

Zawsze coś nowego



fol. Monika Stolarska

Działa jako scenografka i kostiumografka, zarówno w teatrze, jak i w filmie. Odkrywa rozmaite „serca ciemności”, łączy różne skonstruowane płaszczyzny przestrzenne i czasowe, igra z zakrzepłymi ikonograficznymi wyobrażeniami. Była m.in. nominowana do Nagrody Scenograficznej im. Jerzego Moskala za najlepszy dyplom scenograficzny za scenografię do spektaklu *Serce* zrealizowanego w TR Warszawa. **Anna Oramus** opowiada Agacie Tomaszewicz o inspiracjach, tropach i motywach, które wpływają na jej twórczość.

CO BYŁO...

Dlaczego teatr?

To tworzenie światów i przeżywanie więcej. Teatr był obecny w moim życiu, odkąd pamiętam, była to moja naturalna pasja, przez wiele lat chodziłam na warsztaty teatralne. Mimo to długo nie myślałam o nim w kategorii przyszłej pracy. Drugą ważną dla mnie dziedziną były zawsze sztuki plastyczne, jednak po maturze zdecydowałam się na teatrologię na Wydziale Polonistyki UJ. W trakcie studiów zdałam sobie sprawę, że połączenie tych dwóch rzeczy jest jak najbardziej możliwe. Obroniłam licencjat już pomiędzy egzaminami wstępnymi na scenografię. Gdyby życie potoczyło się inaczej, pewnie zastanawiałabym się: dlaczego **n** i **e** teatr?

Punkt zwrotny w Twojej twórczości

Gdy podczas studiów na scenografii zaczęłam intensywnie pracować nad egzaminami ze studentami reżyserii krakowskiej AST. W 2019 roku egzamin *Otello* w reżyserii Wiktora Bagińskiego otrzymał nagrodę Debiut TR na Forum Młodej Reżyserii, co później zaowocowało realizacją *Serca*.

W *Don Juanie* z Teatru Polskiego w Poznaniu wykreowałaś peerelowskie mieszkanie, ustawiałaś śnieżące telewizory oraz regał wypełniony kasetami VHS. Jak wyglądała praca koncepcyjna nad tą przestrzenią?

Bardzo ważne w pracy koncepcyjnej były trzy filmy: *Wideodrom* i *eXistenZ* Davida Cronenberga oraz *Seks, kłamstwa i kasety wideo* Stevena Soderbergha. W dobie zapośredniczonego teatru (była to jesień 2020) postanowiliśmy z Wiktorem Bagińskim odwołać się do fascynacji nagrywaniem rzeczywistości i kolekcjonowaniem jej odłamków w formie kaset VHS. Na scenie miało też stanąć jak najwięcej telewizorów starego typu. W *Wideodromie* główny bohater odkrywa przerażający zbiór kaset, które są czymś w rodzaju powielonego bytu nieżyjącego już profesora. Dlatego w mieszkaniu Don Juana znalazła się kolekcja licząca kilka tysięcy egzemplarzy. Biblioteka zagadkowych historii, być może nagrań wykonanych przez niego samego. Gatunkiem, którego piętno najbardziej odcisnęło się na spektaklu, jest praktykowany przez Davida Cronenberga *body horror*. Często bazuje on na estetyce kampu, nie stroni od kiczu. Pokazuje deformacje i niszczenie ciała, a także napięcia i wzajemne oddziaływania na styku pojęć organiczne – technologiczne, co znalazło liczne odwołania w scenografii, kostiumach i rekwizytach.

Zarówno w warszawskim *Sercu*, jak i w *Czarnej skórze, białych maskach* z Opola punktem wyjścia był dyskurs inności oraz rozmaite przejawy rasizmu.

Zależało mi na prostym, mocnym geście. W Opolu w finale na scenie pojawia się wielka rzeźba przedstawiająca *blackface*. Praktyka, która w spektaklu była poddana krytyce, została w ten sposób dodatkowo ośmieszona. Spektakl otwiera historyczna sekwencja przedstawiająca potencjalne życie afrykańskiego paza na polskim dworze, wymagająca osiemnastowiecznych kostiumów. Punktem wyjścia był tu portret Magdaleny z Czapskich z tymże pazurem podającym jej kosz z kwiatami. Przedstawiona na obrazie aksamitna suknia i tradycyjny złoty strój paza zostały zrekonstruowane na potrzeby spektaklu. Podczas pracy oglądałam wiele barokowych portretów przedstawiających arystokratów ze sprowadzonymi z Afryki służącymi, traktowanymi jak modny, egzotyczny dodatek i odziewanymi w złote liberie. Pracę nad kostiumami ze wspianym zespołem krawieckim opolskiego teatru wspominam bardzo dobrze; był to jednocześnie mój debiut w teatrze profesjonalnym. W *Sercu* mamy za to do czynienia z wielorakim znaczeniem przestrzeni. Z jednej strony czarna dżungla to dosłowna interpretacja Conradowskiego *heart of darkness*. Ale ta egzotyczna formacja roślinna jest jednocześnie czymś żywym, pulsującym, jest osobnym bohaterem historii rozpę-

zającym się po całej scenie. Jest superorganizmem, wewnątrz i wobec którego przebiega akcja opowieści. Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie, to metafora niejasnego, podskórnego zagrożenia, czegoś biologicznie niepewnego, silniejszego od nich. Przedstawienia natury w czerniach ma też bogatą tradycję w sztuce współczesnej, zazwyczaj w kontekście ekologicznym.

...JEST...

Twoje obecne projekty

Od początku wiosny pracuję nad *Tajemniczym ogrodem* na motywach powieści Frances Hodgson Burnett w reżyserii Tomasza Fryzła, ze scenariuszem Miry Mańki. Będzie to poetycka, nostalgiczna opowieść o podróży w (wewnętrzne) dzieciństwo, potrzebie relacji i uczeniu ludzi siebie nawzajem. W projekcie stawiamy na siłę minimalizmu, analogowość obrazu i wagę światła w kreowaniu światów. Wśród wielu wizualnych tropów i inspiracji znaleźli się na przykład James Turrell, Vilhelm Hammershøi czy Philippe Quesne. Spektakl będzie można oglądać od 10 czerwca w krakowskiej Łażni Nowej, kierowany jest do młodzieży szkolnej i dorosłych.

Największa przeszkoda

Prawa fizyki.

Największa motywacja

Możliwość rozwoju artystycznego. Każdy nowy projekt jest dla mnie źródłem radości; nowym, ekscytującym etapem.

Trzy słowa, które opisują Twoją twórczość

Zawsze coś nowego.

W Ibsenowskich *Upiorach*, niedawnej premierze Teatru Wybrzeże, ustawiłaś w centrum sceny akwarium i obrotową rzeźbę przypominającą ukwiat...

Nad *Upiorami* miałam przyjemność pracować już na poziomie koncepcyjnym, gdy planowałyśmy ten świat w duchu realizmu magicznego razem z reżyserką i dramaturżką Olgą Grzelak. Ibsen w dramacie uczynił bardzo istotnym pierwiastek biologiczny. Dla nas idealną metaforą okazała się stulbia, z łaciny: hydra; stworzenie niepozorne, ale właściwie nieśmiertelne. Ona właśnie stała się przewodniczką i wiodącym wizualnym tropem. „Zamieszkuje” akwarium, pojawia się jako dzieło sztuki należące do Heleny Alving, a także w kilku innych miejscach. Zachęcam do odwiedzin w Teatrze Wybrzeże i wyłapaniu wszystkich jej reprezentacji w scenografii i kostiumach.

Sosnowiecka *Utracona część Katarzyny W.*, do której stworzyłaś scenografię i kostiumy, to opowieść o stygmatyzacji, odbijająca się od głośniejszej sprawy Katarzyny Waśniewskiej. Jak wyglądała Twoja praca z bądź co bądź kontrowersyjnym tematem?

W zamyśle jest to baśń dla dorosłych. Napisana została przez Pawła Sablika zgodnie z założeniami morfologii bajki według Proppa. Ta koncepcja pomogła oderwać się od kontrowersji, a z reżyserką Karoliną

Szczypek staraliśmy się wszyscy zupełnie odejść od potencjalnej sensacji i skupić na historii dwóch kobiet, Katarzyn. Cenna podczas pracy była też bardzo dobra atmosfera w zespole i w samej instytucji. Dla mnie największym wyzwaniem w pracy nad oprawą wizualną było pogodzenie przeplatających się linii czasowych. Po pierwsze stworzenie przestrzeni przedstawiającej świat w 2037 roku; motywy futurystyczne łatwo chybiamy i przez to nie starzejemy się najlepiej. W kostiumach pojawiają się dodatkowo elementy z lat siedemdziesiątych XX wieku, a także pierwszej dekady XXI wieku. Jeśli są państwo ciekawi, jak mogą wyglądać przystanki autobusowe w przyszłości, zapraszam do Teatru Zagłębia!

...BĘDZIE

Projekt, który chciałabyś wcielić w życie

Bardzo chciałabym pracować przy spektaklu dla młodszej widza. Mam nadzieję, że niebawem się uda.

Największe marzenie

Projekt wymagający zaprojektowania historycznych kostiumów.

Co będzie dalej?

Moje umiejętności przewidywania przyszłości kończą się na futurystycznym przystanku autobusowym w Teatrze Zagłębia.

Gdyby nie teatr, to...?

Jeśli wciąż sztuka, to rzeźba. Jeśli zupełnie inna dziedzina, to coś z nauk przyrodniczych.

NAJWAŻNIEJSZE INFORMACJE

Imię i nazwisko

Anna Oramus

Zawód

scenografka i kostiumografka

Wykształcenie

scenografia, studia magisterskie na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; wiedza o teatrze, studia licencjackie na Uniwersytecie Jagiellońskim

Wybrane projekty

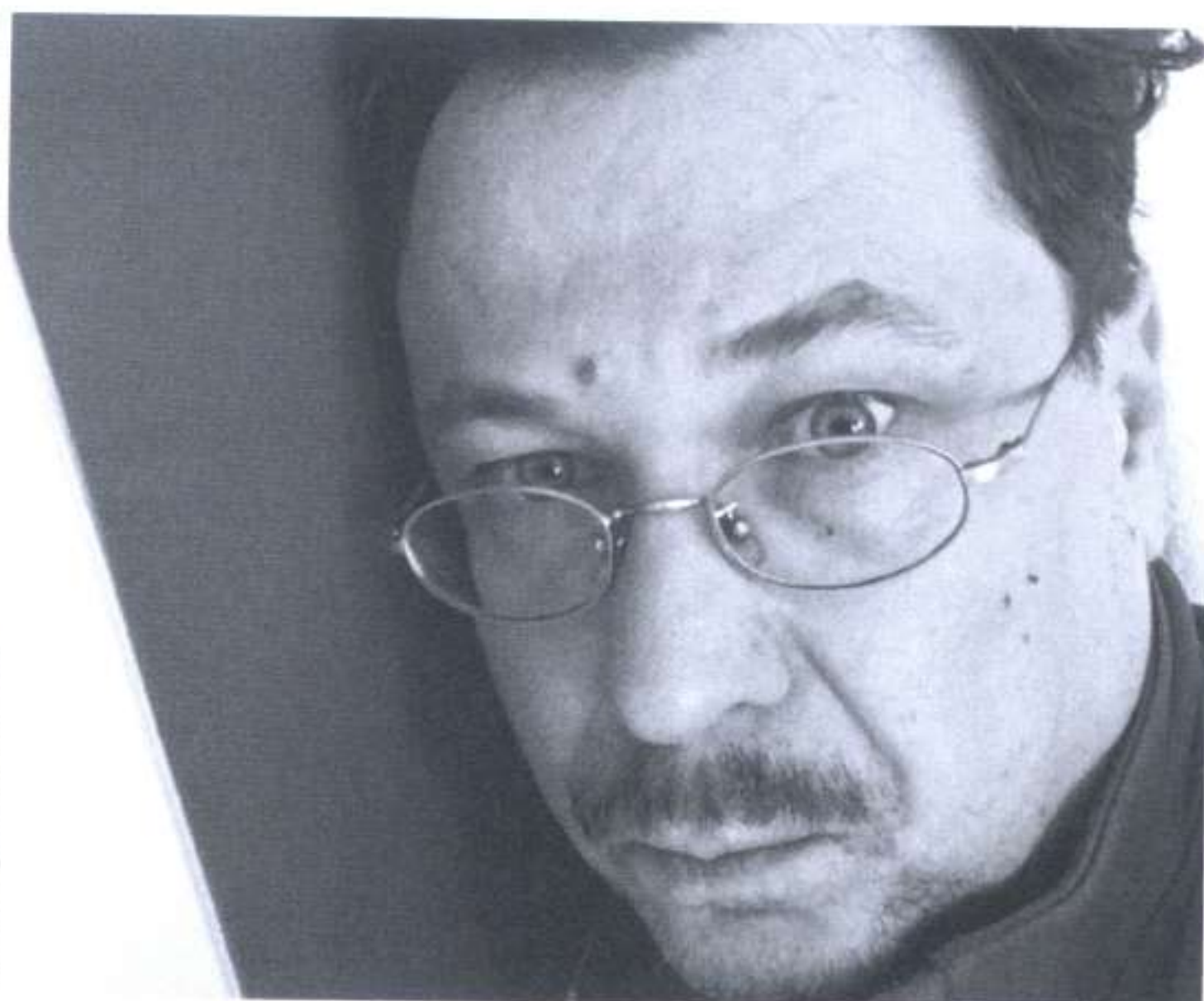
Serce, TR Warszawa; *Upiory*, Teatr Wybrzeże

Nadchodzące projekty

Tajemniczy ogród w reżyserii Tomka Fryzła w Łażni Nowej, a także wznowienie studenckiego projektu w reżyserii Wiktora Bagińskiego na festiwalu Malta w Poznaniu

Osiągnięcia

laureatka (wraz z Olgą Grzelak) konkursu SzekspirOFF za projekt performatywny *Porcje* na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku (2021); nominacja do Nagrody Scenograficznej im. Jerzego Moskala za najlepszy dyplom scenograficzny (2021) za scenografię do spektaklu *Serce*; uczestniczka wystawy zorganizowanej w ramach Konkursu Najlepszych Dyplomów Scenografii w Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu (2022); uczestniczka wystawy studenckiej *Antropocen* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR w Krakowie (2020–2021) ■



fot. Grzegorz Kondrasiuk

KOLEŻANKOM I KOLEGOM Z PRACY

AUTOR: GRZEGORZ KONDRASIUK

Mam kolegę spoza „branży” (mowa o teatrze, żeby było jasne). Spotykam go na mieście. Kolega lubi zadawać naiwne pytania w rodzaju: czym właściwie się zajmujesz, z czego ty właściwie żyjesz i takie tam. Świetnie, że o to pytasz, mówię, masz, poczytaj, mówię, i daję mu do ręki ostatnie numery „Dwutygodnika”, pracowicie stymulujące dyskusję o krytyce teatralnej i w ogóle.

Że dyktatura, że niskie stawki, że prekaryzacja, że artyści nie współczują krytykom, że krew pot i łzy, że mafia mężczyzn dziadersów (a nie, tego nie było, to dodałem od siebie) – a przecież aktywizm jest ważny i my, krytyczki i krytycy, też powinniśmy. Ale nie ma jak. Eee tam, mówi on, a przypomnij sobie, jak pisałeś o teatrze do lubelskiej „Wyborczej”, kiedy to było? Piętnaście lat temu, za wierszówkę. I jakoś przeżyłeś, do tej pory żyjesz, a świata nie zmieniłeś. Ano nie zmieniłem, bo zająłem się czymś innym. Skończyło się pisanie za wierszówkę, kiedy idąc do innej pracy, spotkałem w parku Saskim (Lublin też ma) redaktor naczelną, i spontanicznie, w odpowiedzi na jej „może byś znowu coś do nas napisał, masz świetne pióro”, odpaliłem, że w obecnym stanie zdrowia i rodziny nie stać mnie, żeby w lubelskiej „GW” recenzje teatralne pisywać, co tydzień albo i dwa. Redaktor naczelna zamilkła, nie wiem, czy się już samodzielnie domyśliła, że kosztują też bilet na autobus do

teatru (bo nie taksówka przecież), że bułka w sklepie po spektaklu (bo nie kolacja przecież) i tak dalej. Marudzisz, kolega odpowiada, i złośliwie przypomina, że jednak mi od tamtego czasu nie przeszło, i jakoś siebie (i nie tylko siebie) wyżywiłeś. No nie przeszło, toksyczne hobby. Ale po co ci to w ogóle, gdzie ty byłeś i co ty w ogóle widziałeś, chyba się jednak nie znasz, i daj sobie spokój. Odłóż ten „Dwutygodnik”, poczytaj lepiej Mickiewicza, dodaje. Mickiewicza? Tak, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1828. Może w końcu zrozumiesz, że życie jest gdzie indziej. Ale gdzie? Jak to gdzie – w Warszawie chyba, durniu. Patrząc, czytam, oczom nie wierzę. „W takim stanie krytyki, godne uwagi i budujące jest dobre porozumienie sąsiedzkie, w jakim krytycy z sobą i z autorami żyli, uszanowanie, z jakim zobopólne wyroki przyjmowali i skrupulatność, z jaką je dosłownie z ust do ust, z pióra do piór przelewali. Zdanie księdza Golańskiego przytacza Franciszek Dmochowski, Franciszka Dmochowskiego przytacza Ludwik Osiński, wszystkich przytacza Stanisław Potocki, wszyscy przytaczają Stanisława Potockiego. Zdania te koncentrują się na chwilę w *Historii Literatury* Bentkowskiego, skąd w różnych przytaczaniach kanałem dzienników, przedmów i mów pochwalnych do swoich źródeł wracają. Utrzymuje się tym sposobem w Warszawie w ciągłym obiegu pewna liczba zdań, niemających gdzieindziej żadnej wartości, jak na Żmudzi ciągle krążą stare talary holenderskie i orty”. Tego było już za dużo, wzburzony cisnąłem w kąt Mickiewicza (i nie doczytałem, że dalej pisze on tymi słowami: „Tej krytycznej szkoły dotąd istnieją w Warszawie zwolennicy, coraz w przykrzejszym i zabawniejszym względem Europy położeniu. [...] Słabiejącą odwagę krzepią czytaniem broszurek i kilku dzienników francuskich, najmniej we Francji czytanych”). Jakżeż to, trzeba mi do Warszawy jechać, jak już krytykiem koniecznie zostać chciałem! No w końcu zrozumiałeś, kolega mówi. Ale nie przejmuj się, dorzuca od niechcenia (bo on jednak sadysta), zobacz, co to Hal Foster wysmarował, a „Teksty Drugie” przedrukowały w czerwcowym numerze z 2015. I poszedł, zostawiając mnie z Halem: „Z jednej strony istnieje quasi-gramscjańskie stanowisko sztuki aktywistycznej, która, dzięki estetycznej autonomii nadanej jej przez bezbożne przymierze analizy krytycznej i kapitału, dostrzega szerokie pole dla praktyk społecznych. Z drugiej strony jest stanowisko quasi-adorniańskie, które upiera się przy kategorii sztuki, lecz z tym rozpaczliwym założeniem, że jej minimalna autonomia zakłada minimalną negatywność. Działanie sztuki zostaje ograniczone do ruchów formalnych. Ta komplementarność przypomina nieco związek między dadaizmem a surrealizmem w ujęciu Deborda, który (w swej wizji dialektyki jako wzajemnie zapewnianej destrukcji) napisał: »Dadaizm usiłował znieść sztukę, nie urzeczywistniając jej; surrealizm zaś chciał urzeczywistnić sztukę bez jej zniesienia«”.

Co ty mówisz, Hal? Powiedz proszę, którą ścieżką iść. Popatrzył smutno, ścisnął rękę i zniknął. Do domu wróciłem smutny, zasnąłem całkowicie na trzeźwo. Przyśniły mi się złote litery na białoczerwonym tle. Było tam napisane, cytuję: „Krytyka jest pochodną teatru, a teatr – krytyki. Kończy się teatr, w którym o coś chodzi autorowi na spółkę z reżyserem i aktorami, może o nieukierunkowaną dyskusję, może o bezinteresowną grę znaczeń, może o dzieło sztuki? Jeśli wszystko jest polityczne, bo świat to płeć, klasa, rasa i kasa, to przydadzą się tylko krytycy od polityki, a ci pozostali, od dzieł i bezinteresowności, stopniowo wymrą”. A pod spodem jeszcze, *petitem*, ale za to wersalikami: „NIE PRZEJMUJ SIĘ”. ■