

КУЛЬТУРА І МАС-МЕДІА

Idea scenografii aktywnej w twórczości Danyły Lidera (1917–2002)

Joanna Bobula

Uniwersytet Jagielloński, Kraków – Polska
j.bobula@uj.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0003-3892-3663>

Ідея активної сценографії у творчості Данила Лідера (1917–2002)

Йоанна Бобуля

Ягеллонський університет, Краків – Польща

АНОТАЦІЯ. В історії української сценографії особливе місце посідає діяльність художника, сценографа та педагога Данила Лідера. Робота зі сценічним простором – у роки, коли для мистецтва були встановлені жорсткі рамки в діючій доктрині соціалістичного реалізму – була для Лідера єдиним способом вираження індивідуального, незалежного та творчого мислення. Мистецькі постулати, які пропагував український митець, ґрунтувалися на ідеї активної сценографії, яка, на відміну від плоских і однозначних ілюстрацій (декорацій), динамізує простір і дозволяє створити цілісний образ. Працюючи зі матеріалом, сценограф створював свідомі, глибоко продумані художні проекти, які насамперед гармоніювали з його світобаченням, вираженим великим і малим світом.

Ключові слова: сценографія, пластична режисура, сценічний простір, театр, образ, декорація.

The idea of active scenography in the works of Danylo Lider (1917–2002)

Joanna Bobula

Jagiellonian University, Cracow – Poland

ABSTRACT. The work of the visual artist, scenographer and pedagogue Danylo Lider occupies a special place in the history of Ukrainian scenography. Working with the stage space was for Lider the only way to express individual, independent and creative thinking, especially in the years when the prevailing doctrine of socialist realism imposed strict boundaries on art. The postulates of creativity propagated by this Ukrainian artist were based on the idea of active scenography, which, in contrast to flat and unambiguous illustration (decoration), dynamizes the space and allows for the creation of a complex image. Lider created conscious artistic projects, deeply thought-out and, above all, harmonizing with his worldview (expressed in terms of a big and small world).

Keywords: scenography, art direction, stage space, theatre, image, decoration

W 2005 roku krakowska malarka i artystka Teatru Cricot 2 Maria Stangret-Kantor zrealizowała pracę poświęconą ukraińskiemu scenografowi Danylo Liderowi, z którego twórczością zapoznała się rok wcześniej podczas swojego pobytu w Kijowie. Wystawa *Hommage a Danił Lider*, która miała miejsce w Galerii Teresy i Andrzeja Starmachów w Krakowie, wpisywała się w cykl prac powstających od końca lat osiemdziesiątych minionego wieku, które artystka poświęciła takim postaciom, jak: Siergiej Jesienin, Anna Frank, Tadeusz Kantor. Dostrzegając pomiędzy dziełem ukraińskiego artysty a twórczością ostatniej z wymienionych wyżej postaci swego rodzaju bliskość, Maria Stangret-Kantor pozwoliła sobie na stwierdzenie: „W tej wystawie zbiegają się różne bardzo ważne dla mnie wątki. Nie bez znaczenia jest to, że Tadeusz Kantor przez wiele lat był działającym w krakowskich teatrach scenografem. Tak jak on Lider był twórcą tzw. scenografii aktywnej. Nie robił prostych ilustracji do tekstu, uprawiał «scenografię twórczą»” [Nowicka 2005: A8]. Inspiracją do stworzenia wystawy była praca Danyły Lidera z końca lat osiemdziesiątych XX wieku przygotowana na Quadriennale Scenografii w Pradze, w której autor nawiązywał do swojej scenografii wykonanej dla propagandowego widowiska z 1975 roku *Witaj, Prypeć*, a która okazała się prorocza w kontekście katastrofy czarnobylskiej. Maria Stangret-Kantor zaprezentowała całościową aranżację będącą odpowiedzią na ideę Danyły Lidera – w jej przestrzeni znalazły się przetworzone w formę podartego zeszytu szkice artysty, nadpalona, zrolowana kartka z zeszytu, pnie drzew „wyrastające” z usłanej suchymi liśćmi (przywiezionymi w tym celu z Huciska, gdzie stoi dom Tadeusza Kantora) podłogi galerii. Przyroda tutaj nie sprowadzała się jedynie

do tematu czy tworzywa. Artystka poprzez reminiscencje weszła w swoisty, wykraczający poza powierzchnię obrazu dialog z twórczością Danyły Lidera, któremu przyroda – jego „ulubiony dramaturg” – była szczególnie bliska.

Twórczość Danyły Lidera, działającego w latach istnienia ZSRR, objawia się w konceptualnym myśleniu podczas pracy z przestrzenią sceniczną. Punktem wyjścia do przybliżenia spuścizny ukraińskiego artysty są jego rozważania wpisujące się w problematykę bytu jako kategorii funkcjonującej jednocześnie na dwóch poziomach: kosmosu (przestrzeni) i codzienności (życia codziennego). Nie sposób mówić o twórczości scenograficznej Lidera bez przywołania jego oryginalnego, własnego poglądu na świat, sztukę i człowieka, który stanowi podstawę fundamentalnego systemu, wyrażonego poprzez kategorie małego i wielkiego świata. Za pomocą tych pojęć Lider opisuje proces twórczy, niezbędny do funkcjonowania scenografii pojmowanej jako osobista, aktywna eksploracja problemów związanych z egzystencją w ogóle. Zarówno w pracach („białe szkice”, makiety i reżyseria plastyczna), jak i w wykładni teoretycznej artysta – na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat współpracy z teatrem – podejmuje wątki, wokół których zbudował swój system wartości oparty na kluczowym dla jego koncepcji pojęciu natury jako „żywej przyrody”. W będącej źródłem wszelkiego życia przyrodzie Lider dostrzegał wszystkie możliwości twórcze, w tym także dla sztuki: „W przyrodzie jako odbiciu małego świata zawarte są wszelkie inspiracje dla wszystkich odmian sztuki. Ona daje początek życiu” [Daniil Lider... 2004: 30]. Niewykorzystanie tego potencjału, a co gorsza przejawianie pychy i rzekomego triumfu nad przyrodą – kiedy wielki świat przestaje się liczyć z małym światem – wiedzie ku katastrofie. „Tę ideę – jak zauważa historyk sztuki Jan Trzupek – Lider uważał za niezbywalny aksjomat swojej ogólnej teorii twórczości” [Trzupek 2005: 6].

Spostrzeżeniami na temat wypracowanej przez siebie teorii twórczości Danyły Lider podzielił się z teatroznawcą Ołeksandrem Kłokovkinem podczas rozmów odbywających się w pracowni („біла майстерня”) artysty w Kijowie wiosną i latem 1994 roku¹. „Z niedzielnych rozmów z Mistrzem zapisanych w jego białym warsztacie” [Klekovkin 1995a, 1995b, 1995c, 1995d, 1995e] wyłania się obraz niesłychanie wrażliwego, przenikliwego oraz skromnego człowieka, który swoją koncepcję wyrażoną w idei wzajemnego powiązania małego i wielkiego świata przedstawił z punktu widzenia scenografii, określanej jako egzystencjalna. W związku z powyższym warto sobie zadać pytanie, czym dla Lidera była scenografia w ogóle oraz jaką rolę jej przypisywał w swojej – jak sam to określał – „prostej” i „naiwnej” koncepcji.

¹ Z poglądami (wraz z dołączonymi graficznymi pracami) artysty na temat procesu twórczego w kontekście wypracowanych przez niego koncepcji filozoficznych można zapoznać się również w pracy pod redakcją teatrolożki i scenografki Olgi Ostrowerch: *Даниїл Лідер. Театр для себе* [Daniil Lider... 2004]. Wszystkie tłumaczenia w niniejszym tekście są mojego autorstwa.

Scenografia bytu

Danyło Lider, rozpoczynając pracę z teatrem jeszcze w latach czterdziestych XX wieku, na zesłaniu (z powodu pochodzenia niemieckiego od strony ojca) na Uralu, przygotowywał kompozycje do spektakli w Czelabińskim Teatrze Dramatycznym. Od lat sześćdziesiątych związany był z teatrami w Kijowie, przede wszystkim z Teatrem Dramatycznym im. Iwana Franki. Jako autor przeszło osiemdziesięciu realizacji scenograficznych charakteryzował się skupionym i przemyślanym podejściem do dramaturgii. Nie zadowalał się prostą konstatacją oraz realnym odtworzeniem miejsca akcji czy też tworzeniem realistycznych światów scenicznych. Jego uwaga ciążyła raczej ku dramatyzowaniu obrazu, nasycaniu go reminiscencjami. Z pewnością nie sposób mówić o Liderze tylko jako o dekoratorze, gdyż określenie takie nie tylko nie oddaje bogactwa treści, wieloznaczności, które nadał swojej twórczości, ale i całkowicie przeczy jego etyczno-estetycznym i filozoficznym przekonaniom. Samego terminu scenografia artysta używał w znaczeniu alternatywnym do statycznej dekoracji i nadbudowy do tekstu dramatycznego, pojmując plastykę sceniczną – podobnie jak Tadeusz Kantor – jako dynamiczną, aktywną. W tym kontekście idea scenografii aktywnej polegała na jednoczesnym angażowaniu zmysłów i intelektu oraz uczuć odbiorcy. Odpowiednio dobrana scenografia ma wywołać emocje, podkreślać akcję oraz budować napięcie w sztuce teatralnej. U Lidera scenografia przekształcająca pustą przestrzeń sceny w nadrzędną całość łączy się z umiejętnością myślenia kompozycyjnego właściwego istocie twórczej jak sposób rozwoju i przebudowy świata [Klekovkin 1995b: 27]. Stąd scenografiami w rozumieniu Lidera są wielcy dramaturgowie, pisarze, filozofowie, kompozytorzy, słowem wszyscy, którzy dbają o byt kompleksowo, są zdolni do jego zrozumienia poprzez własny ból i przetworzenia tegoż bytu za pomocą dialektycznego obrazu, pełnego konfliktowości, który stanie się wieloznaczną i nieskończoną prawdą:

Tam, gdzie pojawia się sekwencja montażowa, gdzie człowiek jest skorelowany z Wszechświatem, tam pojawia się sama scenografia. [...] Scenografia – to sama istota akcji. Nawet pusta przestrzeń sceny to już scenografia [Klekovkin 1995a: 28].

W tym ostatnim stwierdzeniu odnaleźć można myśl Petera Brooka, który pisząc o pustej przestrzeni, podkreślał, że ubóstwo sceny oznacza jednocześnie jej bogactwo. Brytyjski reżyser teatralny w książce o teatrze współczesnym zauważa:

Nie mogę nazwać żadnej pustej przestrzeni nagą sceną. Człowiek kroczy w przestrzeni podczas gdy ktoś inny patrzy: to wszystko czego potrzeba do teatralnej akcji/fabuły [Brook 1977: 99]².

² W sposób bardziej radykalny ujmuje to Samuel Beckett: „Jeśli teatr chce, by niewypowiedziane stało się widoczne, musi narzucić gesty na wyobrażenia, słowa na gesty, by istotne stało się widzialne, by ukazały się słowa, scena musi pozostać pusta” [cyt. za: Mielnik 2007: 340].

Danyło Lider zdecydowanie odrzuca prostą ilustrację, podawanie obrazu za obrazem w sztuce. Widzi natomiast potrzebę takiej formuły, w której obraz będzie niewiadomą i którego rozwiązanie i rozszyfrowanie należy do widza. Na tym, jego zdaniem, ma polegać jeden z sekretów sztuki – tworzyć niedokończone, niedopowiedziane, tak aby uczynić współtwórcą widza. Co więcej, zwyczajna ilustracyjność czy powierzchowność w sztuce teatralnej była według Lidera symptomem choroby trawiącej państwo:

Jeśli społeczeństwo nie jest zaniepokojone, na pierwszy plan wysuwa się wszystko, co fałszywe, barokowe, słodkie, paradne, a problemy zagnane są do środka – wtedy pojawia się dekoracja (sceneria). Natomiast kiedy pojawia się problem zmiany, protestu, kategorii społecznych wówczas rodzi się scenografia [Klekovkin 1995a: 28].

Traktując scenografię w kategoriach bytu zadanego człowiekowi, Lider wskazuje na konieczność współodniesień: „Ja – mój świat – ludzkość”. Dzięki temu zestawieniu powstaje świat asocjacji ważnych nie tylko dla sztuki. Tworzenie przestrzeni wielowymiarowych („przestrzeni bytu”) nadaje sens ludzkiemu życiu, a co za tym idzie – twórczości, gdyż twórcze myślenie jest, zdaniem Lidera, genetycznie wpisane w człowieka. Punktem wyjścia w procesie szukania i wynajdywania zamysłu twórczego jest uświadomienie i dostrzeżenie problemu wielkiego świata – znanego, centralnego, ogólnego, typowego, którego przeciwstawieniem jest mały świat (a raczej małe światy, ponieważ jest ich wiele) złożony ze wspomnień, osobistych przeżyć, asocjacji. Jest to świat nieujawniony, źródłowy, indywidualny, nietypowy, świat peryferii. To przeciwieństwo Lider traktuje jako uniwersalne, dotyczące nie tylko sztuki. Opisując proces twórczości poprzez te pojęcia, artysta daje klucz do zrozumienia jego pracy, w której wektor działania artystycznego kieruje od centrum – od wielkiego świata do małego świata. I właśnie w tym ostatnim znajduje się energia dla twórczości, co pozwala przybliżyć się do zrozumienia istoty – jednej z wielu. Charakterystyczne jest to, że Lider w proces twórczy włącza codzienność (życie codzienne), przedstawianą w umownym schemacie jako: codzienność w przyrodzie (obiektywna rzeczywistość); codzienność w życiu społecznym ludzi; codzienność w życiu przedmiotów i rzeczy; codzienność człowieka – osoby; wreszcie codzienność artysty – twórcy, która jest potrójna, zorientowana na teraźniejszość, przeszłość i przyszłość:

Przeszłość, bogata w tajemnice, chowa w sobie początki przyszłych dramatów, które przejawiają się we wczesnej głębi życia, są niedostrzegalne dla człowieka. Może ją spostrzec tylko ten artysta, który wchodzi w ten „wczesny byt” [Lider 2000: 28].

Pracując na przykład nad scenografią do spektaklu *Jarosław Mądry*, w reżyserii Bronisława Meszkiśa, artysta wspominał o trudnościach w przygotowywaniu się do tej sztuki, związanych przede wszystkim z łamaniem stereotypów własnej świa-

domości odnośnie do historii. Opracowując materiał scenograficzny, Lider długo przygotowywał się, rzetelnie badał materiał historyczny dotyczący odległych czasów, kontemplował freski i mozaiki zachowane w Soborze Sofijskim w Kijowie. Dbając o każdy szczegół, odkrywał prawdę historyczną, do tego dochodziły rozmyślenia na temat podobieństwa problemów ówczesnych i obecnych. Komponent codzienności wyrażony w „świecie” artysty – we własnym odczuciu życia przodków na podstawie zebranych informacji i poszukiwanie zrozumienia tego przez pryzmat własnego życia i problemów oraz problemów swojej epoki – pozwala dopiero na nadanie twórczości osobistego zabarwienia.

System Lidera, choć nie jest jakąś przełomową teorią, ma własne – przywołane wyżej – kategorie małego i wielkiego świata. Jak słusznie zauważa Nadia Miroshnyczenko, kategorie te w pewnej mierze dotyczą pojęć związanych z greckim mikro- i makrokosmosem, z filozofią Hryhorija Skoworody czy z dylematami na płaszczyźnie kultury i cywilizacji, natury i człowieka i innych. Nie przeszkadza to jednak, aby w tym systemie, w jakim przejawia się indywidualność artysty, dostrzec „nowy typ dyskursu, nowy typ konfliktu naszej kultury” [Miroshnyczenko 2000: 15]. W relacjach między obydwojma światami, w ich konflikcie – według scenografa ukraińskiego – przejawia się dynamiczność, źródło działania, którym żywi się teatr.

Potrzeba odnowienia estetyki teatru

Początek twórczości scenograficznej Danyły Lidera przypada na lata, kiedy szczególne miejsce w historii światowej scenografii zajmuje działalność Jarosława Swobody – odkrywcy i wynalazcy nowych możliwości technicznych w obrazowym rozwiązaniu przestrzeni scenicznej (*Magiczna latarnia*, 1958). W Polsce w tym okresie rozwinęła się nowa forma teatru narracji plastycznej (jako sposób konstruowania akcji), którą posługiwał się w swoich spektaklach Tadeusz Kantor³ i Józef Szajna. W organizacji przedstawienia z wykorzystaniem sztuki awangardowej kluczową rolę odgrywała przewaga obrazu nad słowem. O ile jednak w takich krajach jak Czechosłowacja czy Polska możliwe były (choć w ograniczonym zakresie) eksperymenty w sztuce teatralnej, o tyle w przestrzeni Związku Sowieckiego – naznaczonej okresem wzmożonej walki z formalizmem, niszczeniem impresjonistycznych dzieł w muzeach – było to całkowicie zakazane. Pracownicy nadzoru ideologicznego, tzw. stróże moralności, likwidowali w zarodku nowatorskie, kreatywne idee. Dlatego mówiąc o powojennym teatrze ukraińskim, należy zdawać sobie sprawę ze społeczno-politycznych i ekonomicznych realiów, a także z moralnej atmosfery czasów, skądinąd nazywanych okresem zastoju. Teatr musiał przetrwać w skraj-

³ Idea teatralna Tadeusza Kantora zmieniła sposób myślenia o scenie, aktorze i koncepcji teatru, zaś jego projekty artystyczne stały się inspiracją dla twórców na całym świecie; zob. np. Pleśniarowicz [1997].

nie reglamentowanym reżimie polityki repertuarowej. Mam na myśli zarówno liczbę „rekomendowanych” sztuk – ukraińskich, rosyjskich, klasyki czy dramatu współczesnego, jak i narzucane, obowiązkowe dla każdego sezonu przedstawienia „czerwonego kalendarza” (*червоний календар*), kiedy to głównym ideologicznym wydarzeniom w życiu kraju trzeba było koniecznie poświęcić widowiska o odpowiedniej, propagandowej tematyce, czyniąc z nich oficjalny ideowo-estetyczny diapazon procesu teatralnego. Toteż artyści zaczęli poszukiwać innych możliwości twórczych, pracując przede wszystkim z przestrzenią sceniczną. Korzenie ich inspiracji sięgają reżyserskich i scenograficznych dokonań Adolphe’a Appii, Edwarda Gordona Craiga, Maxa Reinhardta, Erwina Piscatora, Bertolta Brechta i innych reformatorów sztuki teatralnej⁴. W przypadku przemian przestrzeni scenicznej w XX wieku, ostatecznym efektem jest dostosowanie jej do potrzeb inscenizacji poprzez odpowiednią organizację. Praca scenografa i reżysera zostały ze sobą ściśle powiązane, a wyrazem tego są duety inscenizatorskie, by wspomnieć Bertolta Brechta i Caspara Nehera, Jeana Vilara i Léona Gischii, a na gruncie ukraińskim Łesia Kurbasa i Vadyma Mellera czy Wołodymyra Bławackiego i Hryhora Łużnyckiego. Warto w tym miejscu zauważyć również, że w drugiej połowie XX wieku pojawiła się tendencja zmierzająca do przewyciężenia ograniczeń sceny. Działania reformatorskie z tym związane stanowiły pewne kontinuum pierwszej i drugiej fazy tzw. wielkiej reformy teatru, kiedy to przestrzeń w teatrze stawała się też głównym polem eksperymentów estetycznych. Jak słusznie zauważa teatroznawca Ostap Kowalczuk, w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku granica między malowaną (obrazową) dekoracją a scenografią była wyraźnie określona. W nowym programie artystycznym Lider widział możliwość swobodnego działania, które gwarantowałoby aktywne uczestnictwo w życiu scenicznym, nieograniczone do roli pasywnego wykonawcy, a czyniące z niego „reżysera swojej przestrzeni”. Rzeczywista, codzienna praktyka teatralna ostatecznie doprowadziła go do konieczności aktywnej pracy z nagą trójwymiarową sceną, do wykorzystywania całego spektrum twórczych możliwości faktur teatralnych, do opanowania „gry” scenicznych przedmiotów i rzeczy, sprawdzenia w praktyce graficznej możliwości konstrukcji i włączenia do przedstawienia partytury oświetlenia [Kowalczuk 2013: 154]. Otwarta malowniczość i kolor, z których Lider na jakiś czas zrezygnował, powróciły do palety scenicznej artysty ukraińskiego w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Zwracając uwagę na problem scenografii w teatrze ukraińskim omawianego okresu, warto wspomnieć o twórczości Dawida Borowskiego, którego prace przecierały szlaki do jej odnowienia. Borowski stwarzał specyficzny obraz sceniczny, który wyjawiał swój wewnętrzny potencjał tylko w trakcie spektaklu, we wzajemnym związku z aktorami, światłem, słowem, muzyką – połączonych w całość koncepcją

⁴ Zob. np. pracę Kazimierza Brauna *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia* [Braun 1984].

reżyserską. Dla Lidera przestrzeń sceniczna była jedynym swobodnym polem, gdzie mógł eksperymentować i realizować swoje idee. Pusta przestrzeń czarnego kwadratu sceny, w której człowiek i przyroda jako niezbywalne komponenty inscenizacji mają określone miejsce, stała się w czasach socrealizmu (podobnie jak u Kantora) formą jego wypowiedzi artystycznej. Zaproponowana przez artystę scenografia, jak i wiele jego prac⁵, należących niewątpliwie do zjawisk procesu teatralnego, wyznaczają perspektywę nie tylko samej scenografii, ale i odnawiają estetykę teatru w ogóle. Danyło Lider, mówiąc o specyfice współczesnego myślenia scenograficznego, przenosi akcent z miejsca akcji na to, co odbywa się w poszczególnym akcie dramaturgii. Uwagę koncentruje na pytaniu: co, a nie gdzie trzeba przedstawić. A zatem nie chodzi o stworzenie miejsca akcji, ale o samą akcję odtworzoną nie tylko przez aktora, a przez całość spektaklu. Spektakl, który powstawał w twórczej wyobraźni, w przemyśleniach, szkicach i makietach, stanowił niejako kontynuację idei scenografa wyrażonych w jego światopoglądzie. W plastyce scenicznej pojmowanej dynamicznie Lider zwracał się do wieloznacznych, umownych obrazów, które miałyby współgrać z zamysłem reżyserskim. Jak zauważa Wiktor Bieriezhkin:

Wejście artysty – scenografa w poczet działań reżysera co do formowania zdarzeń scenicznych, w istotny sposób poszerzało możliwości syntezy teatralnej, dodając ogromną dynamikę odnowienia języka obrazowego sztuki scenicznej. Proces ten potrzebował jeszcze intensywnego odrodzenia myślenia reżyserskiego, nowych aspektów reżysersko-scenograficznej współtwórczości [Bieriezhkin 2008: 617].

W latach, kiedy Danyło Lider pracował w teatrze, synchronizacja twórczych poszukiwań reżysera i scenografa należała niestety do wyjątków. W przypadku artysty ukraińskiego można mówić o reżyserii plastycznej (której częścią składową jest sztuka scenograficzna), dzięki której przyczynił się do odnowienia języka obrazowego sztuki scenicznej, aktywnie wpływając na ogólną percepcję spektaklu. Operując kategoriami przestrzeni, twórczo posługiwał się jej trójwymiarowością, natomiast głównym obiektem swoich rozważań przy opracowywaniu materiału scenograficznego czynił problemy duchowe, moralne i ekologiczne:

⁵ W latach 1963–1989 Danyło Lider realizował projekty do spektakli w teatrach w Kijowie: w Teatrze Dramatycznym im. Iwana Franki, Teatrze Opery i Baletu, Teatrze Operetki oraz w Teatrze Dramatu Rosyjskiego. Były to m.in. *Fialka z Montmartru* Imre Kalmana (1963), *Kwiat Missisipi* Jerome’a Kerna (1964), *Noc w Wenecji* Johanna Straussa (1965), *Księżna Wołkońska* Jurija Znatokowa (1966), *Dafnis i Chloé. Bolero* Maurice’a Ravela (1968), *W dniu ślubu* Wiktora Rozowa (1964), *Dziwna pani Savage* Davida Greena (1969), *Strona z dziennika* Ołeksandra Kornijczuka (1965), *Sonata patetyczna* Mykoły Kulisza (1966), *Jarosław Mądry* Iwana Koczerhy (1970), *Wierność* Mykoły Zarudnyckiego (1970), *Niebieskie jelenie* Ołeksy Kołomijca (1973), *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa (1980), *Śmierć Eskadry* Ołeksandra Kornijczuka (1981), *Wizyta starszej pani* Friedricha Dürrenmatta (1983), *Kamienny gospodarz* Łesi Ukrainki (1988), *Tewje-Tewel* Grigorija Gorina według Szolema Alejchema (1989).

Wszystkie rodzaje sztuki opowiadają tylko o tym – jak człowiek żyje w zgodzie i jak pozostaje w konflikcie ze światem. Nad tym teatr musi ubolewać. A jeśli jest zorientowany na coś innego, przekształca się w budynek mody, staje się fałszywy, przystosowawczy [Klekovkin 1995e: 13].

Niezwykła wrażliwość i siła charakteru umożliwiły Liderowi tworzenie śmiałych i głębokich projektów teatralnych w czasach, kiedy granice twórczości zostały wyraźnie wyznaczone w doktrynie socrealizmu.

Artysta tworzący w warunkach totalitarnych

Z teatrem ukraińskim Lider związany był od 1963 roku. Kiedy przybył do Ukrainy rok wcześniej, miał już za sobą doświadczenie oraz sukcesy w realizacjach scenicznych w teatrach w Moskwie i w Leningradzie, gdzie ukończył wyższą szkołę scenografii. W Ukrainie najdłużej współpracował z teatrem im. Iwana Franki w Kijowie (w latach 1965–1975 i 1980–1989). W tym też czasie sformułował swój program filozoficzny, badania na temat człowieka w jego odwiecznych związkach zewnętrznych – w przestrzeni, czasie i w społeczeństwie oraz wewnętrznych – związanych z psychologią czynów, myśli, świadomości i podświadomości. Punktem wyjścia w poszukiwaniu języka scenicznego była dla Lidera potrzeba własnego odczucia prawdy, umiejętność „wysłuchania się” w temat zaproponowany przez dramaturga, następnie znalezienia punktów zbieżnych dla: problemów autora, problemów współczesności oraz własnych. Bez takiej konfrontacji małego i dużego świata niemożliwe jest, według Lidera, przetworzenie i przygotowanie koncepcji – scenografii, jej głębszego konfliktu. Zaskakujące przy takim podejściu twórczym jest to, że nawet teksty autorów wpisujących się w oficjalny estetyczno-ideologiczny kanon – jak w przypadku *Stron z dziennika* Ołeksandra Kornijczuka – dawały scenografowi możliwość poruszenia kwestii przemilczanych przez ówczesną władzę. Artysta, pracując nad wspomnianym spektaklem z 1965 roku, którego reżyserem był Wołodymyr Łyzohub, zbudował pejzaż z konstrukcjami ostrych płaszczyzn naciągniętych białym prześcieradłem, z przedmiotami do pracy na roli, wykarczowanymi drzewami oraz pniami. Zgodnie z tendencją scenografii tego czasu malarskie krajobrazy zastąpione zostały przedmiotami o naturalnej fakturze, co podkreślało prawdziwość rzeczy znajdujących się na scenie, lakonicznie ukazującej minioną rzeczywistość. Proces fabularny dopełniały projekcje tekstów, co pomagało w odbiorze zarówno całej formy, jak i tytułowej strony z dziennika.

Już w tym pierwszym kijowskim spektaklu w teatrze im. Iwana Franki Lider wyostrzył problemy ekologiczne w zderzeniu z problemami moralnymi. Wskazywał na zadane przez system rany, mówił o braku szacunku dla rodzimej ziemi i macierzyństwa, pogardzie wobec przyrody, kultury i cywilizacji. Wszystko, co znajdowało się wokół, było dla artysty odtworzeniem problemów ludzkiej duszy.

Sama instalacja, jak wspominał, zbudowana została na znak protestu przeciwko ingerencji człowieka w przyrodę. Szukając możliwości przełożenia problemów historii na rzeczywistość spektaklu, zadawał sobie pytanie: gdzie podział się Dniepr? Czym jest dla mnie Dniepr dzisiaj? Czym jest dzisiaj Ukraina? Czym przyroda i człowiek w niej? Warto przywołać, że w 1965 roku miały miejsce protesty przeciwko niepotrzebnemu rozlaniu rzeki, zniszczeniu całej przybrzeżnej kultury. Stąd pojawił się u scenografa pomysł, aby ukazać w sposób rzeczywisty to bezbrzeżne, tragicznie zniszczone dwadzieścia kilometrów, wodę i martwe kory, geometrycznie, bez zieleni, z wywróconymi do góry pniami oraz z umieszczoną w centrum sceny konstrukcją słupa elektrycznego (kolejne słupy miały przedostawać się aż na widownię). To przedstawienie rozpoczęła cykl scenografii Lidera odnoszących się do problemów ekologicznych, które w jego świadomości związane były nierozzerwalnie z problemami czystości i moralności ludzkiej duszy.

Dziesięć lat później (1975) Lider wykonał scenograficzną oprawę do widowiska propagandowego *Witaj, Prypeć*. Sztuka została napisana z okazji budowy elektrowni atomowej w Czarnobylu, a dokładnie nad rzeką Prypeć, w miejscowości o tej samej nazwie. W zamierzeniu autora było ukazanie zwycięstwa człowieka nad przyrodą. Jak można się domyślić, Lider nie mógł ulec tej apoteozie, widząc przede wszystkim absurd zniszczenia naturalnego środowiska nad tytułową rzeką, w jednym z najczystszych ekosystemów w całej Ukrainie. W szkicach do projektu scenografii, a także w powstałym parę lat później profetycznym obrazie (z 1984 roku), artysta uchwycił motyw błysku od wybuchu atomowego, zaś apokaliptyczne skutki katastrofy stały się tematem pracy, którą przedstawił na Quadriennale Scenografii w Pradze w końcu lat osiemdziesiątych minionego stulecia. Na tę niezwykle instalację składały się powstałe wcześniej szkice, będące projektami do spektaklu *Wiśniowy sad* Antoniego Czechowa, obok których pojawił się dzbanek z kijowską (w zamyśle skażoną) wodą, czarne, spalone i ogołoczone drzewko oraz ogromne foliowe worki z suchymi (toksycznymi) liśćmi. Projekt Lidera zatytułowany *Nasz sad* – opowiadający o losie Czechowowskiego sadu, przeobrażonego wskutek ludzkich działań w atomowe popielisko – stał się inspiracją dla przywołanej we wstępie Marii Stangret-Kantor.

Pracując nad spektaklami, artysta ukraiński interesował się samym procesem twórczym, połączeniem plastyki obrazu z żywym człowiekiem – aktorem i widzem. Sens i cel jakiegokolwiek sztuki widział we wspólnym doświadczeniu głębokich, duchowych doznań. Jako artysta plastyk uczył się teatru w taki sposób, by zawsze odczuwać konflikt, pewien rodzaj dystansu, jaki zachodzi między artystą a społeczeństwem: „Jeśli w tobie jest własny, mały świat, indywidualność – nie możesz nie wejść w konflikt ze społeczeństwem” [Klekovkin 1995e: 12]. Uważał, że właśnie poprzez konflikt (w znaczeniu heglowskiej dialektyki), a nie upraszczanie problemu człowiek powinien wyrażać swoje myśli, dzięki czemu mógłby przybliżyć się do poznania największych tajemnic bytu. A ponieważ scenografia rozpoczyna się

z poczucia konfliktu, to jest ona w stanie dotrzeć do początku wszystkich początków – do małej prawdy, małej formy, do ziarna. Konieczne jest przy tym poszukiwanie aspektu osobistego i potrzeba oraz umiejętność „przepuszczenia” tego wszystkiego przez własny mały świat. Istotna jest także zdolność do wyeliminowania swojego poprzedniego doświadczenia i ponownego rozpoczęcia całego procesu. A zatem tak pojmowana scenografia nie jest wymysłem czy fikcją, ponieważ stanowi korelację człowieka z bytem, z przestrzenią bytu: „życie to twórczość w granicach zadanego przez Byt reżyserskiego rysunku” [Klekovkin 1995c: 24]. Ukraińska teatrolożka Olga Ostrowerch, analizując metodę twórczego myślenia szkoły scenograficznej Lidera, wskazuje na „zdolność transformowania rzeczywistości w twórczym obrazie, widzenia istoty rzeczy pod ich zewnętrzną osłoną” [Ostroverkh 2010: 90]. Cytując samego mistrza, autorka pisze:

Obrazowanie w sztuce rodzi się poprzez zestawienie niezgodnych pojęć albo zjawisk, w rezultacie czego otrzymujemy to, co do tej pory nie istniało – trzecie pojęcie o świecie. Zgodnie z poglądem Lidera, wierzchnia warstwa pracy artysty teatralnego (bądź jakiegokolwiek innego) sprowadza się do poszukiwań takich zjawisk, faktur, form, których skutkiem będą narodziny nowej postaci rzeczywistości [Ostroverkh 2010: 90].

Dla scenografa przestrzeń jest bardziej interesująca tylko wówczas, kiedy staje się ona warunkiem do powstania żywego, scenicznego życia. Bowiem wszystko, co dzieje się w teatrze, dzieje się w jednym celu – narodzenia nowego bytu. To ekscytuje i również od tego w rezultacie zależy przyszłość scenografii. Sens tej profesji Lider widzi w tym, aby przebudzić życie wszystkich dekoracji, skutkiem czego następuje przebudzenie osobowości scenografa i jego całkowita przemiana. Pojawia się nowa jakość człowieka, ponieważ scenografia to kompleksowe cywilizacyjne myślenie, które stwarza wielką indywidualność [Klekovkin 1995e: 15].

W scenografii do *Jarosława Mądrego* według sztuki Iwana Koczerhy w reżyserii Bronisława Meszkisa artysta po raz kolejny wskazał odmienny sposób myślenia o przestrzeni. Spektakl ten był znamienym wydarzeniem w kulturze teatralnej i w twórczości samego Lidera. Myślenie paraboliczne uświadomiło scenografowi ukraińskiemu, że materiał sztuki pozwala na mówienie o takich istotnych rzeczach, jak człowiek i historia, duchowy potencjał tworzenia i rujnowania życia i śmierci. Ludzkość pragnie pokoju, sztuki, ustala swoje moralne prawa, prawa harmonii i piękna. Temu zaś zawsze przeciwstawia się zdrada, agresja i przemoc. Powstaje pytanie: jak plastycznie odtworzyć to na scenie? Jak przedstawić to, co tworzone było w ciągu stuleci, z pokolenia na pokolenie – duchowość, kulturę narodu. Wreszcie – jak ukazać związek czasów minionych i teraźniejszych? Powyższe przemyślenia doprowadziły Lidera do koncepcji przedstawienia w przestrzeni scenicznej dwóch współistniejących i tragicznie przeciwstawionych żywiołów. Pierwszy tworzył środowisko freskowe, obejmujące całą przestrzeń sceny, a drugi wyrażony był poprzez metalową konstrukcję ustawioną naprzeciwko sofijskiego malarstwa ikonowego.

Przy czym freski kijowskiego soboru odtworzone zostały w zgoła odmienny sposób aniżeli ich historyczny prototyp. Zamiast wyważenia, piękna i harmonii w scenografii Lidera nic nie pozostawało na swoim miejscu, freski były porozsuwane, zmieszane, rozrzucone. Sofiści w spektaklu podziwiają błogosławiony obraz Oranty, spojrzenia świętych, jednak wiele z tego pozostawało jakby w zdematerializowanym stanie, w momencie oczekiwania na narodzenie. Freskowy chaos, nieuświadomiona i nieucieleśniona harmonia, która boleśnie rodziła się za czasów kniazia Jarosława, przedłużyła to narodzenie aż do czasów współczesnych. Paralelnie do świata fresków powstają różnorakie konstrukcje – budynki, restauracje albo, zależnie od „potrzeb” kultury danych czasów, szafoty mające unaoczniać ideę okrutnej metalowej racjonalności. Oba motywy obrazowe istnieją w nierozzerwalnej jedności. Artysta wskazywał na ambiwalentność ludzkich poczynań – na scenie usypany był stos z martwych ciał, ofiar niszczycielskiej siły, i ten obraz został skonfrontowany z duchowością pozostającą w ludziach, w narodzie. Warto wspomnieć, że makieta do tego spektaklu była zaprezentowana podczas II Quadriennale Scenografii w Pradze w 1971 roku i wywołała duże zainteresowanie pośród artystów i krytyków sztuki z różnych krajów.

Właściwa dla scenografa ukraińskiego dbałość o każdy detal, zajmujący nieprzypadkowe miejsce w przestrzeni scenicznej i aktywnie współgrający z aktorem odnosi się zarówno do każdej pracy z osobna, jak i do wszystkich razem, tworzących złożoną, integralną hierarchiczną konstrukcję. Ostatnim projektem teatralnym Lidera była scenografia do sztuki *Tewje – Tewel* (1989) według Szoloma Alejchema. Przygotowany we współpracy ze znanym reżyserem ukraińskim Serhijem Danczenką projekt był niejako domknięciem wcześniejszych przemysłów artysty, wyrażonym w skondensowanej formie. Ustawione na scenie dzbanek z mlekiem i świeczki – od najmniejszej do coraz większych, ciągnących się w głąb sceny, a dalej wzniesionych do kulis – wtapiały się w gwiazdny („mleczny”) szlak. Nieuchronny ruch, od świecy do gwiazdy, od najniższego do najwyższego punktu obejmował całą scenę, zespalał przestrzeń w jedno środowisko. W spektaklu Danczenki i Lidera przestrzeń pozostała niezmienna, zachowując przez cały czas podniosłość, epickość narracji. Konflikt dramatyczny dotyczący wypędzenia bohaterów z rodzimego miejsca w istocie nie mógł się rozegrać, ponieważ nie odnosił się do życia codziennego, a do kategorii bytu (istnienia). Ludzi niepodobna wypędzić, gdyż szlak wytyczony jest dla wszystkich jeden i wiedzie do gwiazd. Postać Tewjego (w którą wcielił się Bohdan Stupka) nie opowiada o narodzie wygnanym, ale przedstawia historię wieczną, biblijną, a jednocześnie bardzo współczesną. Tym filozoficznym pod względem treści spektaklem, poprzez wyrazistą formę teatralną (wyrażoną przez dzbanek, kosmos, świece i „Czumacki Szlak”) Lider domknął wszystkie swoje poprzednie projekty, kończąc tym samym długoletnią współpracę z teatrem.

Według Danyły Lidera każdy spektakl to możliwość głębokiego zamysłu nad wieloma tematami, postawienia ważnych pytań dotyczących społeczeństwa, przy-

rody, stosunków międzyludzkich, podniesienia kwestii moralno-etycznych oraz narodowych. Nie wszystkie zaproponowane przez niego pomysły doczekały się realizacji scenicznych, część z nich pozostała w formie makiet, „białych szkiców”, które spotkały się z brakiem zrozumienia i odrzuceniem przez reżyserów.

W okresie indoktrynacji społeczeństwa komunistycznego, kiedy teatr (jak i każda inna sztuka) służył jako narzędzie propagandy, a wielu reżyserów podporządkowywało się oficjalnie przyjętym regułom, twórczość Danyły Lidera jest wyrazem niezależności artysty, którego powołanie nie ogranicza się do kontestacji i pragnienia naprawy nieszczęść, klęsk czy tragedii, które już się wydarzyły. Artysta bowiem – poprzez sztukę – ma przewidywać, odczuwać i ostrzegać społeczeństwo przed problemami, zanim one się wydarzą i zanim będzie to wyraźne nawet dla tych, którzy nie chcą tego zobaczyć). W związku z tym scenograf uważa, że skoro teatr istnieje w społeczeństwie, nie może pozostawać poza nim. Nie jest czymś odrębnym, niezależnym od problemów i niepokojów, którymi żyje społeczeństwo, a jeśli teatr tego nie rozumie, wówczas nie będzie miał perspektyw [Lider 2005: 27]. Historyczka sztuki Anna Baranowa wyraża przekonanie, że artyści tworzący w warunkach totalitarnych mają poczucie, że ich twórczość jest wyjątkowym darem i ta pewność „bycia wybranym” daje im siłę do pokonywania wszelkich przeciwności [Baranowa 2005: 13]. W tym miejscu nie sposób pominąć słów samego Lidera:

Akt twórczy jest wszechmocny. Tworzy i przeobraża człowieka. Nie jest tajemnicą, dlaczego ci, którzy są u władzy, boją się twórczej jednostki – wolnej i nieulegającej kierowaniu. Największym wrogiem przemocy jest twórcza niezłomność [Lider 2004: 30].

Po odejściu z teatru Danyło Lider spełniał się w działalności pedagogicznej). Jako wykładowca pracował w Katedrze Malarstwa i Kompozycji w Kijowskim Instytucie Sztuk Pięknych. Propagowane postulatory twórczości pozostawione w teoretycznej i praktycznej spuściźnie artysty stały się inspiracją dla wielu współczesnych scenografów oraz reżyserów teatralnych, takich m.in. jak: Wołodimir Karaszewskij, Aleksander Doczewskij, Maryna Łewyc'ka, Serhij Masłobojszczykow, Andrij Romanczenko, Natalia Rudiuk, związanych z teatrami zarówno w Ukrainie, jak i za granicą. Estetyczne i etyczne zasady artysty, twórczo przyswajane przez jego uczniów, legły u podstaw zjawiska określanego jako szkoła Lidera.

W scenografii aktywnej realizowane jest unikalne podejście do rozwiązań przestrzeni scenicznej, w której każdy element jest zagospodarowany, wykorzystany przez aktora, ukształtowany jest uogólniony, całościowy obraz emocjonalny i wrażeniowy, a jego rozszyfrowanie należy do widza – współtwórcy dzieła. Kultura scenografii twórczej Danyły Lidera polega na wieloznaczności, która ma ekscytować, wywoływać refleksje, pozostawiać ślady i zmuszać do życia w ciągłym rozwoju – akcji.

References

- Baranowa A., *Hommage jako uobecnienie*, [w:] Maria Stangret. *Hommage à Danił Lider*, red. A. Bujnowska, Kraków: Galeria Starmach, luty – marzec 2005, s. 10–14.
- Bieriezhkin V., *Iskusstvo stenografii mirovogo teatra*, Moskva: Krasand, 2008, t. 6.
- Braun K., *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Brook P., *Pusta przestrzeń*, Warszawa: Artystyczne i Filmowe Wydawnictwo, 1977.
- Danił Lider. *Teatr dla sebe*, uporz. O. Ostroversh, Kyiv: Fakt, 2004.
- Fialko V., *Ukraiinskyi teatr 1970–1980 rokiv: rezhysersko-scenohrafichni poshuky*, [w:] *Narysy z istorii teatralnoho mystectva Ukrainy XX stolitt'a*, red. V. Sydorenko i in. Kyiv: Inter-tekhnohiiia, 2006, s. 607–694.
- Iermakova N., *H. Horin (za Sholom-Aleicheiem) „Tevie-Tevel”*, [v:] *Ukrainskyi teatr XX stolitta. Antolohija vystav*, red. M. Hrynyshyna, Kyiv: Feniks, 2012, s. 484–493.
- Klekovkin O., *Danylo Lider: ludyna ta ii prostir*, „Ukrainskyi teatr”, 1995a, nr 1, s. 26–29.
- Klekovkin O., *Danylo Lider: ludyna ta ii prostir*, „Ukrainskyi teatr”, 1995b, nr 2, s. 27.
- Klekovkin O., *Danylo Lider: ludyna ta ii prostir*, „Ukrainskyi teatr”, 1995c, nr 3, s. 24–29.
- Klekovkin O., *Danylo Lider: ludyna ta ii prostir*, „Ukrainskyi teatr”, 1995d, nr 4, s. 19–20.
- Klekovkin O., *Danylo Lider: ludyna ta ii prostir*, „Ukrainskyi teatr”, 1995e, nr 5, s. 12–13.
- Kovalchuk O., *Danylo Lider. Pochatok maloho mikrokosmu*, „Mystectvoznavstvo Ukrainy”, 2013, nr 13, s. 154.
- Mielnik A., *Piękno w pustce*, „Czasopismo Techniczne. Architektura”, R. 104, 2007, z. 6-A, s. 340.
- Miroshnychenko N., *Najshchasnishi sjuzhet – dotyk palcem*, „Kino – Teatr”, 2000, nr 1, s. 14.
- Nowicka J., *Pusta kartka i liście*, „Rzeczpospolita” 39 (7028), 16.02.2005, s. A8.
- Ostrowerch O., *Ukraińska scenografia: szkoły i kierunki*, [w:] *Polska. Kultura. Ukraina. Wykłady o teatrze*, oprac. W. Sobijański, Narodowe Centrum Sztuki Teatralnej im. Łesia Kurbasa, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Kijów – Wrocław/Polska. Kultura. Ukraina. Lekcii pro teatr, oprac. W. Sobiiansky, Naciionalnyi centr teatralnoho mystectwa im. Łesia Kurbasa, Instytut im. Iezhoho Grotowskoho Kyjiiv–Vroclav [2010], s. 75–90.
- Pleśniarowicz K., *A to Polska właśnie: Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- Trzupek J., *Dialog z naturą*, [w:] Maria Stangret. *Hommage à Danił Lider*, red. A. Bujnowska, Kraków: Galeria Starmach, luty – marzec 2005, s. 6–9.