

Oksana Frajt

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

MUZYCZNO-KRYTYCZNE DZIEDZICTWO LITERATKI I PUBLICYSTKI DARII WIKOŃSKIEJ W DAWNEJ GALICJI W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Sylwetkę Darii Wikońskiej (1893–1945) – pisarki, krytyka literackiego i artystycznego – całkiem niedawno wydobyto z zapomnienia, co natychmiast przyciągnęło uwagę czytelników oraz naukowców. Jej twórczość jest stosunkowo niewielka objętościowo, ale różnorodna i niezwykle cenna. Dzieła Wikońskiej zostały uporządkowane i opublikowane dzięki Wasylowi Gaborowi, Iwanowi Nabytowiczowi i Nadii Poliszczuk. Badacze ci zebrali i opublikowali ponadto nieznane dotychczas fakty z biografii pisarki i naukowca.

Daria Wikońska oraz I. Fedorenko to pseudonimy Iwanny-Karoliny (Liny) Fedorowicz-Malickiej. Pochodziła ona z dawnego arystokratycznego rodu Fedorowiczów. Jej ojciec Władysław był posłem do parlamentu austriackiego, zamożnym właścicielem dóbr ziemskich, filantropem, kolekcjonerem dzieł sztuki, porcelany, broni. W archiwum rodzinnym przechowywano około 15 tysięcy dokumentów pochodzących z XVI wieku¹. Jeszcze przed narodzinami córki, w 1883 roku, Władysław Fedorowicz „zaprosił Iwana Frankę do skorzystania z archiwów rodzinnych Fedorowiczów i napisania biografii jego ojca. W ten sposób powstała biografia dziadka Darii Wikońskiej pt. *Życie Iwana Fedorowicza oraz jego czasy według I. Franki*”². Iwan Fedorowicz był posłem, filozofem oraz autorem książki pt. *Aforyzmy*. Wspomnienie o nim znajduje się w *Szkicach z historii filozofii na Ukrainie* autorstwa Dmytra Czyżewskiego³.

Działalność w kilku krajach Europy i nauka Wikońskiej przed ukończeniem 23 lat życia ukształtowały ją jako wyemancypowaną, starannie wykształconą – jak twierdzi W. Gabor, „studiowała w Niemczech, Francji, Anglii, Egipcie i we Wło-

¹ І. Набитович, *Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento* [w:] *За силу й перемогу: нариси*, red. Н. Поліщук, Львів 2016, s. 9.

² *Ibidem*, s. 10.

³ С. Маланюк, *Дарія Віконська* [w:] *Книга спостережень*, т. 2, Торонто 1966, s. 387.

szech”⁴, zaś Iwan Nabytowicz sugeruje, że „otrzymała wykształcenie artystyczne (może jej miastem uniwersyteckim był Wiedeń)”⁵ – i niezależną w poglądach osobowość. Po osiedleniu się w majątku rodzinnym w Galicji zawarła związek małżeński z profesorem gimnazjum Mykołajem Malickim. Pisała i publikowała własne utwory, prace naukowe, recenzje w lokalnych czasopismach. Posługiwała się siedmioma językami. Popelniła samobójstwo w Wiedniu, kiedy oficerowie NKWD przyszli, aby ją aresztować.

Posiadanie wykształcenia artystycznego i umiejętności gry na fortepianie⁶ znalazły odzwierciedlenie w jej naukowych zainteresowaniach dziedziną krytyki muzycznej, czego przykładem są trzy teksty opublikowane na łamach lwowskich czasopism w okresie międzywojennym. Są to specyficzne refleksje wszechstronnie utalentowanej przedstawicielki literacko-naukowego świata, „arystokratki ducha”. Z uwagi na to warto je przeanalizować w kontekście dyskursu krytyki muzycznej i dziennikarstwa tamtych czasów, a w szczególności twórczości kobiecej.

Wśród plejady wybitnych artystów-publicystów ówczesnej prasy galicyjskiej piszących w rubrykach „o muzyce i muzykach” obok mężczyzn (Stanisław Ludkiewicz, Wasyl Barwiński, Borys Kudryk, Nestor Nyżankiwski, Wasyl Wytwycki, Roman Sawycki i inni) pojawiły się także postacie kobiece (Melania Nyżankiwska, Marta Krawciw-Barabasz, Iwanna Szmarykowska-Pryjmowa, Stefania Turkewicz). Podobnie jak wyżej wymienieni artyści, wyróżnia je różnorodność działań – były one aktywne na polu publicystyki, przede wszystkim w popularyzacji ukraińskiej sztuki muzycznej, rozpowszechniania wysokich osiągnięć w dziedzinie kompozycji, pedagogiki muzycznej oraz wykonawstwa. Kobiety dość licznie publikowały swoje dzieła na łamach lwowskich czasopism, takich jak „Diło” [Діло], które ukazywało się w latach 1880–1939, „Nazustricz” [Назустрич] wydawany w latach 1934–1938, „Nowyj czas” [Новий час] ukazujący się w latach 1923–1939, „Nowa chata” [Нова хата] publikowana w latach 1925–1939, „Żyttia i znannia” [Життя і знання] wydawane w latach 1927–1939. Według Lidii Melnyk w głównych środowiskach narodowościowych Lwowa (polskim, ukraińskim i żydowskim), a także w całej Europie tego okresu problem krytyki i publicystyki muzycznej był ogólnie postrzegany jako „odpowiedzialność społeczna”⁷. Jednak w przeciwieństwie do Polaków, którzy przywrócili swoją państwowość i w swojej prasie bardziej koncentrowali się na celach poli-

⁴ В. Габор, *Вплив творчості Дорії Віконської на західноукраїнський літературно-мистецький дискурс 20–30-х рр. ХХ ст.* [w:] *idem, Від Джойса до Чубая: есеї, розвідки та інтерв'ю*, Львів 2010, s. 56.

⁵ І. Набитович, *Дарія Віконська – лицар...*, s. 10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Л. Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*, Львів 2013, s. 302.

tycznych⁸, ukraińscy działacze kultury, co wynika z treści ich publikacji, traktowali te zadania przede wszystkim jako obowiązek narodowo-społeczny.

Daria Wikońska wprowadziła własny styl do różnorodnych gatunków i form lokalnego dziennikarstwa muzycznego. Jej prace dotyczące wydarzeń z życia muzycznego kraju odzwierciedlają autentyczne zainteresowanie i odpowiednie kompetencje w tej dziedzinie kultury.

Recenzja z koncertu Lubki Kolessy we Lwowie pt. *Ukraińska artystka w sali koncertowej* została opublikowana w 1927 roku na łamach ukraińskiego czasopiśma „Nowa chata”,

literacko-artystycznego magazynu ilustrowanego „dla pielęgnowania domowej kultury”, który wydawany był we Lwowie w latach 1925–1939 pod redakcją M. Gromnickiej [...] Miesięcznik zawierał oryginalne oraz tłumaczone dzieła pisarzy, krytyków literackich, działaczy kulturalnych [...] był skierowany głównie do kręgu inteligencji, przede wszystkim kobiet⁹.

Daria Wikońska w recenzji stworzyła prawdziwą odę do wybitnej pianistki. Już w pierwszym zdaniu występ młodej artystki w Domu Ludowym został określony przez autorkę jako „niebywałe święto”, co zapoczątkowało dalszy wzniosły ton jej wypowiedzi. Niezwykle uznanie i podziw dla sztuki pianistycznej Lubki Kolessy zarówno w kraju, jak i za granicą Wikońska wyjaśniała następująco: „ona nie reprezentuje stereotypowego wizerunku wykształconej «wirtuozki», która oprócz teoretycznego zrozumienia danego dzieła skupia na sobie uwagę przede wszystkim techniką wykonania, lecz jest całkowicie innym zjawiskiem, objawieniem, manifestacją rzadkiego fenomenu muzycznej wrażliwości i wysokiej kultury muzycznej”¹⁰.

Pierwszą rzeczą, która oczarowuje słuchacza w grze Kolessy, jest władza nad rytmem, co według Wikońskiej jest „praźródłem muzyki jako całości”. Ta umiejętność funkcjonuje u pianistki, „jako wieczne prawo ładu” (czyli uporządkowania) niezależnie od tempa wykonywanych utworów. Takie wewnętrznie głębokie poczucie rytmu świadczy o „żywiolowej muzykalności artystki”. Bazując na słowach autorki, było to i nadal pozostaje najważniejsze, ponieważ „technika, choćby doprowadzona do ostatnich granic fizycznych umiejętności, pozostaje jedynie mechanicznym narzędziem umożliwiającym wykazanie muzykalności danej osoby”¹¹. Świadectwem tak rzadko spotykanej muzykalności została określona także ekscytująca mimika twarzy oraz ruchy artystki podczas gry. Na te szczegóły według Wikońskiej zwracali już wcześniej uwagę inni krytycy – nie-

⁸ *Ibidem*, s. 301.

⁹ Ф. Погребенник, В. Погребенник, *Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986)*, Дрогобич 2011, s. 173.

¹⁰ Д. Віконська, *Українська артистка в концертній салі* [w:] *Ars longa...: eseї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 291.

¹¹ *Ibidem*.

miecki profesor Sonderburg i Wasyl Barwiński. Ten ostatni w swojej wypowiedzi stwierdził m.in.: „my nie tylko słuchaliśmy, ale także widzieliśmy to, czego słuchaliśmy”¹².

Charakterystyka gry pianistki oraz przywołanie autorytetów przekształciły się w nieco ogólne rozważania na temat tego, czym jest muzyka w ogóle, a kim w odniesieniu do niej jest wykonawca. Według Wikońskiej „muzyka to zjawisko metafizyczne”, które staje się dostępne tylko za pomocą użycia środków techniki (instrumentów)¹³. Jednak kolejnym „równie ważnym czynnikiem” jest artysta-wykonawca, który oprócz techniki posiada „muzyczną wrażliwość”, „od której zależy jakość przekazania utworu muzycznego”¹⁴. Tajemnicą niebываłego sukcesu Lubki Kolessy była właśnie owa „muzyczna wrażliwość” najwyższego stopnia. To skłaniało recenzentkę do zastanowienia się nad pytaniem ze sfery *gender*: czy udało by się kiedykolwiek w takiej mierze „wtopić się” w dany utwór wykonawcy-mężczyźnie? Odpowiedź wypływa z decydującej różnicy w naturze obu płci: „precyzja kobiety bardziej wpisuje się w zadanie wykonującego artysty, ponieważ ze względu na obiektywność lepiej jest przekazać utwór w duchu twórcy, niż narzucać mu, choć i nieumyślnie, własną, często obcą dla jego ducha interpretację”¹⁵. Ta kontrowersyjna wypowiedź wywołuje ciekawy temat do badań w sferze interpretacji muzyki w perspektywie płci. Tutaj przejawia się nieustanne zainteresowanie autorki artykułu tematem feminizmu (które ujawniło się w kilku jej artykułach i rozprawach, gdzie pojawiają się stwierdzenia na temat artystycznych przymiotów kobiet i mężczyzn¹⁶).

Porównując grę pianistki z jej poprzednimi występami, Daria Wikońska zwróciła uwagę na niezwykle subtelną i delikatną stronę wrażliwości artystki w sposobie interpretowania muzyki – „tak całkowicie jej fizyczne jestestwo poddaje się duchowemu wpływowi utworu”¹⁷. Ilustracją takiego stanu było wykonanie wspaniałego *Adagio z Sonaty fortepianowej C-dur* (op. 2 nr 3) Beethovena, kiedy „w sali panowała cisza, a z rąk artysty wydobyły się z bólem, z męką, z niezwykłym zachwytem pojedyncze dźwięki, niczym siłą wypowiedziane słowa”¹⁸. Takie wykonanie nie mogło pozostawić nikogo obojętnym, dlatego publiczność (choć „pod względem kultury muzycznej nie dość wyrobiona”) czujnie reagowała oklaskami. „Po olśniewającym wykonaniu przepięknego *Preludium* W. Barwiń-

¹² *Ibidem*.

¹³ Tutaj najprawdopodobniej chodzi o muzykę instrumentalną.

¹⁴ Д. Віконська, *Українська артистка...*, s. 292.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Д. Віконська, *Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька)* [w:] *Ars longa...: ecei*, red. Н. Полішук, Львів 2013, s. 189.

¹⁷ Д. Віконська, *Українська артистка...*, s. 292.

¹⁸ *Ibidem*.

skiego fale burzliwego zachwytu w istocie zalewały młodą artystkę¹⁹. Pianistka jawiła się Wikońskiej niczym „obraz wiosny”, „w różowej stylowej sukni”, która idealnie pasowała do jej dziewczęcej sylwetki. „Stała skromna i radosna na scenie, obsypana okrzykami zachwytu niczym kwiatami”²⁰.

Artykuł pod tytułem *Muzyczne wydarzenie (Wrażenia z koncertu)* opublikowany w 1933 roku w gazecie „Diło” został poświęcony wydarzeniom artystycznym z okazji otwarcia pomnika nagrobowego Iwana Franki we Lwowie w 1933 roku. Jak wiadomo, pierwsza ukraińska codzienna gazeta „Diło” przedstawiała czytelnikom m.in. szeroki zakres imprez kulturalnych i muzycznych. „Znaczna liczba materiałów muzyczno-krytycznych wśród publikacji gazety «Diło» najwyraźniej wynika z pragnienia rozważania muzyki jako części organicznej, w pewnej mierze siły napędowej i nawet konsolidacji życia narodowego”²¹. Ważna uroczystość powiązana z genialnym synem ziemi galicyjskiej otrzymała należyty rozgłos w prasie. Wikońska skoncentrowała swoją uwagę na muzycznych elementach święta.

W artykule autorka podkreśliła przede wszystkim szczególną atmosferę oraz repertuar dwóch koncertów (koniec maja 1933 roku), który wypełniony był większymi utworami orkiestrowymi „współczesnych kompozytorów ukraińskich”²². W związku z powyższym Daria Wikońska odnotowała ówczesne ożywienie działalności artystycznej, przytaczając poprzednie koncerty, takie jak występy pianistów Romana Sawyckiego i Lubki Kolessy. Zdaniem autorki wartość recenzowanego wydarzenia (chodzi o drugi koncert poświęcony twórczości Iwana Franki) tkwiła w pojawieniu się nowych oryginalnych utworów (niektóre z nich powstały na zamówienie) wykonanych pod batutą ich twórców. Oczekiwano na „muzyczne wyrażenie ukraińskiej *psyche*”²³. W pierwszej kolejności została dostrzeżona wypełniona sala; kilkoma celnymi akcentami, które przypominają opis malarskich portretów, przedstawione zostały „wiodące postaci naszego narodu”, wśród nich Wasyl Barwiński – „kompozytor-liryk rangi europejskiej” – oraz „drugi wybitny kompozytor”, Stanisław Ludkiewicz ze swoją „miłą, wiecznie młodą twarzą”²⁴.

Koncert rozpoczął się uwerturą do opery *Złota obręcz* [Золотий обруч] Borysa Latoszyńskiego (na podstawie powieści *Zachar Berkut* Iwana Franki).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Н. Кобрин, *Галицька музична критика 20–30-х рр. ХХ ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів 2004, s. 300–301.

²² Д. Віконська, *Музична подія (Враження з концерту)* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 284.

²³ *Ibidem*, s. 285.

²⁴ *Ibidem*.

Wikońska była zawczasu uprzedzona o „utworze skrajnego modernisty przynależącego do kompozytorów «lewicowych» ze Strawińskim na czele”²⁵. Taki punkt widzenia został natychmiast przez nią skrytykowany, ponieważ, po pierwsze, „śmieszne i niesłuszne jest wprowadzanie pojęć «lewicowy» i «prawicowy» kierunek do muzyki, tej najbardziej podniebnej formy sztuki”, a po drugie, uwertura jest „bardzo stonowana” i „daleka od fragmentarycznie szorstkich rytmów oraz niesamowitego huku kompozycji w stylu Strawińskiego”²⁶.

Wzorowa była reakcja pisarki na przemówienie Bohdana Łepkiego, któremu nie szczędziła licznych słów zachwytu, nazywając je „dziełem artysty-poety”. Siła przemówienia „porywała swoją wewnętrzną prawdą, wysoką kulturą myśli i słowa”²⁷. Nawet tutaj Wikońską przyciągnęło „muzyczne piękno” głosu mówcy. Styl tej pisarki jako autorki wyrafinowanej prozy można dostrzec też we fragmentach poświęconych popiersiu Iwana Franki znajdującemu się na scenie. Wydawało się jej, że w niektórych momentach jego twarz stawała się żywa, nabierała różnorodnych odcieni nastroju. Istotnie malarsko-literackie „pasaże” z elementami ikonograficznymi wzbogaciły recenzję, upiększyły ją bezpośrednim i jednocześnie wyrazem różnorodnych doznań.

Usłyszany po raz pierwszy utwór Antina Rudnickiego pt. *Prolog do „Mojszeza”* [Пролог до „Моїсея”] na tenor i orkiestrę wywołał u recenzentki chęć zapoznania się z innymi kompozycjami tego twórcy. Na podstawie *Prologu* stwierdziła ona, że autor „szczęśliwie ominął antymuzyczne, atonalne tendencje w muzyce współczesnej, a przejął jej najlepsze osiągnięcia”²⁸. Tymczasem wiadomo, że Antin Rudnicki uważał się za najbardziej nowoczesnego kompozytora terenu byłej Galicji, porównując się do Borysa Łatoszyńskiego.

Utworowi Nestora Nyżankiwskiego do słów pochodzących z poematu Iwana Franki o identycznym tytule Wikońska poświęciła trzy wersy, z którymi trudno się nie zgodzić: „*Najmyt* Nyżankiwskiego na chór mieszany zawiera kilka elementów prawdziwego piękna. Kompozycja w całości zdecydowanie jest za długa i męczy monotonią”²⁹. Natomiast *Symfonia* Lewka Rewuckiego została zanadto skrócona, „co okazało się niekorzystne dla godnego uwagi i bardzo interesującego dzieła”³⁰. Recenzentka dostrzegła w nim analogie z muzyką Wagnera, Griega, Debussy’ego, „ale to były tylko sugestie, wspomnienia marzycielsko wplecione w wieniec muzycznych myśli kompozytora”³¹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 285–286.

²⁷ *Ibidem*, s. 286.

²⁸ *Ibidem*, s. 287.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Występ wokalistki Marii Sokił, która wykonała dwie pieśni solowe Barwińskiego do słów Franki – *Nokturn* i *Sonet* z towarzyszeniem orkiestry – dostarczył przyjemności zarówno przepiękną muzyką, jak i wykonaniem. „Do muzycznej rozkoszy dołączyła kolejna – przyjemność dla oka: powściągliwa elegancja w wyglądzie zewnętrznym oraz niepowtarzalne, jakby powiedzieć, dziewczęce piękno artystki pozostawały w niezwyklej harmonii z pieśniami”³². Zauważono również, że jej głos „nie zanikał przy potężnym akompaniamencie orkiestry. Ten głos posiada nie tylko niesamowity warsztat, ale także siłę, czułość oraz głębię ekspresji lirycznej”³³. Finalnym akcentem święta był poemat symfoniczny *Kamieniarz* [Каменярі] Stanisława Ludkiewicza, w którego dźwiękowych motywach Wikońska zauważyła „zgodność z ideologiczną tematyką utworu” (poezją Iwana Franki). Generalnie „tempo, olbrzymia powściągliwa siła i doskonała orkiestracja składają się na niepowседневną, ciekawą muzycznie całość, której wartość przewyższa znacznie poziom krótkotrwałych kompozycji okolicznościowych”³⁴.

Recenzja kończy się przytoczeniem fragmentów „głosów” publiczności, które autorka pogrupowała pod względem dostarczonych doznań: według niektórych było za dużo wrażeń, a według innych utwory były zbyt długie. Jednak zgodnie z twierdzeniem Darii Wikońskiej dla entuzjastów muzyki twórczość ówczesnych ukraińskich kompozytorów stała się prawdziwą rozkoszą. I sprawiedliwie dodała: „dla jednostek, które rozumieją dalekosiężną wartość muzycznej i artystycznej kultury narodu, koncerty uświetniające odsłonięcie nagrobka I. Franka pozostaną na zawsze w pamięci jako ważne wydarzenia w naszym rozwoju kulturowym”³⁵.

Artykuł *Tarnopol – Łysence* ukazał się w październiku 1937 roku w czasopiśmie „Naperedodni” [Напередодні] wydawanym we Lwowie w latach 1937–1938 pod redakcją Bohdana Krawciwa. Ten elitarny literacko-artystyczny i naukowy magazyn ilustrowany próbował oprzeć się kulturze masowej. Materiał Wikońskiej został napisany po koncercie z okazji 25. rocznicy śmierci Mykoły Łysenki, który odbył się 6 października 1937 roku dzięki staraniom lokalnych oddziałów Towarzystwa Muzycznego im. M. Łysenki oraz Towarzystwa Śpiewaczego „Bojan”. Jak zauważyła Wikońska, koncert składał się wyłącznie z utworów kompozytora. Przy tym „wybór produkcji muzycznych, podobnie jak wykonania, poza nielicznymi wyjątkami, przyczyniły się do wysokiego poziomu tego wieczoru”³⁶. Na program złożyły się: uwertura do opery *Natalka-Poltawka*, dwie kantaty do słów Tarasa

³² *Ibidem*, s. 288.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Д. Віконська, *Тернопіль – Лисенкові* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 288–290.

Szewczenki, kompozycja na chór męski pt. *Na bój* [На нро], utwór fortepianowy *Dumka-szumka* [Думка-шумка] i dwie pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu.

Pierwsza część kantaty *Radujsia, nywo niepołytaja* [Радуїся, ниво неполи-мая] oczarowała publiczność „ciepłem i bogactwem chóru mieszanego”³⁷. Przyjemne wrażenie na recenzentce wywarły także kwartet, sopranowe solo Stebnickiej z chórem żeńskim, solo tenora i chór mieszany. Kantata *Bjut’ porohy* [Б’ють порогу] „zachwyliła publiczność szokującym temperamentem i muzyczną dynamiką. Potężny rytm utworu przekazał w imponujący sposób żywiołową siłę ukraińskiego narodu, jego męstwo, odwagę i niezwykłość”³⁸. Jeden z chórzystów (Ostap Sijak) wygłosił przemówienie, w którym opowiedział o kompozytorze i jego twórczości. Podobnie jak w poprzednio omówionym artykule, Wikońska głębiej dotknęła „literackiej” części wieczoru, zwracając uwagę na osobliwy sposób wystąpienia mówcy i jego ogromny pietyzm wobec zmarłego artysty.

Wymieniwszy każdego z solistów, recenzentka wyraziła swoje przemyślenia na temat tarnopolskiego chóru oraz ruchu chóralnego w ogóle. Zjawiskiem szczególnie pozytywnym określiła aktywne uczestnictwo w zbiorowym śpiewie przedstawicieli wszystkich warstw ukraińskich obywateli miasta. Wszakże wspólne zainteresowania kulturalne, a także wspólna praca na rzecz kultury spajają „nasze społeczeństwo w harmonijną całość”, gdyż „przede wszystkim aktywny udział ogółu świadczy o muzycznej kulturze Narodu”³⁹. Na przykładzie tarnopolskiego chóru męskiego, w którego składzie znajdowały się osoby w podeszłym wieku, Wikońska dostrzegła również potrzebę szerszego zaangażowania młodzieży w działalność chóralną.

Żywiołowe wykonanie *Dumki-szumki* przez znaną ówczesnie pianistkę Irynę Lubczak-Kryh nadzwyczaj przypadło do gustu autorce. Zarówno wykonanie, jak i sama kompozycja („żywa, różnorodna, bogata w ciekawe motywy”) stały się pianistyczną manifestacją ukraińskiej natury, co więcej – przejawem jej „jasnych stron”, takich jak „radość, energia i siła”⁴⁰. Autorka artykułu zaakcentowała społeczno-wychowawczy aspekt utworu: „ani cienia melancholii, ani nawet takiej płacziwej często liryki nie da się zauważyć w tym porywającym tańcu, który powinien wejść do repertuaru naszej koncertowej, a także domowej praktyki jako szczególnie charakterystyczny (w dobrym sensie) dla nas”⁴¹.

Zdaniem Darii Wikońskiej niektóre niezbyt udane występy wokalne nie przesłoniły ogólnie pozytywnego wrażenia z koncertu. Za szczególną zasługę inicjatorów, m.in. wyżej wspomnianego Ostapa Sijaka, dyrygentów Wasyla Bezkorowajnego i Tarasa Berezowskiego, uznała zorganizowanie orkiestry złożonej

³⁷ *Ibidem*, s. 289.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

z miejscowych sił ukraińskich. Miło było dowiedzieć się, że dyrektor gimnazjum towarzystwa „Ridna Szkoła” [Рідна школа] był zarówno członkiem chóru męskiego, jak i kierownikiem oddziału Towarzystwa Muzycznego im M. Łysenki. Na zakończenie Wikońska poleciła godną uwagi książkę pt. *Mykoła Łysenko, ojciec muzyki ukraińskiej* [Микола Лисенко, батько української музики] autorstwa Wiktora Andrijewskiego, publicysty oraz działacza społecznego (którego z uwagi na znaczenie publikacji określiła muzykologiem).

Przeanalizowane publikacje na tle osiągnięć ukraińskiej krytyki muzycznej i dziennikarstwa na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym i w późniejszym okresie świadczą o tym, że:

1. Daria Wikońska jako pisarka i naukowiec w tej części dorobku znajdującego się na „pograniczu” dziennikarstwa, nauki i literatury poprzez wykorzystanie go dla celów narodowo-patriotycznych i społeczno-oświatowych została duchową dziedziczką Iwana Franki.
2. Była ona dobrze zorientowana w osiągnięciach ukraińskiej oraz zachodnio-europejskiej muzyki i krytyki muzycznej, a także regularnie uczestniczyła w różnorodnych koncertach i wydarzeniach artystycznych.
3. Wypowiedzi recenzentki przekonujące i przychylne łączą się z literackimi „dygresjami” oraz starannym „ikonograficznym” oglądem konesera sztuk pięknych na temat aparycji artystów.
4. Jej materiały pod względem gatunku można określić jako hybrydowe, charakteryzują się one „gatunkową dyfuzyjnością” (L. Melnyk)⁴², ponieważ do faktografii dodana jest analiza, a gdzieś tam rozważania filozoficzne na temat muzyki i interpretacji w znaczeniu formy w sztuce itd. Pierwsze dwie wypowiedzi, dążące w kierunku dziennikarstwa muzycznego, są adresowane do szerszej publiczności, dlatego wydają się być bardziej spontaniczne, powstały w wyniku pierwszego wrażenia (co widać zresztą w podtytule jednego z nich). Trzecia (która formą bliższa jest muzyczno-krytycznej recenzji), opublikowana w okolicznościowym wydaniu naukowym, wyróżnia się dokładnością i szczegółowością informacji na temat programu, wykonawców itd., ponadto drobiazgową analizą interpretacji i wprowadzeniem muzyczno-socjologicznych akcentów. Wszystkie trzy wypowiedzi zawierają aksjologiczne oraz narodowo-wychowawcze elementy, w szczególności w odniesieniu do roli sztuki chóralnej w życiu Ukraińców, potrzeby aktywnego zaangażowania młodzieży w śpiew chóralny, uznania dla artystów narodowości ukraińskiej itd. Ważnym aspektem jest przesłanie w kwestii narodotwórczej roli sztuki. Jednocześnie w przytoczonych publikacjach panuje „wyraźnie obrazowa metoda przedstawienia (interpretacji) rzeczywistości” (według L. Melnyk)⁴³;

⁴² Л. Мельник, *Музична журналістика...*, s. 64.

⁴³ *Ibidem*, s. 65.

5. Daria Wikońska zaprezentowała się również jako ekspert w dziedzinie etnopsychologii, wskazując na więź muzyki Mykoly Łysenki z pewnymi cechami narodowego charakteru (ten aspekt naturalnie wynika z jej badań z zakresu kulturologii). Tak więc w całym dorobku odzwierciedlony został szeroki zakres jej zainteresowań naukowych – jako historyka sztuki, a także badaczki problematyki *gender* i narodowo-psychologicznych kwestii. Na tym właśnie polega oryginalność i wartość jej wkładu w galicyjskie dziennikarstwo muzyczne okresu międzywojennego.

Bibliografia

Źródła

- Віконська Д., *Музична подія (Враження з концерту)* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 284–288.
- Віконська Д., *Українська артистка в концертній салі* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 291–292.
- Віконська Д., *Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька)* [w:] *Ars longa...: есеї*, red. Н. Поліщук, Львів 2013, s. 188–191.

Оpracowania

- Габор В., *Вплив творчості Дарії Віконської на західноукраїнський літературно-мистецький дискурс 20–30-х рр. XX ст.* [w:] *idem, Від Джойса до Чубая: есеї, розвідки та інтерв'ю*, Львів 2010, s. 55–87.
- Кобрин Н., *Галицька музична критика 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами українських періодичних видань)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 12, Львів, s. 299–319.
- Маланюк Є., *Дарія Віконська* [w:] *Книга спостережень*, т. 2, Торонто 1966, s. 387–391.
- Мельник Л., *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодні*, Львів 2013.
- Набитович І., *Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento* [w:] *За силу й перемогу: нариси*, red. Н. Поліщук, Львів 2016, s. 7–31.
- Погребенник Ф., Погребенник В., *Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986)*, Дрогобич 2011.
- Фрайт О., *Музичний дискурс у творчості письменниці та науковця Дарії Віконської* [w:] „Українська музика”. Науковий часопис, red. І. Пилатюк, Львів [ЛНМА імені М.В. Лисенка] 2016, nr 4, s. 36–47.

THE LEGACY OF MUSICAL CRITICISM IN LITERATURE AND JOURNALISM OF DARIYA VIKONSKA DURING INTERWAR PERIOD IN THE OLD GALICIA

Abstract

Three publications related to the old Galician music life by the writer and art critic Dariya Vikonska (1893–1945), indicate that she set her own „tone” to the diversity of genres and forms of musical criticism and journalism of that time.

In a portrait review *Ukrainian Artist in the Concert Hall* („Nova khata”, 1927), she managed to reveal the phenomenon of success of the pianist Lubka Kolessa, which lied in the synthesis of upgraded technique, musicality, solid rhythmic foundation and high music culture.

Feedback to *Music Event (Impressions of the Concert)*, published in „Dilo”, was dedicated to artistic events on the occasion of Ivan Franko’s tombstone opening in Lviv in 1933. The author claimed that the concert was an important event in the national and cultural development, and informed about the appearance of new original works and characterized them.

In the publication *Ternopil to Lysenko* („Naperedodni”, 1937), which came out after the concert dedicated to the 25th anniversary of Mykola Lysenko’s death, D. Vikonska acknowledged the high performing level of the program, which was based exclusively on composer’s art pieces.

Being on the „borderline” between journalism, science and literature, and aware of the resources of music-critical work for the implementation of national-patriotic and civic-educational goals, Vikonska became the spiritual successor of I. Franko. By genres, her works can be considered as hybrid. The first two refer to musical journalism, the third one is outlined as musical critique. All of them reflected her scientific interests as an art historian and a researcher of gender and national-psychological issues. They emphasised her originality and valuable contribution.

Keywords: Dariya Vikonska, musical criticism, journalism, article, review, concert, performance, musical art