projekt uchwały „o utworzeniu w guberni jednej szkoły dla niewidomych 14–15-letnich młodzieńców [...] oprócz przedmiotów ogólnokształcących, gry i śpiewu repertuaru tradycyjnego, niewidomym muzykom miano zaszcześcić dowolne rzemiosło”¹⁶.

Ten przypadek daje nam możliwość stwierdzenia, że na początku XX wieku szkoła nadal funkcjonowała wyłącznie dla chłopców.

Następnym krokiem w kierunku pozyskania w szeregi sztuki gry na bandurze wielu nowych zwolenników (niezależnie od płci) było otwarcie w 1904 roku Szkoły Dramatyczno-Muzycznej M. Łysenki w Kijowie, w której swoją działalność pedagogiczną rozpoczął w 1908 roku I. Kuczuha-Kuczerenko i kierował klasą gry na bandurze. Niestety nowo powstały kierunek nie funkcjonował zbyt długo (zaledwie 2 lata), ale stał się pierwszą próbą zainicjowania profesjonalnej edukacji gry na bandurze. Należy jednak podkreślić, że wśród studentów tego kierunku nie było dziewcząt.

Zorganizowanie na początku ubiegłego stulecia przez Hnata Chotkewicza, Wasyla Jemcia, Mykołę Złobincewa (Domontowicza), Wiktora Owczynnykowa teoretyczno-praktycznych kursów gry na bandurze, ich aprobata przez elitę artystyczną i ich publiczna dostępność, a także stopniowe ulepszanie instrumentu na tle masowego zainteresowania ówczesnym ukraińskim śpiewem ludowym stały się jeszcze jedną okazją dla wszystkich – w tym także kobiet – którzy chcieli zbliżyć się do bandury i opanować grę na niej.

Jednak punktem zwrotnym w sprawie wykonawstwa i profesjonalizacji edukacji gry na bandurze było utworzenie w 1926 roku w Charkowskim Muzyczno-Dramatycznym Instytucie klasy bandury, na czele której stanął Hnat Chotkewicz, który opracował kompleksowy system nauczania gry na bandurze obejmujący szczegółową wiedzę z zakresu aspektów: historyczno-teoretycznego, technicznego, repertuarowego, artystycznego i artystyczno-psychologicznego. Do formowania wykonawcy i pedagoga sztuki bandurowej podchodził jak artysta [...], który dążył do stworzenia profesjonalnych i narodowych kadr inteligencji muzycznej¹⁷.

Rozpoczęty proces profesjonalizacji kobzarstwa pomógł rozwojowi i popularyzacji tego gatunku sztuki, przyczynił się do wykształcenia nowego pokolenia

¹⁶ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 96.

¹⁷ Н. Супрун, *Гнат Хоткевич – громадянин, митець, музикант*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 85–86.

specjalistów z dziedziny kultury wyróżniających się wysokim poziomem wiedzy. Znaczące był to, że nabór słuchaczy i studentów nie zależał od ich płci. Swego rodzaju daniną złożoną tradycjom był fakt, że pierwszymi uczniami bandurzysty na uczelni byli jednak ciągle mężczyźni: Leonid Hajdamaka, Jakiw Hajewski, Ołeks Heraszczenko i Ilja Oleszko. Po jakimś czasie wśród wychowanków słynnego mistrza pojawiła się pierwsza kobieta-bandurzystka – Olesia Fedotijiwna Łewadna (1905–1988).

Bandurzystka urodziła się w mieście Reszetyliwka na Połtawczyźnie w szanowanej i zamożnej jak na tamte czasy rodzinie. Utalentowana dziewczyna od najmłodszych lat była zakochana w pieśni. Niedługo potem Olesia powiedziała: „nawet nie mogę sobie wyobrazić, że ktoś może nie umieć śpiewać. Ja śpiewałam o tym, czym żyłam i czym oddychałam”¹⁸. Pierwszym nauczycielem Olesi był Wasyl Jakowycz Osadko (1865–1930) – wykształcony i utalentowany muzyk dobrze grający na bandurze. Pewnego razu, usłyszawszy śpiew Łewadnej, a był to rok 1925, Wasyl Jakowycz zaproponował jej naukę gry na instrumencie. Olesia Łewadna odbyła naukę u Osadki, brała aktywny udział w występach zespołów w duecie z nauczycielem i trio w składzie: Wasyl Osadko, Hrihorij Podhirny i Olesia Łewadna. Następnie dołączyła do kapeli bandurzystek, z którą występowała podczas tras koncertowych na Kijowszczyźnie, a później zaczęła pracować z Dmytrem Andrusenką, Hrihorijem Podhirnym, Stepanem Żurmanem i Iwanem Kramarem w zespole „Kobziarze Połtawszczyzny”, koncertując w obwodach połtawskim, charkowskim i kirowohradzkim.

W 1930 roku Olesia zamieszkała u swojej siostry w mieście Krasnohrad. Tam zaczęła uczęszczać na kursy handlowe, mimo że – jak wspominała w rozmowie z Bohdanem Żepłyńskim – „nie mam ani zdolności, ani chęci do handlu”¹⁹. Chciała śpiewać, nie mogła sobie siebie wyobrazić bez ulubionego instrumentu, bez pieśni. Przyjazd do Krasnohradu zespołu charkowskich bandurzystów dogłębnie poruszył dziewczynę. Dążenia Olesi do zawodowego muzykowania wspierał brat, który dobrze grał na skrzypcach. Włożył wiele wysiłku, aby zorganizować koncert, na którym Łewadna po raz pierwszy wystąpiła jako solistka. Olesia zaczarowała swoim występem przepełnioną salę. Wręczając kwiaty, gratulowano jej, życząc nowych sukcesów. Był to pierwszy poważny sukces utalentowanej kobzarki.

Charkowscy bandurzyści, którzy koncertowali w Krasnohradzie i słyszeli grę bandurzystki, poradzili Olesi, aby jechała do Charkowa kształcić się u prawdziwego wirtuoza Hnata Chotkewicza, który udziela lekcji gry na bandurze.

Podczas egzaminu wstępnego do Charkowskiego Muzyczno-Dramatycznego Instytutu Olesia wykonała kilka ludowych pieśni oraz utworów instrumentalnych

¹⁸ Б. Жеплинський, *Кобзарка живе у Дрогобичі*, „Радянське слово” 1986, nr z 22 I.

¹⁹ Б. Жеплинський, *Кобзарськими стежинами*, Львів 2002, s. 105.

(*Kozaczok, Metelyciu* i wiązanek melodii ludowych) i została przyjęta do klasy Hnata Chotkewicza. Marzenie Ołesi spełniło się, zaczęła pobierać nauki u znanego mistrza, twórcy profesjonalnej szkoły sztuki kobzarskiej.

Wspominając swoją naukę u wybitnego bandurzysty, Ołesia Łewadna relacjonowała:

Mój pedagog prowadził lekcje dokładnie, ciekawie, był bardzo punktualny i skrupulatny, czego i nas uczył. Z każdą lekcją przyswajałam nowe umiejętności, udoskonalałam technikę... Pod koniec lekcji, jeżeli zostawało trochę czasu, albo i po zajęciach, Hnat Martynowicz lubił opowiadać nam o pochodzeniu bandury, jej konstrukcji i udoskonalaniu tego instrumentu, o swoich spotkaniach z kobzarami, przebywaniu w Galicji, dzielił się swoimi sekretnymi przemyśleniami²⁰.

Trudny okres dla ukraińskiego kobzarstwa zbiegł się z latami nauki Ołesi Łewadnej. W latach 30. do kręgu zainteresowań organów karnych trafia wszystko, co jest związane z kulturą narodową, a w szczególności sztuka kobzarska. W 1933 roku Plenum Ogólnoukraińskiego Komitetu Związku Pracowników Sztuki, nie ukrywając swojej wrogości do przedstawicieli kobzarstwa, otwarcie ukierunkowało swoją działalność na zniszczenie sztuki ludowej związanej z kobzą i bandurą. Instrumenty te zostały uznane za „wrogie klasowo”, a wykonawcy i ich sprzymierzeńcy stali się celem ciągłego terroru i prześladowań. Wielu muzyków, a także budowniczych bandur nie ominęły zesłania i egzekucje. Hnat Chotkewicz, Wołodymyr Kabaczok, Mykoła Opryszko, Fedir Hłuszko, Ołeksandr Kornijewski i wielu innych stali się niewinnymi ofiarami systemu totalitarnego²¹. W konsekwencji bandura zaczęła stopniowo tracić status instrumentu bohatersko-patriotycznego o narodowym charakterze.

W 1934 roku Ołesia Fedotijiwna Łewadna rozpoczęła pracę w Państwowej Filharmonii Charkowskiej, występując w składzie zespołu bandurzystów oraz jako solistka. W jej repertuarze przeważały ukraińskie kobiece pieśni ludowe. Wykonywała również utwory do słów Tarasa Szewczenki oraz klasyczne utwory kobzarskie.

Po II wojnie światowej na Ukrainie zaczyna się nowy okres sztuki bandurowej wyróżniający się pozytywnymi zmianami w jej różnych sferach. W latach 1944–1946 Ołesia Łewadna koncertowała z Ukraińskim Państwowym Teatrem Dramatycznym USSR im. T. Szewczenki, występowała w Moskwie. W 1946 roku pracowała w Filharmonii Tarnopolskiej, a od 1948 roku w Drohobycz, w zespole pieśni i tańca „Prykarpattia” [Прикарпаття], który potem zmienił nazwę na „Werchowyna” [Верховина].

²⁰ *Ibidem*, s. 107.

²¹ В. Дутчак, *Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність: вступна стаття* [w:] „Любіть Україну”: пісні для ансамблів бандуристів в аранжуваннях В. Дутчак, Івано-Франківськ 2003, s. 5.

Tak więc w 1948 roku utalentowana kobzarka osiedliła się na Lwowszczyźnie, w Drohobyczu. Życie osobiste Ołesi Łewadnej niestety nie ułożyło się. Nie założyła rodziny, nie miała dzieci. Informacje o 40-letnim okresie życia bandurzystki na ziemi drohobyckiej są skąpe. Wiele wysiłku w to, aby imię Ołesi Łewadnej nie pokryło się kurzem zapomnienia, włożyło znane i szanowane w Drohobyczu małżeństwo Wereszczyńskich – Danuta (1950–2017) i Ołeksandr. Pani Danuta – kierownik studia literackiego „Молоді пера” („Młode pióra”), pan Ołeksandr – uczeń słynnego słobożańskiego kobzarza Hryhorija Spyci, pedagog, założyciel klasy bandury w Drohobyckim Liceum Muzycznym i kierownik „Кобзарської світлиці” („Kobzarskiej świetlicy”) w Drohobyczu. To właśnie oni odnaleźli Ołesię Łewadną i zdobyli cenne informacje na jej temat od uczennicy Hnata Chotkewicza. W czasopiśmie „Галицька Зоря” [Галицька зоря] zaczęły się pojawiać publikacje o bandurzystce²². Tak społeczeństwo powoli zaczęło dowiadywać się o jej drodze artystycznej.

W 1960 roku Olesia Łewadna przeszła na emeryturę, głęboko przeżywając swój nowy status, ponieważ nie wyobrażała sobie życia bez występów scenicznych. Swój instrument – zabytkową bandurę wykonaną przez jednego z charkowskich artystów ludowych, podarowaną przez jej brata – przechowywała jak najcenniejszą relikwię. Należy zaznaczyć, że Olesia Fedotijiwna prowadziła dosyć samotny tryb życia, odczuwając ciągły strach: „stresowała się, że będzie prześladowana za to, że była uczennicą znakomitego Hnata Chotkewicza..., że uczyła się u sławnego bandurzysty Wasyla Osadki, że była kobzarką. Pamiętała bowiem te straszne dla wszystkich kobzarzy Ukrainy, inteligencji, patriotów straty bandurzystów”²³.

Ostatnie lata spędziła, żyjąc w niedostatku, jednak zawsze z wielką radością opowiadała o swoim życiu twórczym i do końca swoich dni pozostała światłą osobą. Olesia Łewadna zmarła w 1988 roku i została pochowana w Drohobyczu.

28 maja 1999 roku na Rynku w Drohobyczu miało miejsce wydarzenie, które stało się знаmienne, bowiem przyczyniło się do odrodzenia imienia sławnej bandurzystki Ołesi Łewadnej. Na ścianie budynku, w którym kiedyś mieszkała, odsłonięto i poświęcono pierwszy na świecie memorialny znak ku czci kobiety-kobzarki. Poświęcenie tablicy przerodziło się w prawdziwe święto. Zebranych powitał Bohdan Żepłyński, przewodniczący Lwowskiego Obwodowego Oddziału Związku Kobzarzy Ukrainy, który zwrócił się do zebranych w języku łebijskim oznaczającym niegdyś przynależność do sławnej grupy kobziarzy. Podczas koncertu wspomnień wystąpili współcześni artyści, grali i śpiewali kobzarze oraz bandurzyści Ziemi Lwowskiej, koleżanki Łewadnej, członkowie „Werchowyny”, młodzież, dzieci. Na placu rozbrzmiewały głosy gości ze Lwowa – Ludowej Artystki Ukrainy Ludmyły Posikiry i niewidomego kobzarza Łarosza Mołnara.

²² А. Онищак, *Олеся Левадна в нашому місті*, „Галицька зоря” 1999, nr z 28 V.

²³ *Ibidem*.

Wzruszającym momentem była premiera pieśni o kobzarce do słów młodej drohobyckiej poetki Łesi Żuk, którą przepięknie wykonała Lilija Kobilnik²⁴. Miasto Drohobycz upamiętniło sławną bandurzystkę, swoją córkę, za którą uważana jest Olesia Łewadna, mieszkającą na tej ziemi 40 długich lat.

Przez cały okres artystycznej działalności bandurzystka dostojnie nosiła miano uczennicy wybitnego pedagoga i bandurzysty Hnata Chotkewicza, przekazując jego tradycje kobzarskie. Nieznane są jednak nazwiska uczniów Ołesi Łewadnej, co może świadczyć o tym, że nie zajmowała się ona działalnością pedagogiczną, poświęcając swoje życie pracy wyłącznie artystycznej.

Zwróćmy uwagę, że działalność bandurzystki, która przekazywała tradycje kobzarskie Hnata Chotkewicza i była jedną z pierwszych kobiet-kobzarek na Ukrainie, dała podstawy do stwierdzenia, że genealogia pedagogiczno-wykonawcza sztuki gry na bandurze, rozpoczynająca się od wykonawców-mężczyzn, już na początku XX wieku odnalazła swój dalszy rozwój i kontynuację w osobowościach kobiet. Cytując Oksanę Wawryk, „zawód kobzarski nie był przekazywany z ojca na syna, jego ciągłość zapewniała więc między nauczycielem i uczniem. Właśnie ta więź sprzyjała zachowaniu tradycji kobzarskich, śpiewu i gry na instrumencie”²⁵. Jednak w dołączonym przez autorkę artykułu schemacie: Stepan Kamowyj – Ostap Weresaj – Petro Kułybaba – Hnat Honczarenko – Hnat Chotkewicz – Olesia Łewadna²⁶ można w sposób czytelny prześledzić, że przedstawiciel kobzarstwa S. Kamowyj, którego kobzarski ród pojawił się na początku XIX wieku, już po stu latach miał wśród swoich następców kobietę-bandurzystkę, co *a priori* nie odpowiadało surowym kobzarskim kanonom. Zauważmy, że w schemacie tym nie uwzględniono nauczyciela Ołesi, Wasyla Osadki, który jako pierwszy nauczył ją grać na bandurze.

Proponujemy sprecyzowany i uzupełniony wariant genealogii pedagogiczno-artystycznej Ołesi Fedotijiwnej Łewadnej z uwzględnieniem wszystkich nazwisk znanych wykonawców-pedagogów, z którymi współpracowała znana bandurzystka (zob. rys. 1).

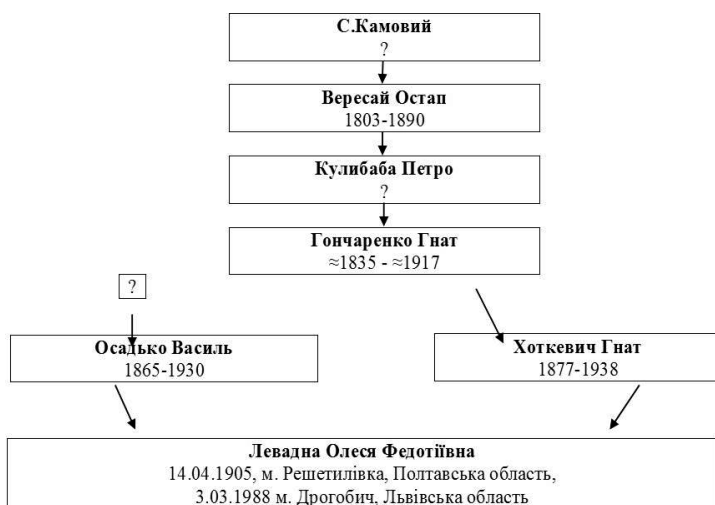
Podsumowując, można potwierdzić tezę, że stereotypy dotyczące płci znacząco wpływały na powstanie i rozwój sztuki gry na bandurze jako integralnej części kultury ukraińskiej. Jednak konsekwencją trwałego pod względem kulturowo-historycznym rozwoju kobzarstwa były pozytywne i nieodwracalne zmiany mające wpływ praktycznie na wszystkie jego aspekty. Jednym z czynników, które doprowadziły do „ukobiecenia” sztuki gry na bandurze i pojawienia się już na początku XX wieku kobiet grających na bandurze, były: postępujące osłabienie surowych kobzarskich kanonów, niszczenie utrwalałych stereotypów, a także

²⁴ Н. Микитяк, *Кобзарському роду – нема переводу*, „Галицька зоря” 1999, nr z 8 VI.

²⁵ О. Ваврик, *Кобзарські школи...*, s. 35.

²⁶ *Ibidem*.

професjonalizacja szkolnictwa bandurowego. Do czasu, kiedy kobiety znalazły swoje miejsce w kobzarstwie i utwierdziły swoją pozycję, ten gatunek sztuki rozwijał się jednokierunkowo i był zarezerwowany wyłącznie dla mężczyzn. Wraz z pojawieniem się kobiet ta część ukraińskiej kultury stała się bogatsza, szersza, pełniejsza i oczywiście bardziej otwarta. Wyraźnym przykładem tego może być twórcza działalność bandurzystek, w szczególności jednej z pierwszych uczennic Hnata Chotkewicza – Olesii Łewadnej, która pozostawiła widoczny ślad w historii rozwoju wykonawstwa bandurowego, udowadniając tym samym indywidualne możliwości twórcze i prawo kobiety do bycia bandurzystką.



Rysunek 1. Genealogia pedagogiczno-artystyczna Olesii Łewadnej²⁷

Bibliografia

- Агеєва В., *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003.
- Бобечко О., *Перші жінки-бандуристки України*, „Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського”. Серія „Мистецтвознавство” 2006, nr 1(16), s. 7–11.
- Бобечко О., *Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві*, „Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал”, nr 5(112), Дрогобич 2014, s. 33–39.
- Ваврик О., *Кобзарські школи в Україні*, Тернопіль 2006.

²⁷ О. Бобечко, *Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві*, „Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал”, nr 5(112), Дрогобич 2014, s. 38.

- Грушевська К., *Українські народні думи*, т. 1, Київ 2004.
- Дутчак В., *Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність: вступна стаття* [w:] „Любіть Україну”: пісні для ансамблів бандуристів в аранжуваннях В. Дутчак, Івано-Франківськ 2003, s. 3–12.
- Ємець В., *Кобза та кобзарі*, бібліограф. додат. З. Кузелі, Київ 1993.
- Жеплинський Б., *Кобзарка живе у Дрогобичі*, „Радянське слово” 1986, nr 22 I.
- Жеплинський Б., *Коротка історія кобзарства в Україні*, Львів 2000.
- Жеплинський Б., *Кобзарськими стежинами*, Львів 2002.
- Кісь О., *Стереотипи фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах* [w:] *Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею*, Вип. 5–6, Івано-Франківськ 2001, s. 88–97.
- Кісь О., *Етнічні гендерні стереотипи та джерела їх конструювання* [w:] *Український жіночий рух: здобутки і проблеми: zбір prас naukowych*, Дрогобич 2002, s. 26–43.
- Мащевський І., *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*, Алматы 2007.
- Микитяк Н., *Кобзарському роду – нема переводу*, „Галицька зоря” 1999, nr 8 VI.
- Онишак А., *Олеся Левадна в нашому місті*, „Галицька зоря” 1999, nr 28 V.
- Підгорбунський М., *Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» [autoreferat rozprawy doktorskiej], Київ 2004.
- Супрун Н., *Гнат Хоткевич – громадянин, митець, музикант*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 83–95.
- Черемський К., *Шлях звичаю*, Харків 2002.

THE ARTISTIC PERSONALITY OF A BANDURA PLAYER OLESYA LEVADNA IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION OF THE PERFORMING AND PEDAGOGICAL TRADITION IN KOBZAR ART

Abstract

The article highlights how the artistic personality of Olesya Levadna (1905–1988) was formed – one of the first female bandura players of Ukraine. Her activity is considered in the context of transformation of the pedagogical tradition in the bandura art of the 20th century.

Keywords: Olesya Levadna, bandura art, stereotype, tradition, woman, bandura player